SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Titolo della tesi

Omichicahuaztli dalla Mesoamerica: studio comparativo delle pratiche museali di conservazione e valorizzazione fra Italia e Messico

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dottorato di Ricerca in Storia, Antropologia, Religioni
Curriculum in Discipline Demo-etnoantropologiche

Candidata
Valeria Bellomia
n° matricola 1167973

Tutor
Alessandro Lupo

Co-tutor
Antonello Ricci

A/A 2016/2017

A Maria Sirugo,
Nonna, Maestra,
che ha preso il volo
per diventare il mio spirito guida.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare tutti coloro che hanno contribuito in qualche modo alla realizzazione di questa ricerca. *In primis* i miei tutor, il Prof. Alessandro Lupo e il Prof. Antonello Ricci, per i preziosi consigli che mi hanno dato in fase di studio e di stesura della tesi.

Ho svolto questa ricerca in qualità di membro della Missione Etnologica Italiana in Messico, usufruendo dunque del supporto economico del Ministero degli Affari Esteri, cui desidero rivolgere la mia gratitudine.

Un enorme ringraziamento va anche al personale del Museo Pigorini, in particolare al Dott. Luca Bondioli, funzionario responsabile del laboratorio di Bioarcheologia, e alla Dott.ssa Donatella Saviola, curatrice delle collezioni americane del Museo, e al Prof. Davide Domenici che per primi hanno voluto che si formasse un gruppo di ricerca interdisciplinare allo scopo di studiare i reperti cui questo lavoro è dedicato.

Ringrazio inoltre l'ingegnere del suono Antonio Maria Buonomo, per il supporto tecnico in fase di registrazione acustica a Roma, e i collaboratori dell'Università di Vienna, in particolare il Prof. Tecumseh W. Fitch e il Dott. Daniel Bowling.

Ringrazio anche tutti i curatori e funzionari museali italiani che si sono mostrati disponibili a dialogare con me, rispondendo a ogni mia richiesta senza esitazioni, in particolare il Dott. Maurizio Biordi, la Dott.ssa M. Camilla de Palma, la Dott.ssa Carolina Orsini e la Dott. ssa Monica Zavattaro.

Un ringraziamento speciale va anche ai collaboratori del progetto di ricerca svoltosi in Messico: la Dott.ssa Josefina Bautista, direttrice del laboratorio di antropologia fisica del *Museo Nacional de Antropología* di Città del Messico, la Dott.ssa Francisca Zalaquett e il Dott. Alejandro Véliz Ruiz, con cui ho condiviso ogni tappa di questo lavoro, e il Dott. Jorge Luís Rios Allier, che mi ha accompagnata nella visita dei musei comunitari di Oaxaca.

Infine, a tutti gli altri collaboratori citati nel testo va la mia gratitudine, mentre solo a me spetta la responsabilità di ogni errore contenuto in questo elaborato.

INDICE

Sigle……...7

INTRODUZIONE……...8

Il museo come spazio problematico……..8
*Oggetto di studio: l'*omichicahuaztli *mesoamericano……14*
Principali nuclei tematici affrontati……..18
Posizionamento teorico: il concetto di materialità……28
Sintesi dei contenuti……31

I – Il museo etnografico come terreno di ricerca…… 35

I.1 Esperienze museali a confronto……..37
I.1.a Musei etnografici italiani……43

I.2 Le Americhe in Italia: fra Archeologia ed Etnografia……69

I.3 Lo strano caso di una sala archeologica in un museo etnografico..76

II - Strumenti musicali, sensi e musei……...80

II.1 I Sensi attraverso il tempo……80
II.1.a Archeologia dei Sensi……..81
II.1.b Il museo moderno come "tempio dello sguardo"……87
II.1.c "Ritorno" ai sensi: i musei della contemporaneità……91

II.2 Archeomusicologia……...95
II.2.a "The sound paradox", ovvero i rischi del mestiere……100

II.3 Il CIMCIM e la tutela degli strumenti musicali……..111
II.4 Suoni in mostra: alcuni esempi museografici……116

III - L'*omichicāhuaztli* mesoamericano: quadro storico-

archeologico……138

III.1 Fonti coloniali……....139
III.2 Dati archeologici……....145
III.3 Fonti iconografiche……165
III.4 Fonti Etnografiche……175
III.5 La "vita sociale" delle ossa in Mesoamerica: un approccio *emico*……*184*
III.5.a Usi non sonori degli omichicahuaztli……192

IV - Tecniche di analisi acustica: fra conservazione e valorizzazione……199

IV.1 Gli *omichicahuaztli* conservati al Museo Pigorini: presentazione dei reperti……..201

IV.2 Fasi precedenti della ricerca……..204
IV.2.a Analisi morfologica e morfometrica……*204*
IV.2.b Analisi genetica……*206*
IV.2.c Analisi tafonomica……*207*
IV.2.d Ricerche d'archivio……*218*
IV.2.e Sul contesto museale romano……*224*

IV.3 Analisi acustica: "l'esperimento" su replica in stampa 3D…..230
IV.3.a Realizzazione della replica……*230*
IV.3.b Obiettivi prefissi……*233*
IV.3.c Metodologia……*234*
IV.3.d Risultati……*237*

IV.4 Analisi acustica sui reperti originali……240
IV.4.a Obiettivi prefissi……*240*
IV.4.b Metodologia……*241*
IV.4.c Risultati……*245*

IV.5 Discussione dei risultati……251
IV.5.a L'originale e la replica: le ragioni di una scelta combinata……*251*
IV.5.b Le insidie del lavoro interdisciplinare……*253*
IV.5.c Prospettive future: suoni in mostra……*257*

IV.6 Un confronto col Messico: gli *omichicahuaztli* del *Museo Nacional*

de Antropología……..*261*
IV.6.a Ossa lavorate a Teotenango: quadro storico-archeologico……*261*
IV.6.b Analisi preliminare del campione……*268*
IV.6.c Analisi acustica……*273*
*IV.6.d "*A ver, ¿a qué te suena?"*: sondaggio "sonoro" a Tenango del Valle*….*276*
IV.6.e Possibili esiti museografici……*286*

IV.7 Due contesti di ricerca a confronto: alcune considerazioni…..289

V - CONSIDERAZIONI FINALI…….....298

V.1 Quadro sintetico della ricerca…….298

V.2 Approfondimenti teorici…….302

V.2.a Problematicità di un'organologia aliena……*302*
V.2.b Fatti per non essere suonati: omichicahuaztli *privi di funzione sonora*….*306*
V.2.c Suoni dal passato: il concetto di autenticità……*308*
V.2.d Il valore aggiunto di una ricerca interdisciplinare……*316*

V.3 Ascoltare un reperto: percorsi espositivi multisensoriali……322

Appendice I - Strutture museali italiane rilevate nel corso della ricerca.….330
Appendice II - Archivio dei file audio…….....339
Appendice III - L'esperienza nei musei comunitari in Messico…….341

Indice delle figure……345
Riferimenti bibliografici……..351

Sigle

CIMCIM: Comité international pour les musées et collections d'instruments de musique

CNSMP: Centro Nazionale per gli Studi di Musica Popolare

COMRAF: Comitè consultatif Mrac – Associations africaines

DAI: Deutsches Archäologisches Institut

EMAP: European Music Archaeology Project

FIMA: Festival Internacional de Música de Alturas

ICOM: International Council of Museums

ICTM: International Council for Traditional Music

INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia

ISGMA: International Study Group on Music Archaeology

MEN: Musée d'Ethnographie di Neuchâtel

MNA: Museo Nacional de Antropología

MNAAHP: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

MUDEC: Museo delle Culture, Milano

MUNAL: Museo Nacional de Arte

MURATS: Museo Unico Regionale del Tessile

NAGPRA: Native American Graves Protection and Repatriation Act

READ-ME: Réseau Européen des Associations de Diasporas & Musées Ethnographiques

RIME: Réseau International des Musées d'Ethnographie

UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México

INTRODUZIONE

Le musée n'est pas dans la vitrine,
mais dans la tête du visiteur
A. Vialatte, 1952[1]

Il museo come spazio problematico

Roma, Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini". Sala delle "Americhe". Due ossa umane lavorate occupano l'angolo in basso a destra della teca dedicata al sacrificio umano, nella quale condividono lo spazio con altri reperti archeologici mesoamericani che rimandano tutti allo stesso tema. L'etichetta corrispondente li descrive come due strumenti musicali. Ma che cosa sono davvero questi due oggetti? Come vennero realizzati e usati dalla popolazione alla quale appartennero? Dal momento che si tratta di strumenti musicali, seppure di un passato lontano, è lecito chiedersi che suono producevano e tentare di riprodurlo? E, ancora, chi li ha portati via dal loro contesto d'origine? Come sono giunti in Europa e, quindi, nel museo romano? In altre parole: che storia hanno da raccontare?

Rispondere a queste e ad altre domande che potrebbero sorgere spontanee da una visita per le sale del museo è certamente un compito difficile, possibile solo attraverso uno studio integrato delle diverse fonti in nostro possesso, da quelle biologiche, paleogenetiche e tafonomiche, a quelle archeomusicologiche, a quelle storiche, a quelle etnografiche e museografiche. A questa lista si aggiunge ogni altra disciplina i cui strumenti di analisi siano in grado di intercettare, sugli oggetti stessi

[1] Vialatte, A. (1952) "Vers un musée sans objet. Une métamuséologie", in *Croniques*, riportato in Jallà (2007: 12).

o sul contesto culturale di riferimento, le tracce della loro biografia culturale.

Per queste ragioni, si è reso necessario un approccio interdisciplinare sin dall'inizio di questa lunga ricerca, che ha visto coinvolti vari specialisti afferenti ai diversi settori citati, tutti inquadrati nell'ambito di uno studio etnografico sul legame storico fra i reperti patrimonializzati e il museo e su come da tale legame derivino le capacità comunicative dell'oggetto esposto:

> Presi di per sé, gli oggetti decontestualizzati nel museo sono perfettamente muti: per il visitatore profano, il linguaggio non verbale delle cose è pura presunzione museologica. Spetta dunque all'ordinatore e all'allestitore farli "parlare", ossia interpretarli e offrire tale interpretazione al pubblico. Il significato prende a esistere soltanto nell'interpretazione fra chi osserva e l'oggetto osservato. (Drugman 1999: 51)

Il silenzio dell'oggetto esibito nella sala espositiva deriva dall'apparente stato di *morte alla vita reale*, ovvero di cessazione delle sue funzionalità originarie, cui va incontro quando, trasferito dal suo contesto sociale a quello espositivo scientificamente connotato, sopravvive nella sua integrità materica. Proprio questa sua integrità deve essere ricontestualizzata *nel* museo (Faeta 2005: 60). In questo deposito muto e senza un'adeguata mediazione culturale la sua o le sue identità non riescono a oltrepassare la barriera della vetrina che lo contiene, impedendogli di mettere in atto una *performance* dialogico-narrativa con il visitatore "profano". Tuttavia, questo blocco comunicativo si spezza nel momento stesso in cui l'oggetto viene posto nella condizione di poter raccontare la sua storia e insieme quella della collezione alla quale oggi appartiene.

Krzysztof Pomian definisce una collezione

> a set of natural or artificial objects, maintained temporarily or permanently outside the circuit of economic activities, which are subject to special protection in a place arranged for this purpose, and exposed to the public view. (Pomian 1978: 330)

Protezione ed esposizione sono le parole chiave attorno alle quali si articola dunque il lavoro che l'operatore museale compie sugli oggetti; ma è proprio nello

spazio fisico che separa il pubblico dalla collezione che si dispiega la capacità del museo di farsi tramite interpretativo e garante dell'integrità del patrimonio. Uno spazio denso, dunque, nel cui attraversamento, di fatto, consiste l'esperienza museale.

Durante il suo intervento al *Congresso Internazionale di Museografia Etnografica*, a Valladolid-Zamora, (16-18 marzo 2006), Vito Lattanzi descrive così la collezione museale e la necessità di una mediazione museografica puntuale:

> Le opere del museo sono state create in un dato tempo e in un dato luogo. Il tempo e lo spazio delle opere non sono il tempo e lo spazio del museo che le custodisce e le espone "qui ed ora". Le opere devono perciò "situarsi" nel tempo e nello spazio del museo, devono "diventare" al di là di sé stesse. Questo processo è assicurato dalla mediazione museografica, che ha il compito di marcare la differenza tra il passato che ha prodotto gli oggetti e il presente, che non li ha creati ma li accoglie e li interpreta. L'interpretazione libera le opere dall'identità su cui la tradizione le ha inchiodate e le reinventa consegnandole alla prova dell'esperienza espositiva contemporanea. (Lattanzi n.d.)

In questo passaggio è racchiusa la complessità del lavoro di mediazione, che non segue regole univoche, ma dipende sempre dalle caratteristiche specifiche dell'oggetto da mediare: il curatore, tramite gli strumenti della museografia in suo possesso, ne costruisce di volta in volta una nuova interpretazione e la offre al visitatore, che da essa elabora la sua propria rappresentazione dei contenuti della mostra.

Anche secondo Daniele Jallà, presidente dell'ICOM, i principali poli fra i quali si articola l'esperienza museale sono due:

> Le cose e le persone, grazie anche all'opera svolta da quella particolare categoria di operatori rappresentata dai mediatori: interpreti (nel duplice senso che ha il termine: di decifratore e di comunicatore di senso) dei valori delle cose e delle aspettative, delle domande della società e del tempo di cui fanno parte. (2007: 11)

Tale processo conoscitivo è, quindi, il frutto del lavoro di ricerca e studio

delle collezioni che sta dietro ogni allestimento museale, attraverso il quale è intelligibile il taglio scientifico che il curatore vuole dare ai contenuti esposti. Contrariamente a come potrebbe sembrare, non si tratta di una realtà statica e immutabile, ma di un continuo divenire di significati, in cui, come vedremo dagli esempi museali citati, una leggera variazione sul tema può causare uno stravolgimento nei contenuti dell'esposizione e una loro ridefinizione, nella quale curatori e visitatori interagiscono:

> La collocazione dell'oggetto nello spazio museale non è più esclusiva prerogativa del campo della "correttezza" scientifica, ma è intesa soprattutto come risorsa al servizio della correttezza dialogica [...]. Il piano della collocazione dell'oggetto consiste nella relazione spaziale con gli altri oggetti, cose, immagini, la sua posizione rispetto ai percorsi di avvicinamento al pubblico, la sua connotazione di primo o secondo piano, possono organizzare il suo protagonismo secondo il progetto di un copione museografico finalizzato alla creazione di unità sceniche capaci di offrire rappresentazioni. (Turci 1999: 168)

Sull'ambiguità della "correttezza" di questo sistema dialogico fra il *setting* museografico e il visitatore, l'autore non si dilunga. Sarebbe forse meglio smussare o declinare al plurale il concetto di correttezza, in qualche modo ancora imbrigliato nell'ottica positivista dicotomica, in cui una versione corretta si oppone a una scorretta dello stesso dialogo. In fondo, ciò che l'autore sottolinea è che, con gli stessi oggetti, il curatore può dire molte cose, basta che ne cambi il posizionamento nella "scacchiera" dello spazio museale.

Aggiunge Daniele Jallà:

> Ogni bene culturale, che faccia parte delle collezioni di un museo o si trovi *in situ*, è tale proprio in quanto gli si riconosce il significato di essere "testimonianza avente valore di civiltà", un "semioforo" secondo la nota definizione di Krzysztof Pomian. Un bene diventa cioè culturale nella misura in cui gli viene riconosciuto lo status di portatore di un insieme complesso di significati/valori che corrispondono alle funzioni e agli usi cui esso è stato destinato sin dal momento della sua ideazione-creazione, che ne hanno caratterizzato l'uso-consumo, che ne hanno connotato l'uscita di scena e l'abbandono, sino al suo recupero in quanto bene culturale o museale, caratterizzato

da un valore preminentemente simbolico. (2007: 10)

Tenteremo, allora, di ricostruire le fasi di "vita sociale" degli oggetti di un museo etnografico come "testimonianza avente valore di civiltà".

I processi di decostruzione dell'oggetto di studio che oggi i musei tendono a operare hanno innescato una nuova tendenza a problematizzare lo stesso spazio museale, inserendolo in una rete di contatti-conflitti sociali che fa del museo un luogo vivo più che mai, un laboratorio in cui la ricerca deve continuamente dialogare (Gaskell, Quilter 2007: 5-7) e uno strumento didattico aggiornato, non più oggetto di statica estasi contemplativa come un tempo (Kim 2007: 44-50). Quella di "casa-carcere della memoria" (Dagognet 1993) o di noioso cimitero di oggetti caduti in disuso e appartenenti a un passato irraggiungibile è una veste della quale i musei contemporanei faticano a spogliarsi (Faeta 2005: 64), nonostante gli operatori museali riconoscano sempre più il potere evocativo di un'esposizione che valorizzi la materialità degli oggetti di cui si compone. La mediazione culturale che gli operatori museali svolgono proprio fra il patrimonio e il pubblico di visitatori svolge un ruolo importantissimo nel dare forma all'esperienza educativa vissuta in museo.

Una volta collocato all'interno del percorso espositivo, l'oggetto etnografico ci induce a una riflessione metamuseale, rivelando tutte le contraddizioni insite nell'operazione di traduzione/tradimento che lo specialista, nella veste sia di curatore, sia di operatore didattico, è chiamato a compiere, pur nella consapevolezza di una certa "imperfezione" del processo traspositivo (Cruikshank 1995). Interponendosi fra la stessa materialità irriducibile dell'oggetto e la curiosità latente del visitatore, egli ha il compito, spesso ingrato, di costruire una *fiction* culturale all'interno della quale la trasmissione dei contenuti educativi possa avere un senso per il destinatario di tale messaggio (Mariotti 1996: 77).

Nella maggior parte dei casi, il pubblico di un museo è molto lontano dai dilemmi teorici dell'antropologia; per questo, di fronte alle collezioni che necessitano di un tramite interpretativo, il traditore-educatore è costretto spesso a "giocare sporco", creando delle mediazioni paradossali e delle analogie che

assottiglino le distanze culturali fra il visitatore e l'oggetto. Proprio in virtù di questo suo compito, la figura della guida è "interfaccia di realtà incompatibili" (Pozzi 1989: 180). Per esempio, il dispositivo didattico dell'analogia, quando viene usato con le scolaresche, equivale spesso a un gioco che il mediatore conduce dialogando con i ragazzi stessi.

Nella mia esperienza di guida alle sale etnografiche del Museo Pigorini, ho potuto constatare che, in molti casi, l'input all'analogia viene proprio dai visitatori che, in qualche modo, la usano autonomamente, a maggior ragione se si tratta di visitatori giovani. Durante la visita, il pubblico, più o meno motivato a confrontarsi con la realtà materiale che osserva in museo, sperimenta immediatamente la distanza fra il proprio orizzonte culturale e quello dei gruppi umani che produssero gli oggetti esposti. Proprio nell'intenzione spontanea di ridurre al minimo tale distanza, allora, si affida alle analogie con realtà che gli sono più vicine, ascoltando con interesse quelle che gli vengono presentate o proponendole egli stesso all'operatore, che ha l'importantissimo compito di rendere fruttuoso questo metodo di apprendimento, mettendo in discussione l'analogia stessa, qualora non basti a far comprendere gli oggetti specifici e spiegando perché. Trattandosi di un gioco a carte scoperte e dai contenuti mai definitivi, la visibilità del metodo è fondamentale perché lo si possa in ogni momento contraddire[2]. Questo procedimento analogico potrebbe risultare inopportuno, se utilizzato in altri ambiti, come quello accademico, ma rimane innegabile l'impatto che lascia sul pubblico e l'efficacia che ha come metodo di apprendimento in contesto museale.

Una delle caratteristiche principali del metodo di ricerca etnografico è l'adozione di uno sguardo critico *denso di teoria*, rivolto alle pratiche sociali, e di

[2] E se è vero che il fine giustifica i mezzi, proprio il contesto giocoso si rivela di grande utilità per veicolare contenuti spesso ostici a un pubblico non adulto, specie se in gruppo. Inoltre, quando il gioco prevede il *manipolare*, oltre che il classico *guardare*, permette di sperimentare la creatività e di mettere in atto dei meccanismi di immedesimazione pratica con l'Altro. Sulla validità del metodo di apprendimento che sfrutta i meccanismi del gioco, estremamente efficace con un'utenza molto giovane, si veda Huizinga, J. (1983) *Homo Ludens*, Milano: Il Saggiatore, (ed. or. *Homo Ludens*, Haarlem: Tjeenk Willink, 1938), cit. in Saviola (1996: 96).

un punto di vista parziale, selezionato dal ricercatore e applicato a un terreno di ricerca specifico, che tuttavia può portare all'individuazione di dinamiche generalizzabili. Vista la densità che da sempre caratterizza l'esperienza di visita del museo, si è scelto di avviare la ricerca qui presentata come tentativo di analisi meta-museale, in cui a essere studiati non siano solo gli oggetti musealizzati, ma anche le pratiche di patrimonializzazione e di messa in valore di tali oggetti, i cui attori sociali, in ultima analisi e ancor prima dei visitatori, sono i ricercatori stessi. Il terreno della ricerca è quindi la sala espositiva, nel suo ordinare le conoscenze acquisite dallo studio materiale degli oggetti, secondo dei criteri di selezione scientifica non immuni dai condizionamenti culturali, ma anche il deposito, il laboratorio e tutti gli ambienti museali significativi per ricostruire la biografia culturale degli oggetti in questione.

*Oggetto di studio: l'***omichicahuaztli** *mesoamericano*

In questo progetto di ricerca ho focalizzato l'attenzione su una tipologia di strumenti musicali mesoamericani, conosciuta nella letteratura scientifica con il termine nahuatl *omichicahuaztli*[3].

Secondo la classificazione organologica occidentale di Hornbostel e Sachs, contenuta nell'articolo che i due studiosi pubblicarono nel 1914, nella rivista *Zeitschrift für Ethnologie*, l'*omichicahuaztli* è un idiofono a raschiamento, ovvero uno dispositivo "naturalmente sonoro", che produce il suono mediante la sola vibrazione del proprio corpo, senza corde né membrane né colonne d'aria che lo attraversino. La Classificazione Hornbostel-Sachs suddivide gli strumenti in quattro categorie organologiche principali, in base alle modalità di produzione della vibrazione sonora: *aerofoni*, *idiofoni*, *cordofoni* e *membranofoni*. Gli idiofoni sono

[3] È doveroso precisare che per riferirmi a questo strumento musicale, utilizzerò per comodità il termine nahuatl anche in riferimento a idiofoni a raschiamento relativi ad aree culturali distanti da quella mexica. Questa incongruenza linguistica è dovuta al fatto che in molte delle altre lingue il nome dello strumento non si conosce, motivo per cui mi servirò della parola *omichicahuaztli* anche laddove descriverò strumenti mixtechi, maya o matlatzinca solo per chiarezza espositiva. Attualmente, Alejandro Véliz Ruiz, uno dei membri del progetto sugli idiofoni rinvenuti a Teotenango (Messico), di cui anche io faccio parte e cui dedicherò ampio spazio nelle pagine a seguire, si sta occupando di una ricostruzione etimologica del termine matlatzinca usato per riferirsi agli idiofoni a raschiamento in osso. I risultati del suo lavoro contribuiranno ad arricchire il panorama di significati che ebbero questi manufatti in epoca preispanica.

poi suddivisi in quattro sottocategorie: *a percussione*, a *concussione*, a *scuotimento* e *a raschiamento* (Sachs, Hornbostel 1914: 553-590). Si tratta di una classificazione molto rigida, che non sempre funziona se applicata agli strumenti provenienti da mondi "altri" [4].

Che cosa ci dice, infatti, questa definizione sullo strumento stesso e sul suo contesto d'uso originario? Praticamente nulla. Per questo, abbiamo scelto un approccio di analisi più *emico* (Reynoso 2006: 120) per approssimarci il più possibile alla visione indigena, spostando l'attenzione verso il significato etimologico del termine con cui lo strumento era anticamente designato in nahuatl: *omitl*=osso + *chicahua*=fortificare, produrre forza: "osso che dà forza"[5].

In epoca preispanica lo strumento si realizzava in osso umano, come attesta la maggior parte dei casi rinvenuti archeologicamente; come materia prima alternativa si utilizzava la materia dura animale, in particolare le ossa articolari o il palco dei cervidi. Si prediligevano ossa lunghe e di diametro apprezzabile, dotate di ampia cavità midollare, come il femore, la tibia o l'omero.

Lo strumento veniva fabbricato praticando, sulla superficie corticale dell'osso, delle incisioni trasversali parallele fra loro e più o meno equidistanti, in modo da creare delle scanalature di profondità variabile che venivano fregate con un altro oggetto duro, secondo le fonti una conchiglia o un altro osso più piccolo. Il suono prodotto ricorda quello dell'attuale *gűiro*, che è generalmente fatto di legno, zucca o metallo ed è ancora oggi in uso in buona parte dell'America Latina[6].

---

[4] Una recente revisione di questa classificazione organologica, realizzata dal consorzio MIMO (*Musical Instruments Museums Online*) nel 2011 è disponibile sul sito seguente: http://network.icom.museum/cimcim/resources/classification-of-musical-instruments/L/1/ (ultima consultazione: 16/02/2016). Anche in Messico se ne è tentato un aggiornamento nel lavoro di Méndez e Pimentel (2010), di cui si dirà più avanti. Quest'ultima è una classificazione tipologica pensata proprio in relazione alle evidenze archeologiche che testimoniano materialmente lo strumentario musicale preispanico in Mesoamerica, quindi, si avvicina un po' di più all'idea di classificazione organologica qui sostenuta.

[5] I dizionari consultati sono: Molina 1970 [1571], Siméon, 2007 [1885] e Karttunen 1992.

[6] Il paragone però non può spingersi oltre le caratteristiche organologiche dei due strumenti, dato che le origini del *güiro* sono africane (Facchin 2014: 305), come quelle della *quijada de burro* (Facchin 2014: 323), altro idiofono a raschiamento realizzato originariamente in Africa con la mandibola della zebra; è probabile che a causa dell'affinità organologica di questi strumenti con l'*omichicahuaztli*, sin dai primi tempi coloniali essi siano andati a sostituirsi allo strumento in osso umano che difficilmente poteva essere tollerato in ambiente cristiano. In alcuni casi, invece, l'uso di uno strumento più strettamente imparentato con l'*omichicahuaztli* è attestato fino ai primi del Novecento, come dimostrano, per esempio, i resoconti etnografici di Lumholtz (1902, *cfr.* più

La maggior parte degli *omichicahuaztli* di provenienza nota viene da contesti funerari e molti di essi recano tracce di frattura intenzionale, come se fossero stati ritualmente "uccisi" prima di essere depositati accanto al corpo del defunto (Pereira 2005, McVicker 2005), il che, in molti casi, ne rende impossibile uno studio organologico completo.

Perché concentrarsi proprio sull'*omichicahuaztli*? La ragione di questa scelta sta nel riscontro che le prime ricerche "sul campo" mi hanno dato: per un verso, esse mi hanno offerto un caso di studio di grande interesse nei due reperti oggi più preziosi di questa categoria, esposti al Museo Pigorini di Roma -non a caso un museo europeo-, eccezionalmente ancora accompagnati dall'oggetto con cui venivano suonati in epoca preispanica; per un altro verso, ho avuto la fortuna di imbattermi in un'enorme quantità di *omichicahuaztli,* durante la mia iniziale ricognizione nelle sale -ma soprattutto nei depositi[7]- di alcuni musei messicani, i primi esposti come oggetti d'arte in eccezionale stato di conservazione, i secondi esclusi dal percorso espositivo e conservati in deposito, perché considerati per lo più di scarso valore artistico, nonostante il loro innegabile valore storico-documentale[8]. A questa situazione si aggiunge anche una certa intenzionalità nel limitare l'esposizione di resti umani, soprattutto in Nord America, dove la sensibilità per questo tema è di certo maggiore che in Europa, anche a causa della minore distanza cronologica fra i resti umani e i relativi reperti archeologici dei contesti funerari e gli attuali membri delle comunità di nativi[9] (Fine-Dare 2002).

Realizzare un'esperienza di ricerca parallela fra i due Paesi si è rivelato

avanti).

[7] Le condizioni di conservazione applicate ai due diversi contesti -sala e deposito- e i loro rapporti di complementarietà verranno approfonditi più avanti, in quanto elementi utili a comprendere la percezione che oggi si ha di questi reperti musealizzati a cavallo fra Italia e Messico, per esempio rivelando in che misura il deposito può diventare fonte sterminata di informazioni storico-culturali difficilmente reperibili dai soli oggetti esposti.

[8] Uno dei due *omichicahuaztli* conservati nel museo romano presenta una decorazione a mosaico in conchiglia e ossidiana, il che ne fa un *unicum* nel novero degli altri *omichicahuaztli* conosciuti allo stato attuale della ricerca (Bellomia 2013). Per una ricostruzione della biografia culturale dell'oggetto si veda Domenici (2016) e Bellomia *et al*. (n.d.).

9 Nel 1990 negli Stati Uniti è stato approvato il *Native American Graves Protection and Repatriation Act* (NAGPRA) Pub. L. 101-601, 25 U.S.C. 3001 et seq. 104 Stat. 3048, al fine di regolamentare le controversie sorte fra gli archeologi impegnati nelle campagne di scavo in contesti funerari e le comunità di nativi che avanzavano diritti di discendenza diretta con gli individui inumati negli stessi contesti e interessati dalle operazioni di scavo, e garantire la restituzione ai nativi dei

indispensabile, al fine aggiornare il nostro modo di guardare a ciò che di mesoamericano conserviamo noi in Italia. Mettere a confronto la realtà museale nazionale italiana con quella messicana, sul tema della valorizzazione di reperti archeologici preispanici provenienti proprio dal Messico, è stato di fondamentale importanza, perché ha messo in luce le differenze fra i due paesi nella gestione di questa parte di patrimonio.

Da una parte si colloca il Messico dove, nel più importante dei musei che raccolgono le testimonianze del passato indigeno, situato nella capitale, lo Stato riconosce e patrimonializza i testimoni materiali di una visione stereotipata del Messico preispanico, dalla quale derivano i tratti salienti della sua identità nazionale: infatti, sin dall'indipendenza del Paese, i resti del passato preispanico hanno contribuito notevolmente a costruire la retorica nazionalista (Vackimes 2001) e, ahimè, ancora oggi, al linguaggio celebrativo dell'allestimento fa eco una scarsa partecipazione di coloro che sono membri delle comunità indigene messicane attuali.

Dall'altra parte si colloca l'Italia, storicamente ospite dell'alterità in senso lato, che da secoli si confronta con la presenza di importanti collezioni di oggetti in cui tale alterità si materializza e ne ricostruisce una storia che ne giustifichi la presenza nei musei.

Il riconoscimento del percorso storico che ha portato questi oggetti esotici fino a noi e della loro attuale identità non può prescindere da un confronto con le diverse realtà museali messicane, che, se non altro per motivi di contiguità geografica, sono le prime deputate a confrontarsi con un analogo patrimonio materiale.

Potremmo definire i musei messicani come dei dispositivi che gestiscono il patrimonio "dall'interno" dei confini nazionali, a differenza di quello che avviene in Italia, dove i reperti archeologici di provenienza messicana rimangono "esotici" anche perché doppiamente distanti, sia nel tempo, sia nello spazio. E, tuttavia, la comparazione fra le due realtà -messicana e italiana- ha rivelato non solo palesi

materiali rinvenuti (resti umani e oggetti di corredo). A livello internazionale, invece, nel 1992 è stata pubblicata una vera e propria guida per il trattamento dei resti umani in contesti di ricerca museali o accademici (Cassman *et al*. 1992).

differenze, ma anche delle meno aspettate analogie nel comportamento degli operatori museali, il che conferma come l'impianto "museo", al giorno d'oggi, sia ovunque frutto di un pensiero razionale di stampo occidentale, anche laddove questo pensiero convive con forme di concezione del patrimonio totalmente differenti: ne è un esempio il caso dei musei comunitari che ho avuto modo di visitare, durante la mia permanenza a Oaxaca (cfr. Appendice III).

Principali nuclei tematici affrontati

Le relazioni intessute nelle prime fasi di lavoro con le istituzioni in cui ho svolto la mia indagine mi hanno garantito la partecipazione in parallelo a due progetti di studio di questi reperti, uno in Italia e l'altro in Messico, aventi come scopo principale la ricostruzione delle proprietà organologiche degli strumenti presi in esame. Entrambi i progetti intendevano partire dall'analisi antropometrica e tafonomica di dettaglio, per evidenziare quale tipo di tracce di modificazione antropica è presente sulle ossa usate come materia prima per la realizzazione degli strumenti, per finire con la vera e propria analisi del suono prodotto, mediante registrazione digitale. Questa fase della ricerca ha messo in evidenza in maniera problematica la questione spinosa dello scarto, non solo cronologico, esistente fra il nostro tentativo di ascolto e interpretazione dei suoni del passato e la distanza storico-culturale degli strumenti studiati, a causa della quale, certo, non ci sarà mai possibile accedere a un ascolto "autentico".

Le manifestazioni musicali antiche sono uno degli oggetti di studio più complessi in cui ci si possa imbattere perché**,** oltre a presentare i problemi interpretativi comuni a ogni fenomeno culturale di un passato offuscato dal tempo, presentano l'ulteriore difficoltà, quando non impossibilità, di reperimento dell'oggetto di studio vero e proprio: la musica. Di essa, in fondo, gli strumenti musicali archeologici non sono che la testimonianza materiale diretta, ma ciò non deve indurre a semplicistiche deduzioni circa la possibilità di ricostruire il modo in cui venivano suonati in passato.

Quello della ricostruzione dei suoni antichi è un tema molto complesso: esistono diversi esempi di ricostruzioni di suoni archeologici che vanno dalle

sperimentazioni su originale, utilizzando gli strumenti musicali archeologici veri e propri, o su replica, grazie alle possibilità offerte dall'archeologia sperimentale, che si occupa di riprodurre il manufatto antico per studiarne empiricamente modi e tempi di produzione e uso, a forme di animazione e di ricostruzione in contesti di museografia territoriale diffusa, molto ricorrenti in ambito anglosassone e nordeuropeo (Maggi, Falletti 2001), a proposte di carattere artistico e concertistico, come quella proposta in Italia da Walter Maioli[10], artista e costruttore di strumenti ispirati a quelli dell'antichità greco-romana.

In Messico, dove si è svolta una parte importante della presente ricerca, lo studio antropologico della musica di matrice indigena, da quella di epoca preispanica a quella attuale, ha attraversato diverse fasi, spesso influenzate dalla situazione politica del paese. Nato all'inizio del XX secolo nel clima della ricostruzione dell'identità nazionale postrivoluzionaria, l'interesse per le manifestazioni musicali indigene è diventato presto strumento di legittimazione politica e di affermazione identitaria alla ricerca de "*las raíces de lo mexicano*" (Alonso Bolaños 2008: 25), da ricostruire dopo i tumulti rivoluzionari. Di questa corrente musicologica "nazionalista" che privilegiava lo studio degli strumenti musicali rispetto alla musica vocale, proprio perché testimonianze materiali del passato preispanico (Herzog 1942: 207) sono rappresentativi studiosi messicani come Gabriel Saldívar (1909-1980) e Vicente T. Mendoza (1894-1964), ma anche stranieri, come la statunitense Henrietta Yurchenco (1916-2007).

Anche l'archeologia era destinata a giocare il suo ruolo nella costruzione di un glorioso passato nazionale, ma con esiti molto diversi dalle ricerche in campo musicale:

> En las primeras décadas del siglo XX, cuando se discutían los "grandes problemas de la Nación", la antropología y la arqueología "rescataron" aquel aporte de las culturas indígenas a la cultura nacional, buscando y construyendo una explicación del pasado. La arqueología cobró gran impulso, pues mientras los estudios de la música se inclinaron hacia la mera recolección de cancioneros e instrumentos musicales como rasgos folklóricos, aquella disciplina buscaba un pasado prestigioso. (Alonso Bolaños

[10] Il cui lavoro è consultabile al sito http://www.soundcenter.it/ (ultima consultazione 30/04/2016).

2008: 20)

L'approccio di questi primi ricercatori era fortemente marcato da un etnocentrismo di fondo che impedì loro di superare il lavoro classificatorio dei materiali. Tuttavia, l'utilità di questi primi decenni di ricerca è oggi incontestabile e letture come la *Historia de la música de México* (Saldívar 1934) sono indispensabili per chiunque voglia avvicinarsi allo studio della musica indigena.

Più critico nei confronti di una ricostruzione storica delle origini della musica messicana, Thomas Stanford (1929) fece da anello di congiunzione con i ricercatori attivi durante la seconda metà del XX secolo, opponendosi all'uso politico che fino ad allora era stato fatto del lavoro etnomusicologico sul territorio nazionale. In seguito, sotto l'influsso della musicologia comparata nordamericana e della sempre maggiore vicinanza fra antropologi culturali e musicologi interessati alle società indigene (Merriam 1964), anche in Messico si venne formando una scuola di ricercatori con nuovi propositi: cominciarono a farsi strada una più rigorosa attività di ricerca sul campo e registrazione, che diedero vita a un *corpus* di materiali audio raccolto nelle prime fonoteche nazionali dell'INAH (Bolaños 2008: 110-115). Di fondamentale importanza è anche il lavoro di Samuel Martí (1964, 1968, 1978) che, nonostante lo stile spesso eccessivamente celebrativo circa la perizia tecnologica dei nativi nella realizzazione dei manufatti sonori preispanici, ha realizzato un lavoro di ricognizione degli strumenti musicali la cui consultazione rimane ancora oggi indispensabile. Sulla scia dell'interesse per la raccolta del dato acustico, negli anni Sessanta si realizzarono una serie di sessioni di registrazione allo scopo di arricchire di materiale il neonato *Museo Nacional de Antropología* della capitale. In questo susseguirsi di tendenze più o meno eurocentriche, però, la musica indigena rimaneva un concetto vago e usato poco criticamente, mai del tutto emancipatosi dagli usi politici che ne erano stati fatti fino a qualche decennio prima. Risultava però sempre più evidente che lo studio delle manifestazioni musicali delle popolazioni indigene messicane fosse iniziato come *invenzione di una tradizione* (Hobsbawm 1996: 1-14), una tradizione "inventata" per rimanere immutata nel tempo, come se la musica tradizionale della metà del XX secolo fosse e dovesse

rimanere la stessa rispetto a quella dei tempi della Conquista. Questo fenomeno, estensibile anche ad altri aspetti della vita quotidiana delle comunità indigene, ebbe due conseguenze immediate, una per gli etnomusicologi e una per gli archeologi: i primi, lasciando cristallizzata nel tempo l'immagine del nativo nelle sue sembianze preispaniche, hanno per lungo tempo ignorato il dinamismo culturale e la capacità dei musicisti "tradizionali" di assimilare stimoli esterni e contaminare la loro produzione senza che questo ne compromettesse l'"autenticità"; gli archeologi, invece, data la supposta vicinanza cronologica e culturale con gli attuali abitanti del Messico attuale, si sono spesso sentiti autorizzati a parlare di continuità culturale, avanzando in modo disinvolto confronti e analogie fra passato e presente senza una critica esauriente del metodo utilizzato. Per esempio, in Messico oggi esistono diversi approcci allo studio della musica preispanica, uno di questi si nutre di una certa fiducia nelle possibilità di ricostruzione dei suoni preispanici a partire dallo studio materiale degli strumenti musicali di provenienza archeologica, che trova la sua espressione nelle ricerche di Francisca Zalaquett Rock, archeologa ricercatrice del *Centro de Estudios Maya* della UNAM di Città del Messico[11] che da anni lavora alla "ricostruzione" dei suoni di un passato perduto, tramite lo studio delle registrazioni acustiche di strumenti di provenienza archeologica, e l'analisi iconografica degli strumenti musicali in area maya; un approccio diverso è quello dell'etnomusicologo nonché musicista Gonzalo Camacho Díaz, specialista della musica indigena della Huasteca, secondo cui ricostruire i suoni del passato è un'impresa impossibile, motivo per cui, con i mezzi attualmente disponibili, la ricerca non può che avvicinarsi a stento a intravedere la complessa realtà percettiva preispanica:

> La música, que cada cultura define o distingue como tal, implica procesos de creación y recepción de los materiales sonoro inscritos en un contexto histórico socialmente estructurado. Por ello, debe ser analizada como un hecho social con un carácter multidimensional, es decir, que además de ser vista como un fenómeno acústico,

[11] A questo proposito, si veda l'ultimo volume di cui è curatrice, insieme con Martha Ilia Nájera e Laura E. Sotelo, pubblicato nel 2014, che raccoglie alcune ricerche sul fenomeno musicale preispanico in Mesoamerica, sviluppate in ambiti di studio e con metodi differenziati (Zalaquett Rock *et al.* 2014).

> también tiene que ser concebida como un fenómeno biológico, psicológico, económico, social, histórico y tomar en cuenta que es un constructo cultural, con todo lo que implica. (Camacho 2009: 27)

In questo complesso processo percettivo, le stimolazioni sonore interagirono per secoli dinamicamente con colori, sapori, odori e altri stimoli percettivi che devono aver caratterizzato in maniera multisensoriale l'esperienza del mondo da parte dell'uomo preispanico, un'esperienza per noi irraggiungibile e, quindi, irriproducibile (Camacho 2009).

Lo studioso sottolinea anche come ancora oggi spesso in Messico si faccia confusione fra musica indigena e musica preispanica, considerandole in molti casi la stessa cosa (*ibid*.: 29). Questo non fa che riprodurre certi stereotipi che appiattiscono l'attuale componente indigena del paese sul lontano e confuso passato preispanico, di fatto negando la compresenza di comunità ancora fortemente radicate sì nel loro passato, ma capaci di un dinamismo culturale che le rende più contemporanee che mai. Ma Camacho è un etnomusicologo, per motivi disciplinari interessato più a liberare dalla rigidezza interpretativa la musica del presente che a tentare di far luce sull'enigmatico passato sonoro preispanico, come vuole fare l'archeomusicologia.

La storia degli studi delle culture musicali che si sono succedute in Messico nel corso dei secoli, dall'epoca preispanica, a quella coloniale, a quella post-indipendenza del paese, è lunga e frastagliata e verrà discussa nelle pagine successive, ma è evidente come, anche in Messico, la storia degli studi rivolti alle manifestazioni musicali del passato non sia mai stata immune da condizionamenti sociali e politici, con i loro interessi diversificati[12].

Tutti questi possibili approcci di studio contribuiscono a gettare luce sul tema, ma è pur vero che nessuno, da solo, può aspirare a restituire agli ascoltatori attuali il fenomeno musicale antico nella sua complessità. Tuttavia, sarà necessario riflettere anche sui concetti di intenzione sonora e intenzione all'ascolto, due

[12] Per una ricostruzione storica degli usi culturali e politici della musica indigena in Messico, si veda il volume già citato di Marina Alonso Bolaños, significativamente intitolato *La invención de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX* (Alonso Bolaños 2008).

variabili fondamentali nella comprensione della musica, che, nel caso si tratti di musica antica, sfuggono quasi completamente alla nostra percezione, essendo impossibile ricostruirle senza un contatto diretto con i soggetti personalmente coinvolti (Ricci 2010).

Per il suo carattere effimero, infatti, questo settore della creatività umana ha risentito più di ogni altro del trascorrere del tempo e certe melodie, certi ritmi, certe tecniche e stili performativi, che per motivi storici e tecnologici non è stato possibile registrare su un supporto duraturo, si sono perduti per sempre.

Anche in quei rari casi in cui lo strumento musicale si sia conservato intatto e ancora oggi sia possibile tentare di suonarlo, la questione rimane spinosa e piena di rischi interpretativi, in quanto non esistono parametri universali nelle modalità di produzione e percezione del suono[13]. Per quanto si sia tentato di trovare delle letture in chiave biologica della risposta umana agli stimoli acustici (Neher 1962), certe divergenze di natura culturale, a livello percettivo, sono innegabili e sarebbe utopistico tentare una ricostruzione dei contesti della *performance* sonora antica nella loro completezza (Rouget 1980, Cox 2015). Ciò non esclude *a priori* la possibilità di registrare oggi il suono dei dispositivi sonori del passato e sottoporlo al pubblico nostro contemporaneo, rilevando le modalità di ascolto attuali di un suono antico, certo, percepito attraverso la distorsione culturale del nostro orecchio occidentale, ma non per questo meno "autentico" rispetto al suo emissore materiale.

Un concetto come quello di autenticità, dunque, è destinato a perdere la sua validità scientifica quando è riferito agli oggetti di cultura materiale immersi nel fluido divenire della storia. Un esempio estremo dell'ambiguità del concetto di "autentico" ci è fornito dall'archeologo Yannis Hamilakis (2013: 119-124), allorché ci descrive lo stato di conservazione di un blocco in calcare, appartenente al santuario di Poseidone, nell'isola greca di Poros (antica Kalaureia). Il blocco, datato intorno al IV secolo a.C., era un elemento architettonico del muro di cinta dell'area templare. Tuttavia, alla fine del XIX secolo, la zona venne occupata da una famiglia di proprietari terrieri che costruirono la loro abitazione fra le rovine e

[13] Sugli studi dell'influenza culturale nella percezione della dissonanza, per esempio, si veda il recentissimo JocDermott *et al.* (2016).

vi abitarono fino al 1978. I figli dei proprietari terrieri, che erano abituati a giocare in mezzo alle rovine del santuario, si divertivano a inscrivere le loro iniziali sulla superficie dei blocchi antichi. I loro "graffiti" sono oggi ben visibili ai visitatori di quella che è diventata un'area archeologia protetta, a seguito della confisca dell'abitazione privata (*ibid.*: 120).

Situazione analoga si trova niente meno che sull'Acropoli di Atene: un altro frammento architettonico in marmo, del V secolo a.C., appartenente all'Eretteo, reca sulla superficie un'iscrizione ben leggibile in arabo, datata al 1805, quando la città era sotto il controllo ottomano e l'Acropoli era diventata una fortezza: in essa è contenuto un elogio al governatore ottomano di Atene, che ha fortificato l'Acropoli (*ibid.*: 120-121). L'autore si chiede:

> What time are these objects? How can we date these two pieces using our conventions of chronological successive time? Is the fragment of the Acropolis ancient or early nineteenth century? Is the fragment of Kalaureia of a classical date or of the twentieth century? (*ibid.*: 122)

In maniera provocatoria, quindi, anche noi siamo portati a chiederci se il frammento costruttivo del tempio di Poros sia più autentico con o senza i graffiti del XX secolo, incisi su di esso, e se l'iscrizione araba faccia parte o meno dell'autenticità del frammento architettonico ateniese. L'autenticità mostra quindi tutta la sua debolezza concettuale, nel momento stesso in cui viene scelta la sola datazione cronologica come discriminante fra l'autentico e l'inautentico. I manufatti archeologici non sono manifestazioni materiali limitate nel tempo, ma rimangono come elemento costante del paesaggio antropizzato e, in fin dei conti, proprio grazie a questo loro perdurare fisico-materiale noi oggi possiamo accedervi sensorialmente.

Ma se una delle proprietà fondamentali della materia è la sua durevolezza, intesa come capacità di permanere, come tale essa incorpora più segmenti temporali simultaneamente: il tempo della sua creazione o produzione originaria, il tempo delle modificazioni e del reimpiego, il tempo dell'abbandono e il tempo della riattivazione attraverso processi sensoriali ed esperienziali contingenti (*ibid.*: 122).

Dai casi qui descritti risulta evidente che la materia di cui il reperto è composto reca letteralmente inscritta la storia dell'oggetto nel suo divenire attraverso i secoli, per cui è la ricostruzione di questa storia, semmai a restituirne l'autenticità, e non solamente la sua più antica funzione. Per questo l'autenticità classicamente intesa non può avere alcun valore epistemologico e, per questo, non rientrava fra gli obiettivi da perseguire in questa indagine.

Questa capacità della materia di catturare più frammenti di tempo e di renderli immediatamente evidenti ai sensi potrebbe sembrare scontata, ma non lo è proprio a causa della tendenza che caratterizza la datazione archeologica a fissare le cose in un dato momento della loro storia passata, privilegiando la fase di produzione, a discapito della loro "vita" successiva. Invece, proprio la durevolezza della materia di cui i reperti sono fatti permette loro di intervenire nel presente, reclamando la loro capacità di coesistere come presenze attuali, contemporanee a chi le esperisce, e di frammenti di un passato archeologico (Hamilakis 2013: 123).

Durante la mia visita al Centro di Interpretazione di Villa Díaz Ordaz, nello stato messicano di Oaxaca (*cfr.* Appendice III), ho avuto l'occasione di discutere col direttore del centro di un caso molto particolare, a mio avviso emblematico delle conflittualità che caratterizzano il processo di patrimonializzazione dei reperti archeologici in contesti periferici, dove essi sono strettamente vincolati al contesto attuale.

Uno dei reperti conservati al centro è il frammento inferiore di un petroglifo, datato su considerazioni stilistiche alla fase Monte Albán IIIb-IV (Classico Tardo, 500-1000 d.C.), somigliante agli altri esempi conosciuti della vicina Zona Archeologica di Yagul. In esso è visibile l'estremità inferiore di un personaggio con sandali, gonnellino e cintura che indossa anche un copricapo o un pennacchio, del quale però non rimane che l'estremità inferiore. Il frammento di stele è arrivato in museo grazie a un accordo stipulato fra la comunità locale e le autorità che gestiscono il terreno agricolo circostante. All'epoca del rinvenimento, il frammento era utilizzato per segnalare il limite fra due terreni agricoli confinanti, per questo, in un primo momento i contadini interessati non ne avevano accettato la rimozione. Tanto più che, come il direttore del centro mi ha raccontato durante la mia visita,

ne utilizzavano la superficie superiore per affilare la lama del loro machete. Evidentemente non ne riconoscevano il valore come reperto archeologico da preservare, ma come cippo di confine aveva di certo un valore socioeconomico importante, oltre che, in secondo luogo, una funzione pratica. Sono state le autorità territoriali a insistere perché venisse rimosso, fino a convincere le parti coinvolte grazie alla sostituzione del frammento archeologico con un normale cippo di confine, in modo da garantire anche in sua assenza la separazione dei due terreni.

Alla mia richiesta di chiarimenti sulla questione, Jorge Ríos, il funzionario INAH che mi ha accompagnato nella visita dei musei comunitari di Oaxaca e che conosce molto bene queste dinamiche, aveva commentato con queste parole:

> Sí, creo que es uno de los ejemplos, como dices, de que la gente se apropie nuevamente de su patrimonio, pero como institución nos toca darle un impulso y seguimiento, y es bueno cuando hay resultados positivos. (luglio 2015)

Quest'ultimo caso di sovrapposizione di percezioni e usi tutti "autentici" di un reperto archeologico costituisce un valido esempio della complessità e della stratificazione identitaria che ogni oggetto che abbia attraversato varie epoche reca con sé. Lo stesso complesso stravolgimento di valori e attribuzioni di senso hanno subito gli strumenti musicali in ossa umane cui questa ricerca si è dedicata.

Altri nuclei tematici ugualmente suggestivi sono emersi da questa doppia esperienza di studio degli *omichicahuaztli*. La partecipazione a entrambi i contesti di ricerca, l'uno in Italia e l'altro in Messico, mi ha permesso di confrontare dall'interno le due metodologie di analisi scelte e di evidenziare le considerevoli divergenze prospettiche fra le discipline coinvolte in una struttura museale e l'altra, che mi hanno fornito molti spunti di riflessione sul rapporto spesso contraddittorio fra conservazione, studio e fruizione (Barclay 1993, 1997).

Ferma restando la solidità del focus scelto come punto di partenza, ovvero la materialità dell'oggetto musealizzato, scandalosamente presente nei *nostri* musei come nei *loro*, il gruppo di ricerca italiano, del quale si dirà meglio più avanti, ha optato per una linea investigativa più prudente nei confronti dalla materia stessa del

reperto, mettendo quasi sempre al primo posto le preoccupazioni legate alla conservazione, anche a discapito delle indagini scientifiche necessarie a ricostruire la biografia culturale di questi oggetti. In Messico, invece, lo zelo conoscitivo degli specialisti coinvolti nella ricerca, anche in virtù della grande abbondanza di reperti disponibili e della loro inferiore qualità artistica, ha privilegiato una ricostruzione quanto più "autentica" possibile di tecniche e modalità d'uso di tali strumenti musicali, a volte anche esponendo i reperti stessi al rischio di essere danneggiati durante le analisi. Preservare l'integrità materiale da un lato, sfruttare le sue potenzialità diagnostiche, anche a rischio di comprometterne la conservazione dall'altro, sono stati gli orientamenti prevalenti rispettivamente del museo italiano e di quello messicano.

Ciò che emerge da questo quadro complesso è una certa diversità degli approcci investigativi e, in secondo luogo, delle scelte museografiche dei curatori nei riguardi di questi reperti e delle loro potenzialità come oggetti di studio, scelte con le quali ho dovuto fare i conti di volta in volta, adattando gli obiettivi e la tempistica della mia ricerca alla realtà museale che la ospitava. La fase di registrazione e studio delle proprietà sonore degli strumenti, per esempio, è stata quasi immediata per i curatori del museo messicano, ai quali pure era stata fornita una presentazione generale del progetto di ricerca per ottenere l'autorizzazione a lavorare coi materiali; al Museo Pigorini, invece, ho avuto l'autorizzazione per suonare gli strumenti solo dopo un lungo *iter* burocratico, nel quale mi si chiedeva di descrivere e giustificare nel dettaglio le modalità di intervento, i rischi per gli oggetti e gli scopi del progetto di studio.

Ma il valore aggiunto di avere a che fare con degli oggetti musealizzati ha dato il via a una ulteriore serie di riflessioni meta-analitiche, che molto hanno a che vedere col ruolo sociale dei musei e del loro contenuto espositivo. Infatti, le divergenze di intervento e di interpretazione finale del dato, una volta terminato il processo di studio, si ripercuotono in pieno sulla pratica museale dell'allestimento e sulla mediazione culturale che ne deriva, nonché sulla concretezza dell'oggetto esposto che, in ultima analisi, è l'interfaccia materiale dei contenuti che si vogliono veicolare attraverso l'allestimento stesso. Piuttosto, proprio quella stessa

materialità, una volta inglobata nel percorso espositivo, viene ridotta a simbolo della realtà culturale immateriale che si vuole illustrare e come tale mediata al pubblico di visitatori.

Tuttavia, il rischio di quella che definirei una ineluttabile riduzione a simbolo è proprio quello di offuscare l'entità materica dell'oggetto in vetrina, i suoi più immediati significati e la sua funzione pratica. Si tratta di informazioni che il museo spesso dimentica di veicolare, concentrandosi su complesse interpretazioni ricostruite *a posteriori* per via deduttiva, che in passato spesso finirono per giustificare e reiterare alcune classificazioni obsolete su cui si fondano le impostazioni teoriche usate dall'antropologia moderna di fine Ottocento (*cfr.* capitoli successivi).

Da qui sorge la necessità di rivalutare la materia, silenziando momentaneamente i discorsi sulla simbologia, di sospendere il giudizio sul valore simbolico, senza per questo accantonarlo definitivamente, semplicemente posticipando le riflessioni in merito a quando si avrà una migliore conoscenza delle possibilità fisiche, *sensibili*, dell'oggetto in sé. Ovviamente, queste proprietà materiali del reperto non andranno prese come dati definitivi *tout court*, ma, insieme con la ricostruzione del contesto simbolico, andranno a integrare la conoscenza generale dell'oggetto, mettendo in equilibrio approcci di studio diversi.

Posizionamento teorico: il concetto di materialità

Oggi, centinaia di *omichicahuaztli* si conservano in diversi musei in Messico (fra gli altri, saranno citati in questa ricerca quelli dei musei di Toluca, Tenango del Valle e Calixtlahuaca, oltre quelli del MNA della capitale) e negli Stati Uniti (in particolare al *Department of Anthropology dell'American Museum of Natural History* di New York, al *National Museum of the American Indian* di Washington, e al *Department of Middle American Research* della Tulane University, a New Orleans), così come in Europa (oltre a quelli in territorio italiano, due al Museo Pigorini e uno al Museo di Storia Naturale di Firenze, si ricorderà che alcuni sono conservati anche al *Musée du quai Branly – Jacques Chirac* di Parigi, al *British*

Museum di Londra, all'*Ethnologisches Museum* di Berlino, al *Musée des Instruments de Musique* di Bruxelles, e al *Nationaal Museum van Wereldculturen* di Leida)[14].

Come ha evidenziato la ricostruzione della storia degli studi sul tema, solo quelli che presentano una qualche decorazione figurata sono stati presi in considerazione e studiati in maniera approfondita come tipologia specifica di manufatto dalla fine del XIX secolo in poi (Seler 1992[1898]: 62-73; Lumholz, Hrdlička 1898: 61-79; Starr 1899; von Winning 1959; Gutiérrez Solana 1983; Trejo Mojica 2008: 17-18) e solo in ragione del valore artistico-culturale della componente decorativa sono oggi esposti nelle sale dei musei che li conservano, anche nei casi in cui il dispositivo con funzione sonora -nel nostro caso la superficie lavorata con le tacche- si presenta incompleto o in cattivo stato di conservazione[15]. Questo approccio "tradizionale", il cui apporto conoscitivo rimane comunque un incontestabile tassello nella storia degli studi, si è però mantenuto invariato per tutto il secolo scorso, ignorando quasi completamente la funzione originaria di strumenti musicali che questi reperti svolgevano prima di essere portati alla luce dallo scavo archeologico e di varcare la soglia di un museo per diventare oggetto di contemplazione puramente visiva, una fine abbastanza incongrua per un oggetto fatto per produrre musica.

Solamente nelle pubblicazioni più recenti si sono avanzati tentativi di studio organologico di alcuni *omichicahuaztli* (Higelin 2012; Sánchez, Higelin 2014), anche se si tratta pur sempre di considerazioni basate sulle tracce tafonomiche e non sull'ascolto diretto della produzione sonora dello strumento. In particolare, gli strumenti musicali musealizzati permettono una riflessione in più sulle scelte

14 Per motivi sostanzialmente di tempo e denaro, non mi è stato possibile visitare personalmente tutti questi musei e accedere fisicamente agli strumenti musicali di mio interesse. Tuttavia, ho potuto verificare la loro presenza avvalendomi delle notizie raccolte sui siti web dei singoli musei, molti dei quali contengono dei cataloghi delle collezioni consultabili online, e raccogliendo informazioni dalla letteratura su questo strumento, dove spesso vengono citati i musei in cui i reperti menzionati nel testo sono conservati. Per completezza, dunque, ho ritenuto corretto riportare qui le informazioni circa l'esistenza di altri *omichicahuaztli* in musei diversi da quelli su cui si concentra la mia ricerca, riproponendomi di recarmi a visitare queste strutture in futuro, per poter studiare di persona questi altri strumenti.

15 Nella quasi totalità dei casi osservati l'oggetto con cui venivano strofinate le tacche manca del tutto, rendendo quindi ancora più complicato uno studio archeomusicologico.

espositive da adottare per veicolare più informazioni possibili attraverso la loro presenza in vetrina, che non dovrebbe essere solo una presenza visiva, ma anche acustica. Quindi, uno studio organologico che preveda anche la cattura della traccia acustica emessa si è reso ormai indispensabile anche per questa categoria di strumenti. Ciò è vero nonostante le difficoltà interpretative cui si è accennato, oggi pienamente riconosciute nell'ambito della ricerca etnomusicologica, grazie anche a una naturale evoluzione in senso critico del metodo di ricerca di questa disciplina (cfr. capitolo V). Tanto più se l'oggetto di studio sono i suoni del passato.

Nella definizione del mio posizionamento teorico rispetto allo stato attuale degli studi, un'influenza notevole è dovuta anche e soprattutto agli studi sul concetto di materialità (Myers 2001; Quinn 2003; Miller 2005; Meskell 2005, Cattelino 2006; Tilley 2006; Woodward 2007) e su quello di Cultura Materiale di taglio trasversale fra Archeologia e Antropologia (Thomas 1991, Gosden 1999, 2003; Gillespie e Nichols 2003; Meskell e Preucel 2004, Hamilakis 2011, Hendon *et al.* 2014) e sulle infinite modalità in cui uomini e cose da sempre si relazionano, all'interno di una rete sociale dinamica (Appadurai 1986; Hodder 1986, 2012, 2014). Inoltre, sul tema generale della coniugazione fra il gesto umano e il ritmo, nello studio della produzione musicale, sono molto interessanti le considerazioni di Leroi-Gourhan sulla questione del rapporto materia-gesto-ritmo che, dal punto di vista dell'autore, si sono evolute insieme con la fisiologia umana sin dai primordi e sono riscontrabili nel nostro agire quotidiano, pur declinate culturalmente in maniera sempre diversa (1977[1968]: 278-299 e 328-338).

Aggiungo, infine, che quella che inizialmente per me poteva sembrare una posizione sfavorevole - la mia formazione ibrida fra Archeologia e Antropologia culturale- si è rivelata un punto di forza dal quale partire per affrontare trasversalmente il tema della materialità degli oggetti che costituiscono il campo di indagine dell'Archeologia, in quanto indicatori di istanze culturali da decifrare proprio a partire dallo studio di quella stessa materia di cui sono fatti. Le discipline afferenti alla ricerca archeologica non sono estranee a questo processo continuo di scambio fra uomo e materia, soprattutto quando operano in un contesto museale dove la patrimonializzazione e la messa in valore del reperto si costruiscono

attraverso lo studio, prima, e la *mediazione* culturale, poi, della sua presenza materiale in vetrina. "Dar pertinenza al contesto della mediazione, ovvero apprezzare la cornice in quanto *raccordo",* in senso brandiano (Padiglione 1997: 137), significa in questo caso riconoscere la capacità innata della materia *situata* di veicolare significati, storie, saperi, attraverso di sé.

Dal riconoscimento di questa sua proprietà ho avviato la mia ricerca, essendo la materia di cui sono fatti gli oggetti esposti non solo un veicolo tangibile per esprimere istanze culturali specifiche, come l'approccio fiducioso delle scienze positivistiche potrebbe indurre a pensare, ma anche un attore sociale a pieno titolo, coinvolto nel circuito di relazione umano-non umano di cui è testimone fisico (Hodder 2012: 88-112), di fatto il circuito su cui da sempre lavora l'Archeologia. È proprio nell'ambito di questa corrente teorica che intendo posizionare il mio lavoro, applicando le riflessioni antropologiche sul concetto di materialità e sulle relazioni che l'uomo ha da sempre instaurato con essa al caso particolare di uno strumento musicale ammutolito da secoli perché "intrappolato" in vetrina: l'*omichicahuaztli* mesoamericano.

Sintesi dei contenuti

Il capitolo iniziale sarà dedicato all'analisi del terreno in cui la ricerca sull'*omichicahuaztli* è stata portata avanti, ovvero l'ambito dei musei etnografici, con uno sguardo trasversale alle realtà museali italiane e straniere, fino a quelle oltreoceano, direttamente coinvolte in questo studio. Ampio spazio verrà dedicato anche alla questione della contiguità fra la disciplina dell'Archeologia e quella dell'Antropologia, soprattutto negli studi di Americanistica, che in qualche modo motiva l'approccio interdisciplinare qui utilizzato, anche in ragione del fatto che, fino a oggi, la sala espositiva del Museo Pigorini dedicata alle Americhe è di fatto una sala archeologica. Proprio nel percorso storico che ha portato alla formazione delle collezioni di un museo ibrido, fra etnografia dell'Extraeuropeo e archeologia pre- e protostorica per lo più italiana, verranno individuate le ragioni di questa convivenza: in questa cornice, il caso di studio qui presentato non è che un tentativo

di rinnovata collaborazione interdisciplinare.

Il secondo capitolo, invece, ripercorrerà l'evoluzione nell'uso dei sensi, non solo in contesto museale, ma anche con riferimento ai significati simbolici che l'esercizio della percezione sensoriale come strumento di conoscenza ha assunto in Occidente nel corso della storia. Tale approfondimento è necessario per comprendere le ragioni dell'attuale esigenza di ripristinare un approccio multisensoriale nei processi cognitivi, che interessa anche le più recenti tendenze museografiche e i linguaggi adottati per veicolare i contenuti dell'esposizione museale. Una valutazione dell'efficacia di tale approccio è preliminare a comprendere come il patrimonio culturale che i nostri musei ospitano possa essere fruito in forme nuove ed eterogenee, integrando la componente visuale *main stream* con una più completa stimolazione del visitatore. Nel nostro caso specifico saranno l'esercizio dell'udito, l'intenzionalità nella funzione sonora dei manufatti del passato e le dinamiche sociali coinvolte nelle pratiche performative antiche a essere analizzate. Si dedicherà particolare attenzione ai rischi che pone la disciplina archeomusicologica che, sotto l'influsso delle correnti etnomusicologiche più vicine all'antropologia culturale, da qualche decennio sta tentando di definire il suo ambito di ricerca e i suoi strumenti di lavoro, nel più ampio contesto delle scienze dell'antichità. Infine, un ultimo spazio sarà dedicato alle questioni normative e alle direttive ICOM in tema di valorizzazione e protezione del patrimonio musicale conservato nei musei di tutto il mondo, di cui, dagli anni Sessanta, si occupa il *Comité international pour les musées et collections d'instruments de musique* (CIMCIM). Le contraddizioni fra le pratiche di promozione applicate agli strumenti musicali nei musei e la loro tutela fisico-materiale, che rimane pur sempre un obiettivo primario dell'istituzione museale, verranno sviscerate a livello teorico, accompagnando le riflessioni sul tema con alcuni fra i più recenti esempi di museografia nazionale e internazionale relativa al fenomeno musicale e ai manufatti a esso riconducibili.

Nel terzo capitolo, proporrò una ricostruzione della storia degli studi sullo strumento musicale qui preso in esame, nell'ampio panorama dell'archeomusicologia della Mesoamerica, scandagliando le varie fonti a

disposizione, dalle cronache spagnole di epoca protocoloniale, ai ritrovamenti archeologici succedutisi dalla fine del XIX secolo a oggi, con particolare attenzione alle modalità in cui è cambiato nel tempo l'approccio allo studio scientifico dell'*omichicahuaztli*, in relazione ai progressi delle discipline dell'archeologia e dell'organologia del continente americano in particolare. Anche le fonti iconografiche e quelle etnografiche verranno discusse, ponendo l'accento sulla validità dell'uso integrato di ciascuno di questi strumenti di analisi, in relazione al contesto specifico del continente americano dove, come già spiegato, archeologia ed etnografia godono di una vicinanza accademica maggiore rispetto al contesto italiano, e spesso la formazione ibrida dei ricercatori impegnati in questi settori disciplinari garantisce uno scambio di dati più intenso. Tuttavia, tale prossimità di studio espone ad alcuni rischi interpretativi quando la sovrapposizione di dati etnografici a quelli archeologici non viene accompagnata da un'analisi critica del contesto storico da cui questi e quei dati provengono. Nel caso dell'*omichicahuaztli* non mancano esempi etnografici raccolti fra la fine del XIX secolo e l'inizio de XX (Lumholtz 1902), ripetutamente citati durante il secolo scorso nella letteratura specifica su questo strumento, molti dei quali rimangono ancora oggi un valido indizio per la comprensione dell'*omichicahuaztli* preispanico. L'ultima parte del capitolo indagherà la simbologia legata al corpo umano e alle ossa in particolare, attingendo alle testimonianze sul sacrificio, sul contesto funerario che, secondo le fonti, è quello in cui l'*omichicahuaztli* veniva suonato, e sul trattamento del corpo *peri* e *post mortem* in Mesoamerica; verranno discusse anche le narrazioni mitiche riportate dalle fonti coloniali spagnole riguardanti le ossa umane e il loro uso come materia prima per la creazione dell'umanità. Queste informazioni ci permetteranno di avvicinarci all'universo di senso di cui lo strumento è originario tramite un approccio emico, e di mettere in discussione la validità scientifica di una categoria organologica estranea al contesto di provenienza, quale quella di *idiofono a rachiamento*.

Nel corso del quarto capitolo verranno presi in esame i due progetti cui ho partecipato nell'ambito di questa ricerca, l'uno italiano, l'altro messicano, e ne verranno descritte in maniera dettagliata le varie tappe di realizzazione, dall'analisi

preliminare dei reperti, alle ricerche d'archivio, al contesto museale di riferimento, fino allo studio acustico vero e proprio. Infine, ampio spazio verrà dato a un'analisi comparativa fra le due diverse metodologie messe in campo dalle strutture museali coinvolte e fra i risultati così diversamente ottenuti. Dallo studio di queste differenze è emerso come gli oggetti patrimonializzati, lungi dall'essere delle entità culturali inesorabilmente cristallizzate nel tempo, siano ancora in grado di suscitare attivamente delle riflessioni diversificate sul concetto di alterità e sul valore che la loro presenza può avere nei musei come istituzioni deputate alla conoscenza dell'Altro e all'educazione del pubblico nei confronti di questo tema.

Il capitolo conclusivo fornirà infine una cornice teorica all'intero progetto, con un ulteriore approfondimento di alcuni dei nuclei tematici emersi nel corso della ricerca alla luce dei risultati ottenuti e una serie di considerazioni teoriche finali sull'applicabilità museografica del metodo qui utilizzato per l'analisi del suono prodotto dagli strumenti di provenienza archeologica.

Seguiranno tre appendici dedicate rispettivamente a un elenco delle strutture museali rilevate sul territorio italiano nel corso della ricerca (Appendice I), all'organizzazione dei contenuti multimediali (Appendice II) e a un breve *excursus* fra i musei comunitari dello stato di Oaxaca, che ho avuto l'opportunità di visitare durante uno dei miei periodi di studio in Messico, e che mi hanno dato la possibilità di confrontarmi con una diversa percezione e un diverso modo di maneggiare il patrimonio culturale a livello locale (Appendice III).

I

Il museo etnografico come terreno di ricerca

Una delle debolezze più singolari della mente umana
consiste nell'incapacità di giudicare gli oggetti,
anche quando li si osserva in pieno sole,
se non siano collocati accanto a un altro oggetto.
A. de Tocqueville[16]

Prima di addentrarmi nel tema specifico degli strumenti musicali oggetto di questa ricerca, ritengo necessario proporre una breve analisi della realtà dei musei etnografici come terreno di ricerca problematico in cui situare l'intero lavoro. Questo *excursus*, frutto della prima fase di ricognizione sul territorio e di parallele ricerche sul web, non aspira, certo, a esaurire il panorama dei musei etnografici, né io ritengo sia necessario un tale esercizio compilativo, ma vuole essere un esempio dei casi più significativi, in relazione al tema specifico di questa indagine, che illustrino l'attuale realtà dei musei etnografici italiani, all'interno del panorama internazionale.

Qual è oggi il compito del museo etnografico all'interno del tessuto sociale italiano, che pian piano si arricchisce di nuove trame eterogenee, di voci e di presenze che rinviano a terre lontane? Alla luce dell'attuale temperie culturale in cui la convivenza con lo "straniero" portatore di istanze culturali diverse scatena spesso delle relazioni conflittuali (Aime 2004), che ruolo possono rivestire oggi nei nostri musei le collezioni di oggetti di cultura materiale provenienti dalle società

[16] Tocqueville, A. de (1991[1984]), *Lettre inédite du 30 uillet 1854 à Pierre Freslon (Archive Tocqueville)*, in Id., *Oeuvres*, vol. I, Paris: Gallimard, p. 1230, cit.in Bettini (2014: 16).

extraeuropee?

Di fatto, le collezioni extraeuropee conservate nei musei etnografici italiani conferiscono a queste strutture una natura "sovralocale", a causa della distanza storica e geografica che le separa dai luoghi di provenienza degli oggetti, trasformando la nozione di pubblico in un concetto astratto e facendo di questi musei dei "musei senza territorio" (Lattanzi 2005: 32).

Ma i singoli oggetti esposti o le intere collezioni ricontestualizzate nelle sale di un museo possono oggi inserirsi nei discorsi sull'Altro che caratterizzano questa tumultuosa contemporaneità. Tuttavia, affinché ciò avvenga, bisogna prima far fronte a un problema metodologico che riguarda la museografia etnografica dell'extraeuropeo. Quante vite possiede un oggetto etnografico "esotico", estrapolato dal suo contesto e privato della sua funzione originaria, per andare a morire immergendosi nella staticità della vetrina di un museo? E qual è il linguaggio museale ideale per raccontarle?

Da quando Kopytoff (1986) ha introdotto il concetto di "biografia culturale delle cose", intitolando così un suo noto saggio sul tema, l'approccio biografico agli oggetti si è diffuso sempre più. Anche in questa ricerca, le domande poste in partenza sono state le stesse che avremmo formulato se si fosse trattato di persone, e non di cose, nel tentativo di ricostruire la biografia del nostro "oggetto". Nelle parole dell'autore:

> What, sociologically, are the biographical possibilities inherent in its [dell'oggetto] "status" and in the period and culture, and how are these possibilities realized? Where does the thing come from and who made it? What has been its career so far and what do people consider to be an ideal career for such thing? What are the recognized "ages" or period in the thing's life, and what are the cultural markers for them? (*ibid*.: 66)

Anche se lo studioso, nel formulare questi quesiti, si riferisce più ai processi di mercificazione degli oggetti nella società contemporanea, ho scelto di adottare la stessa prospettiva nei confronti della tipologia di reperto archeologico musealizzato di cui mi occuperò nelle pagine seguenti. Tali questioni non solo sono perfettamente

applicabili a oggetti che, per definizione, hanno attraversato secoli di storia, ma oggi sono diventate anche parte di un discorso museale sull'Altro, che deve in qualche modo rappresentarci come si è formato il concetto di alterità proprio attraverso di essi. Parafrasando Kopytoff (*ibid.*: 67), la domanda da porsi è: come cambia l'uso di un oggetto nel tempo e che cosa succede quando smette di assolvere la funzione per cui è stato realizzato, per acquistarne altre?

Inoltre, in riferimento al contesto e al linguaggio del museo, come fare per comprendere e comunicare questi suoi significati stratificati nel tempo? Un metodo di ricerca scientifico interdisciplinare può sicuramente illuminare nuove strade per una conoscenza più approfondita di questa parte del nostro patrimonio nazionale. Uno sguardo alle realtà museali europee ed extraeuropee ospitanti collezioni di questo tipo, una ricostruzione storica del cammino percorso dagli oggetti per arrivare nelle sale dei musei, un confronto costruttivo con le soluzioni adottate all'estero, possono dare nuovo slancio e nuove idee per conservare al meglio, ma anche valorizzare e promuovere il patrimonio archeologico ed etnografico extraeuropeo in Italia, contando su una rinnovata collaborazione fra tutti i settori della ricerca coinvolti.

I.1 Esperienze museali a confronto

Era il 1958 quando Claude Lévi-Strauss scriveva:

> I musei di antropologia mandavano un tempo uomini – che viaggiavano in un solo senso – a cercare oggetti che viaggiavano in senso inverso. Ma oggi gli uomini viaggiano in tutti i sensi; e siccome questa moltiplicazione dei contatti determina un omogeneizzarsi della cultura materiale (che, per le società primitive, il più delle volte significa l'estinzione) si può dire che, per taluni aspetti, gli uomini tendono a sostituire gli oggetti. I musei di antropologia devono stare attenti a questa immensa trasformazione. […] ma, come è sempre più difficile raccogliere archi e frecce, tamburi e collane, panieri e statue di divinità, diventa sempre più facile studiare, in maniera sistematica, lingue, credenze, atteggiamenti e personalità. Quante comunità dell'Asia sudorientale, dell'Africa nera e bianca, del Medio Oriente, ecc., non sono

> rappresentate a Parigi da individui residenti o di passaggio, da famiglie o addirittura da piccole comunità? (2009: 413-414)

Da allora è trascorso oltre mezzo secolo: anni di un vivacissimo dibattito internazionale in cui nuove forze decostruzioniste e revisioniste, soprattutto dagli anni Settanta in poi, hanno rimesso in discussione non solo le prospettive dell'indagine etnografica tradizionale, ma anche l'oggetto stesso del fare etnografia: si pensi alle ripercussioni metodologiche che ha avuto il filone di studi di antropologia interpretativa da Geertz[17] in poi, ma anche al peso sempre maggiore attribuito alla soggettività del ricercatore e alla riflessività critica della scrittura etnografica. Sono questi i temi affrontati durante il Seminario di Santa Fe, New Mexico, del 1984, poi sfociati nella pubblicazione del famoso quanto discusso[18] *Writing Cultures* curato da James Clifford e George E. Marcus (1986). La rivoluzionaria portata dei contenuti di questo testo è stata comunque ridiscussa nel decennio successivo, ma ha pur sempre lasciato un'impronta posmodernista fortemente introspettiva con cui oggi l'antropologia deve fare i conti in ogni sua declinazione, anche in quella museale.

In fondo, non è il museo "*the boundary between the exterior space of the field, where knowledge was gathered*" in opposizione agli spazi interni delle sue sale, che sono "*the site where ethnographic knowledge was (re)produced*?" (Turgeon, Dubuc 2002: 23). Possono essere, oggi, i musei etnografici delle "zone di contatto" (Clifford 1997, 2007), contesti dinamici di negoziazione di identità?

I musei etnografici che l'Occidente ospita, da deposito di oggetti esotici e

[17] Il nucleo concettuale del suo interpretativismo, contenuto nel saggio introduttivo di *The Interpretation of Cultures* (1973), si incentra sull'obiettivo che l'etnografia deve perseguire di produrre, tramite il processo di scrittura, una "descrizione densa" (traduzione italiana di *thick description*), a più livelli, della realtà osservata. Qualcuno ha provato a trasferire in ambito museale questo *modus operandi* dell'etnografo, parlando di "*thick translation*", in riferimento allo stratificato sistema di significati di cui è carico, oggi più che mai, un oggetto esposto in un museo etnografico, la cui "traduzione" e divulgazione oggi è arduo compito per gli specialisti (Appiah 2000, Sturge 1997, 2006, 2007).

[18] Fra gli altri, all'inizio degli anni Novanta l'antropologo britannico Ernest Gellner (2003[1992]: 22-40) polemizzò contro questa nuova corrente critica e neorelativista, accusandola di aver perso di vista l'oggetto vero e proprio della ricerca etnografica, a favore di uno spazio eccessivo concesso all'esperienza soggettiva dell'etnografo e di aver dato un'impronta eccessivamente letteraria alla scrittura etnografica.

stravaganti collezionati durante la storia coloniale, sono oggi passati a rivestire il ruolo di interlocutori materiali privilegiati del mondo accademico sui temi dell'alterità e del dialogo interculturale.

Risale all'ottobre 2015 il progetto "Multaqa: Museum as Meeting Point – Refugees as Guides in Berlin Museums", un'iniziativa culturale che ha coinvolto quattro musei di Berlino nel "reclutamento" e nella formazione di 19 rifugiati siriani e iracheni, affinché potessero fare da guida nella loro lingua, ai loro connazionali residenti in Germania, accompagnandoli nella visita dei musei. Si tratta di un'iniziativa esemplare, che ha permesso alle istituzioni culturali di lavorare attivamente per l'integrazione delle minoranze presenti sul territorio nazionale e, allo stesso tempo di sensibilizzare i cittadini tedeschi alla diversità. Il museo è diventato concretamente luogo di dialogo interculturale, stimolando importanti riflessioni sull'idea di un patrimonio condiviso[19] .

Anche il pubblico cui i musei etnografici italiani oggi si rivolgono è un pubblico variegato e culturalmente composito, a causa dell'espandersi delle frontiere del turismo internazionale, oltre che di un fenomeno migratorio stratificato e complesso (Lattanzi 2014: 74). La mia personale esperienza di guida per le scolaresche in visita al museo Pigorini mi ha permesso di sperimentare quanto sia importante per queste classi, spesso già "multietniche", confrontarsi col tema dell'alterità. La crescente attenzione alla complessità del pubblico rende il compito educativo del museo ancora più delicato, esigendo dai dispositivi museali linguaggi sempre più innovativi e chiare prese di posizione su questioni non più squisitamente culturali, ma anche etiche e politiche[20].

Prima di addentrarmi nelle questioni legate all'ambiente museale italiano, la cui analisi è propedeutica in quanto contenitori *densi* rispetto all'oggetto di studio specifico di cui mi occuperò, sarà utile un *excursus* sulle esperienze museali significative in cui mi sono imbattuta, sia personalmente, sia nel corso delle mie letture sul tema, dalle quali ho tratto alcuni spunti di riflessione da applicare al mio

[19] L'iniziativa coinvolge il *Museum für Islamische Kunst*, il *Vorderasiatisches Museum*, il *Skulpturensammlung Museum für Byzantinische Kunst* e il *Deutsches Historisches Museum*. Per un approfondimento si rinvia alla relativa pagina web nella piattaforma elettronica per l'apprendimento degli adulti in Europa: https://ec.europa.eu/epale/it/node/19238 (ultima consultazione: 27/02/2016).
[20] Sul ruol del museo come "mediatore" culturale si veda Karp (2006) e Karp e Kratz (2014).

caso di studio. A cominciare dalla realtà museale d'oltreoceano. La seguente carrellata di realtà museali, che certamente non esaurisce la casistica delle tematiche affrontate, vuole essere un modo per avvicinarci concretamente ai problemi comunicativi cui un museo etnografico va incontro quotidianamente e alle diverse soluzioni che è possibile adottare.

La situazione del continente americano è emblematica delle contraddizioni in cui viviamo: oggi fra i visitatori dei musei etnografici statunitensi, per esempio, ci sono spesso i rappresentanti di quelle comunità di nativi eredi di coloro cui quegli stessi oggetti esposti sono appartenuti in un tempo non così lontano da comportarne l'oblio. L'imbarazzo e il "senso di colpa" che in tali oggetti sono contenuti vengono ammortizzati dalle iniziative, sempre più numerose, che spingono verso una collaborazione fattiva gli operatori museali specializzati e i nativi. Si lavora sempre più in un'ottica di multifocalità che vuole farsi interprete delle molteplici vite che un oggetto etnografico musealizzato trascina con sé.

Un classico esempio di questo spirito collaborativo è l'imponente fenomeno culturale che ruota attorno al *National Museum of the American Indian* (NMAI), a Washington, uno dei musei della *Smithsonian Istitution,* che pur avendo suscitato nel tempo numerose critiche rimane un punto di riferimento costante e aggiornato sui temi della questione spinosa di "chi è autorizzato ad esprimersi" (Rickard 2007: 85-92; sul legame fra oggetti e comunità in relazione a questo museo, si veda anche Colwell-Chanthaphonh 2004) quando si parla di questioni native. Basti pensare che, in occasione della sua cerimonia di inaugurazione, avvenuta nel 2004, il museo riuscì a convogliare nelle sue sale un numero enorme di comunità indigene d'America. L'ultima così grande confluenza su larga scala di Nativi d'America era stata quella che aveva portato alla sconfitta del Generale Custer nella Battaglia di Little Bighorn, il 28 giugno del 1876 (Horse Capture[21] 2013: 164).

In un recentissimo articolo, che data al dicembre 2015, in cui viene annunciata l'apertura del *Center for Contemporary Native Art* presso il *Portland Art Museum*,

[21] Joe D. Horse Capture, curatore del NMAI è un curatore nativo di seconda generazione: anche il padre, George Horse Capture, aveva collaborato con il museo prima di lui, instaurando sin dall'inizio ottimi rapporti fra la sua comunità (gli *A'aninin* del Montana settentrionale, conosciuti anche con l'etnonimo francese *Gros Ventre*) e il museo.

nello stato dell'Oregon, la vocazione collaborativa del lavoro intrapreso viene così descritta:

> At the core of the Center's mission is the commitment to partner with Native artists in co-creating the exhibitions, interpretation, and programming for the space. This approach challenges visitors to think about Native American art and the cultures that inform the work as dynamic and changing, and not as an ethnographic snapshot in time[22].

Ciò che si intende veicolare, sottolineandolo negli intenti espositivi, è il dinamismo interno alle comunità indigene locali, che nella loro produzione artistica oscillano fra forme tradizionali e contemporanee di espressione, in questo caso artistica, allo scopo di svecchiare la percezione tradizionalmente statica che l'immaginario collettivo americano si è formato, dall'esterno, nei confronti di queste comunità[23] .

Anche la realtà canadese ha tentato simili soluzioni nell'allestimento di esposizioni di oggetti sia nativi sia connessi a minoranze etniche di immigrati, spesso con esiti contraddittori che hanno scatenato conflitti ideologici rilevanti. Quando il modello collaborativo si applica allo studio delle collezioni destinate a confluire in una mostra, le preziose informazioni che la comunità indigena può dare sugli oggetti vanno incontro a un paradosso museale difficilmente superabile senza che si scatenino dei conflitti. In un'intervista concessa a Pietro Clemente, Ruth Phillips, direttrice del *Museum of Anthropology* dell'Università della Columbia Britannica di Vancouver, ci racconta che ciò è accaduto in occasione della visita ai depositi della collezione *Tahltan* da parte di una delegazione indigena di anziani (Clemente 2003). Il confronto diretto con gli oggetti porta spesso gli anziani delle

[22]La versione integrale dell'articolo è reperibile sul sito: http://artmuseumteaching.com/tag/survivance/ (ultima consultazione: 17/12/2015).

[23] L'arte nativa è uno dei settori più fecondi, quando si parla di museografica collaborativa: ne è un esempio la mostra temporanea ospitata dal 15/12/2011 al 15/02/2012 a Roma, dallo stesso Museo Pigorini e curata da Stefania Tiberini "Women in Charge. Artiste inuit contemporanee". Questa mostra ha portato l'arte contemporanea inuit al femminile per la prima volta in Italia, esponendo una collezione di cinquanta opere firmate da quattro artiste dell'Artico canadese, di fama internazionale. Per un ulteriore approfondimento si veda http://www.pigorini.beniculturali.it/archivio-mostre-2012.html (ultima consultazione: 17/03/2016).

First Nations canadesi a raccontare storie che nell'ottica indigena non vanno divulgate, dal momento che la comunità le considera di sua proprietà. Quando ciò è accaduto coi *Tahltan*, l'esito si è rivelato in contrasto con le aspettative scientifiche dello staff del museo, per il quale tali storie erano destinate a diventare parte dei contenuti della mostra in cui tale progetto collaborativo doveva sfociare. L'impossibilità di trovare un accordo etico fra le parti ha comportato la rinuncia all'allestimento della mostra da parte del museo. La studiosa, infatti, spiega a Clemente:

> Dobbiamo riconoscere che quello dei musei è un contesto speciale, in cui si rende disponibile la conoscenza a un pubblico di massa. Quello che noi studiosi dobbiamo fare è ottenere il riconoscimento della necessità di avere la libertà di pubblicare i risultati delle nostre ricerche -in un modo che giudichiamo eticamente corretto- in libri, articoli o durante le conferenze e riconoscere, però, che le mostre hanno un ruolo diverso e molto specifico, che è quello di rappresentare solo ciò su cui riusciamo a trovare un accordo con le comunità coinvolte e rappresentarlo dal loro punto di vista. (Clemente 2003: 12)

In altri casi, tuttavia, gli esiti positivi di tali progetti collaborativi spingono a legittimare sempre di più operazioni di questo genere (Harrison 2005). Risulta evidente da queste esperienze che, per lo meno nel contesto nordamericano, il museo etnografico oggi è di per sé un laboratorio sociale molto articolato e perciò stesso può diventare un terreno di ricerca molto fruttuoso, capace di suscitare domande e stimolare riflessioni metamuseali.

Quali istanze storiche e culturali relative a un passato non troppo lontano motivano queste scelte espositive ibride? Perché oggi si è reso necessario un confronto diretto con i discendenti ideologici delle società studiate?

Alcuni ricercatori parlano di "senso di colpa" insito nell'oggetto etnografico, nella sua accezione di testimone storico-materiale della temperie culturale del colonialismo occidentale. Proprio in virtù di quella stessa temperie, infatti, il materiale di cui si compone oggi la collezione esposta è stato spesso violentemente allontanato dal suo contesto culturale d'origine (Sturge 2006: 434), per poi finire per essere inglobato nel patrimonio museale degli stati nazione occidentali che, nel

tempo, ne trasformarono il significato, non comprendendolo pienamente. D'altro canto, a motivare questa tendenza al dialogo fra museo e comunità indigene attuali sono anche le influenze delle teorie neorelativiste e dell'antropologia interpretativa, che hanno generato, negli operatori museali, il bisogno di uscire dal circuito chiuso dell'opposizione binaria identità/alterità, moltiplicando da una parte e dall'altra le voci, da un lato declinando al plurale la diversità come oggetto non più solo di studio, ma anche di interlocuzione, dall'altro lavorando per una interdisciplinarietà operativa in cui Archeologia, Antropologia, Storia dell'Arte, Sociologia, Linguistica possano collaborare nella ricerca e nella ridefinizione del ruolo del museo.

A livello accademico, un importante teatro di dibattito è stato il Simposio Internazionale "*Crossing Boundaries: Art and Anthropology Museum in Search of Common Ground*", tenutosi nell'aprile 2006 e organizzato dalla Harvard University nei locali degli *Harvard University Art Museum* e *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*[24] .

Le tesi discusse e le esperienze presentate da ciascuno dei relatori hanno evidenziato una nuova tendenza a problematizzare lo spazio museale, inserendolo in una rete di contatti-conflitti sociali che fa del museo un luogo vivo più che mai, un laboratorio con cui i veri settori della ricerca devono continuamente dialogare (Gaskell, Quilter 2007: 5-7) e uno strumento didattico aggiornato, che possa riscattarsi delle critiche esasperate che lo accusano di fermarsi a una statica estasi contemplativa dei suoi oggetti (Kim 2007: 44–50).

I.1.a Musei etnografici italiani

Durante il lavoro di ricerca, parallelamente allo studio delle collezioni del Museo Pigorini di Roma, punto di partenza di questo progetto di ricerca, mi è stato possibile esplorare altre realtà museali etnografiche italiane, paragonabili a quella del museo romano, la cui visita ha arricchito di sfumature il quadro delle possibilità espositive presenti sul territorio nazionale, in riferimento al patrimonio

[24] Gli atti di questo colloquio internazionale sono stati pubblicati con il titolo "Museums: Crossing Boundaries", dalla rivista *RES: Anthropology and Aesthetics*, (N° 52, 2007).

extraeuropeo[25] .

In particolare, ho scelto di iniziare con due musei che, a mio giudizio, esemplificano molto bene i due poli opposti della museografia etnografica "esotica" in Italia: il Museo Universitario di Storia Naturale, sezione di Antropologia ed Etnologia di Firenze, e il Museo delle Culture del Mondo con la sezione del Museo delle Musiche dei Popoli a Castello D'Albertis di Genova.

Il museo fiorentino[26] fu fondato nel 1869 da Paolo Mantegazza, antropologo, etnologo e medico, sulla base dei principi evoluzionisti e darwinisti allora imperanti, secondo cui il museo era concepito come "macchina pedagogica" e, in quest'ottica, all'oggetto museale venivano conferite delle potenzialità educative. Nelle parole del fondatore del museo fiorentino, le collezioni esposte erano concepite come veicoli di "informazioni relative alla vita sociale e psichica dei popoli che l'etnologo deve saper interpretare" (Mantegazza 1877: 338). Oggi, l'istituto ospita oggi una ricchissima collezione di oggetti provenienti da tutti i continenti, suddivisa dal fondatore in due sezioni, una composta dai reperti anatomici umani e un'altra da lui significativamente denominata "Utensili delle Nazioni Barbare", nucleo originario di quella che oggi è la sezione di Antropologia ed Etnologia. La storia delle collezioni di questo museo è paragonabile a quella del Museo Pigorini: il nucleo originario si arricchisce negli anni fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, grazie all'attività di ricerca di Mantegazza e dei suoi successori, promotori di varie esplorazioni e spedizioni scientifiche, e anche grazie alle donazioni di illustri intellettuali come Galileo Chini e Fosco Maraini. Oggi il corpo di oggetti etnografici consta di circa 26 mila unità, di cui ben 500 strumenti musicali, secondo una recente catalogazione (Zavattaro 2001: 47). Sarà interessante menzionare la presenza, fra di essi, di un altro *omichicahuaztli* in costola di manatì (*Trichechus manatus*, *Linnaeus* 1758). Attualmente, la sezione di Antropologia ed Etnologia del Museo Universitario di Storia Naturale, che ospita questa collezione,

[25] Si rinvia all'Appendice n.1 per una tabella complessiva dei musei e delle collezioni etnografiche presenti sul territorio nazionale.

[26] Per una dettagliata storia delle collezioni etnografiche di questo museo si rimanda a Zavattaro (2014) un articolo di recente pubblicazione che, oltre a tracciarne un percorso storico, ne illustra anche le problematiche attuali e le nuove prospettive museologiche e museografiche, oltre a indicare una corposa bibliografia di riferimento.

ha sede a Palazzo Nonfinito, nel cuore di Firenze.

Una passeggiata per i corridoi del museo mi ha permesso di costruirmi un giudizio, sia pure sintentico, sulle tecniche espositive utilizzate. L'allestimento ha dei seri problemi logistici: il palazzo d'epoca in cui si trova lo rende perfettamente raggiungibile dai circuiti turistici, a differenza del Museo Pigorini che si trova nella periferia meridionale della capitale. Tuttavia, l'accessibilità è circoscritta da orari di apertura molto limitati. I supporti utilizzati per contenere gli oggetti, in legno e vetro riflettente, sono poco adatti e costituiscono una vera barriera alla fruizione degli oggetti esposti, non permettendo di scorgerne attentamente i dettagli. Si tratta delle teche lignee in stile allestitivo neoclassico, le stesse utilizzate in origine da Luigi Pigorini. Tuttavia, nel museo romano, oggi non rimane che qualche mobile a scaffali sui lati del pianerottolo della scalinata d'accesso, a esemplificare il vecchio allestimento. Invece, a Firenze la scelta espositiva è stata quella di conservare, in quasi tutte le sale, il criterio espositivo classificatorio-comparativo, che rimane evidente non solo nei materiali utilizzati come supporto, ma anche nell'organizzazione logistica e nella distribuzione spaziale degli oggetti (fig. I.1).



Fig. I.1. Firenze, Museo Universitario di Storia Naturale, Sale espositive, sezione Antropologia ed Etnologia. a: Siberia Occidentale; b: Nuova Guinea.

Come la direttrice della sezione Monica Zavattaro mi ha spiegato durante un colloquio, non senza manifestare il suo disaccordo sulla scelta, si è voluto esplicitamente porre l'accento sulla veste originaria del museo, considerandola un documento storico che interpreta la temperie culturale che ne aveva accompagnato la fondazione, nel rispetto per "l'*allestimento testimone* della museografia del passato". La direttrice descrive così il percorso espositivo

tuttora in funzione:

> I manufatti vi sono assemblati secondo la provenienza geografica e non sono adeguatamente commentati attraverso l'apparato didascalico che si presenta discontinuo, offrono al pubblico una suggestione prevalentemente estetica, un fascino da atmosfera "retrò", accompagnata dal senso di disorientamento che un tale affollamento dei più svariati artefatti deve suscitare nell'ignaro visitatore. (Zavattaro 2014: 60)

Attualmente, lo spazio espositivo dedicato agli oggetti americani è in fase di riallestimento. Il 25 maggio del 2009, è stata inaugurato il nuovo allestimento della sezione dedicata al Nord America, nella quale un approccio più moderno che ordina i manufatti per appartenenza culturale ha soppiantato il sistema tipologico-classificatorio di stampo positivista, ormai obsoleto, tuttora presente nelle altre sale (fig. I.2a, b). All'epoca della mia visita (gennaio 2014), questa sezione del percorso era ancora l'unica riallestita. Come la curatrice mi aveva spiegato con rammarico, i lavori si erano interrotti per mancanza dei fondi necessari e la sala versa in una situazione analoga a quella del Museo Pigorini (cfr. *infra*). Una prima stanza, alla quale si accede percorrendo le sale dell'Indonesia e del Sud Est Asiatico, affollate di oggetti, è dedicata alle culture dell'Artico. Contiene alcuni interessanti reperti in zanne d'avorio, vestiario, utensili e maschere rituali raccolte dal Capitano James Cook durante il suo terzo viaggio nel Pacifico, fra il 1776 e il 1779. Una porta su un lato di questa saletta immette in un altro spazio dedicato alle culture del Nord America, dal Sub-Artico al Sudovest (California e Arizona).

In queste sale appare netto il senso di discontinuità col precedente metodo espositivo comparativo, con la sua ingombrante prospettiva evoluzionista, che prevedeva l'accostamento confuso di oggetti simili appartenenti ad aree geografiche e culturali diverse. Perché il processo di ammodernamento del linguaggio museografico procede così lentamente, nonostante sia palpabile il valore storico e documentale della ricchissima collezione che il museo ospita?

> Chi fu curatore negli anni '90 del '900 fino ai primi anni 2000, definì il Museo etnografico fiorentino come "museo relitto" (Piccardi 2004), ormai privo di valenza

> scientifica perché espressione di una scienza "vecchia" e propose la cristallizzazione dell'allestimento come documento storico-filosofico non modificabile, proponibile al pubblico attraverso un adeguato metalinguaggio. (Zavattaro 2014: 59)

Tuttavia, questo impianto espositivo manca ancora di una migliore contestualizzazione storica che orienti il visitatore all'interno del percorso.

La sala successiva si sposta dal territorio statunitense a quello del Sud America, rappresentato solo da reperti archeologici e resti umani provenienti dall'area andina (fig. I.2c).



Figura I.2. *Firenze, Museo Universitario di Storia Naturale, sezione Antropologia ed Etnologia: a: Subartico americano; b: Nordest americano; c: Antico Perù.*

Durante il colloquio con la dott.ssa Zavattaro, ho appreso delle future iniziative di rinnovamento dei linguaggi espositivi, da lei ritenute necessarie, e del progetto di allestire un percorso dedicato agli oggetti provenienti dall'area amazzonica. Inoltre, il museo ha già portato avanti con successo un progetto di museografia collaborativa con alcune comunità indigene lakota, concordando con i

loro rappresentanti le modalità di allestimento e di esposizione delle pipe cerimoniali usate dai membri di queste stesse comunità.

Sui provvedimenti più recenti in direzione di una modernizzazione della struttura museale, e sulle problematiche cui una tale ristrutturazione radicale va incontro, recentemente la direttrice ha scritto:

> Nell'ultimo decennio molto è stato fatto per la valorizzazione e tutela delle collezioni, dalla digitalizzazione del catalogo alla installazione di un sistema di monitoraggio dei parametri microclimatici e di un allarme antintrusione, ma di fronte alle proposte di rinnovamento dell'ostensione, si presenta una volta di più la controversia, tutt'altro che risolta, che riguarda le sorti dell'allestimento storico o, meglio, storicizzato. Ha senso conservare lo stile di un allestimento che incarna le aspettative e gli ideali di una società del passato? Perché voler fare del museo il museo di sé stesso? Gli strumenti della cultura cambiano nel tempo, perché il museo di Firenze dovrebbe avere un senso solo se congelato nel tempo? (Zavattaro 2014: 61-62)

Gli interrogativi espressi, tutti ampiamente condivisibili, manifestano il fervore espositivo presente anche nei musei italiani con più difficoltà economiche ed è sintomo di una vitalità che, speriamo, non si affievolisca di fronte agli ostacoli economici presenti nel nostro Paese.

Ben diversa è la situazione in un altro museo, che ho selezionato come emblema del progresso spregiudicato nell'allestimento museografico dell'extraeuropeo, perché attualmente è il museo italiano più in linea con le tendenze dei grandi musei etnografici europei e americani. Si tratta del Museo delle Culture del Mondo, con la sua sezione permanente dedicata alle "Musiche dei Popoli" a Castello D'Albertis di Genova[27] .

Mentre quello di Firenze è un museo universitario, quello genovese è un museo civico, sorto dal nucleo privato di oggetti appartenuti al suo fondatore, il Capitano Enrico Alberto D'Albertis, da lui raccolti durante i numerosi viaggi

[27]Anche nel caso di questo museo, le considerazioni qui espresse non ne presentano una descrizione dettagliata, focalizzandosi solo sugli aspetti che preme sottolineare. Per una descrizione storicamente più approfondita si rinvia a De Palma (2008).

esplorativi per mare.

La sua figura piuttosto controversa ci viene descritta in termini per lo più elogiativi nella pagina web del museo a lui dedicata:

> Il Capitano D'Albertis (1846-1932), viaggiatore, scrittore, spirito avventuroso e curioso che ha attraversato la storia di mezzo secolo della città legando la propria vita al mare e ai viaggi, si è inserito in modo esemplare nella vicenda culturale e scientifica della Genova di fine '800[28].

La collezione, che raccoglie un patrimonio extraeuropeo proveniente da Africa, Americhe e Oceania, è collocata all'interno del bastione cinquecentesco del castello che era la dimora del capitano, e disposta su due piani, ricavati dal recente restauro dell'edificio (fig. I.3a). Il secondo piano ospita i materiali cronologicamente più antichi, consistenti in una raccolta di terrecotte del Perù precolombiano ritrovate in contesti funerari (fig. I.3b); al piano inferiore il percorso prosegue con una serie di reperti tessili peruviani provenienti dagli stessi contesti funerari e una sequenza di ampie nicchie semicircolari dedicate alle antiche civiltà mesoamericane (fig. I.3c): il capitano si appropriò dei reperti qui esposti durante il suo viaggio intorno al mondo, nel 1896, in occasione del suo soggiorno in Messico (Fornaroli 1935). Altri, invece, provengono dalla collezione privata di Monsignor Federico Lunardi[29] (Livorno 1880 - Asunción 1954), che il museo ospita in una sala distaccata e che comprende una raccolta di ceramiche maya d'epoca preclassica e classica[30], oggetti d'uso rituale, come il *metate*, coltelli sacrificali, gioielli in

[28] Citazione tratta dal seguente link, che rimanda al sito web relativo al museo genovese e ai protagonisti della sua storia: http://www.museidigenova.it/it/il-capitano-dalbertis (ultima consultazione: 4/01/2016).

[29] Nunzio Apostolico attivo in America Latina nella prima metà del XX secolo (De Palma 2008: 49-50). Viaggiò dapprima a Cuba, poi in Cile, Colombia, Brasile, Bolivia, Perù, Guatemala, Nicaragua, Ecuador, El Salvador, Messico, Honduras e Paraguay, dove morì. Durante la sua permanenza in Honduras (1939-1948) si appassionò alla storia e all'archeologia maya, raccogliendo la collezione di oggetti oggi esposta nella sala del museo a lui intitolata. Inoltre, è autore di un volume intitolato *Honduras Maya - Etnología y Arqueología de Honduras*, pubblicato nel 1948 dal Centro de Estudios Mayas di Tegucigalpa, da lui fondato. (Cavallo 2013: 69-75). Per una biografia di Lunardi si veda Cavallo (2013).

[30] La cronologia della Mesoamerica è suddivisa approssimativamente in grandi blocchi temporali, denominati rispettivamente Preclassico (2500 a.C-200 d.C.), Classico (200-650/900), Epiclassico (650/750- 900/1000) e Postclassico (900/1000 -1520) (López Austin 1998: 69-71). Come sempre accade, le date limite fra una fase e l'altra non sono assolute, ma variano a seconda dell'area

pietra verde provenienti dall'Honduras, oltre a materiale archeologico di provenienza olmeca, teotihuacana, zapoteca e tolteca. Altri ancora appartengono al lotto di materiali che le Missioni Cattoliche Americane donarono alla città di Genova nel 1892, in occasione della mostra organizzata per le celebrazioni in onore di Colombo (De Palma 2008).



Figura I.3. Genova, Museo delle Culture del Mondo a Castello D'Albertis, a: facciata principale del castello e ingresso del museo; b: installazione di terracotte andine; c: nicchia dedicata alla Mesoamerica, con ricostruzione dei busti umani.

Fra questi ultimi meritano una menzione particolare in questa sede i due frammenti scultorei attribuibili al sito maya classico di Copán, in Honduras: la rappresentazione di un cranio umano e la testa di un personaggio divino legato alla pioggia. Grazie alla collaborazione del museo con l'università di Harvard, avvenuta nel luglio 1998, è stato possibile realizzare dei calchi dei due frammenti, sulla base dei quali un artigiano honduregno ne ha realiato delle repliche, collocandole poi

geografico-culturale di cui si tratta.

sulle sculture di appartenenza, al *Museo de la Escultura* di *Copán Ruinas*.

La curatrice del museo, che ha partecipato attivamente al progetto coordinandone le varie fasi, ha spiegato che la consegna dei calchi dei reperti conservati a Genova è stato un caso particolare di *repatriation*,

> questione che negli ultimi anni pone interrogativi scottanti sulle politiche di appropriazione del patrimonio di ogni paese e sulla legittimità di uno stato di possedere materiale di un altro ottenuto illegalmente. (De Palma 2008: 43)

Secondo la curatrice, questo episodio sottolinea anche quanto siano non sempre ripercorribili gli itinerari degli oggetti che un'istituzione museale custodisce[31] .

Usciti da questa nicchia, si giunge alla sezione dedicata ai popoli del Nord America, dove i materiali degli Indiani cree (fig. I.4) e delle Pianure canadesi e degli hopi dell'Arizona sono stati esposti dando voce ai discendenti dei popoli indigeni nordamericani, tramite la realizzazione di due progetti di museografia collaborativa che hanno coinvolto direttamente i membri delle comunità nella scrittura del percorso espositivo e dei suoi contenuti (De Palma 2008: 43-49).

Anche la sezione dedicata alle Musiche dei Popoli, che nel percorso occupa uno spazio fisico piuttosto limitato ma denso di significati, si sviluppa secondo lo stesso metodo espositivo (fig. I.5).

Strumenti musicali provenienti da diversi paesi del mondo sono accostati, per comunicare un senso di condivisione e di fusione di linguaggi, in cui mondi distanti possono trovare nella musica un punto di incontro, pur senza annullare le proprie tradizioni musicali specifiche (Ferrari e Ferrari 2008: 76).

A rendere concreto il concetto di intercultura musicale che si vuole comunicare intervengono le attività proposte all'interno del programma di eventi musicali, *stage*, *workshop* e laboratori didattici che il museo organizza

[31] Per una ricostruzione storica della vicenda, si veda De Palma (2008: 43 e 1999: 6-10).

periodicamente (*cfr*. capitolo II).

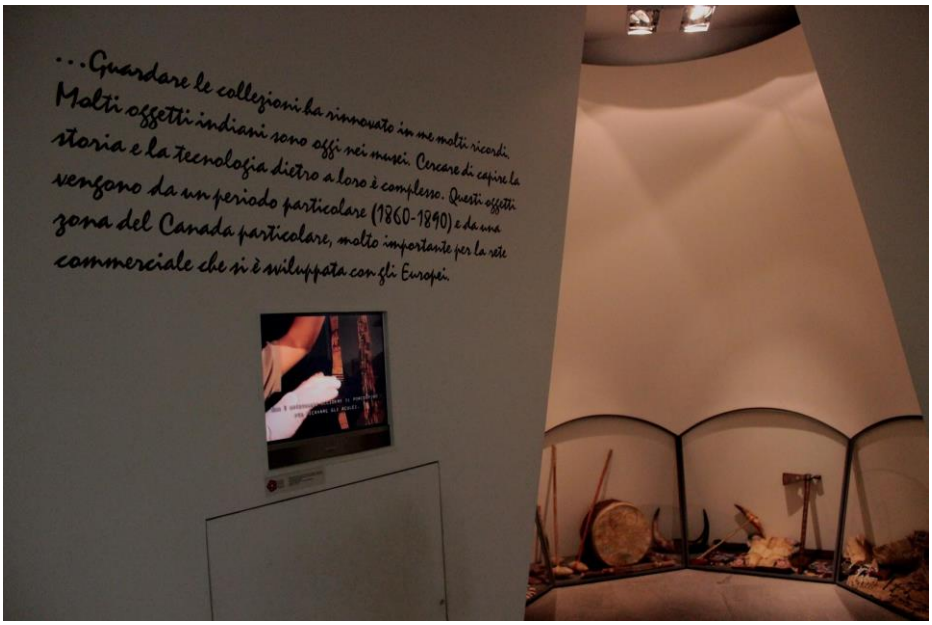


Fig.I.4. *Genova, Museo delle Culture del Mondo a Castello d'Albertis, ingresso della nicchia dedicata agli Indiani Cree, esempio di museografia collaborativa.*



Fig. I.5. *Genova, Museo delle Culture del Mondo a Castello d'Albertis, installazione dedicata alle Musiche dei Popoli, a cura dell'Associazione Echo Art.*

La realizzazione di questo ambizioso progetto museografico, in cui gli oggetti dialogano continuamente con il castello, loro contenitore storico, è stata possibile

grazie al supporto di Massimo Chiappetta, designer dell'allestimento, artista e docente di Scultura, che ha realizzato delle concentrazioni spaziali di oggetti, vere e proprie installazioni artistiche, utilizzando gli oggetti delle culture altre come tasselli. Questa manipolazione dei reperti archeologici può risultare piuttosto audace in alcuni nodi significativi del percorso espositivo, correndo il rischio di diventare essa stessa la protagonista "in mostra", e non i contenuti culturali che gli oggetti veicolano da sé, con la sola loro presenza materiale. Ma è proprio nella volontà di mettere in mostra le identità contrastanti degli oggetti che risiede la forza innovativa del linguaggio adottato.

Evidentemente, in una scrittura museale così sofisticata, l'apparato esplicativo non può cedere il passo alla spettacolarità dell'allestimento, ma deve essere anch'esso piuttosto denso, anche a rischio di sottoporre il visitatore a uno sforzo di attenzione maggiore, rispetto a quello che richiede la fruizione dell'installazione nel complesso.

Il proposito che sta alla base delle scelte espositive qui adottate, ovvero svelare al visitatore l'autorialità dell'allestimento e *l'artificio* della rappresentazione museale, rimane comunque valido, e funziona molto bene, riuscendo a comunicare al visitatore comune persino dei contenuti meta-museali. Durante la visita alle sale di questo museo, il pubblico è invitato a fare un salto a un livello interpretativo meno immediato e più astratto. Scrive la direttrice:

> Il percorso nel bastione, attraverso il filo della nostra cultura odierna, conduce a un luogo di scambio e di autorità condivisa. In questi spazi abbiamo esposto oggetti storici (etnologici e archeologici) senza tuttavia congelarli nel passato, ma conducendoli piuttosto al presente, per metterli in rapporto con contesti moderni e prospettive contemporanee e dar voce ai diversi protagonisti della storia. Questi percorsi invitano a vivere il museo come luogo in cui narrare le storie multiple che stanno dietro gli oggetti, a concepire gli oggetti come simbolo di complesse relazioni storiche e sociali, a vedere nel museo un luogo in cui sollevare problematiche e generare processi, più che un tempio che produce classificazioni e univoche interpretazioni della realtà. (De Palma 2008: 37)

A giudicare dalle condizioni dell'allestimento al momento della mia visita,

avvenuta nell'aprile del 2014, il Museo delle Culture del Mondo al Castello D'Albertis costituisce un esempio efficace di dialogo fra comunità native e musei della sponda europea dell'Atlantico, mettendo in discussione l'autorità e l'univocità del processo allestitivo, sin dalle fasi iniziali della sua realizzazione, fino a svelare i segreti "dietro le quinte" nell'esposizione stessa, una volta aperte le porte al pubblico. In questo senso, gli spazi del museo diventano letteralmente le "zone di contatto" di cui parla Clifford (1997), perché permettono al visitatore non solo di sperimentare l'Altro, declinandolo al plurale, ma anche di riflettere sulla sua propria idea di alterità e su come essa si sia sviluppata nel tempo.

In definitiva, il museo di Firenze rappresenta uno sforzo non ancora pienamente compiuto verso una modernizzazione nella messa in valore degli oggetti appartenenti a culture "altre", costretto da ostacoli burocratici ed economici a un persistente stato di arretratezza nei linguaggi espositivi adottati. Il museo genovese rappresenta invece l'estrema, a tratti provocatoria, strumentalizzazione delle collezioni che ospita, al fine di presentare criticamente l'impianto museale e il processo di messa in valore del reperto musealizzato. Nel *continuum* di cui queste due strutture museali rappresentano gli estremi sul territorio nazionale, si trovano altre soluzioni allestitive intermedie che, attraverso le scelte museografiche di cui sono espressione, in definitiva ci raccontano la storia del pensiero occidentale, di cui il sistema "museo" non è che una manifestazione.

Un caso che merita un approfondimento è il Museo degli Sguardi, il quale oggi occupa i locali di Villa Alvarado di Covignano di Rimini. L'edificio, che prende il nome dal suo proprietario, fu costruito nel 1721 dal nobile spagnolo Don Giovanni Antonio De Alvarado, cavaliere dell'Ordine di S. Giacomo e segretario in Italia dell'Imperatore Carlo VI. Sulla scia della grande Esposizione Internazionale di Torino del 1898, al suo interno fu allestita una sezione dedicata a far conoscere il lavoro delle Missioni dei Padri Missionari Francescani, chiamata Museo Missionario delle Grazie.

Nel 1972 a Rimini, nel Palazzo dell'Arengo e del Podestà, venne inaugurato il *Museo delle Arti Primitive - Raccolta Delfino Dinz Rialto*, dedicato al

'Primitivismo' modernista, a cavallo fra XIX e XX secolo. Per la realizzazione del museo, l'esploratore padovano Delfino Dinz Rialto (1920-1979) proprietario della collezione, si era ispirato al *Museum of Primitive Art* di New York, fondato nel 1957 da Nelson Rockfeller. Si tratta di un'influenza destinata a lasciare un'impronta indelebile nel discorso teorico che verrà fatto in seguito sulle collezioni, le cui ripercussioni museologiche e museografiche sono visibili ancora oggi.

Nel 1988, il museo viene trasferito a Castel Sismondo, dove assume il nome di *Museo delle Culture Extraeuropee "Dinz Rialto"*. Dopo la chiusura al pubblico, avvenuta nel 2000, per permettere il trasferimento delle collezioni nella nuova sede di Villa Alvarado, il museo ha riaperto i battenti nel 2004 con il nuovo nome di *Museo degli Sguardi*. La progettazione e l'allestimento delle sale recano la firma di Marc Augé, allora direttore dell'*Ecole des Hautes Etudes* di Parigi, a capo di un Comitato Ordinatore formato da Antonio Aimi, Maurizio Biordi[32], Marcello Di Bella, Paolo Fabbri, Pierluigi Foschi, Laura Laurencich Minelli, Antonio Paolucci e Luigi Pezzoli. L'allestimento, che si deve allo Studio Aliante di Pesaro, si caratterizza per uno stile "leggero" in cui a un numero ridotto di reperti esposti fa eco una presenza minima di testi esplicativi. Sulla pagina web ufficiale del museo, alla quale si accede consultando il sito dei musei del Comune di Rimini, la missione del museo è così espressa:

> Il Museo degli Sguardi vorrebbe avvicinare il proprio pubblico alla dimensione riflessiva della nostra relazione con l'arte degli altri, rivelandola nei diversi aspetti che essa ha assunto a seconda del nostro sguardo: scandaloso, nel primo sguardo cristiano che è arrivato a scorgere in essa una prova esotica dell'esistenza del diavolo; sorprendente, nello sguardo curioso dei primi viaggiatori e degli scienziati che iniziavano a catalogare le meraviglie della natura; istruttivo, nello sguardo degli archeologi e dei primi etnografi che vi scoprivano segni di vita e di cultura; sconvolgente, per i primi rappresentanti dell'arte moderna-pittori surrealisti o cubisti-che in quest'arte "altra" hanno visto svelata una diversa visione del mondo, uno sguardo differente che essi sentivano vicino al loro; sublime, a volte, agli occhi di coloro che, senza nessuna particolare conoscenza etnologica, hanno la rivelazione

[32] Maurizio Biordi è l'attuale direttore del Museo.

dello splendore formale di alcuni oggetti[33].

Il percorso di visita si dirama nello spazio espositivo attraverso la presentazione in parallelo di più "sguardi" rivolti all'alterità, in una carrellata che racconta, in senso diacronico, le diverse prospettive da cui tale sguardo è partito nella storia, nella cornice di un marcato visualismo presente nella società occidentale. Ad accogliere il visitatore all'ingresso è posta una serie di vetrine opache in cui gli oggetti non sono ben visibili se non nei loro contorni sfocati. Augé ha scelto di proposito questi vetri opachi per comunicare al visitatore l'idea della difficoltà, da parte dello sguardo europeo, di mettere bene a fuoco la cultura materiale altrui e quindi di comprendere a fondo le istanze culturali di cui è portatrice. Un messaggio dalla forte immediatezza, che si impone agli occhi di un pubblico abituato a concepire il museo come tempio dello sguardo razionale sul mondo.

Sin dalle prime parole della dichiarazione di missione è evidente che l'accento viene posto sulle collezioni come testimonianza materiale dell'"arte degli altri", riducendo la dimensione etnografica dei contenuti del museo alle sole qualità estetiche. Questo procedimento farebbe pensare alla museografia etnografica francese, che trova la sua massima espressione nel Musée du Quai Branly, il quale, come già accennato, ha fatto dell'arte il filo conduttore nella presentazione delle sue collezioni.

All'interno dell'ambito artistico, però, Augé recupera la pluralità di sguardi che ha da sempre caratterizzato il rapporto fra l'Occidente e l'Altro, cogliendo nelle esperienze e nelle scelte dei collezionisti esploratori chiari indizi di come essi guardassero ai mondi esotici che attraversavano, ma anche alla civiltà occidentale, della quale erano parte. Lo stesso Augé commenta:

Lo sguardo con cui gli Occidentali hanno osservato gli altri popoli è cambiato nel

[33] Questo estratto si trova online, sul sito del Museo, ed è consultabile al seguente link: http://www.museicomunalirimini.it/musei/museo_sguardi/storia_museo_sguardi/missione_museo_sguardi/ (ultima consultazione: 21/02/2016).

> tempo, talvolta anche in funzione delle condizioni particolari in cui essi erano entrati in contatto con questi 'altri' [...] questo cambiamento non è stato lineare [...] e nel rapporto con l'altro, nuove rappresentazioni possono aggiungersi alle vecchie senza che per altro queste ultime si dissolvano immediatamente (2005: 10).

La dichiarazione di missione del museo sottolinea anche i legami del suo discorso espositivo con la contemporaneità e le sue forme espressive in campo artistico. Continua il testo online:

> Oggi, inoltre, tutti siamo più o meno abituati alle forme di volta in volta variate e un po' stereotipate dell'arte "turistica", concepita per il commercio, al di fuori di ogni preoccupazione metafisica o religiosa. Ma l'arte "indigena" è anche uno stimolo per le arti plastiche che cercano nuove fonti d'ispirazione nell'epoca della globalizzazione e dell'omologazione estetica. Mille piste, mille inviti rinnovati al sogno, alla riflessione e al viaggio che ci si sforza di seguire sulle tracce in un percorso fatto di segnali che ci conduce da ieri al domani, dallo scandalo all'ammirazione, ma che si può fare in tutti i sensi, ritornando, se necessario, sui propri passi, perché abbiamo sempre bisogno di stupirci, di capire e di ammirare.

Nel *continuum* museale qui delineato, il museo di Rimini si colloca, quindi in una posizione di vicinanza a quello genovese, per la modernità dei linguaggi espositivi e per le scelte museografiche in cui gli oggetti degli Altri vengono usati in modo riflessivo, come pretesto per parlare di Noi.

Negli anni Novanta in Italia, all'interno del dibattito sul rinnovato compito del museo etnografico nella società italiana alle porte del terzo millennio, si avvertiva il bisogno di una sua "ridefinizione che non può non chiamare in causa sensibilità – se non competenze – antropologiche volte alla ricerca di nozioni aperte, polisemiche, che in certi casi superano lo stesso concetto di museo" (Candeloro 1999: 117) mettendone in luce il ruolo di "macchina pedagogica" e luogo dove la tradizione e l'identità devono essere continuamente re-interpretate (*ibid*.: 119). Questa esigenza teorica, per quanto riguarda le esperienze museografiche relative alle collezioni extraeuropee, finora solo in alcuni casi è riuscita a concretizzarsi in reali progetti innovativi in materia di allestimento, valorizzazione e fruizione degli

oggetti, più spesso relegando questa componente del patrimonio museologico italiano in una posizione piuttosto marginale.

Proprio ai primi anni Novanta risale il progetto del MUDEC - Museo delle Culture del Mondo, portato avanti dal Comune di Milano. Si tratta dell'ultimo arrivato sul territorio nazionale in materia di patrimonio extraeuropeo. Il progetto iniziale prevedeva di dedicare la zona industriale delle fabbriche dismesse dell'Ansaldo, acquistata dal Comune, alla realizzazione di uno spazio espositivo che non solo ospitasse le civiche raccolte etnografiche conservate al Castello Sforzesco[34], ma che a partire da tali collezioni diventasse un polo multidisciplinare dedicato alle diverse culture del mondo.

Il Museo è stato inaugurato il 28 ottobre del 2015 e sin da subito ha dato prova del suo impegno civile nella difesa della diversità contro la violenza, scegliendo di intitolare lo Spazio delle Culture, destinato alla multiforme attività del *Forum della Città Mondo*, a Khaled Asaad, archeologo e direttore del sito archeologico di Palmira ucciso dai jihadisti dello Stato islamico il 18 agosto del 2015.

Con queste parole il museo descrive la sua vocazione scientifica e il suo programma educativo rivolto al pubblico:

> La vocazione interculturale che lo ha ispirato trova oggi la sua espressione in un progetto capace di rispondere alla chiamata, negli anni sempre più partecipata, del pubblico culturale in un panorama in continua trasformazione per le istituzioni museali, la loro sostenibilità e la loro identità tra ricerca scientifica, testimonianza storica, interpretazione della contemporaneità e visione sul futuro. Il visitatore del Museo delle Culture potrà visitare grandi mostre internazionali declinate attraverso i diversi linguaggi artistici, conoscere il patrimonio etno-antropologico delle collezioni del Comune di Milano composte da oltre 7000 opere d'arte, oggetti d'uso, tessuti e strumenti musicali provenienti da tutti i continenti, partecipare a una programmazione di eventi e iniziative a cura delle comunità internazionali presenti sul territorio[35].

Il piano terra, destinato all'accoglienza, è dotato di biglietteria, guardaroba,

[34] Per una storia delle collezioni archeologiche messicane all'interno di queste Raccolte, si veda Domenici, Orsini (2010).
[35] Estratto dalla Storia del Museo, consultabile al seguente link: http://www.mudec.it/ita/il-museo/ che rimanda al sito ufficiale del museo (ultima consultazione: 26/02/2016).

design store, bistrot, sala Forum delle Culture, sala conferenze-spazio polifunzionale, laboratorio di restauro e depositi allestiti per essere visitati da piccoli gruppi accompagnati. L'area espositiva vera e propria si sviluppa al primo piano, intorno a un grande spazio coperto, e ospita l'allestimento permanente e le sale dedicate alle mostre temporanee.

I nuclei di cui si compone la collezione permanente si presentano al pubblico nella loro disomogeneità per spiegare quando, come e perché gli oggetti di cui si compongono, significativamente etichettati come "oggetti d'incontro", sono arrivati a Milano, diventando pian piano parte del patrimonio civico della città. In questo modo il discorso sulle collezioni può affrontare il tema delle grandi esplorazioni geografiche e del gusto europeo dei collezionisti in senso diacronico, permettendo al visitatore di compiere a sua volta un viaggio nel tempo e nello spazio, all'insegna dell'incontro/scontro con l'"altro da sé" (Orsini 2015a).

Il percorso di visita all'esposizione permanente è diviso in sette sezioni: la prima è dedicata allo stupore per l'esotico; la seconda alla volontà di evangelizzazione e di scoperta scientifica; la terza, allo spirito di conquista; la quarta e la quinta alle esplorazioni compiute per motivi commerciali, durante le quali i viaggiatori, testimoniando lo spirito della propria epoca, presero l'abitudine di collezionare i manufatti delle diverse popolazioni con cui entravano in contatto nei loro viaggi; la sesta, alla distruzione cui andò incontro una parte della collezione, dopo la Seconda Guerra Mondiale; la settima, infine, al nuovo "sguardo" rivolto alla produzione materiale dell'altro sotto il profilo artistico e culturale, con il quale le collezioni civiche di Milano possono finalmente "rinascere" con una rinnovata identità.

La prima sala è uno spazio rettangolare occupato da una lunga vetrina centrale, dedicata all'esposizione di alcuni *naturalia* e *artificialia* appartenenti alla collezione di "meraviglie" del canonico Manfredo Settala (1600-1680), concessa in comodato d'uso dalla Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano, che esemplificano lo sguardo europeo "meravigliato" degli europei nei confronti delle curiosità esotiche, provenienti dall'America, dal Vicino Oriente, dall'Africa

subsahariana, dall'India e dalla Cina.

Il percorso prosegue con un breve *excursus* sulla storia delle collezioni etnografiche italiane, a partire dalle loro origini, dovute ai viaggi di collezionisti del XIX secolo, confluite presto nella sezione "Raccolta di Paletnologia ed Etnografica", allestita nel 1858 dal Museo di Storia Naturale di Milano. Di questa sezione fa parte il nucleo di oggetti raccolti dal Pontificio Istituto delle Missioni Estere di Varese, fra il 1852 e il 1856. Nel 1900, il Castello Sforzesco diventa sede dei musei Civici di Storia d'Arte. Ventinove anni più tardi, vi sarà trasferita la raccolta etnografica. Le scelte espositive avvengono sempre in base al criterio tipologico di stampo evoluzionista, come dimostra la selezione di reperti litici cui sono dedicate due vetrine contigue, alcuni dei quali, soprattutto quelli in ossidiana, di provenienza mesoamericana, e di armi africane, il cui allestimento ricalca volutamente quello degli anni Trenta al Castello Sforzesco (fig. I. 6 a e b). A fianco della vetrina contenente la panoplia è affisso un pannello descrittivo intitolato: "Periodo coloniale: depredazione e spoliazione in Africa" che esplicita il tema affrontato dall'allestimento presente in questo spazio.

Questo impianto illustrativo era stato ideato nel 1936, in occasione dell'inaugurazione della sala contenente la collezione etnografica dell'ex sindaco di Milano Giuseppe Vigoni, allo scopo di illustrare "un sistema di vita rimasto intatto col più fosco medioevo, le testimonianze di un'epoca il cui ciclo si è chiuso il giorno nel quale le nostre armate vittoriose hanno fatto il loro trionfale ingresso

ad Addis Abeba"[36].


a


b

Figura I.6 a: fotografia della panoplia Vigoni esposta al Castello Sforzesco negli anni Trenta, utilizzata come modello per l'attuale allestimento. Civico Archivio Fotografico, Milano RI_000550, da Orsini e Antonini (2015: 82); b: vetrina con la panoplia Vigoni, così come è attualmente esposta al Mudec.

Il piccolo ambiente a seguire è occupato da una sontuosa portantina per il trasporto delle dame dell'aristocrazia giapponese e da un Buddha Amitābha in legno laccato, due oggetti che testimoniano i viaggi in Giappone avvenuti nel corso del XIX secolo a scopi commerciali, quando in Europa si era diffusa la febbre per la seta e la produzione locale era in calo a causa di un'epidemia.

Anche la sezione successiva, dedicata alle grandi esposizioni universali (1874-1906), esibisce oggetti di cultura materiale provenienti dall'Asia: i paesi estremo orientali, Cina e Giappone soprattutto, erano molto interessati a partecipare attivamente all'allestimento di queste mostre, a tal punto da commissionare agli artigiani locali la realizzazione di alcuni manufatti tradizionali al solo scopo di inviarli in Occidente perché lì venissero esposti prima e inseriti nel mercato poi, grazie alla rapida diffusione della moda orientalizzante di quegli anni (Amadini 2015: 121).

È in questa sala che si fa la scoperta di una trovata allestitiva simpatica e accattivante, ovvero l'invito, rivolto ai visitatori, ad aprire un cassetto posto al di

[36] Estratto dal discorso di inaugurazione dello storico dell'arte Giorgio Nicodemi (Candrini 1936: 235,cit. in Orsini e Antonini 2015: 24). Trapela, da queste parole, una forte influenza de regime fascista, nonché dello spirito colonialista dell'epoca.

sotto delle vetrine, in cui altri oggetti, spesso in serie, trovano spazio e si presentano alla vista del pubblico, coinvolgendolo attivamente e fisicamente a "scoprirli" compiendo il gesto di aprire il cassetto indicato dall'etichetta sovrastante (fig. I.7 a e b).



Figura I.7. Mudec, sala dedicata alle grandi esposizioni universali (1874-1906), cassetti apribili al di sotto delle vetrine.

L'incanto dell'esotico, però, pare interrompersi nella sala a seguire, in cui un salto temporale di qualche decennio ci porta agli anni turbolenti del secondo conflitto mondiale, durante il quale, come ricostruito da una proiezione video intitolata *1943 anno zero*, il Castello Sforzesco, che allora ospitava le raccolte etnografiche di Milano, divenne bersaglio militare degli alleati e il 13 agosto del 1943, venne bombardato. Durante l'incendio che ne scaturì, gran parte degli oggetti andarono distrutti, nonostante le preventive manovre di protezione messe in atto all'indomani dell'entrata in guerra dell'Italia.

A questa fase di perdite e dispersione di materiale seguì una rinascita dell'interesse per la produzione materiale extraeuropea da parte delle avanguardie artistiche europee. Nella sala dedicata a queste contaminazioni artistiche, con cui si conclude il percorso espositivo della collezione permanente del museo, sono presenti due vetrine contenenti i reperti archeologici della collezione dell'architetto

e scultore Federico Balzarotti, provenienti per lo più dall'area andina (Orsini 2015b: 169-187) e altre due vetrine dedicate all'arte plastica africana del XX secolo, oggetto del collezionismo artistico italiano del secondo dopoguerra (Bargna 2015a: 139-167). Qui, alle sculture di nudo femminile africane è affiancato un dipinto di Picasso con lo stesso soggetto a esemplificare come il mutato interesse europeo per l'esotico, ormai distante da quello di stampo rinascimentale, abbia influenzato le correnti artistiche occidentali.

Alcuni degli oggetti esposti presentano anche delle schede descrittive realizzate dagli alunni delle scolaresche in visita al museo. Queste didascalie fanno parte di un progetto più ampio che partirà in un futuro prossimo e di cui il lavoro dell'ultima sala è stato solo un piccolo esperimento condotto con alcuni bambini che hanno partecipato a un campus estivo organizzato in museo durante il mese di giugno 2016. Il progetto più ampio prevede la realizzazione di un workshop che coinvolgerà diverse tipologie di pubblico, afferenti a diverse fasce d'età, e si rivolgerà anche alle comunità di migranti presenti in città. Il risultato sarà la produzione di una serie di *didascalie partecipate* che saranno inserite anche in altre sale del percorso espositivo (Carolina Orsini, comunicazione personale).

Anche qui, al di sotto delle vetrine, è presente il suggestivo invito ad "aprire il cassetto", e, ancora una volta, scoprire le meraviglie provenienti da mondi lontani: tessuti riccamente colorati ottimamente conservati grazie alle rigide condizioni climatiche dell'ambiente andino, da cui la quasi totalità dei reperti americani esposti proviene. Con questa suggestione si conclude il percorso museale per le sale dedicate alla collezione permanente del museo.

La struttura dispone anche di una biblioteca, di un auditorium e di un teatro dedicati alle performance e alle arti visive. La didattica ha un ruolo importante anche sulla distribuzione funzionale degli spazi: a essa è dedicata un'intera sezione del museo, il MUDEC Junior. Qui, anche i più piccoli vengono avvicinati alle diverse culture del mondo attraverso attività ludiche, accesso a postazioni multimediali e organizzazione di laboratori manuali.

La missione del museo è diventare un centro di ricerca interdisciplinare dove le collezioni etnografiche fungano da pretesto per affrontare il "dialogo attorno ai

temi della contemporaneità attraverso le arti visive, performative e sonore, il design e il costume". Questo obiettivo sarà raggiunto attraverso un programma che prevede

> la ricerca, collezione e tutela delle espressioni di cultura materiale e immateriale delle popolazioni non europee; la promozione della partecipazione pubblica alla valorizzazione del patrimonio passato presente e futuro del museo; la promozione di un dialogo attivo con le comunità di riferimento.[37]

L'idea di una pluralità di sguardi sulle testimonianze materiali dell'alterità, anche qui sottintesa soprattutto nella prima parte dell'allestimento, richiama alla mente l'impianto espositivo del Museo degli Sguardi di Rimini: in entrambi, infatti, lo sguardo è il dispositivo relazionale con cui instaurare un incontro con l'altro e gioca un ruolo centrale nella retorica museografica utilizzata per declinare al plurale la biografia culturale degli oggetti esposti.

Il Mudec, dunque, spicca in Italia per innovazione dei linguaggi e delle proposte museografiche messe in campo, nonostante sin da subito abbia anche ricevuto alcune critiche all'allestimento che sacrifica l'apparato didattico[38] . La scelta di utilizzare gli oggetti degli altri come pretesti per raccontare le nostre storie, più che le loro, rinunciando a un approccio classificatorio basato sulla geografia di provenienza, dimostra la capacità di sfruttare narrativamente le raccolte etnografiche attraverso la collocazione sapiente degli oggetti all'interno di percorsi tematici. Questa opzione narrativa non preclude una consultazione scientificamente ordinata dei materiali, semplicemente la situa in uno spazio diverso da quello espositivo, rendendola disponibile grazie all'apertura dei depositi del museo al pubblico non solo di studiosi (Orsini 2015a: 15). Con questo modo di presentare le

[37] La versione integrale della "missione" è consultabile sul sito del museo già citato.

[38] In un articolo apparso su Repubblica-Milano appena tre giorni dopo l'inaugurazione del museo, si legge delle critiche rivolte all'allestimento della mostra temporanea "Gauguin. Racconti dal Paradiso". I visitatori si erano lamentati dell'inadeguatezza dell'illuminazione, che rendeva illegibili le didascalie delle opere. Il Museo, in seguito alle rimostranze, ha provveduto a eliminare il difetto nell'allestimento installando nuove grafiche e aggiungendo luci più potenti. Il link per accedere all'articolo è: http://milano.repubblica.it/cronaca/2015/10/31/news/milano_troppo_buia_la_mostra_di_gauguin_i_visitatori_didascalie_illeggibili_ridateci_il_biglietto_-126320726/ (ultima consultazione: 26/02/2016).

collezioni, il museo garantisce l'organizzazione sistematica dei materiali senza rinunciare ai linguaggi innovativi e accattivanti che oggi i visitatori esigono dai musei della contemporaneità.

Inoltre, il continuo rimando al museo classicamente inteso come "tempio dello sguardo", che rischierebbe di far diventare le collezioni un insieme disomogeneo di oggetti "da osservare" passivamente, viene abilmente superato dalla grande quantità di eventi interattivi e laboratori didattici che il museo milanese offre al pubblico sfruttando il metodo di apprendimento *hands on*, ormai tanto in voga nel resto della museografia europea[39] .

Creare dei ponti con i musei stranieri affini è, dunque, per l'Italia, un'esigenza vitale, per trovare un terreno comune in cui discutere costruttivamente di problemi e prospettive e fare realmente del museo la "contact zone" di cui Clifford parlava a proposito del *Portland Museum of Art*, in Oregon, e della comunità Tlingit invitata dai curatori a collaborare (Clifford 1997).

Anche in Italia esistono dei recenti tentativi in questa direzione: il Museo Pigorini di Roma, col quale lavoro da qualche anno nella veste di collaboratrice del curatore della collezione americana, nonché come operatore didattico, è stato coinvolto in diversi progetti di museografia collaborativa, in occasione dell'allestimento della mostra temporanea "Tracce. Raccolte etnografiche dal Marocco" (11 dicembre 2005 - 2 Febbraio 2006). Altre due iniziative in cui la comunità è stata invitata a collaborare col museo sono state realizzate in occasione dell'anno del Dialogo Interculturale. La prima è stata "Il museo incontra le comunità della diaspora extraeuropea" (novembre 2007 - febbraio 2008) e consisteva in una serie di incontri fra il museo e i rappresentanti delle associazioni diasporiche messicana, africana, marocchina, cinese e peruviana; la seconda, "Saperci Fare. Educazione e comunicazione interculturale al museo" (4 aprile - 8 giugno 2008), strutturata come la prima, si è svolta nell'ambito di un progetto ministeriale intitolato "Mosaico. Insieme per i colori d'Europa" (Lattanzi 2014: 75).

[39] Nel 1998 è nata *Hands on! Europe - International Association of Children in Museums*, un'associazione internazionale capace di creare un network di operatori museali che lavorano a progetti per l'apprendimento dei bambini nei musei: http://www.hands-on-international.net/ (ultima consultazione 26/02/2016).

Nell'ambito di quest'ultima iniziativa il museo e le comunità hanno collaborato nell'allestimento di quattro esposizioni temporanee relative alle collezioni rispettivamente di Asia, Africa, Mediterraneo e Americhe. Sono stati anche organizzati workshop tematici e visite guidate per scolaresche e gruppi di famiglie tenute dagli stessi membri delle comunità della Diaspora. Il Museo ha inoltre ospitato alcune performance artistiche sul tema (*ibid*.: 75-76).

Un altro di questi progetti è, per esempio, il RIME[40] . Nell'ambito di questo progetto finanziato dall'Unione Europea, il museo romano ha collaborato con gli altri importanti musei etnografici del continente, creando una rete museale in grado di promuovere attività che eleggono il pubblico delle diaspore a interlocutore privilegiato (Lattanzi 2012). La rete museale READ-ME (*Réseau Européen des Associations de Diasporas & Musées Ethnographiques)* ha coinvolto in due diversi progetti il Museo Pigorini: nel 2007 (READ-ME 1), l'invito è arrivato dal *Musée Royal de l'Afrique Centrale* di Tervuren, allora capofila di un progetto coinvolgente le diaspore per

> avviare l'istituzione a diventare un luogo politico di negoziazione delle strategie museali. Del resto, la convocazione a Tervuren delle diaspore in organismi consultivi specifici[41] testimoniava già di una concreta prova di dialogo, utile sia per superare le frizioni provocate dal passato coloniale sia per trasformare il museo in uno strumento partecipato della messa in valore del patrimonio (Lattanzi 2012: 12).

Il secondo progetto (READ-ME 2), di cui il Museo Pigorini è stato capofila, collaborando col *MRAC* di Tervuren, il *Musée du Quai Branly* di Parigi e il *Museum für Völkerkunde* di Vienna, ha visto questi istituti impegnati nella realizzazione di incontri e *focus group* in cui gli *oggetti* del museo, ai quali viene restituito il valore

[40] *Réseau International des Musées d'Ethnographie / Ethnography Museums & World Cultures*, rientra nel *Programma Cultura* della Unione Europea 2007-2013 ed è incentrato sul tema "Modernità e incontri tra le culture". Nell'ambito di questo progetto si sono svolti diversi seminari e laboratori scientifici, oltre a due Colloqui Internazionali organizzati dal Museo Pigorini di Roma (dal titolo *Beyond Modernity: do Ethnographic Museums need Ethnography?*, 18-20 aprile 2012, cfr. Ferracuti et al. 2013) e dal *Pitt Rivers Museum* di Oxford (dal titolo *The Future of Ethnographic Museums,* 19-21 luglio 2013).

[41] Si tratta del COMRAF (*Comitè consultatif Mrac – Associations africaines*) composto dai membri delle associazioni africane residenti in Belgio e dai funzionari del museo *(*Lattanzi 2012: 12).

di soggettività, hanno interagito con alcuni membri delle associazioni delle diaspore contemporanee[42]. Esito finale del progetto collaborativo è stato l'allestimento della mostra temporanea *[S]oggetti migranti. Dietro le cose, le persone,* che il museo ha ospitato dal settembre 2012 al giugno 2013. Obiettivo di questo lavoro sugli oggetti era

> to re-examine our cultural background and that of the diaspora through direct encounter with the Museum's collection and by comparing, with the representatives of diaspora associations, the contemporary value of ethnographic objects now stored in the Museum (Lattanzi 2014: 78).

Questi oggetti infatti, sono arrivati in museo in un processo di "migrazione passiva", dovuta alle esplorazioni coloniali europee. Raggiunti i depositi museali, hanno finito per essere etichettati come generici esempi materiali di un'umanità lontana e diversa, perdendo la loro soggettività e il loro significato socio-culturale originari.

Durante il progetto, il gruppo di lavoro aveva il compito di selezionare alcuni oggetti delle collezioni, in base alle loro biografie culturali e avviare una riflessione sui loro significati storici e contemporanei. Nella fase successiva, relativa alla progettazione della mostra finale, sono state le associazioni della Diaspora coinvolte a scegliere gli oggetti da "adottare", discutendone il potere sociale e rappresentativo, selezionandoli dalla collezione o, in alcuni casi, portando in museo i loro propri "oggetti migranti" (Lattanzi 2014: 78-79). Il tema dell'adozione degli oggetti, per gli operatori museali coinvolti, era "un pretesto per costruire dei percorsi narrativi ricostruendo il viaggio che gli oggetti e le persone avevano compiuto".

Tuttavia, questo lavoro non si è rivelato sempre facile: per alcuni membri delle comunità coinvolte, la scelta di un oggetto da adottare si è rivelata difficile, soprattutto nei casi in cui la scelta era fra oggetti di provenienza archeologica, come per la collezione messicana (Saviola, comunicazione personale). Ciò ha dimostrato

[42] In particolare *Buudu Africa*, *Kel 'Lam onlus*, *Associna – Associazione dei Cinesi di seconda generazione*, *Comunidad Peruana de Roma* e *Comunidad Católica Mexicana de Roma.*

che non sempre le comunità sono pronte a confermare le nostre teorie sull'alterità, radicate nell'idea di una continuità fra il passato pre-coloniale e società indigene attuali. Le difficoltà che alcuni membri delle associazioni hanno avuto nel riconoscere e selezionare gli oggetti, soprattutto nel caso messicano, sono la prova lampante che certe visioni europee dell'Altro non funzionano più, perché l'Altro ovviamente non è più lo stesso che ha realizzato e usato i reperti archeologici conservati nei nostri musei. Si tratta di un fatto scontato, ma il gruppo di lavoro impegnato in questo progetto ne ha sperimentato la consistenza proprio mettendo a confronto cose e persone. Ovviamente, i messicani residenti a Roma e coinvolti in questo progetto, sono meticci, detentori di usi e costumi ben lontani dagli stessi indigeni che pure popolano il Messico attuale e, per ovvie ragioni ancora più diversi da quelli vissuti in epoca preispanica.

Le conflittualità emerse fra le voci coinvolte, spesso dissonanti, hanno talvolta reso i lavori del team di READ-ME 2 sofferti e faticosi, facendo emergere importanti spunti di riflessione sui rischi di un simile lavoro di avvicinamento delle comunità attuali agli oggetti di un passato più o meno lontano (Nobili 2012: 105-110); in generale, il dialogo con le comunità di migranti sui temi dell'intercultura e della costruzione dell'identità a partire dagli oggetti etnografici musealizzati merita di essere approfondito ulteriormente, tenendo sempre presenti le necessità e le specificità culturali degli interlocutori coinvolti oltre alle istanze del pubblico di visitatori italiani e stranieri, fruitori ultimi del prodotto finale che è la mostra. Del resto, la categoria sociale stessa di "migrante", retorica ricorrente nelle politiche identitarie degli stati nazionali, è lungi dal cogliere la diversificata e specifica rappresentatività culturale degli oggetti esposti in museo.

Nonostante l'acceso dibattito sul valore del patrimonio dei beni culturali materiali e immateriali extraeuropei dislocati sul territorio nazionale, rimane problematica la situazione italiana rispetto alle innovazioni messe in atto nel resto d'Europa in termini di valorizzazione e promozione di questo patrimonio. Per di più, la tradizione accademica italiana in materia di museografia, per motivi legati alla storia culturale del nostro paese, ha privilegiato per lungo tempo il materiale etnografico appartenente all'orizzonte culturale locale, lasciando ai margini del

dibattito la grande quantità di oggetti archeologici, oltre che etnografici, di provenienza extraeuropea presenti in alcune strutture museali o inglobati nelle collezioni private italiane, che pure necessita di una rinnovata attenzione (Faeta 2012: 400).

Un'indagine di ampio respiro sulle possibilità museografiche che la comunità scientifica internazionale predilige oggi si rende sempre più indispensabile per garantire ai musei italiani un aggiornamento dei linguaggi espositivi e un'apertura all'interdisciplinarietà nello studio degli oggetti oltre che nell'intercettazione di soluzioni adeguate al contesto.

Per questo, mi sono riproposta di portare avanti una vera e propria "ricerca sul campo"[43] dentro i musei etnografici, rivolgendo uno sguardo particolare alle specificità storico-culturali di un paese come il nostro, la cui museografia è stata fortemente influenzata dalla pratica del collezionismo, sin dalla costituzione delle Camere delle Meraviglie rinascimentali, dalle quali i musei etnografici, fra cui il Museo Pigorini, hanno ereditato gran parte delle collezioni archeologiche ed etnografiche di provenienza extraeuropea.

I. 2 Le Americhe in Italia: fra Archeologia ed Etnografia

Possono l'Archeologia e l'Antropologia, insieme, ricostruire storicamente il processo di acquisizione e messa in valore delle collezioni di provenienza extraeuropea in Italia, definendo qual è oggi il ruolo del museo etnografico? Nello

[43] A proposito della "funzione del museo di antropologia come prolungamento del terreno", Lévi-Strauss scrive: "il contatto con gli oggetti, l'umiltà inculcata al museografo da tutte le piccole faccende che stanno alla base della sua professione – sballatura, pulizia, manutenzione - ; l'acuto senso del concreto sviluppato da questo lavoro di classificazione, di identificazione e di analisi del materiale di collezione; la comunicazione con l'ambiente indigeno, che si stabilisce indirettamente attraverso strumenti che bisogna saper maneggiare per conoscerli, dotati d'altra parte di un ordito, di una forma, e spesso persino di un odore, la cui percezione, mille e mille volte ripetuta, crea una familiarità inconscia con generi di vita e di attività lontane; il rispetto, infine, per la diversità delle manifestazioni del genio umano che non può mancare di risaltare da tante e incessanti prove per il gusto, l'intelligenza e il sapere, alle quali gli oggetti apparentemente più insignificanti sottopongono ogni giorno il museografo; tutto ciò costituisce un'esperienza di una ricchezza e di una densità che si sbaglierebbe a sottovalutare" (Lévi-Strauss 2009: 411-412).

specifico, che contributo può dare l'Archeologia allo studio degli oggetti di provenienza americana dislocati in diverse sedi sul territorio nazionale[44] ?

Per comprendere le ragioni per cui in Italia, in genere, sono i musei etnografici a ospitare le collezioni archeologiche provenienti dalle Americhe, è necessaria una breve ricostruzione storica delle vicende che hanno dato il via a questo flusso di beni esotici verso il Vecchio Continente, dalle quali in ultima analisi deriva la percezione che di essi ha avuto l'Occidente dal XVI secolo in poi.

Il fenomeno delle *Wunderkammern* rinascimentali, che in Europa costituiscono il nucleo da cui originarono alcuni grandi musei etnografici attuali[45], sorge dall'eredità del collezionismo di epoca medievale. I *cabinets de curiosités* privati, appannaggio di agiati uomini di corte cinquecenteschi, si evolvono presto in laboratori di studio per gli eruditi eredi della Rivoluzione Scientifica, evento che ha allargato definitivamente i confini del mondo conosciuto, gettando una nuova luce sulla Natura. Le Camere delle Meraviglie seicentesche finiscono per rappresentare dei veri e propri microcosmi, gabinetti di Scienza, e non più solo di meravigliata curiosità, in cui *naturalia* e *artificialia* si affollano, ormai, stipati secondo un ordine ben preciso, sugli scaffali che ricoprono le pareti di questi ambienti[46] :

> La peculiarità della *Wunderkammer* non consisteva solo nella varietà e provenienza degli oggetti raccolti, quanto nei criteri di sistemazione. Lo scopo principale era certamente quello di soddisfare la curiosità del collezionista, il gusto per l'inconsueto

[44] Data la vicinanza storica notevolmente maggiore e la presenza, nel continente americano, di numerosissime comunità indigene tuttora in possesso di tratti culturali chiaramente autoctoni e in qualche modo eredi dell'oggetto di studio dell'archeologia del continente americano, l'approccio a questa disciplina si caratterizza, nel mondo accademico nordamericano soprattutto, per la sua contiguità con la disciplina dell'antropologia: "L'archeologia americana ha una relazione particolarmente stretta e, per quel che riguarda la teoria, di dipendenza nei confronti dell'antropologia" (Willey e Phillips 1958: 1. Traduzione di Davide Domenici n.d.).

[45] Oltre a quelle italiane del gesuita Athanasius Kircher a Roma, dei Medici a Firenze e di Cospi e Aldrovandi a Bologna, per i paesi d'oltralpe si ricordano la raccolta di curiosità dell'imperatore Rodolfo D'Asburgo, conservata a Praga, e quella dell'arciduca del Tirolo, conservata al Castello di Ambras (Biscione 1999: 105). Per una ricostruzione storico-culturale del fenomeno delle Camere delle Meraviglie rinascimentali, si veda Liebenwein (1988).

[46] Per una letteratura più approfondita sul tema delle Camere delle Meraviglie rinascimentali in Europa e sulle collezioni americane al loro interno si rimanda a Bushnell (1906); Heikamp (1976); Ciruzzi (1983); Lugli (1983); Casciato e Iannello (1986); Laurencich-Minelli (1982, 1992, 2006); Bartòla (2004).

> e il meraviglioso, ma il tutto era organizzato secondo una concezione della natura che rifletteva l'universalità della conoscenza (Biscione 1999: 106).

Quella del gesuita Athanasius Kircher a Roma, della quale si dirà in relazione alla storia del Museo Pigorini, ne costituisce il più valido esempio (Lo Sardo 2001; Lallemand-Buyssens 2012).

In Italia e in particolare a Roma, sede dello Stato pontificio, sin dall'inizio dell'avventura europea nel Nuovo Mondo giungevano navi cariche di *exotica mirabilia* inviati come dono e destinati ad arricchire le camere delle meraviglie principesche. Il flusso dei beni di lusso esotici dalle Americhe verso l'Italia e l'Europa non si è mai interrotto, come dimostrano le ricche collezioni etnografiche oggi esposte nei musei europei: a partire dal Cinquecento ha attraversato vicende storiche, correnti scientifico-filosofiche ma anche tendenze estetiche e persino mode e costumi diversi, che hanno sottoposto l'*Altro* a continue ridefinizioni (De Benedictis 1998). Questi musei, dopo l'apertura al pubblico e sotto la spinta delle correnti illuministe del XVIII secolo, hanno inglobato le eredità dei collezionisti rinascimentali. Un momento di grande fervore per l'esotismo in Italia è la seconda metà del XIX secolo, quando figure come Enrico H. Giglioli, Paolo Mantegazza e Luigi Pigorini, trascinate dalle correnti positiviste ed evoluzioniste di quegli anni, raccolgono collezioni di oggetti etnografici da ogni parte del mondo per esporli al pubblico italiano a fianco di reperti preistorici rinvenuti sul territorio nazionale, creando delle analogie interpretative ormai ben note alla storia degli studi sul tema (Nobili 1990). Come abbiamo visto, in quegli stessi anni compie i suoi viaggi avventurosi anche il capitano genovese Enrico Alberto D'Albertis.

Tuttavia, i contesti di mobilità di questi oggetti sono cambiati molto nel tempo. La temperie culturale in cui vennero collezionati si è protratta fino ai primi del Novecento, per poi subire un arresto durante il ventennio fascista e la seconda guerra mondiale, dopo la quale la fine dei grandi imperi coloniali ha interrotto, almeno sulla carta, i saccheggi delle epoche precedenti (*ibid.*).

In Italia, la situazione in cui questi oggetti oggi si trovano è esemplificata dalla collezione americana del Museo Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini", che comprende importanti reperti di provenienza sia archeologica sia etnografica, ma

che rimane per buona parte non ancora studiata.

Il Museo è un terreno di ricerca molto fruttuoso, in virtù del suo statuto speciale di museo dalle due anime, una archeologica, con prevalenza di reperti databili al periodo preistorico, e una etnografica. Questo statuto ne fa un documento storico attraverso il quale è possibile riflettere sulla complessa relazione di interdipendenza delle due discipline, nello studio delle civiltà indigene delle Americhe.

Certamente, anche altre discipline accademiche hanno giocato un ruolo importante nella definizione di questa parte del nostro patrimonio museale, in primo luogo le discipline storiche, come la Storia dell'Arte. Per lungo tempo, gli oggetti esotici giunti nei musei europei sono stati definiti in base al loro valore estetico, come opere d'arte *sui generis*; di conseguenza, il loro valore di documenti storico-culturali di un passato condiviso è stato obliterato dalla loro natura di oggetti capaci di suscitare interesse estetico.

Ancora oggi, esistono musei in Europa dove si continua a esibire principalmente come arte e non come cultura questi beni musealizzati, depauperandoli delle loro molteplici sfaccettature di significato: è il caso, per esempio, del *Musée du quai Branly* di Parigi che, lungi dal perseguire le nuove tendenze alla museografia collaborativa d'oltreoceano, è oggetto di numerose critiche proprio perché perpetua questa visione "neocolonialista" che concepisce gli oggetti esposti come testimonianze di *Arts Premiers* e, secondariamente, di cultura[47] (Clifford 2007, Price 2007, De L'Estoile 2008, Shelton 2009, Jolly 2011, Plankensteiner 2013).

Barbara Plankensteiner, etnologa curatrice della collezione africana del

[47] Il museo, fondato nel 2006 dall'allora presidente Jacques Chirac, ha da poco preso il suo nome. In occasione di questa trasformazione istituzionale, è stata organizzata una mostra, intitolata *Jacques Chirac ou les dialogues des cultures* (21 giugno – 9 ottobre 2016), presentata come un elogio all'apertura del presidente nei confronti delle culture "altre". La mostra delinea il profilo culturale del personaggio politico, "*ou comment les fils d'un destin personnel croisent ceux de l'histoire des civilisations extra-européennes",* ma di fatto sottolinea l'impianto fortemente politico e l'impronta "neocolonialista" alla base della fondazione del museo e della percezione delle collezioni stesse. Per approfondimenti consultare il sito web del museo al link: http://www.quaibranly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/jacques-chirac-ou-le-dialogue-des-cultures-36334/
(ultima consultazione: 12/09/2016).

Weltmuseum di Vienna, partendo dalle considerazioni espresse da Johannes Fabian in un articolo apparso sulla rivista francese *L'Homme* nel 2004[48], ha ricostruito l'evoluzione storico-accademica che ha portato gli oggetti etnografici a essere considerati primariamente nella loro qualità di "oggetto d'arte", semplificando la natura ibrida, ambigua, dell'oggetto etnografico, che comprende arte, storia, antropologia, ed è capace di suscitare riflessioni che attraversano ogni frontiera accademica (Plankensteiner 2013: 152). Scrive la studiosa:

> *Artefact* is related etymologically and by its practical connotation to a narrative about the object's history of production and is in essence an aesthetic concept. [...] Ethnographic objects, which by their immanent character would have to be classified as artefacts, have been studied and collected by a discipline, that is, nascent anthropology, which in its early years adopted the methodologies of positivist natural history. Therefore, spacial distribution and taxonomic classifications dominated the research of the time and finally determined the classification of these objects within the museums and shaped their character until today (*ibid*.: 159-160).

Il legame fra Archeologia e Antropologia in particolare, dal quale dipende la collocazione odierna del materiale cui è rivolta questa ricerca, si può rintracciare proprio nella nascita di queste discipline, nel clima culturale positivista ed evoluzionista della seconda metà del XIX secolo (Cardarelli e Pulini 1988: 71-89).

La tendenza delle due discipline ad affrontare temi contigui ebbe luogo sotto l'avallo degli imperi colonialisti al servizio dei quali di fatto lavoravano i primi ricercatori, soprattutto quando i rispettivi campi di indagine non erano ancora ben definiti e fra presente e passato erano ammissibili le più sfrenate comparazioni. Questo fatto storico ha avuto delle conseguenze durature non solo in Italia, ma in tutto il mondo accademico, tanto che il nostro modo di percepire oggi la scienza del Tempo e l'evoluzione umana in particolare dipende molto proprio dalle costruzioni

[48] In questo testo, Fabian riflette sulla distinzione fra l'*oggetto etnografico* e l'*artefatto etnico* (Fabian 2004: 47-60).

culturali operate nel corso del loro sviluppo in parallelo.

> An important route to understanding the distant past and the distant present by those of European descent has been to make constant metaphorical links from one to the other. Prehistory was constructed through extended analogies with people living in the present. (Gosden 2003: 2)

In questo lungo e complicato "*trade of concepts and discoveries*" fra Archeologia e Antropologia ancora in corso, si può tracciare un chiaro percorso di evoluzione del rapporto fra i due campi della ricerca[49], che li ha portati ad allontanarsi sempre più durante il corso del XX secolo, specializzandosi in linguaggi scientifici settoriali, per cui l'Archeologia tende verso la classificazione tassonomica sul modello delle scienze naturali, mentre l'Antropologia, che pure agli inizi aveva fatto uso degli stessi modelli classificatori, tende a distanziarsene, mettendone in dubbio la validità nell'ambito delle scienze sociali. Si potrebbe aggiungere che l'Antropologia è per definizione portata alla riflessione metodologica, essendo stata la prima disciplina a mettere fortemente in discussione le sue categorie analitiche. Questa attitudine, dagli anni Ottanta in poi, è stata assorbita anche dalle nuove correnti dell'Archeologia postprocessuale, che le ha adottate come modello critico per opporsi alle tendenze strutturaliste della *New Archaeology* dei decenni precedenti (Hodder, Hutson 1986).

Christopher Gosden ci propone un suggestivo esercizio paradossale, immaginando come si sarebbe riconfigurata l'Archeologia senza l'apporto dell'Antropologia:

> Imagine what archaeology would look like if there had never been any writing on gift exchange, kinship, symbolism, gender or a host of other subjects, from an anthropological point of view. It is impossible to see what our interpretations of the Neolithic of Europe or the Middle Woodland period in North America would look

[49] Sull'uso dell'analogia etnografica come metodo di analisi dei contesti archeologici nell'ambito dell'archeologia processuale, si veda Binford (1962).

> like in the absence of any anthropological writing. Anthropological thought is infused into all strands of archaeology, way beyond those who would style themselves as anthropological archaeologists. Archaeology would not be impossible in the absence of anthropology, but it would be so radically reconfigured that it is impossible to know what it would look like (Gosden 2003: 9).

Oggi, la pratica archeologica, soprattutto in ambiente anglosassone e statunitense, si sta lentamente liberando dall'affanno per la catalogazione tipologica dei suoi materiali di studio, proprio grazie al continuo dialogo con l'Antropologia, oltreoceano evidentemente più intenso di quello esistente nell'ambiente accademico italiano (Hodder, Hutson 1986).

Le radici di questo atteggiamento sono da ricercarsi indietro nel tempo:

> La definitiva "istituzionalizzazione" della contiguità disciplinare tra archeologia e antropologia si ebbe in seguito all'affermazione del paradigma boasiano nell'antropologia americana a cavallo tra XIX e XX secolo. Nella concezione boasiana, infatti, l'antropologia doveva essere una disciplina quadripartita, costituita dalle sub-discipline dell'etnologia, della linguistica, dell'archeologia e dell'antropologia fisica. (Domenici n.d.)

Ma la specificità dell'impostazione accademica d'oltreoceano dipende anche da fattori storico-politici legati alla travagliata storia del continente:

> L'esigenza di una simile contiguità disciplinare, al di là degli assunti teorici delle diverse scuole archeologiche e antropologiche succedutesi in terra americana, può essere fatta risalire in gran parte all'urgenza del cosiddetto "problema indiano" e cioè alla presenza in tutto il continente di gruppi indigeni contemporanei la cui relazione con le locali vestigia archeologiche è da lungo tempo oggetto di dibattiti, polemiche e rivendicazioni. (*ibid*.)

Nel vecchio continente, un caso emblematico della permeabilità accademica fra Archeologia ed Etnografia è proprio il settore della ricerca che si occupa delle antiche civiltà native americane, delle quali l'Europa ospita, come abbiamo visto, un'immensa quantità di oggetti di cultura materiale. In questo andirivieni di correnti

teoriche e scelte interpretative, sono gli oggetti a rimanere al centro del dibattito, corroborando, con la loro presenza, le letture mutevoli del passato.

Il caso degli strumenti musicali studiati in questa ricerca offre un ottimo spunto per tentare di arricchire la conoscenza di questa parte del patrimonio museale italiano. L'intenzione iniziale era quella di selezionare una categoria specifica di strumenti musicali provenienti dal continente americano, per farne un caso di studio denso e concentrato, da sottoporre a un metodo di ricerca interdisciplinare che spazia dall'Archeologia all'Etnografia, mettendo alla prova la capacità di collaborazione fra più specialisti e rielaborando in chiave metodologica attuale il dialogo fra queste due discipline[50]. Per far ciò, oltre a una ricognizione degli strumenti musicali conservati nei musei italiani, è stato indispensabile un confronto con reperti simili conservati nei musei etnografici messicani, con particolare attenzione alle modalità di conservazione e valorizzazione e alle tecniche espositive scelte da ciascuna delle strutture museali coinvolte nella ricerca al fine di aggiornare la fruizione di questa parte del patrimonio extraeuropeo ospitato in Italia.

I.3 Lo strano caso di una sala archeologica in un museo etnografico

Ormai è un'abitudine ben radicata nel personale che lavora nel Museo Pigorini, quella di dividere fisicamente il percorso espositivo in due grandi blocchi disciplinari, organizzati logisticamente su due piani: il primo piano, che ospita le

[50] Si ricorderà che lo stesso Luigi Pigorini (Fontanellato 1842 - Padova 1925), nell'impostazione da assegnare al museo che oggi porta il suo nome, aveva coniugato il settore di ricerca archeologico con quello etnografico, nella convinzione, vigente all'epoca, in base alle teorie evoluzioniste allora imperanti, che i materiali etnografici appartenenti a società tradizionali del presente potessero aiutare i ricercatori a spiegare lo stile di vita delle società umane del passato più arcaico. La nuova base teorica da cui può partire il dialogo fra queste due discipline oggi, però, è un'altra: data la vicinanza storica notevolmente maggiore e la presenza, nel continente americano, di numerosissime comunità indigene, in qualche modo culturalmente legate all'oggetto di studio dell'archeologia americana, l'approccio a questa disciplina si caratterizza, nel mondo accademico nordamericano soprattutto, per la sua contiguità con la disciplina dell'antropologia.

sale intitolate “Americhe”, “Africa” e “Oceania”, viene considerato il piano dell’Etnografia. Il secondo, invece, che ospita il percorso dedicato alla preistoria e l’età dei metalli in territorio per lo più italiano, viene comunemente definito il piano dell’Archeologia. Esiste però una questione paradossale di fondo, che deriva proprio dalla natura degli oggetti esposti e della quale ci si può rendere conto non appena si varca l’accesso alla sala delle “Americhe”: l’intero percorso espositivo attuale, suddiviso secondo criteri geografici in due sezioni dedicate rispettivamente alla Mesoamerica e alle Ande, include esclusivamente oggetti che definiremmo di provenienza archeologica. Si tratta, per lo più, di ritrovamenti arrivati in museo per mano degli avventurieri ed esploratori di fine Ottocento, salvo alcune “meraviglie” ereditate dal museo Kircheriano o da simili raccolte di eruditi e di collezionisti di epoca rinascimentale, successivamente confluite a Roma.

Potremmo quindi considerare la natura di questa sala molto più simile a quelle del percorso espositivo al piano superiore, che a quelle relative agli altri due continenti, effettivamente contenenti materiale etnografico.

Così Vito Lattanzi descrive il contenuto delle tre sale:

> Nella sala permanente “Africa” (realizzata nel 1995), per esempio, le opere documentano la storia delle esplorazioni italiane del continente dal Rinascimento al XIX secolo e testimoniano del contributo fornito dalle culture native all’allargamento delle categorie estetiche dell’Occidente agli inizi del ‘900 (la scoperta dell’arte negra). I limiti entro cui si dispiega l’interpretazione delle opere è in pratica quello fornito dalla Storia e dalla Storia dell’arte ma lo sguardo antropologico indugia sui processi di costruzione del dato etnografico operati dalla nostra cultura a partire dal riconoscimento delle differenze etnologiche.
>
> Nella esposizione permanente dedicata alle Americhe (2000) le culture precolombiane sono presentate sotto il profilo archeologico o etnostorico delle cosiddette “primitive civiltà” (cosiddette dalla legislazione italiana sui beni culturali italiani). Ma la presenza “totemica” nella prima sala di un idolo zemi dei Taino fornisce come chiave di lettura dell’intero panorama delle culture amerindiane (l’esposizione è in corso di completamento) i processi di resistenza identitaria e di ibridazione messi in atto dalla conquista europea.
>
> Infine, nella sala permanente dedicata alle culture dell’”Oceania” (1997), la partizione in sezioni e la presentazione dei contesti sfruttano le categorie canoniche della

> manualistica etnologica (la guerra, il culto degli antenati, il potere, il mito, ecc.) come lente di osservazione alternativa alla percezione in chiave estetica degli oggetti. (Lattanzi n.d.: 5-6)

La natura archeologica della collezione americana oggi in esposizione va quindi a rivestire il ruolo non solo di tappa tematica e conoscitiva a sé stante, all'interno del percorso espositivo del museo, ma anche di tappa storica fondamentale per comprendere il lungo processo di acquisizione da parte dell'Europa di oggetti di cultura materiale appartenenti a civiltà "esotiche". In questo caso, che la sala sia archeologica, *serve*[51] .

Questa selezione di reperti in mostra tradisce, come è ovvio, non solo i contenuti storici specifici riguardanti le comunità umane che realizzarono quegli oggetti in un tempo e un luogo lontani, ma anche uno sguardo riflessivo sulla storia di un incontro-scontro fra due mondi contrapposti, nell'ottica del dualismo "noi-loro". E proprio il primo oggetto, lo *zemi* proveniente dell'isola di *Hispaniola* (Repubblica Dominicana) e risalente ai primi decenni dell'epoca della Colonia (inv. 4190) racchiude in sé il senso di questo incontro con l'Altro, mostrando nella materia di cui è fatto la densità materiale di più alterità a confronto[52]. Perciò, letta a un livello ancora più astratto, la scrittura museale che soggiace al percorso espositivo racchiude in sé anche dei chiari indizi riguardo alle istanze

[51] Sarà opportuno precisare che, attualmente, salvo lo spazio introduttivo in cui il solo oggetto esposto è uno *zemi* taino di epoca protocoloniale, solo alcune antiche civiltà della Mesoamerica delle Ande sono rappresentate nel restante spazio espositivo. Pur conservando nei depositi una gran quantità di oggetti etnografici provenienti anche da altre aree del continente americano, tuttavia, il museo non è ancora riuscito a terminare l'allestimento del percorso espositivo della sala permanente che, quindi, risulta incompleto.

[52] La figura rappresenta un essere soprannaturale ed è composta da una struttura in legno, rivestita di un panno di cotone su cui sono cucite perline di materiali di provenienza diversificata (conchiglia *Spondylus sp*., endemica della costa pacifica centro e sudamericana, oro, grani di pasta vitrea verde e blu di origine veneziana, semi e specchi). Il volto è inciso in un corno di rinoceronte africano. Sul lato posteriore del personaggio è raffigurata una maschera di pipistrello. L'opera è stata scelta per aprire il percorso espositivo dedicato al continente americano perché incarna sintetizzandolo materialmente il fenomeno della Conquista e il processo di ibridazione culturale che da quel momento ebbe luogo fra Europa, Africa e America. La prima documentazione disponibile su questo *zemi* risale al 1680, quando l'oggetto faceva ancora parte della collezione del bolognese Ferdinando Cospi; nel 1878 lo *zemi* venne trasferito a Roma, nell'ambito di uno scambio di oggetti portato avanti da Luigi Pigorini (Dalembert *et al*. 1998: 102, 108). Degno di nota è che nella stessa occasione fece il suo ingresso nel museo romano anche uno dei due strumenti musicali in ossa umane cui è dedicata questa ricerca, (MNPE 4209) anch'esso proveniente da Bologna.

museografiche e museologiche cui i curatori che hanno ideato il percorso si sono ispirati.

In ultima analisi, quindi, la paradossale questione dell'appartenenza disciplinare di un percorso espositivo appare limitante e forse poco utile ai fini della valorizzazione delle collezioni. Tralasciando la questione della cronologia e della maggiore antichità del reperto archeologico rispetto a quello etnografico, che dal punto di vista della nostra indagine è solo uno dei dati a nostra disposizione, che cosa distingue un oggetto archeologico da uno etnografico, se non l'approccio con cui questo materiale viene studiato e poi esposto ai visitatori?

Prendendo spunto proprio dallo studio di una categoria specifica di oggetti, farò dialogare criticamente questi due settori disciplinari, tentando di rendere fruttuose le differenze certamente evidenti dal punto di vista della metodologia di analisi.

In altre parole, ci chiederemo: è possibile fare etnografia di un oggetto archeologico? Tanto più se l'oggetto si trova inserito nella cornice espositiva di un museo etnografico? Se sì, in che modo le due metodologie di studio possono essere complementari nella pratica e quali vantaggi può fornire, ai fini della conoscenza scientifica dell'oggetto musealizzato, tale approccio integrato?

Alla fine di questo percorso in cui tentiamo di rispondere a queste domande, il caso di una sala archeologica in un museo etnografico potrebbe risultare poi non così strano.

II
Strumenti Musicali, Sensi e Musei

Lavorare con i suoni mediante la manipolazione degli strumenti musicali conservati nei musei pone oggi ai curatori delle sfide ma anche delle possibilità museografiche molto variegate, frutto di una prolungata ricerca sulla stimolazione sensoriale come linguaggio espressivo, che sta diventando sempre più un obiettivo da tener presente negli allestimenti museali del XXI secolo. Le scelte espositive legate all'elemento acustico non possono non passare, quindi, per una riflessione sui sensi e sulle modalità in cui la percezione sensoriale ha interagito in passato e interagisce oggi con la materialità storica dell'oggetto esposto.

Per questo, prima di addentrarci nel tema dell'odierna collocazione museale degli strumenti musicali, rispetto alla quale verrà fornito qualche esempio indicativo, sarà interessante ripercorrere storicamente l'uso dei sensi nella conoscenza del passato, per poi analizzare in che termini può essere utile il contributo di un approccio sensoriale alle discipline coinvolte direttamente in questa ricerca, con particolare attenzione al senso dell'udito, primariamente coinvolto nello studio degli strumenti musicali, ma non per questo isolato dagli altri canali percettivi sensoriali di cui disponiamo.

II.1 I Sensi attraverso il Tempo

Negli ultimi decenni, il dilemma teorico su come "trattare" museograficamente gli strumenti musicali si è sviluppato dalla necessità generale, sempre più impellente, di trasformare la visita in museo in qualcosa di più di una passeggiata silenziosa nella contemplazione visiva degli oggetti in vetrina, coinvolgendo attivamente il pubblico nell'uso di altri sensi. Ma, nel caso specifico

degli strumenti musicali, da che cosa deriva questa urgenza di ascoltare da parte dei visitatori e di far ascoltare da parte degli operatori museali?

Questa tendenza a recuperare la percezione sensoriale nello studio del passato si inscrive in una sempre più evidente tensione a mercificare la fruizione dell'antichità, che mira a renderla più appetibile e più diretta proprio attraverso la stimolazione sensoriale del visitatore museale. Alla base di queste tendenze ci sarebbe un rinnovato interesse per gli aspetti meno razionali e, proprio per questo più accattivanti, della ricostruzione del passato. Ma questo stato di cose è anche l'esito di un lungo percorso storico in cui i sensi, in realtà, non hanno mai smesso di partecipare attivamente alla definizione di umanità lontane nel tempo e nello spazio.

II.1.a Archeologia dei sensi

Il desiderio di accedere al misterioso universo sensoriale di un'umanità remota, in verità per buona parte irrimediabilmente perduto, è oggi molto forte nell'immaginario collettivo, perché alimenta sempre più le aspettative di un pubblico di consumatori che si avvicina a esso con curiosità. Il concetto dell'*avvicinarsi* è fondamentale per comprendere come agisce questo fascino irresistibile verso l'antico, perché racchiude in sé le ragioni stesse dell'attrazione, essendo proprio la distanza spazio-temporale a suscitare interesse per questa non meglio identificata umanità del passato. Parafrasando ciò che Thordis Arrhenius scrive sull'*industria del patrimonio,* si potrebbe dire che essa si alimenta proprio con il gioco di forze fra distanza e promessa di prossimità, come scrive Yannis Hamilakis, archeologo greco autore di un recente volume intitolato proprio *Archaeology of the Senses. Human Experience, Memory and Affects:* "*the longing to be close is denied by distance; on the other hand, without this distance played out in space and time, the old would be all too familiar to be desired*" (Arrhenius 2003: 161[53], cit. in Hamilakis 2013: 46).

[53] Arrhenius, T. (2003) *The Fragile Monument: on conservation and modernity*, Tesi dottorale in Architettura, KTH-Royal Institute of Technology, Stoccolma.

La ricerca sui suoni del passato si può inserire in quel filone di studi che, adottando alcuni principi desunti dall'antropologia, tenta di approfondire un aspetto del mondo antico poco indagato in passato, ovvero l'archeologia dei sensi[54]. Si tratta di una corrente di studi molto recente, diffusasi in ambito accademico dagli anni Novanta in poi, sulla scia della svolta postprocessuale che aveva reso la pratica della ricerca archeologica più sensibile alla soggettività delle interpretazioni[55].

Alcuni autori, riferendosi alla società moderna, hanno parlato di "anestesia culturale" del mondo occidentale intesa nella sua accezione più letterale, come "perdita o riduzione delle capacità nell'uso dei sensi" (Hamilakis 2013). La tesi dell'*anestesia culturale*, lascia intendere una tensione verso il ritorno a un originario "impero dei sensi" pre-culturale, che però, in fin dei conti, rischia di diventare una trappola concettuale, perché non è mai esistito: nei sensi corporei non c'è niente di pre-culturale, anzi, i sensi sono sì un elemento fisico-anatomico dell'essere umano, ma il modo in cui vengono considerati e usati è sempre culturalmente plasmato.

Come ha sottolineato l'antropologa Constance Classen (1993), la premessa fondamentale perché si possa lavorare a uno studio antropologico dei sensi sta nel riconoscere che, a differenza di quanto in Occidente si è abituati a pensare, la percezione sensoriale è un fenomeno culturale, oltre che fisico, il che la rende soggetta ai particolarismi della storia. Una volta riconosciuta questa natura non universale dell'esercizio dei sensi da parte dell'uomo, si eviterà di cadere nel tranello di considerare il loro uso un atto transculturale e trans-storico, quindi facilmente traducibile e interpretabile, anche qualora appartenga a un contesto

[54] Per una breve storia degli studi di archeologia sensoriale si veda Mills (2014: 20-24). Per una ricostruzione della storia degli studi di antropologia dei sensi, dalla quale derivano molte considerazioni teoriche dell'archeologia dei sensi, si veda invece (Howes 2003: 5-58). Per la storia degli studi di Archeomusicologia in particolare, si veda Hickmann (2000).

[55] L'approccio postprocessuale si caratterizza per una maggiore attenzione agli aspetti soggettivi del lavoro interpretativo, in cui l'enfasi si sposta dal determinismo cognitivo e dall'ecologia comportamentale umana (HBE) tipici dell'archeologia processuale, a una riflessività critica che rifiuta il razionalismo universale per dedicarsi maggiormente all'analisi dei contesti specifici e al potere di *agency* degli attori sociali. Rientrano nell'ambito dell'archeologia postprocessuale, non a caso chiamata anche archeologia interpretativa, gli studi sull'*agency*, la materialità e gli studi postcoloniali (Hodder 2013: 2-14).

sociale geograficamente e/o cronologicamente lontano da chi interpreta (Smith 2007: 3).

In altre parole, un eventuale tentativo di ricostruzione delle attitudini sensoriali del passato, sulla base degli stimoli percepiti nel presente, si ridurrebbe a un esperimento anacronistico, quando non ingannevole. Questo esercizio affonda spesso le sue ragioni proprio in quella tendenza consumistica alla mercificazione del passato archeologico che trova nei musei la sua espressione più evidente:

> Attractions that claim to reproduce the sight, sound and smell from the past for the benefit of the visitors are ultimately products of and for a consumerist society and are divorced from the historically constituted meanings and realities of those same sights, sounds and smells as experienced in the past. (Mills 2014: 38)

Perché, allora, in campo archeologico è sempre più viva la necessità di avvicinarsi a un'interpretazione in chiave sensoriale delle evidenze materiali del passato? Che cosa significa, in pratica, fare ricerca in questa direzione e in che cosa consiste davvero questa auspicata inversione di tendenza?

Tentando una ricostruzione storica della concezione dei sensi e del loro ruolo sociale nella cultura occidentale, proprio quella in cui la disciplina archeologica tradizionale affonda le sue radici, Hamilakis scrive:

> The construction of the Western sensorium in modernity is embedded within the colonial and national nexus of power, and the anxiety over the messy and anarchic nature of the senses mirrored the anxiety and desire to tame and conquer distant and unruly places, people and times. (2013: 13)

Secondo l'autore, queste premesse teoriche hanno castigato per lungo tempo l'uso dei sensi nell'interpretazione del passato, dato che essi erano considerati strumenti "anarchici", perché razionalmente ingestibili. Sulla base di queste idee, l'archeologia dominante ha finora prodotto nell'immaginario comune degli individui del passato *anaisthioi*, ovvero non solo privi di volto (Tringham 1991), ma anche privi di corpi capaci di esperire il mondo coi sensi.

Questa attitudine è dovuta al fatto che spesso l'archeologia dei corpi è ancora principalmente rappresentativa, piuttosto che esperienziale. L'unico senso ammesso nella percezione del passato deriva proprio dalla matrice razionale della cultura occidentale che, prendendo spunto dalla gerarchia aristotelica dei cinque sensi, individua nella "visione autonoma e scorporata" il mezzo più efficiente con cui percepire e comprendere il mondo.

Una visione platonica, insomma, che nella contemplazione disinteressata del mondo prescinda idealmente dalla componente emozionale e si appoggi solo alla razionalità. Ciò che manca è proprio quell'archeologia multisensoriale capace di arricchire di sfumature la lettura del passato e di demolire quelli che Feldman chiama "*vast and secret museums of historical and sensory absence*" (1994: 104[56], cit. in Hamilakis 2013: 9).

Nonostante l'esperienza sensoriale sia effettivamente un insieme di processi neurofisiologici comune a tutti gli esseri umani, l'obiettivo di queste nuove condivisibili tendenze della ricerca archeologica non è certo quello di individuare un approccio allo studio dei sensi di stampo biologico universalista:

> Sensorial experience is universal and cross-cultural, but the definition and meaningful understanding of sensorial modalities and interactions are context specific, and depend on class, gender, age, and other attributes. (Hamilakis 2013: 10)

La natura universale dei sensi si ferma solo alla loro componente biologica e, come abbiamo accennato, non può essere utilizzata dagli studiosi che si occupano di passato o, più in generale, dell'alterità culturale, come dato di partenza per avanzare proposte interpretative valide in senso trans-culturale.

Le riflessioni sulla natura problematica di un approccio simile trovano spunto nelle parole dell'antropologo David Howes, che ribadisce quanto possa essere ingannevole l'uso dei modelli percettivi occidentali, derivanti da una mentalità da laboratorio, nello studio dei fenomeni sensoriali altrui (2003: 49-54). I laboratori di

[56] Feldman A. (1994) "From Desert Storm to Rodney King via Ex-Yugoslavia: on cultural anaesthesia", in N. Seremetakis (a cura di) *The Sense Still: perception and memory as material culture in modernity*, University of Chicago Press, pp. 87-107.

analisi dove si svolge la ricerca, che per gli archeologi sono spesso una tappa importante nella loro prassi di lavoro, possono diventare dei contenitori di esperimenti atemporali e decontestualizzanti. La storia umana, con le sue dinamiche complesse e imprevedibili, non vi entra facilmente, anzi, vi sta spesso stretta. Perciò, le procedure lì utilizzate non sono applicabili ai sistemi sensoriali appartenenti a società non occidentali.

Nel caso della ricerca in antropologia si può rimediare facilmente, preferendo alle stanze del laboratorio il lavoro sul campo, a stretto contatto con le comunità oggetto di studio, con i cui membri sarà possibile dialogare, all'interno del loro contesto specifico d'azione. Qui sarà molto più facile raccogliere i dati relativi alle esperienze sensoriali nel loro manifestarsi più o meno spontaneo, pur sempre attraverso il filtro interpretativo occidentale, del quale, com'è ovvio, il ricercatore non può e non deve spogliarsi. Lo stesso, tuttavia, non si può dire per gli archeologi, che per definizione sono impossibilitati a dialogare direttamente con gli attori sociali protagonisti delle esperienze sensoriali che intendono studiare, ma dovranno trovare altre vie per intercettare tali esperienze (*ibid*.: 54). Essendo la materia la testimonianza diretta con cui l'archeologo si confronta alla ricerca di una risposta, sarà nelle proprietà sensoriali della materia stessa che andranno ricercate le tracce di un uso culturale specifico dei sensi. In questi termini, l'archeologo è davvero un privilegiato, rispetto ai visitatori museali, perché non solo gli è permesso scavalcare i cartelli del "non toccare" che affollano i nostri musei, ma è proprio dal suo privilegio di poter maneggiare la materia di cui è fatto il passato che può trarre le sue conclusioni interpretative.

Tuttavia, il fine di un lavoro sui sensi non può, in nessun caso, essere una ricostruzione "autentica" delle modalità percettive del passato. Praticare un'archeologia dei sensi significa, invece, venire a patti con una "*fully embodied experiential* matter-reality *of the past*" (Hamilakis 2013: 208). Questa idea di approccio sensoriale al passato, perciò, esclude la possibilità di una ricostruzione delle esperienze sensoriali del passato, che si basa su una presupposta empatia sensoriale capace di attraversare culture ed epoche storiche diverse. Questi

presupposti si rivelano spesso problematici, restituendo risultati carenti dal punto di vista della attendibilità scientifica del dato.

I benefici di un approccio sensoriale nello studio del passato archeologico sono ben altri, e si rivelano nella loro complessità proprio a partire dalla nostra esperienza materiale di tale passato, che ne risulterà trasformata e arricchita. Continua Hamilakis:

> The appreciation and acceptance of the affective power of sensoriality will not only enrich our stories about the past, it will totally alter the way we experience, transform and are transformed by past and present materiality. (2013: 10)

Inoltre, secondo lo stesso autore, l'adozione di un simile metodo di lavoro potrebbe aprire nuovi orizzonti interpretativi sui legami fra percezione corporea, emozioni e costruzione della memoria collettiva come processo politico complesso, sconfessando sempre più la validità universale delle classiche griglie dicotomiche:

> A paradigmatic shift based on sensoriality may constitute a fruitful way of escaping a series of dichotomies inherent in the archaeological enterprise since its inception, such as mind versus body, subject versus object, science versus culture and theory versus practice. (*ibid*.)

Si tratta, come è ovvio, delle dicotomie sulle quali si basava la ricerca archeologica moderna, di stampo positivista, ormai non più in grado di soddisfare tutte le esigenze che emergono dal confronto con la cultura materiale del passato. Problematiche che nemmeno l'antropologia interpretativa con la sua tendenza a vedere la cultura come testo, né l'ondata postmodernista che ne è seguita sono riuscite a sciogliere: di fatto, gli antropologi dei sensi sono in contrasto con la visione delle culture come testi da interpretare, forgiata da Geertz e poi utilizzata da molti:

> The ethnographer who allows his or her experience of some foreign culture to be mediated by the model of the text will have no difficulty in coming to think of the natives as enacting a particular "interpretation" of the world in their ritual and other activities. But it would be more accurate to regard them as sensing the world. What is

> involved in "sensing the world" is experiencing the cosmos through the mold of a particular sense ratio and at the same time making sense of that experience. (Howes 1988: 9[57], cit. in Classen 1990: 723).

L'archeologia sensoriale, inoltre, potrebbe anche dischiudere una nuova comprensione della temporalità in termini ontologici, "*an ontology of multiple, co-existing times, engendered by the durational properties and sensorial affordances of matter and material things*" (Hamilakis 2013: 14). Nel caso specifico dell'archeologia, si assisterà all'emergere di una disciplina che non ha come oggetto di studio cose "antiche", ma semplicemente cose ed esseri umani in generale, nel loro dinamico processo di attribuzione di senso sulla base della costruzione di una memoria storica, appunto, sensoriale (*ibid.*: 15).

Fra gli apporti che l'archeologia dei sensi può fornire alla conoscenza del passato, questo è sicuramente quello più innovativo e più rilevante, soprattutto quando, come nel caso del linguaggio museale, è la materialità degli oggetti a essere in mostra e a dover raccontare il suo attraversamento di molteplici temporalità. Nel nostro caso di studio è questo il vantaggio più evidente di un approccio sensoriale, perché è esattamente di un "passato in mostra nel presente" che ci occuperemo.

II.1.b Il museo moderno come "tempio dello sguardo"

La sistemazione gerarchica dei sensi, di matrice aristotelica, protrattasi per secoli e rimasta uno dei punti fermi nel discorso sui sensi in Occidente, è stata anche metro di giudizio applicabile alle diverse umanità con cui dalla modernità in poi ci siamo dovuti confrontare.

Questa gerarchia trova la sua piena espressione traducendosi nei dispositivi e nei linguaggi museali ereditati dalla modernità che, adottando il paradigma cartesiano del *cogito ergo sum,* scelsero lo sguardo disinteressato della ragione come unico mezzo attendibile di conoscenza. All'inizio del XIX secolo, lo storico e naturalista Lorenz Oken aveva inventato una "gerarchia sensoriale di razze

[57] Howes, D. (1988) "The Shifting Sensorium: A Critique of the Textual Revolution in Anthropological Theory", intervento presentato al *12° International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*, 26 luglio 1988, Zagreb, Yugoslavia.

umane", in cui l'europeo era definito "eye-man" e si collocava in cima alla scala gerarchica, seguito dall'asiatico "ear-man", dal nativo americano "nose-man," dall'australiano "tongue-man," e dall'africano "skin-man" (Howes 2003: 5).

Più gli europei enfatizzavano la distinzione fra il "nobile" senso della vista e i sensi inferiori di tatto, olfatto e gusto, meno questi ultimi erano considerati adatti alla comprensione dell'arte e della cultura (Classen e Howes 2006: 207).

Nel museo di stampo moderno e positivista che in alcuni casi si è trascinato per inerzia fino ai giorni nostri, si assume, quindi, la vista come organo sensoriale privilegiato, europeo per antonomasia come il museo stesso, e si sceglie questo dispositivo come mezzo ideale attraverso cui deve passare ogni forma di apprendimento, quindi, anche le conoscenze che si acquisiscono in ambito museale.

È vero, però, che non è sempre stato così: anche l'uso dei sensi nei musei ha avuto una sua evoluzione. Nella storia dell'istituzione museale, così come è stata tracciata nel capitolo precedente, da un'iniziale contemplazione intima nello spazio chiuso e privato dello studiolo tardomedievale in cui era il silenzio a dominare[58], si è presto passati alla vivace curiosità introdotta nelle camere delle meraviglie dal pensiero scientifico rinascimentale, pronta ad animare questi spazi pieni di stimoli sensoriali, in cui ammassi di oggetti "meravigliosi" erano in grado di suscitare un'attrazione fisica-emozionale, prima ancora che intellettuale: i frequentatori di queste stanze erano spinti dalla loro curiosità a toccare gli oggetti, ascoltarli, annusarli, e in questo rumoroso susseguirsi di esperienze sensoriali nuove, da vivere attraverso il proprio corpo, gli eruditi scambiavano vivaci interpretazioni della realtà che esperivano (Strafford 1994[59], cit. in Hamilakis 2013: 47). La vista, ovviamente, rivestiva già un ruolo importante, ma la sua complementarietà con gli altri sensi era riconosciuta a pieno:

[58] Letteralmente, uno spazio intimo, posto fra la camera da letto e la cappella: "The study was a space of contemplation. Situated between the bedroom and the private chapel, it belonged to the inner recesses of the domicile. Dark, often windowless, the visual monotony relieved only by a table, a desk a chair, and a niche for books or a chest to contain them, the earliest museums were spaces bereft of the signs of sociability that we have come to associate with the museum" (Findlen 1994: 101).

[59] Strafford, B.M. (1994) *Artful Science: enlightment, entertainment and the eclipse of visual education*, Cambridge (MA): MIT Press.

> This was a wandering eye, an eye that could freely move around with no guidance and order, and an eye that could engage in a dialogue with the hands, with touch. (Hamilakis 2013: 47)

Il loro statuto di oggetti esotici, amplificava l'effetto che avevano sui sensi dell'erudito occidentale, causando uno shock ma, allo stesso tempo una forma di godimento sensoriale nel quale, attraverso l'esperienza corporea della diversità, fatta al sicuro, fra le mura del suo gabinetto scientifico, egli plasmava la sua rappresentazione dell'Altro:

> Artifacts from exotic lands offered Europeans the possibility of experiencing a safe but nonetheless potent contact with the "other worlds" from which they sprang. It mattered little in many cases what the actual uses and meanings of these artifacts were in their own societies; what mattered was rather the ways in which they could confirm Western representations of non-Western cultures and serve as a springboard for the Western imagination. (Classen e Howes 2006: 203)

La possibilità di *maneggiare l'esotico* conferiva agli oggetti appartenenti a questa affascinante categoria una consistenza diversa, aiutava a definirli attraverso un'esperienza più autentica e ad avviare riflessioni stravaganti, ma per questo non degne di nota, sulla loro natura.

Con l'avvento del pensiero moderno, però, il caos dei gabinetti delle curiosità venne ordinato secondo le nuove griglie classificatorie dei musei della modernità, con lo scopo di regimentare e guidare l'esperienza visuale e garantirle un'efficacia pedagogica. Era questo, ormai lo scopo primario dei nuovi musei pubblici, che finalmente avevano aperto le loro porte al vasto pubblico borghese:

> This initiated the era of the autonomous gaze, the era of largely disembodied vision, the era where the rich texture of the object world was replaced with the smooth but dull homogeneity of the glass case. *(*Hamilakis 2013: 48)

Infine, lo sguardo perderà questa complicità con gli altri sensi, per rimanere l'unico strumento del pensiero razionale "illuminato" per indagare la natura e la storia, relegando gli altri su un gradino più basso:

> In contrast to the multisensory modes of previous centuries, in the 1800s sight was increasingly considered to be only appropriate sense for aesthetic appreciation for "civilized" adults. (Classen, Howes 2006: 207)

I tempi sono cambiati, nessuno si sarebbe comportato più come la scrittrice Sophie de la Roche, che, un secolo prima, non solo era completamente a suo agio nel maneggiare gli oggetti esposti al British Museum, ma trovava persino opportuno entrarvi in contatto "fisico-empatico" ai fini di comprendere la natura degli oggetti stessi[60].

Intorno alla metà del XIX secolo, ormai, maneggiare liberamente i reperti esposti in un museo sarebbe stato considerato un gesto volgare e incivile, oltre che contrario ai presupposti di un corretto approccio scientifico. In questa tendenza si intrecciavano concezioni estetiche e nascenti gerarchizzazioni sociali dovute ai cambiamenti sociali apportati dai processi di industrializzazione:

> The visual arts were definitively detached from craftwork, which was negatively perceived by many as emphasizing the hand over the eye and functional considerations over aesthetic form. The development of industrial capitalism emphasized the visual display of goods, both as a sales incentive and as a sign of material plenty (Classen e Howes 2006: 208)

Nel suo studio sull'estetica, il filosofo tedesco Friedrich Schiller (1759-1805) scriveva che se l'uomo fosse rimasto in uno stato selvaggio, il godimento estetico non sarebbe avvenuto che per mezzo di tatto, gusto e olfatto, i sensi inferiori, piuttosto che attraverso i sensi "nobili" di vista e udito (Schiller 1982: 195[61], cit. in

[60] "*With what sensations one handles a Carthaginian helmet excavated near Capua, household utensils from Herculaneum... There are mirrors too, belonging to Roman matrons: with one of these mirrors in my hand I looked amongst the urns, thinking meanwhile, 'Maybe chance has preserved amongst these remains some part of the dust from the fine eyes of a Greek or Roman lady, who so many centuries ago surveyed herself in this mirror'. Nor could I restrain my desire to touch the ashes of an urn on which a female figure was being mourned. I felt it gently, with great feeling… I pressed the grain of dust between my fingers tenderly, just as her best friend might once have grasped her hand*" (de la Roche, S., 1933, *Sophie in London*, trascriz. a cura di. C. Williams. London: Jonathan Cape, pp. 107–108, cit. in Classen e Howes 2006: 202).

[61] Schiller, F.1(982) *On the Aesthetic Education of Man*, (ed. e trascriz. a cura di). E.M. Wilkinson e L.A. Willoughby, Oxford: Clarendon.

Classen e Howes 2006: 206): la connessione fra evoluzione culturale e uso scientifico della vista come mezzo privilegiato di conoscenza era ormai stata sancita.

Ma il XIX secolo fu anche l'era della democratizzazione della cultura e dell'apertura al pubblico di molte sale museali, che divennero quindi lo scenario perfetto in cui esercitare le tendenze crescenti al visualismo come paradigma scientifico, testandone la validità come strumento di apprendimento. Tuttavia, questa apertura ai più aveva ben poco di democratico: in sostanza, i musei pubblici del XIX secolo divengono un elemento costituente degli stati capitalisti desiderosi di mettere in mostra pubblicamente il potere del loro capitale, declinandolo anche in termini culturali: "*museums were major sites of display: wealthy capitalist nations needed showcases of cultural capital*" (Classen e Howes 2006: 208).

II.1.c "Ritorno" ai sensi: i musei della contemporaneità

Riassumendo il percorso storico dell'uso dei sensi in ambito museale, potremmo dire che l'esigenza di trasformare i musei etnografici in *sensescapes* nasce dalla tendenza recente a esplorare, da un lato la dimensione sensoriale dei manufatti indigeni immersi nelle loro culture d'origine e, dall'altro l'evoluzione storica dell'uso dei sensi da parte dei collezionisti europei, in cui si avvicendano due tendenze contrastanti: la prima è il desiderio di ripristinare il contatto fisico-empatico con la realtà materiale dell'Altro, in voga nei secoli XVII e XVIII, quando il tatto era ancora considerato uno strumento empirico di conoscenza; la seconda tendenza è l'elezione della vista come il più razionale strumento sensoriale per conoscere il mondo, messa in funzione nel museo moderno e positivista (Classen e Howes 2006: 199).

L'emergere di una nuova tendenza al cosiddetto "recupero" di tutti e cinque i sensi, in antropologia come in archeologia, ha avuto delle conseguenze pratiche nel modo di fare ricerca. Si è cominciato a guardare ai contesti e ai materiali

archeologici in modo più complesso, con rinnovate domande e nuovi strumenti d'indagine[62].

E proprio i musei sono sempre più spesso gli spazi preferiti in cui costruire arene multisensoriali, dove si fa sempre più impellente il desiderio di sfidare le pratiche museali positiviste di fine Ottocento, ancora non del tutto scomparse, che fanno della teca in vetro un elemento imprescindibile da interporre fra il visitatore e la sua esperienza sensoriale degli oggetti (Hamilakis 2013: 64). Fino a poco tempo fa, essendo la vista l'unico senso in grado di oltrepassare la vetrina, il visitatore era costretto quasi sempre a una fruizione solo visiva delle testimonianze materiali del passato, pur essendo abituato, nella vita quotidiana, a esperire il mondo in maniera multisensoriale.

Ma più i musei si avvicinavano a una mercificazione della loro cultura materiale, più, paradossalmente, guadagnavano la possibilità di sperimentare fruttuosamente i linguaggi del marketing, che allo scopo di vendere non fa che sottoporre i consumatori a continui stimoli sensoriali. Vito Lattanzi ammette che oggi il museo è spesso

> costretto ad adottare il linguaggio ambiguo del marketing "all'americana" per reclamare la giusta attenzione da parte dei media, oltre che delle istituzioni e di un pubblico che nel museo riconosce un luogo di consumo e di apprendimento a metà strada tra conoscenza ed edonismo, uno spazio dove la presenza "totemica" dei capolavori o delle meraviglie del mondo si sposa con le seduzioni dell'architettura e della comunicazione multimediale (Lattanzi 2004: 90).

Per quanto deplorevole possa risultare quello che sembra un crescente asservimento dei musei alle dinamiche e alle leggi del mercato, pensiamo si tratti di un fenomeno da valutare con attenzione, prima di giudicarlo negativamente. In alcuni casi, i benefici nella promozione del patrimonio conservato nei musei sono stati notevoli.

[62] Fra le ricerche più importanti, nell'ambito dell'archeologia del suono, per esempio, si veda Devereux (2001, 2006), Ouzman (2001), Goldhahn (2002), Rainbird (2002), Scarre e Lowson (2006).

In ambito messicano ne è un esempio l'enorme successo avuto dall'esposizione temporanea *Códices de México. Memorias y Saberes*, ospitata dal *Museo Nacional de Antropología* della capitale da settembre 2014 a gennaio 2015, allestita in occasione delle celebrazioni dei 50 anni del Museo e dei 75 anni dell'*Instituto Nacional de Antropología e Historia*[63]. Durante una delle visite guidate condotte da Baltazar Brito Guadarrama, attuale direttore della Biblioteca dell'INAH e responsabile dei codici, ho personalmente assistito alle esternazioni di commozione di alcune delle persone intervenute fra il pubblico, una volta di fronte alla *Tira de Peregrinación*[64].

Lungo il percorso espositivo, dopo la sezione occupata dalle teche contenenti i codici preispanici e protocoloniali, ci si immetteva in una sala semicircolare all'interno della quale erano attive diverse postazioni multimediali, che permettevano al visitatore di "giocare" con i codici, provare a identificare alcuni elementi grafici, toccare piccole repliche dei materiali usati come supporto, dal *papel amate* alla pelle di cervo, fino al cotone. I visitatori, soprattutto i più giovani, sostavano alcuni minuti davanti a ogni postazione interattiva, giusto il tempo di venire catturati dallo stimolo sensoriale sollecitato. Mentre nella prima parte del percorso, in cui erano esposti i codici originali, l'accattivante gioco di forze fra distanza e prossimità di cui parla Hamilakis (2013: 161) era mantenuto dalla necessaria teca in vetro, in questa sezione, alla quale il visitatore arrivava alla fine del percorso, vi era invece un contatto fisico con la materialità dei codici, seppure con dinamiche fittizie basate sulla replica o la simulazione. Questo coinvolgimento attivo del pubblico non arrivava, comunque, a intaccare la percezione della inesauribile distanza fra il presente e il passato, fra i codici e la mano del visitatore, il quale rimaneva quindi catturato dal fascino dell'esotico che quei materiali incarnano.

[63] Per ulteriori informazioni sull'esposizione temporanea si veda il sito http://codices.inah.gob.mx/pc/index.php (ultima consultazione: 5/05/2016).

[64] Il pubblico messicano, in particolare, è capace di manifestazioni eclatanti di patriottismo di fronte ai reperti testimoni della gloria del proprio passato, tanto più se, come in questo caso, si tratta di uno dei documenti storici più importanti per la ricostruzione dell'identità nazionale del paese.

Sul territorio italiano, invece, una recente proposta multisensoriale è offerta da *Caravaggio Experience*, la mostra temporanea sui capolavori dell'artista ospitata dal Palazzo delle Esposizioni di Roma dal 24 marzo al 3 luglio 2016 (Fig.II.1).

L'installazione-spettacolo esplora le possibilità dell'arte immersiva, un recente approccio sensoriale all'opera d'arte, attraverso l'uso di un sistema di multi-proiezione a grandi dimensioni, che funziona simultaneamente grazie alla presenza di 35 videoproiettori sincronizzati, provvisti di una risoluzione superiore al full HD. Le immagini sono proiettate a rotazione per circa 50 minuti, su pannelli neutri di 7 e 8 metri, insieme con un accompagnamento musicale e fragranze olfattive ideate *ad hoc* come sfondo alla visita. Scopo di questa modalità audace di presentare le opere è quello di garantire al visitatore "una vera e propria 'immersione' nell'arte del maestro del Seicento"[65].



Fig. II.1 Caravaggio Experience, una parte del percorso espositivo. Dalla Galleria online del Palazzo delle Esposizioni (http://www.palazzoesposizioni.it/media/caravaggio-experience-gallery).

Appena entrato, il visitatore è indotto a utilizzare le panche disposte lungo i lati delle sale, per diventare spettatore di un esperimento visuale che si discosta

[65] Le informazioni relative alla mostra sono disponibili sul sito http://www.palazzoesposizioni.it/categorie/mostra-caravaggio-experience (ultima consultazione: 30/03/2016).

dalla classica visita al museo, per simulare uno spettacolo teatrale, incorniciato da temi musicali suggestivi e accattivanti, firmati da Stefano Saletti, con le fragranze di Officina Profumo - Farmaceutica di Santa Maria Novella.

Il risultato atteso è che l'impatto emotivo di un tale percorso multisensoriale sia tale da lasciar sul visitatore comune una traccia più profonda di quanto non farebbe la tradizionale contemplazione di una vetrina silenziosa. Ma il rischio di finire per strumentalizzare l'arte a fini commerciali, facendo leva sull'immediatezza della stimolazione sensoriale del pubblico, è molto alto, nella misura in cui l'allestimento sacrifica l'approfondimento dei contenuti della mostra per lasciare le opere immerse in uno spazio didatticamente muto. Tanto più che nessuna opera di Caravaggio è materialmente presente nel percorso espositivo, fatto essenzialmente di pareti bianche su cui si alternano le proiezioni integrali o di dettaglio di 57 capolavori dell'artista.

Ciò che veramente può fare la differenza, almeno sul piano del giudizio che a tali scelte promozionali possiamo dare, sta proprio negli esiti espositivi e divulgativi che esse hanno avuto. Il compromesso ideale sarebbe che dopo tali esperienze sensoriali piuttosto estemporanee, l'interesse ad approfondire il tema per vie meno immediate possa sorgere spontaneamente nella mente del visitatore museale, il che costituirebbe il più grande successo del museo come istituzione educativa e smentirebbe le obiezioni e le paure dei curatori più tradizionalisti in termini di tecniche espositive.

II.2 Archeomusicologia

Inglobare stimoli acustici nei percorsi espositivi museali sembra, dunque, una moda sempre più diffusa. Ma come si fa se i suoni da mettere in mostra vanno cercati nel passato?

In Europa esistono diversi gruppi di ricerca internazionali di più o meno recente formazione che si occupano di creare una rete di studi sugli strumenti

musicali di provenienza archeologica, in modo da alimentare la giovane disciplina dell'Archeomusicologia.

Il termine fu coniato in ambiente tedesco già negli anni Quaranta dall'etnomusicologo Zygmunt Estreicher (1947, cit. in Hickmann 2000: 2) in riferimento all'importanza scientifica di un testo di Curt Sachs uscito qualche anno prima[66] che proprio di musica antica si occupava. Il neologismo passa inosservato e non viene utilizzato per molto tempo, senza che questo impedisca alla disciplina di svilupparsi, seppur lentamente, come un settore di ricerca specifico. Durante il XII Congresso dell'*International Musicological Society*, organizzato a Berkeley nel 1977, si riuscì a intitolare "Music and Archaeology" una delle Tavole Rotonde tematiche, nonostante la riluttanza degli organizzatori dell'evento (Hickman 2000). Tuttavia, si dovranno aspettare gli anni Ottanta perché si venga a creare una rete di archeologi specialisti di varie aree geografiche, ma legati trasversalmente dal comune interesse per il fenomeno sonoro antico.

Ispirato proprio da quella innovativa tavola rotonda, fra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80[67] nasce l'I*nternational Study Group on Music Archaeology* (ISGMA), con l'obiettivo di creare una rete di collaborazione internazionale sul tema dell'archeologia della musica:

> Music Archaeology (Archaeomusicology, Paleo-Organology, Music Prehistory, etc.), is a cross-disciplinary field of research, operating internationally, which uses methods of both musicology and archaeology. Due to this definition, Music Archaeology has many goals.
>
> One of the most important is the exploration of excavated artefacts that are relevant for the reconstruction of ancient music, such as sound-producing devices, representations of musical scenes and textual evidence. The archaeological analysis and documentation of such artefacts, their dating and description as well as the explanation of find contexts and cultural contexts can shed light on its use and function

[66] Si tratta di una recensione che l'autore scrive in tedesco su Sachs, C. (1943) *The Rise of Music in Ancient World: East and West*, New York, in cui i contenuti della pubblicazione recensita vengono definiti "un considerevole contributo all'Archeomusiologia" (Hickman 2000: 9). La parola, quindi, appare per la prima volta in tedesco (*Musikarchäologie*).

[67] La fondazione formale del gruppo avvenne nel 1981 a Seul, in Corea, in occasione della XXVI conferenza dell'I*nternational Folk Music Council*, con il patrocinio dell'ICTM (I*nternational Council for Traditional Music*). Per ulteriori approfondimenti sul gruppo di ricerca si veda Both (2014: 9-14).

> in everyday life of the past, and can help us to rebuild them - i.e., to construct playable replicas[68].

Significativamente, viene sottolineata la materialità dell'approccio di studio: non si tratta di una teorica "storia della musica antica", ma di un processo di studio e di analisi materiale degli oggetti di provenienza archeologica che testimoniano le pratiche musicali nelle società del passato.

> Music Archaeology should in the first instance remain a material subject (as described above) and not develop into an "Archaeology of Music", where "archaeology" becomes a synonym for "history". Nevertheless, as Music Archaeology has developed, a wealth of multifaceted approaches, yielding astonishing results, has revealed that in the life of all societies past and present music has had an enormous range of meaning - the semantics of which, in many cases, remain to be investigated[69].

Promotore del progetto sin dall'inizio è stato il *Deutsches Archäologisches Institut* di Berlino (DAI), mentre il Dipartimento di Etnomusicologia dell'*Ethnologisches Museum* di Berlino è stato più volte sede del Simposio internazionale che il Gruppo organizza ogni anno.

Di ancora più recente formazione è il gruppo di ricerca che lavora all'*European Music Archaeology Project* (EMAP) del quale fanno parte molti membri ISGMA. Questo progetto, che ha come centro di indagine la musica antica del Vecchio Continente, è il vincitore di un bando per lo stanziamento di circa 2 milioni di euro, il *Culture Program 2007-2013*, ideato dall'*Education, Audiovisual and Culture Executive Agency*, un organismo dell'Unione Europea. Il progetto, in continuo dialogo con i musicisti che si occupano di musica antica, "*aims to highlight Europe's ancient cultural roots from the musical, instrumental and 'sensorial' perspectives*"[70] e avrà come esito una mostra itinerante e un programma di performance musicali in giro per alcune città europee fino al 2018.

---

[68] http://www.musicarchaeology.org/content/international-study-group-music-archaeology (ultima consultazione 21/03/2016).
[69] http://www.musicarchaeology.org/content/international-study-group-music-archaeology (ultima consultazione: 21/03/2016).
[70] http://www.emaproject.eu/ (ultima consultazione: 21/03/2016).

Una delle caratteristiche indispensabili della metodologia della ricerca archeomusicologica è da sempre stata l'uso di un approccio interdisciplinare. L'interdisciplinarietà, concetto spesso teoricamente chiamato in causa ma molto difficile da applicare nella pratica della ricerca, è alla base dello studio dei manufatti sonori del passato, essendo essi stessi suscettibili di un'indagine che da diversi punti di vista esamini la fisica, la materia, il contesto, le storie dell'oggetto di ricerca e tenti poi una sintesi interpretativa dei dati così diversamente raccolti (Suppan 1998, Olsen 1990).

Qual è, dunque, l'oggetto di ricerca di questa disciplina, così strettamente connessa all'antropologia della musica, ma anche strumento in grado di portare alla luce l'anello mancante fra musicologia storica ed etnomusicologia?

> Archaeomusicological artefacts consist primarily of musical instruments or parts of instruments, scenes of music-making in cave paintings, reliefs, frescos and mosaics; more rarely written sources such as inscriptions or descriptions of music; and, even more rarely, specimens of musical notation[71].

In un tentativo di mettere ordine alla varietà di oggetti di studio dell'archeomusicologia, verso la fine degli anni Novanta, Ann Buckley aveva raggruppato in quattro macro-categorie i temi di interesse di un archeomusicologo (1998: 109-110): studio degli artefatti sonori provenienti da uno scavo archeologico; studio della musica nella Preistoria, o meglio, delle società senza scrittura; studio delle manifestazioni musicali delle civiltà "superiori"; studio delle origini della musica. Secondo questo quadro delineato in maniera piuttosto arbitraria, la produzione musicale delle popolazioni indigene d'America rientra paradossalmente nella categoria della musica preistorica, in quanto, in assenza di fonti scritte specifiche e di un sistema di notazione musicale, le uniche fonti a disposizione sono gli stessi artefatti sonori utilizzati nella performance musicale, o

[71] Questa, come le successive citazioni di E. Hickman, sono estratte dalla voce "Archaeomusicology" contenuta nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, la cui versione online è consultabile al sito: http://www.grovemusic.com/ (ultima consultazione 26/05/2016).

loro rappresentazioni figurative in pittura o scultura. Il rischio di finire nella trappola evoluzionista era molto forte.

Al di là dei discutibili criteri di separazione che la studiosa effettua fra la musica delle civiltà definite "superiori", dotate di scrittura, e quella delle civiltà che ne sono prive, che in realtà poco apporta alla conoscenza dell'oggetto di studio, se non la consapevolezza della disparità di fonti a disposizione per l'una e l'altra, anche in questo caso va evidenziato un incoraggiamento all'interdisciplinarietà (*ibid*.: 112).

Un modello più chiaro era però già stato elaborato da Dale Olsen nel 1990 (Fig. II.2).

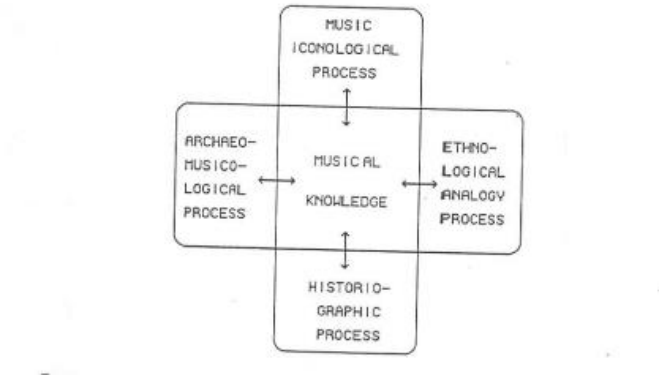


Fig. II.2. Modello Olsen per lo studio della cultura musicale (Olsen 1990: 175).

Il merito principale di questo modello è di aver spostato sul discorso di metodo il criterio di analisi del lavoro archeomusicologico, a differenza di quello precedente concentrato sull'oggetto di studio. In questo caso, a venire raggruppati funzionalmente non sono gli artefatti sonori oggetto di analisi, ma i processi di studio di ogni fonte a disposizione per arrivare a una conoscenza musicale delle culture del passato (Olsen 1990: 175-176).

Il modello di Olsen ordina in quattro passaggi il lavoro di acquisizione di informazioni che un archeomusicologo deve compiere, scegliendo in base ai casi se usarli tutti o selezionare solo quelli più validi: il *processo archeomusicologico* include l'osservazione diretta, la descrizione dettagliata e la raccolta di una documentazione grafica e fotografica dello strumento musicale, nonché

l'osservazione e la misurazione dei parametri significativi ai fini di un'eventuale classificazione del manufatto; il *processo musico-iconologico* è la ricerca di fonti iconografiche, in pittura o scultura, in cui sia visibile lo strumento, ma anche una descrizione degli eventuali elementi iconografici presenti sullo stesso; il *processo storiografico* è la ricognizione e analisi critica dei testi scritti relativi alle modalità e ai contesti di esecuzione, che però, come nel caso specifico delle Americhe, possono venire da fonti non emiche e vanno utilizzati con accortezza, come nel caso delle cronache dei viaggiatori europei; l'ultimo processo inserito nel modello Olsen, *l'analogia etnografica*, che Olsen riprende da Ian Hodder (1982), necessita di un approfondimento. In generale, l'analogia etnografica è lo strumento metodologico dell'etnoarcheologia, che prevede lo studio di possibili paralleli fra culture del passato e culture attuali. L'applicazione del metodo analogico comparativo, però, può avvenire secondo varie forme e da come viene usato dipende la sua validità. L'"analogia formale" è la comparazione diretta fra manufatti archeologici e manufatti etnografici, dal punto di vista della loro morfologia (Hodder 1982: 68) e viene spesso usata impropriamente per comparare pratiche culturali di gruppi umani geograficamente molto lontani; l'"analogia relazionale", invece è lo studio comparativo dei paralleli possibili di due o più processi tecnici fra passato e presente (*ibid*.: 72); se le culture fra cui avviene questa comparazione sono geograficamente vicine, ovvero si sono succedute nell'occupazione di un territorio ristretto e hanno un qualche tipo di relazione di discendenza l'una dall'altra, si parla di "approccio storico diretto" e l'analogia acquista validità scientifica; altrimenti, quando la distanza geografica e temporale fra i due elementi comparati è molta, il metodo viene definito "approccio generale comparativo"; in questo caso però, il dato ottenuto dal processo comparativo rischia di perdere rigore scientifico. I due fattori cardine dell'applicabilità di questo ultimo passaggio allo studio dell'archeomusicologia, come a qualsiasi altro campo di ricerca che voglia usare il metodo analogico, sembrano essere la prossimità spaziale e quella temporale (Olsen 1990: 177).

Con le dovute riserve, questo modello aperto e flessibile pare il più valido per una ricostruzione dell'identità culturale di uno strumento musicale come quello qui

in esame. Vedremo quindi, nelle pagine successive, gli esiti dell'applicazione del modello di Olsen allo studio dell'*omichicahuaztli* mesoamericano.

*II.2.a "***The sound paradox***", ovvero i rischi del mestiere*

Per quanto sia discutibile ormai lavorare sulla base della distinzione netta fra i cinque sensi, per il momento abbiamo deciso di concentrarci sull'udito, adottando la classica suddivisione occidentale delle capacità percettive del corpo umano solo ai fini di studio, e tenendo ben presente che il fenomeno della percezione è stratificato e coinvolge emotivamente l'individuo e la società secondo modalità multi-sensoriali, in cui l'esercizio di ciascuna delle capacità sensoriali umane avviene sempre in forma simultanea e complementare alle altre.

Riguardo al fenomeno sonoro e al fenomeno uditivo che ne è la controparte ci chiederemo: è possibile tentare di intercettare, nella materia del reperto analizzato, l'*intenzione sonora* e l'*intenzione all'ascolto*? Quali possono essere le evidenze materiali di un così immateriale proposito?

Secondo alcuni autori, le evidenze archeologiche possono celare un'intenzione sonora:

> The huge reservoir of acoustical measurements of contemporary and historical built structures that exists provides a very secure foundation for making inferences about usability of archaeological spaces for different sound-producing behaviors, and should afford insight into the contemporaneous perception of such spaces as acoustical environments. (Cross e Watson 2006: 109)

Il tema dell'intenzionalità nello studio dei fenomeni sonori del passato è stato approfondito da più punti di vista all'interno del testo di archeoacustica curato da Scarre e Lawson (2006), che tenta di fare il punto della situazione nella storia degli studi, che solo negli anni Novanta ha iniziato a essere trattato seriamente e col dovuto rigore scientifico.

Il problema dei rischi interpretativi che insidiano chi si occupa di archeoacustica viene affrontato criticamente nel contributo allo stesso volume offerto da D'Errico e Lawson:

> The archaeology of acoustic environments reveals a paradox: the phenomena which it seeks to interpret are often susceptible of the most detailed scientific scrutiny yet their purposive nature remains largely unverified and their meanings inscrutable. (D'Errico e Lawson 2006: 41)

Nonostante lo scetticismo che ha per lungo tempo marginalizzato tale approccio di studio, i cui risultati si ritrovavano spesso imbrigliati in questo inevitabile "paradosso sonoro", i due autori spiegano che oggi identificare l'evidenza incontestabile di una funzione sonora antica non è più una chimera: tramite il riconoscimento delle tracce di modificazione funzionale e di usura sugli strumenti musicali stessi, è spesso possibile ricostruire con una buona approssimazione il movimento compiuto dal suonatore e l'effetto acustico ricercato nell'interazione con la materia, nel caso degli strumenti, o con il paesaggio sonoro circostante nel caso dell'architettura con funzione sonora (Lawson 2006).

Tuttavia, nonostante l'esistenza di numerosi studi sulle proprietà acustiche di molti siti archeologici nel mondo, già intercettate e misurate con estrema precisione[72], rimane ancora da studiare fino a che punto, in ciascun caso, l'intenzione sonora fosse parte della progetto architettonico sin dal principio (Devereux 2006: 23-30; Waller 2006: 31-40; Watson 2006: 11-20). Con quali mezzi l'archeologia può chiarire se le proprietà acustiche particolari di un edificio architettonico antico furono comprese nelle intenzioni del costruttore o se i

[72] Uno studio sull'impatto acustico degli strumenti musicali antichi in un *soundscape* specifico è l'esperimento tentato da Sara May (2014) nel sito neolitico di Silbury Hill, nel Wiltshire. La studiosa ha riunito un gruppo di persone alla base del mound presente nel sito e ha raccolto le loro impressioni personali mentre sulla cima della collina un gruppo di musicisti si esibiva in una performance musicale utilizzando repliche di strumenti preistorici in diversi materiali. Fra gli altri studi sul tema, si segnalano anche gli esperimenti archeoacustici su Stonehenge (Watson e Keating 1999 e Till 2010). Quanto agli studi nelle Americhe ricordiamo Loose (2008) per le ricerche sulle proprietà acustiche di un anfiteatro naturale di Chaco Canyon, in New Mexico, Ramos Amézquita (2015) per gli studi di archeoacustica in Mesoamerica, Zalaquett *et al*. (2010) sugli strumenti musicali di area maya yucateca, Zalaquett (2008) per le indagini acustiche al complesso architettonico del Grupo Norte di Palenque, Lubman (1998, 1999, 2002) e Declercq *et al.* (2004) per l'acustica dei monumenti in l'area maya yucateca, i lavori di Houston e Taube (2000), Houston *et al*. (2006) sui sensi in Mesoamerica, Both (2007, 2009a, 2009b, 2010, 2014) per i numerosi studi sugli strumenti musicali di provenienza mesoamericana, Kolar (2013) per il *Chavín de Huántar Archaeological Acoustics Project* e, infine, un progetto del British Museum, iniziato nel 2012 e ancora in corso, per lo studio delle proprietà acustiche delle piattaforme Ushnu in territorio inca. Per una bibliografia dettagliata si veda Mills (2014: 69-71).

frequentatori dello spazio in questione si accorsero solo *a posteriori* di tali proprietà e le sfruttarono, dando loro una connotazione sociale, religiosa, rituale, ovvero manipolandole culturalmente?

Secondo Steve Mills (2014: 36), una ricerca sul suono e l'udito del passato non può ignorare tre aspetti fondamentali del fenomeno sonoro: le proprietà fisiche del suono, le caratteristiche psico-fisiche dell'udito umano e lo sviluppo storico delle tecnologie utilizzate nella registrazione, riproduzione e trasmissione del suono oggi. Certo è che i termini in cui l'acustica e il suono venivano considerati in passato sono molto diversi da quelli utilizzati oggi nella ricerca. Alcuni effetti sonori, come quelli di eco, onde stazionarie, riverbero, risonanza, erano sicuramente riconosciuti, ma è altamente improbabile che venissero definiti scientificamente secondo le categorie usate nel presente (Mills 2014: 81).

Nello studio della percezione acustica umana non possiamo considerare l'orecchio come un semplice meccanismo fisico che risponde agli stimoli esterni secondo modalità universalmente valide, ma come "un complesso sistema percettivo, un vasto apparato neuronico capace di interessare l'intero funzionamento del corpo e della psiche" (Ricci 2010: 39).

Roland Barthes distingue due diversi piani percettivi della funzione uditiva:

> Udire è un fenomeno fisiologico, ascoltare è un fatto psicologico; è possibile descrivere le condizioni fisiche dell'audizione (i suoi meccanismi) facendo ricorso all'acustica e alla fisiologia dell'udito; l'ascolto invece può essere definito soltanto a partire dal suo oggetto, ovvero, se si preferisce, dal suo obiettivo (Barthes 1985: 237[73], cit. in Ricci 2010: 39).

A questo proposito, alcuni autori propongono anche un'interessante distinzione fra acustica spaziale e acustica culturale: la prima ha a che vedere con i modi in cui gli spazi e gli elementi architettonici influenzano le proprietà fisiche del suono. La seconda, invece, studia l'interazione umana con gli spazi architettonici dalle qualità acustiche in grado di interferire con la produzione e l'ascolto di un suono, cercando di determinare fino a che punto grazie a tali

[73] Bartes, R. (1985) *L'ovvio e l'ottuso*, Torino: Einaudi.

proprietà sia possibile manipolare consapevolmente il fenomeno sonoro generando effetti voluti come stati emozionali specifici (Blesser, Salter 2007[74], Ripley 2007[75], cit. in Mills 2014: 42).

Un caso di studio molto discusso che tratta di questi temi è quello di David Lubman, che ha indagato le proprietà sonore di alcuni strutture monumentali nel sito archeologico maya di Chichén Itzá, in Yucatán. Ne proponiamo qui un'analisi critica. A Chicén Itzá si erge la piramide di Kukulkán-Serprente Piumato, costruita fra l'XI e il XII secolo e oggi conosciuta anche con il nome di "El Castillo". Si tratta di un edificio monumentale a nove gradoni, alto 24 metri e a pianta quadrangolare, il cui lato è lungo 56 metri (Coe 1999: 142). L'accesso al tempio soprastante era garantito dai 99 ripidi scalini che, sul lato occidentale, sono fiancheggiati da due imponenti balaustre in pietra terminanti alla base con due teste di serpente piumato dalle fauci spalancate. Durante i giorni corrispondenti agli equinozi di primavera e d'autunno, l'ombra proiettata dal sole sulle balaustre crea un effetto ottico per cui le superfici laterali della balaustra si ricoprono di una serie di sette triangoli sinuosi, simulando un effetto di movimento discendente dei due serpenti raffigurati (Domenici 2005: 161).

Posizionandosi a una distanza di circa 10 metri dalla scalinata d'accesso alla piramide e battendo le mani, si ha l'impressione che dall'edificio si possa udire una risposta sonora che somiglia molto al cinguettio dell'uccello *quetzal*, molto diffuso a queste latitudini, che in lingua maya yucateca è il *kukul-* che dà il nome alla divinità cui è dedicato l'edificio[76]. Secondo Lubman, autore che si è a lungo occupato delle proprietà acustiche del sito, questo effetto sonoro non sarebbe casuale, ma sarebbe stato voluto dagli architetti maya che eressero l'edificio piramidale. Il cinguettio causato dal battimano del sacerdote officiante avrebbe costituito un richiamo per l'uccello che sorvolava i cieli della città, durante le

[74]Blesser B. e Salter L.R. (2007) *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*, Londra: MIT Press.
[75] Ripley, C. (2007) *In the Place of Sound: architecture, music, acoustics*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
[76] È possibile ascoltare l'effetto sonoro della piramide sul seguente sito web: http://www.sonicwonders.org/el-castillo-chichen-itza-mexico/ , un database online curato dall'ingegnere del suono Trevor Cox, che raccoglie una rassegna delle "meraviglie sonore" sperimentate dallo studioso.

cerimonie religiose che si svolgevano alla base il tempio (Lubman 1998, 1999, 2002). La posizione delle teste dei due serpenti discendenti corrisponde esattamente al punto in cui bisogna posizionarsi per applaudire e generare l'eco desiderata.

Benché quest'ipotesi stimoli a interessarsi all'aspetto generale dell'edificio da un punto di vista inedito e poco considerato dagli archeologi, sembra tuttavia lasciarsi andare a congetture scientificamente poco credibili. A difesa dagli attacchi dei più scettici, un altro ricercatore ha tentato di appellarsi a una comparazione fra gli spettrogrammi dei due fenomeni sonori, sostenendo che questo fosse sufficiente a verificare sperimentalmente l'affinità acustica dell'effetto sonoro dei gradini con il vero cinguettio del quetzal (Declercq *et al.* 2004: 3331, Cox 2015: 149-150). Secondo l'autore, infatti, la somiglianza fra i due grafici spiegherebbe da sola l'altrettanta somiglianza dei due fenomeni sonori (Fig. II.3a). Ma basta davvero questo per asserire con certezza che il cinguettio della scalinata fu espressamente voluto dai costruttori della piramide sin dall'inizio? Se si approfondisce nel dettaglio il fenomeno sonoro, si scopre ahimè che una scalinata qualsiasi, grazie alla sua stessa geometria, può generare facilmente un'eco somigliante a un cinguettio, come dimostrano altri esempi nel mondo (Cox 2015: 148-149): tale fenomeno è dovuto alla sequenza ordinata di riflessioni del suono sui gradini, che distorcono gradualmente il rumore del battimano. La distorsione genera un progressivo e rapido calo delle frequenze sonore percepite di circa un'ottava (Fig. II.3b), perché man mano che le riflessioni si susseguono in senso ascendente su ogni gradino (Fig. II.3c), aumenta la distanza dalla sorgente sonora, che è inversamente proporzionale all'altezza del suono (*ibid.*: 148).

Come si può capire, allora, se siamo di fronte a un effetto voluto o a una coincidenza? Il verso dell'uccello simulato dal battimano aveva un ruolo durante le cerimonie rituali e per questo lo si era ricreato sfruttando le proprietà acustiche della scalinata o solamente dopo la costruzione dell'edificio i Maya si accorsero di aver eretto una "piramide cinguettante" e decisero di sfruttare scenograficamente l'eco?

Secondo alcuni specialisti colti da una ricorrente smania proiettiva di qualità europee nei confronti dei nativi, non ci sono dubbi sull'intenzionalità che soggiace alle scelte costruttive antiche:

> It is improbable that the Maya were unaware of such qualities and that, as master builders, they failed to manipulate the interplay of sound and speech. Moreover, such 'spaces' were not hollow or vacant, as we might understand them from an occidental perspective, but were substantively, if intermittently, filled with rhetoric and song (Houston e Taube 2000: 281).

A questo punto, mi sembra doveroso ricordare che esiste anche la possibilità che gli antichi abitanti della città non si siano mai accorti del fenomeno e che le prime persone a farlo siano state le guide turistiche moderne, inventandosi poi la storia dell'uccello quetzal per intrattenere i turisti in cerca di esotismo. Si tratta di un caso che ha suscitato molte polemiche fra gli archeologi, comprensibilmente scettici nei confronti dell'ipotesi dell'intenzione sonora "autentica", ma esso dimostra quante insidie interpretative si possono nascondere in uno studio di archeoacustica[77].

Tuttavia, rimane valido il tentativo di rilevare le proprietà sonore delle strutture antiche e connetterle in maniera interdisciplinare con i dati ricavati da altri campi d'indagine, dal rilievo architettonico, all'analisi funzionale dell'edificio in esame. In questo caso siamo di fronte a una piramide dedicata a una divinità connessa con l'uccello di cui, per qualche ragione fisico-strutturale, riproduce il suono, e la tentazione di interpretare dal punto di vista sensoriale la funzione della struttura è molto forte, oltre che molto suggestiva per il pubblico di visitatori.

Il "rischio del mestiere" che questo esempio mette in evidenza è che quando questa tentazione supera il rigore scientifico, è proprio dalla stessa suggestione che nasce l'ipotesi interpretativa azzardata: in questo caso sembra che l'archeologo, più che analizzare l'evidenza per quello che è, tenti di adattarla piegandola all'ipotesi che vuole verificare, senza approfondire la ricerca mettendone alla prova i risultati. In pratica, l'esito peggiore di una scarsa valutazione del rischio che il paradosso sonoro determina in questo campo di studi.

77 Sorge spontaneo chiedersi se non siano proprio questi casi di studio lanciati in azzardate ipotesi interpretative a motivare i pregiudizi e la scarsa credibilità di cui purtroppo gode il campo di studi archeomusicologici presso l'archeologa più tradizionale.

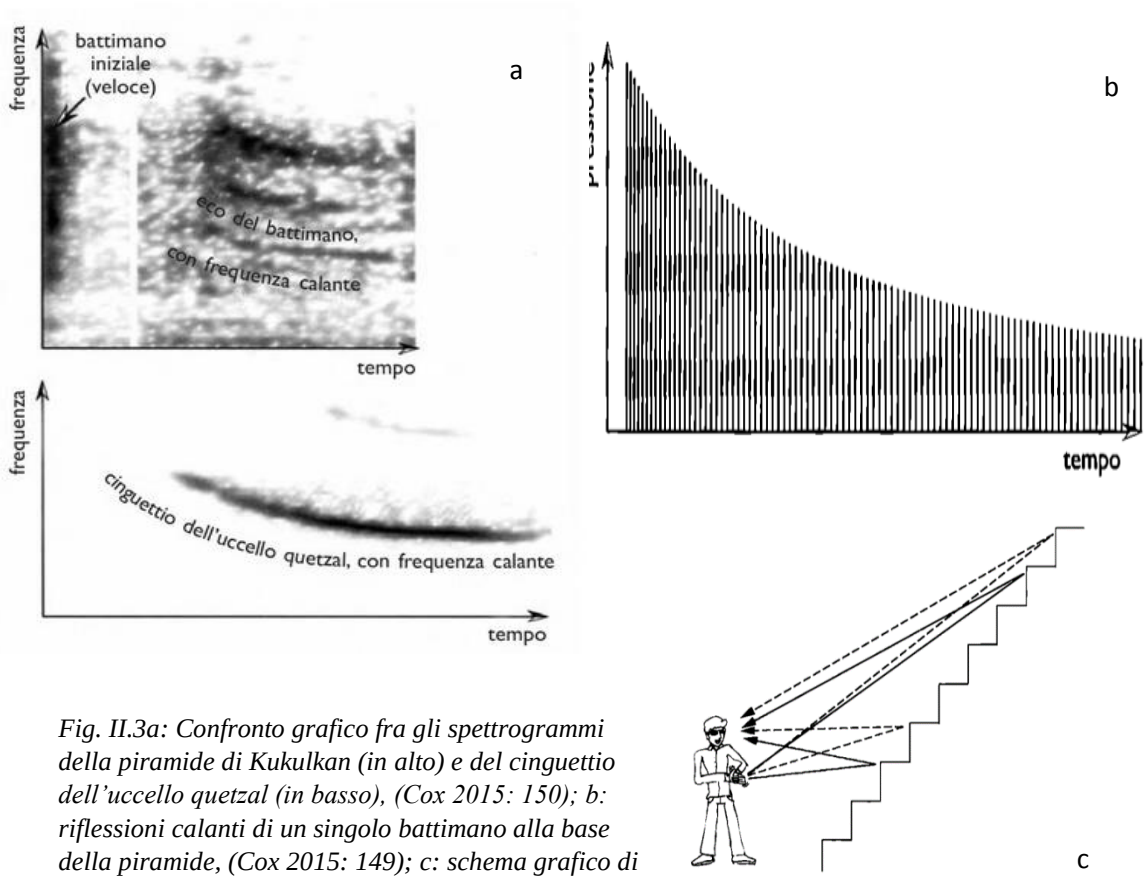


Fig. II.3a: Confronto grafico fra gli spettrogrammi della piramide di Kukulkan (in alto) e del cinguettio dell'uccello quetzal (in basso), (Cox 2015: 150); b: riflessioni calanti di un singolo battimano alla base della piramide, (Cox 2015: 149); c: schema grafico di riflessione del cinguettio sulla scalinata, (Cox 2015: 148).

A questo proposito, D'Errico e Lawson (2006: 51) propongono una serie di criteri di discernimento applicabili in casi di studio sul fenomeno sonoro antico:

1. *Fattibilità acustica*: l'oggetto ha oggi una capacità propria di produrre suono?

2. *Paralleli etnografici*: esistono dei paralleli etnografici contemporanei che supportino l'interpretazione acustica del manufatto?

3. *Documentazione antica*: Esistono testi o immagini antiche a supporto della sua funzione acustica?

4. *Documentazione archeologica contemporanea*: esistono altre ben conservate evidenze archeologiche paragonabili a quella in esame, che ne confermino la funzione acustica?

5. *Efficienza*: in che modo la morfologia del reperto analizzato oggi supporta una sua antica capacità performativa sonora? Fino a che punto è fisicamente adatto a tale scopo?

Inoltre, gli autori tentano di applicare questi principi anche all'archeoacustica dei monumenti antichi, utilizzandoli come discriminanti fra uno studio rigoroso delle evidenze archeologiche e un ingenuo proliferare di speculazioni prive di fondamento scientifico[78]. Se sottoponessimo allo stesso "test" di attendibilità il caso della piramide "cinguettante" di Chichén Itzá, ahimè, non ci vorrebbe molto a cogliere la debolezza delle argomentazioni fornite a sostegno di una funzione acustica degli elementi architettonici, almeno nei termini in cui viene presentata dagli autori discussi nelle pagine precedenti.

In ultima analisi, rimane un dato di fatto che sono più le domande che non le risposte a emergere al termine di un'indagine acustica in un sito archeologico e lo stesso si può dire di un'indagine applicata alla ricostruzione del suono di strumenti musicali di provenienza archeologica. Maneggiare con cura e sottoporre a critica rigorosa i risultati di tali ricerche è fondamentale per non divulgare come certe o verificate delle informazioni false o distorte. Nei casi in cui il dato è dubbio, esprimere chiaramente l'incertezza, pur riportando l'informazione, diventa d'obbligo, ed è questo il principio cui si vuole ispirare questa ricerca, che pure parte da un oggetto di studio materiale, per acquisire una conoscenza di tipo immateriale,

Un recente esempio di come il problema dell'interpretazione sonora antica sia stato affrontato in ambito museale è offerto da un'esposizione temporanea ospitata dal *Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú* (MNAAHP).

Lo scorso 2 marzo 2016, il *Festival Internacional de Música de Alturas* (FIMA) e il Museo hanno inaugurato l'esposizione temporanea "Instrumentos

78 Seguendo questo metodo, D'Errico e Lawson, smontano abilmente l'ipotesi della funzione musicale attribuita al femore di *Ursus spelaeus* ritrovato in corrispondenza dei livelli musteriani (60.000 anni BP) di Divje Babe Cave, in Slovenia, secondo la quale, i due fori presenti sulla diafisi femorale farebbero del reperto ne avrebbero fatto il più antico "flauto" paleolitico mai scoperto (Turk *et al.* 1997: 531-540, cit. in D'Errico e Lawson 2006: 46-51). Ma grazie a un'attenta analisi tafonomica e a uno studio comparativo con altri reperti, D'Errico e Lawson confutano tale interpretazione, attribuendo l'origine dei fori al rosicchiamento da parte di altri carnivori, per poi dimostrare la scarsa credibilità dell'interpretazione acustica del reperto sottoponendolo al test dei criteri scientifici da loro stessi proposti. Per approfondimenti si veda Turk et al. (1997) "A-t-on trouvé en Slovénie le plus vieil instrument de musique d'Europe?", *L'Antropologie* 101 (3), pp. 530-540.

Prehispánicos: Sonidos del Ande"[79]. Il materiale esposto si compone di più di 60 strumenti musicali precolombiani, appartenenti alle tre famiglie di strumenti musicali ed emissori sonori in uso nell'antico Perù: idiofoni, membranofoni e aerofoni.

Come ha spiegato il curatore, l'archeologo Manuel Francisco Merino, la mostra è parte degli eventi organizzati nella cornice della seconda edizione del *Festival Internacional de Música de Alturas*, che ha avuto luogo nel *Parque de la Exposición* di Lima dall'11 al 13 marzo 2016.

Della mostra fanno parte un esemplare di *antara*, conosciuto anche come flauto di pan, di ceramica nera sottile e altri flauti semplici retti di provenienza Chincha (1000-1450 d.C.), strumenti a fiato Moche (0-800 d.C.), vasi fischiatori e strumenti a percussione Vicús (200 a.C.-600 d.C.) e due sonagliere lavorate a forma di teste umane in ceramica nera Chimú (900-1450 d.C.).

La mostra offre un tentativo di evocazione della performance sonora antica di questi strumenti, pur sottolineando il carattere enigmatico delle nostre conoscenze sulla musica preispanica: studiare le potenzialità musicali di questi reperti può senz'altro avvicinarci alle sonorità del passato, ma allo stesso tempo porci davanti alla pressoché totale estraneità del fenomeno musicale antico rispetto all'attuale musica tradizionale locale, che da secoli subisce l'influenza di quella europea e spagnola in particolare: anche se non possiamo pensare che l'influsso europeo abbia cancellato ogni traccia della musica nativa, siamo di fronte a uno dei casi in cui l'analogia etnografica, evidentemente, non aiuta da sola a sciogliere l'enigma. Ma è negli oggetti stessi, nella materia di cui sono fatti, che va cercata la risposta, una risposta di certo parziale, ma pur sempre più onesta e meno pretenziosa dell'illusione di essere arrivati a intercettare l'essenza sonora del passato, nella sua "autenticità". Il risultato è un suono che all'orecchio occidentale attuale potrebbe risultare dissonante, perché non usa intervalli familiari quanto quelli della scala

[79] Le informazioni sulla mostra qui riportate, sono reperibili al seguente link: http://www.cmi.com.co/sonidos-del-ande-una-exposicion-en-peru-que-investiga-la-musica-prehispanica che rimanda alla pagina web di un quotidiano locale in cui è contenuta un'intervista ai curatori della mostra (ultima consultazione: 21/03/2016).

musicale cui siamo abituati. Del resto, sarebbe stato strano, nonché sospetto, se i risultati dell'analisi acustica avessero prodotto un suono familiare.

Un altro esempio dello studio degli strumenti antichi a partire dalle loro caratteristiche fisiche e non dall'analogia possibile con gli strumenti attuali è quello dei vasi fischiatori tipici delle civiltà andine, che portano al limite la validità della categoria di strumento musicale, inducendo gli studiosi a preferire quella meno culturalmente connotata di emissore sonoro. Si tratta di una definizione che, pur non mancando di riconoscere al reperto la capacità di produrre un suono articolato, non ne fa l'elemento caratterizzante, ma solo una delle possibili funzioni attribuitegli in antico (Schmidt 2006: 143-159).

Anche nella mostra citata vi è uno spazio destinato a questa categoria di reperti, in particolare un contenitore in ceramica Vicús dal corpo doppio che presenta un fischietto nella testa del personaggio raffigurato su uno dei due compartimenti. Come sottolinea Milano Trejo, archeomusicologo del MNAAHP, alcuni tentativi di archeologia sperimentale hanno permesso di realizzare delle repliche non più solo ai fini estetici, ma ai fini di studio delle capacità sonore che gli strumenti possiedono e proprio da questi studi è emerso che esistevano almeno tre modi differenti per far emettere ai vasi fischiatori il loro suono tipico: soffiando sull'estremità del fischietto, versando l'acqua da un compartimento all'altro e soffiando sul fischietto con il contenitore pieno d'acqua.

Va sottolineato che fra intercettare le possibilità sonore dei reperti e ricostruire il suono "autentico" c'è una sostanziale differenza metodologica: mentre il primo obiettivo riconosce i limiti della disciplina entro i quali la ricerca musicale può essere compiuta con successo, l'aspirazione a ricostruire i suoni antichi nella loro autenticità rimane un'utopia: come è stato sottolineato più volte, molti aspetti della musica del passato sono ormai irrimediabilmente avvolti nel mistero, per questo anche nelle parole dei curatori della mostra, nonostante i passi avanti della ricerca, la musica andina rimane comunque un "enigma" (*ibid.*).

Forse, proprio da questa sua aura di mistero deriva l'irresistibile fascino che i suoni antichi sono in grado di suscitare, non solo nei ricercatori che oggi lavorano

nel campo dell'archeomusicologia, ma anche negli stessi visitatori di una esposizione museale che abbia questo tema.

II.3 Il CIMCIM e la tutela degli strumenti musicali

La presenza degli strumenti musicali di qualsiasi tipo nei musei ha da sempre posto in evidenza il problema della loro fruibilità dal punto di vista teorico, ma anche pratico e logistico, essendo per definizione una categoria di oggetti fatti per essere ascoltati, non solo osservati. In ambito museale, tuttavia, questa necessità va incontro a un paradosso metodologico, perché pur proteggendo il reperto dai danni dovuti all'uso, per sentirne il suono non si può fare a meno di "usarlo". In altre parole, se per suonare uno strumento musicale devo in qualche modo comprometterne la conservazione, come posso garantire che sia valorizzato correttamente senza contravvenire a uno dei pilastri fondamentali, oltre che missione primaria di ogni struttura museale, ovvero di "conservare" l'integrità fisica delle sue collezioni?

All'interno dell'organismo dell'ICOM (*International Council of Museums*) esiste, dal 1960, un comitato speciale dedicato proprio agli strumenti musicali, indicato con la sigla CIMCIM, acronimo che sta per *Comité international pour les musées et collections d'instruments de musique*. Il suo compito è occuparsi nello specifico della gestione di questa parte del patrimonio museale su scala internazionale, mettendo in atto delle strategie di tutela e promozione specifiche. Sul sito ufficiale del comitato si legge:

> CIMCIM aims to promote high professional standards in the *use* and *conservation* of musical instruments in museums and collections[80].

[80] Corsivo mio. Il link del sito è: http://network.icom.museum/cimcim/welcome/what-is-cimcim/ (ultima consultazione: 17/01/2016).

È evidente che "uso" e "conservazione" sono considerati entrambi di primaria importanza, ai fini della valorizzazione e promozione delle collezioni di strumenti e della loro fruizione da parte del pubblico. Ma usare uno strumento significa suonarlo, e su questo tema la comunità scientifica è tutt'altro che chiara, non avendo ancora raggiunto un compromesso accettabile su quali siano le modalità pratiche secondo cui operare.

L'urgenza di poter apprezzare il suono degli strumenti musicali musealizzati, rimane comunque un dato di fatto. Scrivono Odell e Karp:

> The sound they can produce is the primary aesthetic component of most musical instruments, and the reason why they were made. Thus there is always pressure from collectors and musical instrument makers, the general public, and from many museum staffs to restore them to playing condition so that their musical qualities can be appreciated, in the words of one museum director, 'to take them out of their glass cases and let them sing' (Odell e Karp 2005[81]).

Il tema generale del contributo dei due studiosi è il restauro in funzione dell'uso dello strumento, una questione non ancora sufficientemente discussa, data anche la soggettività con cui queste direttive possono essere interpretate dai singoli ricercatori impegnati in questo lavoro delicato.

Uno dei temi centrali che il comitato ha dovuto affrontare fin dall'inizio è la necessità di distinguere, in base ai casi di studio, due capacità essenziali dello strumento musicale, che in inglese vengono definite *playability* e *soundability*[82]. Si tratta di due obiettivi diversi nello studio delle proprietà acustiche dello strumento.

Il primo concetto, infatti, si riferisce alla possibilità dello strumento di produrre un suono ottimale, rendendo quindi sempre necessario il restauro preventivo. Il concetto di "*soudability*" riconosce, invece, le possibilità di estrapolare dal corpo del reperto i suoni oggetto di studio senza sfruttare al massimo

[81] Il testo integrale da cui è stata selezionata questa citazione, così come le successive, è consultabile accedendo all'archivio delle risorse online presenti sul sito web del CIMCIM, all'indirizzo http://network.icom.museum/cimcim/resources/the-care-of-historic-musical-instruments-full-text/ (ultima consultazione: 17/01/2016).

[82] In italiano, si tradurrebbero entrambi con un generico "suonabilità", nonostante non siano esattamente la stessa cosa. Per questo si è preferito mantenere entrambi i vocaboli in inglese.

il dispositivo sonoro, riducendo al minimo la sollecitazione fisica del materiale di cui è fatto, al fine di garantirne lo stesso la conservazione (*ibid.*). Il concetto di *playability* si appoggia su un giudizio piuttosto arbitrario sulla qualità del suono, soprattutto se riferito a strumenti provenienti da orizzonti culturali non occidentali. Invece, le possibilità di un uso minimale dello strumento contemplate dal concetto di *soundability*, che dipendono spesso dal suo stato di conservazione iniziale e dalle caratteristiche organologiche che gli sono proprie, si avvale spesso delle moderne tecnologie di replicazione del suono, che partendo da una registrazione minima, riescono a elaborare modelli sonori virtuali più complessi. Vero è che le direttive CIMCIM[83] per quanto riguarda "l'uso e la conservazione degli strumenti musicali" sono pensate, per lo più, in riferimento a strumenti storici di provenienza europea, il che rende complicato verificarne l'applicabilità in casi di studio "esotici" come quello qui presentato, tanto più che le fonti a nostra disposizione su come si suonasse l'*omichicahuaztli* sono piuttosto scarse (*cfr.* capitoli successivi).

In passato, per quanto riguarda gli strumenti musicali europei di interesse storico dei quali, com'è ovvio, si ha una conoscenza organologica più radicata nella storia culturale del nostro paese, la prassi nei musei era quella di operare periodicamente un restauro funzionale ai fini di un uso performativo dato per scontato. Oggi, invece, i restauratori e gli operatori museali sono molto più cauti, soprattutto quando i restauri proposti non sono in linea con l'idea brandiana di reversibilità (*ibid.*).

In questo senso, la pubblicazione, nel 1963, di *Teoria del Restauro*, da parte di Cesare Brandi è da considerarsi un vero e proprio spartiacque, concepito sì in funzione del trattamento delle opere d'arte, ma diventato nel tempo una imprescindibile base teorica, oltre che pratica, per chiunque si occupi di restauro e conservazione. Basti pensare che a Brandi si ispira il documento ufficiale che istruisce sulle modalità di intervento del restauratore, ovvero la *Carta del Restauro*

[83] Sempre dallo stesso link del sito web del CIMCIM è possibile accedere anche alle *Recommendations for Regulating the Access to Musical Instruments in Public Collections: 1985* (http://network.icom.museum/cimcim/resources/recommendations-for-regulating-the-access-to-musical-instruments-in-public-collections-1985/ , ultima consultazione 17/01/2016).

del 1972, poi ampliata nel 1987 nella *Carta della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura.*

La novità del suo lavoro, oltre a porre l'attenzione sulla natura materiale dell'opera d'arte, sta in una rinnovata concezione dell'intervento di restauro, che deve rispettare l'*istanza di storicità*, oltre che quella estetica, dell'oggetto. Proprio in rispetto della convivenza di molteplici vite, tutte iscritte nella materia dell'oggetto da restaurare, ogni intervento deve conservare la stratificazione storica dell'opera, lasciando che la sua antichità rimanga percepibile e, soprattutto, permettendo di identificare quali parti sono state restaurate e quali sono originali. Inoltre, è fondamentale che il restauro sia reversibile, che si possa, cioè, eliminare per permettere nuovi interventi in futuro.

Per questo, oggi la prudenza è aumentata, nonostante il restauro si riveli a volte necessario ai fini della valorizzazione, scatenando tendenze contraddittorie fra conservazione e promozione:

> Museum professionals increasingly question such active, hands-on use of accessioned objects. The educational and aesthetic value of such use is often undeniable, but the potential for wear and tear, and loss of original substance is equally great. Restoration work, though always well intentioned, has often been detrimental to the long-term preservation of the instruments, and is considered by many to be inconsistent with standards of practice long accepted for other classes of museum collections, such as paintings and fine arts. (Odell e Karp 2005)

Questo tema è di estremo interesse nella ricerca qui discussa, dato che spesso, quando ci si accinge a studiare materiali che da secoli stanno nei nostri musei, ci si trova a dover fronteggiare le conseguenze di restauri anteriori non ancora effettuati in modo da garantire la loro reversibilità, il cui risultato è stata una modifica permanente del reperto.

Oggi, i restauratori considerano parte integrante della storia materiale dell'oggetto ogni intervento materiale, non solo di restauro, effettuato in precedenza, perché molto ci può dire sulle concezioni che di tale oggetto si sono succedute nel tempo. Ciò è vero soprattutto quando, come in questo caso di studio,

si tratta di oggetti "esotici" arrivati in mani europee secoli fa, la cui storia materiale, quindi, non può che essere ibrida, metà indigena e metà europea.

Durante il 24° Congresso Internazionale ICOM (Milano, 3-9 luglio 2016), il CIMCIM ha organizzato una conferenza dal titolo *Musical Instruments Museum: Interpreting the Present*, dedicata nello specifico alle nuove frontiere della museografia intenzionata ad affrontare il tema della musica e degli strumenti musicali. Nel corso di questo evento di portata internazionale, cui ho preso parte personalmente, relatori afferenti a strutture museali di tutto il mondo hanno esposto il loro punto di vista su come il linguaggio museale dovrebbe veicolare questo settore del proprio patrimonio. Qualcuno ha focalizzato l'attenzione sulle capacità narrative proprie degli oggetti, da usare come chiavi di lettura per presentare la collezione, come ha proposto Kathleen Wiens per l'esposizione *Stradivarius: origins and legacy of the greatest violin maker*, in mostra da gennaio a giugno 2016 al *Musical Instruments Museum* di Phoenix; qualcun altro ha puntato più sull'interattività delle offerte che un museo può offrire ai visitatori, come ha illustrato Gabriele Rossi Rognoni, presentando il progetto allestitivo ancora in corso di realizzazione presso il *Royal College of Music Museum* di Londra, all'interno di un panel tematico del CIMCIM dedicato alle nuove proposte.

Per motivi di spazio, ma anche di coerenza col materiale analizzato in questa ricerca, si è scelto di dedicare un approfondimento ai soli progetti espositivi incentrati su materiale extraeuropeo, pur non ignorando le recenti soluzioni adottate da alcuni musei dedicati quasi esclusivamente all'esposizione di strumenti musicali di matrice occidentale: fra queste ultime, si annoverano il *Museu de la Musica* di Barcellona con la sua "scalinata sonora", che ha messo in campo un sistema di riproduzione digitale di suoni connessi ai gradini della scalinata d'accesso al museo[84], o lo *Horniman Museum* di Londra che, con il progetto *Hear it live*[85], adotta

[84] L'idea, ancora in corso di realizzazione, è stata presentata da Marisa Ruiz Magaldi, curatrice del Museo catalano, in occasione della conferenza CIMCIM. Nelle parole della studiosa, un apparato di riproduzione musicale sarà collegato ai gradini della scalinata di accesso al museo; grazie a questo dispositivo, mediante un sensore appositamente collocato, al passare dei visitatori si attiverà tale riproduzione, permettendo al pubblico di attivare fisicamente il sistema e quindi di ascoltare i suoni degli strumenti non esposti che, in questo modo, parteciperanno lo stesso ai contenuti che il museo esibisce, se non altro con il loro suono.

[85] Progetto presentato dalla curatrice Mimi S. Waitzman, nel corso della stessa conferenza ICOM,

soluzioni a basso costo ma di grande impatto sul piano dell'esperienza di visita, come quella di organizzare periodicamente delle brevi performance sonore all'interno dello spazio espositivo, per calare il pubblico nella cultura dell'ascolto della musica classica, e non solo, connettendo fisicamente il momento performativo con lo spazio espositivo del museo. In questi casi, che sono esempi di soluzioni d'avanguardia, si ha a che fare con veri e propri musei degli strumenti musicali, ed è qui che si manifestano le più ardite sperimentazioni allestitive specifiche del campo della musica.

Invece, per un museo etnografico in cui gli oggetti di cultura musicale convivono con altri afferenti a diversi campi d'azione umana, sarebbe molto difficile mettere in piedi progetti di valorizzazione a lungo termine così ambiziosi, a fronte di una equa distribuzione delle esigue risorse disponibili fra i vari settori di ricerca di una struttura museale complessa. Ciò non toglie che costituiscano delle sperimentazioni valide e degli spunti da tener presenti nel tentativo di innovare il linguaggio museale in tema di musica e strumenti musicali.

II.4 Suoni in mostra: alcuni esempi museografici

Al di là delle questioni normative, pur sempre utili a indirizzare le scelte museali, esiste però lo sterminato mondo dei casi particolari, dei singoli curatori e delle personalità coinvolte nella elaborazione pratica di un progetto espositivo che ruoti attorno alla musica. Le ricerche sui suoni "altri" e sugli strumenti musicali che ne sono le manifestazioni materiali dirette si sono riversate negli apparati didattici delle più recenti esposizioni etnografiche, sempre più arricchite di supporti multimediali in grado di accompagnare il pubblico, stimolandolo "multisensorialmente" durante la sua visita.

Sul territorio italiano si conoscono alcuni esempi museografici più o meno recenti, che hanno affrontato il tema dell'esposizione di strumenti musicali

il cui prossimo evento sarà dedicato alla musica brasiliana: http://www.horniman.ac.uk/visit/events/hear-it-live-brazil (ultima consultazione: 8/07/2016).

extraeuropei con modalità differenti fra loro. Negli anni Ottanta, si preferiva dare ai progetti espositivi una struttura "tipologica", ordinando gli strumenti secondo le categorie organologiche di Sachs e Hornbostel, inizialmente pensate per gli strumenti occidentali e via via adattate alle esigenze di studio degli strumenti extraeuropei espresse dagli etnomusicologi.

È il caso della mostra temporanea *Oggetti e Ritmi. Strumenti musicali dell'Africa*, ospitata dal Museo Pigorini dal maggio all'ottobre 1980. Nella sezione introduttiva del relativo catalogo, Diego Carpitella dedica uno spazio alla riflessione, per altro molto attuale, sulle modalità di acquisizione e messa in valore di tali oggetti[86] e sul ruolo didattico che oggi acquisiscono nei musei, in qualità di testimonianze storiche di scelte estetiche del passato:

> Come cultura materiale gli strumenti musicali andrebbero valutati per la materia con cui soprattutto nelle culture tradizionali extraeuropee, sono manufatti, e per le forme che hanno assunto e che sono alle origini dell'interesse estetico destato nei casuali raccoglitori (viaggiatori, amministratori, mercanti, militari, diplomatici, missionari ed anche etnologi) trovatisi, nel nostro caso in Africa e attratti dal "bell'oggetto" (ma spesso ignari o ostici alla musica che se ne poteva ricavare) e non certo preoccupati da una qualsiasi sistematicità di raccolta etnomusicologica. (Carpitella 1980: 17)

Carpitella aggiunge che si tratta della prima mostra didattica di strumenti musicali africani che un'istituzione pubblica di stato abbia allestito nel nostro paese, sintomo di una crescita di attenzione al tema da parte dei musicologi da un lato e degli antropologi dall'altro.

La riflessione dell'autore si estende anche ai criteri di sistemazione delle opere esposte, facendo riferimento esplicito alla classificazione organologica Sachs-Hornbostel, con le sue revisioni. Il riferimento è, in particolare, alla revisione operata da Schaeffner nel 1936 che, più che sulle modalità di emissione del suono, basa il suo sistema tassonomico sulle caratteristiche materiche dello strumento, ed esalta il ruolo del "risuonatore" come dispositivo di definizione e controllo culturale

[86] Come ha ricostruito sapientemente Valeria Petrucci nelle stesse pagine introduttive del catalogo, gli oggetti sono stati raccolti casualmente e da non specialisti, nel corso di spedizioni di interesse tutt'altro che etnomusicologico (Petrucci 1980: 11-16).

del suono e, perciò, indizio dell'intenzionalità nella trasformazione della materia da quello che definisce "semplice oggetto" a "oggetto con funzione sonora".

Questi principi classificatori si adattavano già certamente meglio alle esigenze di chi lavorava con strumenti non occidentali (Carpitella 1980: 20). Sono presupposti teorici fondamentali nell'ambito della ricerca che qui presento: per questo motivo ho deciso di sottolinearne l'importanza, tanto più che si tratta di una mostra del 1980, il che dimostra quanto, almeno sul piano teorico, anche in Italia si riflettesse già in maniera molto sottile sul concetto di materia e sull'importanza di veicolare la storia degli oggetti, incoraggiandone una "biografia culturale" *ante litteram*[87]. Sarà utile, a questo proposito, ricordare che il passaggio da oggetto a oggetto sonoro, che avviene dal momento in cui la materia dello strumento acquista una sua funzionalità culturalmente stabilita, diviene ancora più delicato quando è la categoria degli *idiofoni* a essere presa in esame, perché, trovandosi questa in posizione di confine fra i due status e potendo oscillare fra l'una e l'altra definizione, è l'esempio perfetto della fragilità di una tassonomia scorporata dal contesto di provenienza.

Stando ai contenuti del catalogo, la mostra si avvaleva anche del supporto di un programma audiovisivo, fatto di diapositive e suoni registrati sul campo, a dimostrazione della vitalità del fenomeno musicale nei contesti culturali rappresentati, all'interno del continente africano (*ibid*.: 21). In questo, l'esempio museografico appena descritto prende le distanze dal presente studio, che, si ricorderà, ha per oggetto un reperto archeologico, dunque non più in uso nell'area geografica che oggi corrisponde all'antica Mesoamerica, motivo per cui, per studiarne ed esporne le caratteristiche acustiche, non ci si può avvalere di filmati o registrazioni audio procurate sul campo. Gli strumenti analitici, tuttavia, non mancano e, come dimostra il Modello di Olsen (*cfr*. paragrafo precedente), si possono recuperare da altre fonti.

Altro allestimento di qualche anno più tardo fu la mostra temporanea *Uomini e Suoni*. *Strumenti Musicali del Museo Arti Primitive Dinz Rialto*, allestita al Museo

[87] Il testo in cui questa espressione appare per la prima volta uscirà infatti sei anni più tardi, (Kopytoff 1986).

Dinz Rialto di Rimini nel 1985. Anche qui, il criterio classificatorio rimaneva la struttura che marcava fortemente il percorso espositivo così come le pagine del catalogo, restituendo l'idea di una tassonomia ordinata. La mostra era stata organizzata in concomitanza con l'anno europeo della Musica, come tappa conclusiva di un lavoro di sistemazione di circa 300 strumenti musicali provenienti da Africa, America e Oceania, facenti parte delle collezioni del museo di Rimini.

A differenza del caso precedente, si trattava, quindi dell'esito di una ricerca scientifica che nell'organizzazione tassonomica aveva appunto il suo obiettivo principale, e questo taglio ordinatore non poteva non confluire nelle scelte espositive finali. Secondo la chiave di lettura che viene presentata dagli interventi introduttivi al catalogo, gli strumenti musicali vennero esibiti come forme di espressione culturale attraverso i loro aspetti estetici, formali, strutturali e decorativi, oltre che sonori:

> Lo strumento etnico è un oggetto complicato in sé: partecipa contemporaneamente del sistema espressivo sonoro-musicale e del sistema simbolico-materiale, entrambi da relazionare al quadro generale di culture compatte, come sono spesso quelle di livello etnologico. Funzione estetica e simbolica e funzione sonora convivono interagendo a vari gradi: suono e componenti 'decorative', iconografiche o plastiche danno identità magica allo strumento" (Sistri 1985: 11).

Grande attenzione, quindi, venne data alla materia di cui gli strumenti sono fatti, tanto da evidenziare la presenza di una cerniera lampo utilizzata come elemento decorativo dell'imboccatura di un flauto in corno bovino dei Kirdi, pastori nomadi del Camerun settentrionale e del Ciad meridionale (n. cat. 29, p. 45):

> Lo strumento dunque è sostanzialmente *materia* più o meno manipolata (struttura-forma) ed è *il suono che produce*: ma non solo questo, è prodotto, mezzo e documento culturale variegato (*ibid.:* 11).

Il progetto di studio che aveva preceduto l'allestimento si era sviluppato nella cornice di un rinnovato interesse per gli studi sulla "cultura materiale" e per una rinnovata attenzione alla scienza organologica da parte del mondo accademico in

Italia. Ciò è avvenuto grazie a due fattori importanti: la ri-scoperta della "musica antica", fatta di forme e strumenti desueti che, con tutti i loro problemi di interpretazione, offrivano una sfida ai ricercatori che vi si dedicavano, e lo lo sviluppo dell'etnomusicologia italiana applicata alla musica strumentale, con attenzione ai problemi dell'organologia (Leydi 1985: 15).

Nel suo contributo al catalogo, Roberto Leydi cita la mostra ospitata dal Museo Pigorini cinque anni prima, sottolineando il livello artistico elevato della selezione di strumenti scelta per quell'occasione, diversamente dal criterio utilizzato per gli strumenti delle civiche raccolte di Rimini, in cui, invece del valore artistico degli oggetti, pur sempre riconosciuto, si è preferito dare maggiore importanza alla documentazione organologica, tramite la quale

> proporre all'attenzione, degli specialisti e del pubblico un campionario di oggetti per far suono e musica il cui principale referente è nella loro reale presenza nella pratica musicale di determinati popoli" (*ibid*.: 15).

Appare evidente, dunque, una sostanziale differenza fra le due esperienze museografiche italiane: nel primo caso, il valore documentale degli strumenti viene sancito dal loro essere passati attraverso un processo di scelta estetica che li ha portati in Europa nel XIX secolo in maniera del tutto casuale, e che può essere ripercorso ricostruendo la storia del collezionismo (Petrucci 1980); nel caso di Rimini, invece, il proposito principale del progetto espositivo è stato quello di utilizzare gli strumenti arrivati in Europa per costruire una sistemazione "etno-organologica", senza che molto spazio venisse dato alla ricostruzione dei processi di reperimento, giudicati secondari (Guizzi 1985: 17).

Per giustificare questa scelta metodologica, ci si è appellati proprio alla natura della collezione museale, composta da strumenti ormai sradicati definitivamente dal loro contesto "nativo" e, per questo, giudicati inadatti a comprenderne le caratteristiche. Secondo questo punto di vista, gli strumenti musicali etnografici conservati *nei musei*, non potendo più essere direttamente collegati all'esperienza etnografica sul campo, ritrovano la loro utilità proprio se studiati per costruirne una tassonomia, che si rivelerebbe

> pienamente efficace e utilmente sperimentabile nel concreto di un circoscritto 'fondo' di strumenti disponibili, quando è applicata a oggetti già usciti dal loro contesto originario e già avviati a riqualificarsi non più come ingranaggi interni a una cultura in movimento, ma come "documenti immobili" di quella stessa cultura (*ibid*.).

Risulta difficile, oggi, condividere in pieno questo punto di vista alla luce degli sviluppi teorici degli ultimi decenni, in cui allo sforzo di costruire organologie sempre più inclusive si è sostituita la necessità di indagare il fenomeno sonoro e la sua espressione materiale, riconoscendone la complessità e l'interdipendenza con gli altri aspetti del vissuto specifico di una società. Ma è grazie all'avvio di queste riflessioni teoriche che si è arrivati a ragionare sulle molteplici possibilità offerte dallo studio delle collezioni di strumenti musicali che il nostro paese ospita nei musei. Anche gli strumenti musealizzati, pur non svolgendo più la loro funzione primaria di emissori sonori nel contesto d'origine, possono dirci molto sulle culture che li realizzarono in passato, oltre a darci altrettante informazioni sulla nostra storia di collezionisti ammaliati dall'esotico ieri e visitatori curiosi di musei oggi, il tutto a prescindere da una loro utilità nella costruzione di categorie organologiche nuove.

In definitiva, queste due esperienze museografiche italiane, -quella di un museo nazionale a Roma e quella di un museo civico a Rimini- sono indicative di un clima di rinnovato interesse per le forme di espressione musicale delle società extraeuropee nel corso degli anni Ottanta, senza contare il fatto che offrono la possibilità di ripercorrere storicamente l'evoluzione degli studi sul tema.

All'interno del panorama museale nazionale, un esempio rilevante di vitalità propositiva è offerto oggi dal Museo delle Culture del Mondo a Castello d'Albertis di Genova[88], dove sin dalla riapertura della struttura, nel 2004, non si è mai smesso di offrire al pubblico eventi e iniziative incentrate sul tema della musica, grazie anche alla presenza, nell'allestimento permanente, di una sezione dedicata

[88] Tutte le informazioni qui contenute sulle mostre e gli eventi del museo sono una cortesia di Maria Camilla de Palma, Direttrice della struttura, che mi ha gentilmente fornito le locandine estratte dall'archivio eventi e alla quale va un ringraziamento speciale.

interamente alle Musiche dei Popoli, curata dall'Associazione Echo Art, che sin dall'inizio ha provveduto a integrare il percorso espositivo dedicato agli strumenti musicali e alle contaminazioni musicali organizzando concerti, stage, attività didattiche, incontri con musicisti e ricercatori e convegni. Alcuni progetti hanno anche coinvolto direttamente le comunità di migranti che oggi vivono a Genova; ne è un esempio il *Concerto dell'Ensemble Lyrique Traditionnel du Théatre National Daniel Sorano* (27 gennaio 2008), uno spettacolo di canto, musica e danza tradizionali senegalesi, a cura dell'Unione Immigrati Senegalesi.

Gli strumenti esposti nella sezione delle Musiche dei Popoli sono parte degli oltre 300 strumenti musicali raccolti durante numerosi viaggi di studio e di ricerca sul campo e grazie ai contatti e alle collaborazioni con gli artisti ospiti del Festival Musicale del Mediterraneo, la cui anteprima alla 25ª edizione ha avuto luogo in museo il 25 giugno 2016. Nelle parole dei due curatori della sezione espositiva, Davide e Michele Ferrari di Echo Art,

> il Museo delle Musiche dei Popoli documenta la musica, le tecniche e le forme espressive della produzione musicale dell'uomo in relazione a precisi contesti culturali, religiosi e sociali nei caratteri storico-geografici e nelle prospettive multiculturali. Non oggetti in mostra, ma elementi centrali di un'indagine sonora con percorsi espositivi di carattere generale o tematico, completata da suoni ed immagini, testi e video provenienti dai cinque continenti[89].

Dalla condizione di "oggetti in mostra", l'attenzione si sposta quindi sul concetto di oggetti come pretesto per costruire esperienze performative in molti casi multisensoriali, che arricchiscano la visita in museo.

Particolare spazio viene dato alla divulgazione degli usi terapeutici del suono, con l'organizzazione di eventi performativi che coinvolgono direttamente il pubblico, senza pretendere particolari conoscenze musicali di base. In occasione dell'inaugurazione della mostra di strumenti per le musicoterapie del mondo *Musica Nutriente* (17 maggio - 1 ottobre 2015), dedicata alla funzione terapeutica e curativa della musica, apertasi con la performance di Davide Ferrari di Echo Art, la Sezione

[89] http://www.echoart.org/sito/museo/ (ultima consultazione: 14/07/2016).

delle Musiche è stata allestita con strumenti che fanno riferimento alla funzione terapeutica e curativa della musica, attingendo alla sua dimensione come nutrimento per lo spirito.

La maggior parte degli eventi di questo tipo, rivolti a visitatori di ogni fascia d'età, sono gratuiti e in alcuni casi prevedono un biglietto ridotto per chi voglia approfittarne per visitare anche l'allestimento permanente.

Altro evento degno di nota è stato la mostra *Tutto ri-suona* (22 febbraio – 12 maggio 2013), coordinata dalla Direzione del Museo e dai Servizi Educativi e Didattici, la cui realizzazione è stata possibile grazie alla collaborazione fra Echo Art, il mastro giocattolaio Roberto Papetti di Ravenna e il dipartimento Arte Musica della scuola secondaria Don Milani di Genova. Accanto agli strumenti originali dalle collezioni di Echo Art, sono stati messi in mostra giocattoli sonori, strumenti originali fabbricati con materiali di riciclo, alcuni dei quali realizzati da Roberto Papetti, altri dai ragazzi della scuola Don Milani, che per l'occasione hanno anche svolto l'attività di guide durante una sessione di laboratorio rivolta ad altri studenti, sperimentando direttamente le modalità di comunicazione di un sapere, all'interno del contesto museale (fig. II.4).



Fig. II.4 Attività di laboratorio durante l'esposizione temporanea Tutto ri-suona, *Genova, Museo delle Culture del Mondo a Castello d'Albertis (foto: cortesia della direzione del museo).*

La collaborazione con Echo Art ha dato i suoi frutti, creando connessioni anche fuori dalle mura del museo, portando le collezioni di strumenti musicali conservate al Castello a Samugheo (OR), dove, presso il Museo Unico Regionale del Tessile (MURATS), sono stati esposti come parte della mostra *Corpi sonori*, che esplora musica e strumenti sardi nella cornice degli strumenti di tutto il mondo.

Queste sono solo alcune delle iniziative multisensoriali promosse del museo genovese, attualmente impegnato in un progetto finanziato dalla Fondazione De Agostini per favorire l'accesso a persone con disabilità intellettiva, tramite la creazione di una *sensory room* per una stimolazione multisensoriale che includa naturalmente anche i suoni (Maria Camilla de Palma, comunicazione personale).

Al di là dei confini nazionali, un caso particolare di uso sapiente della tecnologia al servizio di un linguaggio espositivo multimediale è stato utilizzato in mostra temporanea al *Weltmuseum* di Vienna. Durante una mia visita ho avuto la possibilità di sperimentare l'efficacia di una soluzione museografica in fin dei conti abbastanza semplice. Le vetrine contenenti gli strumenti musicali della collezione asiatica del museo esposti durante la mostra *Danced Creation. Asia's Mythical Past and Living Present* (17 aprile - 2 novembre 2013) erano accompagnate dalla riproduzione dei suoni emessi dagli stessi strumenti, mediante la presenza, all'interno del supporto della vetrina, di altoparlanti forniti di un sensore che rilevava la presenza di qualcuno in sosta davanti alla vetrina. Come ho avuto modo di apprendere da Sri Kuhnt-Saptodewo, curatore della collezione etnografica del Sud-Est Asiatico del Museo e responsabile di quella mostra temporanea, il sensore era collegato al pavimento sul quale il pubblico camminava dentro la sala, per questo la riproduzione dei suoni si attivava al suo passaggio (Kuhnt-Saptodewo, comunicazione personale). Il suono fuoriusciva dalle piccole casse poste al di sotto degli oggetti, visibili lungo il bordo della vetrina (Fig. II.5a e b).



Figura II.5a. Weltmuseum di Vienna, DancedCreation, vetrina con strumenti musicali e micro-casse al di sotto; b: dettaglio. (Foto: V. Bellomia).

Questo sistema tutto sommato poco invasivo nei confronti dello spazio museale basterebbe già per assicurare al pubblico una fruizione più completa del patrimonio culturale esposto, garantendogli un'esperienza museale multisensoriale senz'altro più accattivante della semplice fruizione visiva delle collezioni.

Un altro interessante esperimento museografico europeo in tema di musica viene proprio da uno dei musei etnografici più innovativi, il *Musée d'Ethnographie di Neuchâtel* (MEN), famoso per essere sempre all'avanguardia quando si parla di tecniche espositive, che già alla fine degli anni Novanta ha tentato un linguaggio ibrido sperimentale, ospitando l'esposizione temporanea intitolata *Pom pom pom, Une invitation à voir la musique*, dal 31 maggio 1997 al 15 marzo 1998 (fig. II.6a).

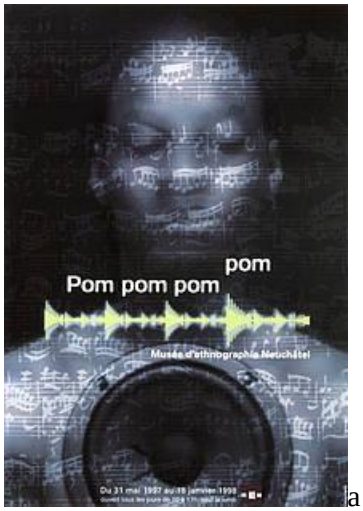
In questo caso, però, il progetto espositivo voleva spostare il focus dagli oggetti sonori al suono in sé, con l'obiettivo di proporre una riflessione sulle modalità in cui la musica plasma ed è plasmata dalle istanze culturali di chi la produce, accostando manufatti sonori e arti visive provenienti da parti del mondo lontane, tutti accomunati dall'essere prodotto di mondi culturalmente plasmati, a cominciare dal mondo proprio del visitatore occidentale:

> Libre d'associer à sa guise les textes, les objets, les sons et les images qui lui sont présentés, le visiteur est amené à s'interroger sur la manière dont la musique intervient pour influencer sa vision du monde. L'exposition investit tout d'abord l'espace du «je», l'expérience intérieure et la dimension cérémonielle. Elle évoque ensuite l'espace du «nous», des rencontres et des affirmations sociales. Elle aborde finalement l'espace du «ils», l'importance de la musique dans les rapports de force qui structurent les sociétés contemporaines[90].

Il percorso espositivo si estende su due piani: quello inferiore ospita un corridoio d'accesso a tre successive sale esagonali, dedicate alla percezione individuale degli stimoli sonori, cui seguono altri tre spazi di forma disomogenea, dedicati alla dimensione sociale dell'esperienza acustica umana, quel "nous" alla

[90] Estratto dalla presentazione della mostra, la cui versione integrale è disponibile al link: http://www.men.ch/fr/expositions/anciennes-expositions/black-box-depuis-1981/pom-pom/ (ultima consultazione 15/06/2016).

base di ogni organizzazione sociale: dallo stimolo alla coesione o alla distinzione sociale tramite l'espressione dei gusti musicali in occasioni festive, distribuiti in uno spazio circolare (*Trances en Dances,* fig. II.6b), e in uno trapezoidale (*Codes en vogues*), all'ostentazione di un'appartenenza etnica (*Sens Etni*k[91], fig. II.6c).



a


b



c

Fig. II.6: a: locandina della mostra Pom Pom Pom Pom, *Musée d'Ethnographie de Neuchâtel; b: dettaglio del percorso espositivo "Trances en Dances"; c: sezione espositiva intitolata "Sens Etnik", sovrastata dal "fregio" con gli strumenti musicali. Foto archivio online MEN*[92].

[91] *De l'identité et du brouillage ethniques, un pilon de rythme sénoufo, des statues, des aliments, des vêtements et de l'art d'aéroport. Exprimer son appartenance par une façon de chanter, de danser, de battre le tambour, de se vêtir, de se nourrir. Ou parcourir le monde à la recherche des musiques vivantes. Dénicher des us et des costumes, chercher une résistance au nivellement. Sentir la force de ce qui réunit autour d'un rythme, d'une couleur, d'une cadence. Et tourner le bouton de la radio* (François *et al.* 1997: 40).

[92] La galleria fotografica completa relativa a questa mostra è disponibile al link

Il piano superiore, invece, è dedicato all'uso omologante della musica e ai rapporti di forza che strutturano le società contemporanee.

La prima delle sale esagonali poste al piano inferiore, con cui si apre la mostra, merita un approfondimento, essendo ricca di suggestioni utili per riflettere sul ruolo del sonoro nei musei. La sezione è intitolata *Le seuil du silence* ("la soglia del silenzio"): il percorso parte dal concetto di silenzio, da cui ogni stimolazione sonora si genera. Immerso in questo apparente silenzio artificiale, il visitatore può dedicarsi all'ascolto dei suoni di sottofondo: un respiro lieve, una goccia d'acqua, un bastone della pioggia in movimento, l'eco di una caverna, il sibilo del vento: ascoltare questi suoni è, per il visitatore, ascoltare il silenzio. Nel frattempo, lungo il corridoio che si percorre, il dispositivo sonoro viene affiancato da quello visivo: gli strumenti musicali che non ci aspetteremmo di trovare a questo punto del percorso sono invece mostrati nella loro presenza fisico-materiale, purché rimangano "muti" e il loro silenzio possa essere "visivamente" percepito (Fig. II.7).

Appare curioso che, per i curatori della mostra, la silenziosità degli strumenti, messa in mostra in forma paradossale, sia un elemento artificialmente costruito, un momento spaziale del percorso espositivo la cui unica funzione è quella di anticipare la successiva esibizione delle loro capacità acustiche declinate in senso sociale. L'elemento sorprendente sta proprio nel fatto che il museo mette in atto volutamente questo paradosso sensoriale, laddove l'impossibilità degli strumenti musicali di essere fruiti dal pubblico anche nella loro produzione sonora è una condizione pressoché costante nella maggior parte degli allestimenti permanenti che utilizzano linguaggi museografici obsoleti, fermandosi alla sola offerta visiva degli oggetti esposti. In altre parole, mentre a Neuchâtel il silenzio degli strumenti anticipa, e per contrasto valorizza, la loro successiva performance, più spesso e altrove vi è il silenzio, ahimè, permanente, il che mutila letteralmente l'oggetto, andando a discapito di una sua completa fruizione da parte dei visitatori[93].

---

http://www.men.ch/de/galerie-de-photos/galerie-1991-1999/1997-1998-pompompompom/ , cui si accede dalla pagina web del museo (ultima consultazione: 15/06/2016).

[93] Non a caso, il potere evocativo e il successo mediatico di questo particolare museo si basano essenzialmente sulla scelta di temi provocatori e in certa misura eversivi, nei confronti della museografia classica, a partire dalla rinuncia a un'esposizione permanente, per dar spazio, nel tempo, a esperienze museografiche diverse, spesso delle vere e proprie sperimentazioni di linguaggi



Fig.II.7 Sezione espositiva intitolata, con gli strumenti musicali "muti" alla parete di destra. Foto archivio online MEN.

Il punto di partenza per il visitatore è quello dell'Io interiore che nella ricerca del vuoto, espressa dalla pratica della meditazione, sperimenta il bisogno opposto di riempire quel vuoto con l'adesione alla dimensione sociale delle pratiche cerimoniali, siano esse laiche o liturgiche. A questo tema è dedicata la sezione seguente, intitolata *L'appel du vide* ("il richiamo del vuoto") e *L'essence du plein* ("l'essenza del pieno") in cui lo spazio vuoto diventa spazio sacro declinato al plurale e si riempie di suono:

> Chercher à pénétrer l'invisible, se relier à ce qui vient d'en haut, faire le plein d'essence divine. Devant les vitraux des salons enfumés, au creux des velours d'anodines chapelles, sous les minarets de Damas et près des temples d'Angkor, se remplir de ce qui dépasse, de ce qui force à voyager (François *et al.*1997: 24).

Durante la sua permanenza in questa sala, il visitatore ascolta un canto gregoriano, un canto "sciamanico" di origine amazzonica, il richiamo alla preghiera di un muezzin da un minareto, un frammento di una cantata di Bach, in una successione di circa 4 minuti. Secondo il sociologo francese Antoine Hennion è

espositivi nuovi (Gonseth 2013: 249-257).

proprio in contesto e rituale che si è formata l'attitudine alla percezione sonora autonoma dell'uomo moderno, pur differenziandosi poi nelle forme laiche dell'ascolto:

> L'occurrence particulière dans un flot vivant de tradition indissociablement religieuse et musicale est devenue une référence unique, originale, qu'on cherche moins à interpréter qu'à reproduire, et à partir de laquelle s'est construite toute une tradition – mais une autre tradition – celle de notre appréciation moderne autonome de la musique (Hennion 1997: 33).

Al piano superiore del museo, le tre sale rettangolari disposte in successione evocano contesti come le concentrazioni di folla allo stadio o a un concerto all'aperto (*Alignez, couvrez*), la produzione e il consumo di massa al supermercato, all'aeroporto, al ristorante (*Liquidation totale*), conformismi di varia natura causati dall'indottrinamento ideologico e meccanismi culturali di autodifesa (*Tous en chœur*) che scatenano contraddizioni e dinamiche di rivendicazione sociale (François *et al.* 1997: 45-58).

Chiude il percorso una postazione multimediale, intitolata *Tag Sonore*, in cui viene proposta una ripetizione ossessiva di frammenti acustici elettronici, simbolo delle nuove modalità di comunicazione audiovisiva, allo scopo di denunciare la freddezza delle tecnologie digitali e, a tratti, divenendone parodia (Amphoux e Sauvageot 1997: 291).

Il livello teorico su cui si innesta la riflessione sull'uso sociale dei suoni è forse troppo sofisticato per permettere una piena comprensione da parte del pubblico inesperto. Tuttavia, all'iniziale impressione di un bombardamento acustico, segue, nel visitatore, la sperimentazione pratica della disposizione all'ascolto, nei confronti degli stimoli percepiti. Evidentemente, però, la carrellata di suoni che accompagnano la visita non intende restituire quell'intenzione all'ascolto di cui si è discusso nelle pagine precedenti, nella forma specifica di ciascuno dei contesti evocati, essendo impossibile riprodurne ogni parametro nella sala espositiva di un museo. A essere evidenziato è, piuttosto, il ruolo dell'elemento sonoro nella connotazione del fenomeno sociale che tale suono accompagna, ruolo

facilmente estendibile anche ad altre culture che non vengono esplicitamente evocate nella carrellata audio-visiva della mostra. L'*evocazione*, dunque, è il vero scopo di questo linguaggio museale sfumato e rivolto ai sensi: allora, la sala museale diventa laboratorio di studio delle possibilità evocative del suono, che agisce in virtù di un globalizzato "sentire comune", dalla *World music* (Aubert 1997: 141-164) alle *tag* finali (Amphoux e Sauvageot 1997: 275-292). Lo stesso orientamento è presente in tutte le tracce acustiche che accompagnano la visita delle sezioni successive, che si fanno via via più dense e complesse, man mano che ci si addentra nel descrivere le sfaccettature politico-sociali che la musica può rivestire in ogni gruppo umano. La mostra acquista così un taglio trasversale che, prendendo spunto da stimoli audio-visivi culturalmente trasversali, fa sì che il visitatore sperimenti i diversi significati culturali della musica, tramite questo dispositivo museale integrato.

Dall'Europa, torniamo ancora una volta in Messico, dove non mancano vari esempi recenti di patrimonializzazione delle forme musicali autoctone. Quando si tratta di musica appartenente a orizzonti culturali lontani nel tempo e nello spazio, i cui tratti salienti si dissolvono indietro nei secoli, il potere di suggestione della musica cresce a dismisura e trova collocazione in quei contesti dove evocare un glorioso passato, ricreandone l'atmosfera esotica pur dichiaratamente fittizia, fa parte del gioco: è il caso della cerimonia commemorativa organizzata dal *Museo Nacional de Antropología* di Città del Messico il 20 settembre 2014, in occasione del 50° anniversario della sua fondazione, in cui ho assistito al *Magno Concierto de Música Azteca Imaginada*[94]. Durante questa manifestazione celebrativa, si sono eseguite alcune opere inedite di compositori come Javier Álvarez – *Del corazón de madera* (1956) per una coppia di flauti e un quintetto di percussioni, Jorge Torres Sáenz – *Bacab* (1968) per trombone e percussioni, e Mariana Villanueva – *Kratu. Visiones de la Muerte* (1964) per flauti e percussioni, oltre a *Pop Wuj I*, di Salvador Torre, che esplora le sonorità della lingua maya-quiché e a alla composizione

[94]L'intero concerto è accessibile online, sul sito https://www.youtube.com/watch?v=A5eTVD6q8JM (ultima consultazione: 15/06/2016). A questo link, invece, il comunicato INAH dell'evento: http://www.mna.inah.gob.mx/agenda/2014/09/magno-concierto-en-el-marco-del-50-aniversario-del-museo-nacional-de-antropologia.html (ultima consultazione: 15/06/2016).

Xochipilli: música azteca imaginada, per quattro strumenti a fiato e sei a percussione, firmata da Carlos Chávez (1940), dalla quale, del resto, l'evento intero deriva il nome. Il titolo di questa composizione racchiude in sé l'arbitrarietà mai nascosta delle scelte compositive, ma anche la sincera ricerca musicale dell'autore: nel 1940 Chávez era stato incaricato di comporre un'opera che commemorasse il passato preispanico in occasione della mostra di arte messicana al *Museum of Modern Art* di New York. Il compositore, ben conscio delle difficoltà nella ricostruzione delle musiche del passato, rinuncia all'impresa e sceglie di creare di sana pianta una composizione pensata sì per strumenti di matrice indigena, ma priva di assurde pretese di autenticità storica, che possa suscitare nel pubblico la sensazione di ascoltare le sonorità del passato, senza illusioni. Il risultato di questa ricerca è *Xochipilli: música azteca imaginada* (Parker 1998).

Settantaquattro anni dopo, la stessa composizione echeggia nel patio interno del MNA della capitale, il cosiddetto "paraguas", chiamato così a causa della fontana a forma di ombrello che ne occupa il centro.

Il museo, che vuole essere l'emblema ufficiale dell'*indigenità* storica, e che di fatto lo è, se non altro dal punto di vista della conservazione della sua cultura materiale, ospita le note evocative di un passato strumentale perduto, mentre il paradosso vuole che le sale archeologiche disposte a piano terra dell'edificio siano occupate da vetrine piene di strumenti musicali ammutoliti dal tempo. L'atmosfera suggestiva è spezzata dalla consapevolezza del tanto lavoro ancora da fare affinché quegli stessi strumenti che il museo preserva nella loro integrità ed espone nel silenzio possano davvero riacquistare la capacità di riempire il museo con i loro suoni, seppure, anche in questo caso, in forme consapevolmente molto diverse da quelle preispaniche.

Nella maggior parte dei casi, infatti, anche in Messico queste vetrine sono silenziose e solo recenti allestimenti temporanei hanno tentato soluzioni multisensoriali, con l'aggiunta di supporti multimediali in grado di integrare la traccia acustica nel percorso espositivo visuale.

Un esempio in dimensioni ridotte di questo linguaggio museale è stato la mostra *Instrumentos Musicales Antiguos*, inauguratasi il 24 ottobre 2014 al Museo

Regional Milpa Alta *Altepepialcalli* di Xochimilco, nella periferia meridionale della capitale messicana. Altro caso che marginalmente ha toccato il tema dei suoni preispanici è la mostra temporanea *Alas del mundo indígena,* parte del progetto espositivo *El vuelo de las imágenes*[95], in esposizione al MNA dal maggio al luglio 2011, in cui erano presentati tre fischietti preispanici zoomorfi, verosimilmente riproducenti il verso di alcuni dei volatili cui la mostra era dedicata e di cui i tre strumenti avevano la forma (Leopoldo Trejo, comunicazione personale).

L'esempio più recente di questo nuovo linguaggio espositivo che tenta di innovare la comunicazione museale è la mostra temporanea *El Arte de la Música,* in esposizione al Palacio de Bellas Artes della capitale dall'11 marzo al 5 giugno 2016, in cui, attraverso l'esposizione di 124 opere fra pitture, disegni, sculture, ceramiche, video, documenti fotografici e veri e propri strumenti musicali di diversa datazione e provenienza, viene esplorata la relazione fra arte e musica e la sua evoluzione attraverso il tempo e le culture.

Il percorso espositivo è diviso in tre parti. Nella prima, *Motivos*, si dispiega un breve percorso storico delle espressioni musicali sin dall'antichità greco-romana. La seconda, *Social,* approfondisce le festività pubbliche e private e l'uso della musica nella danza, nel teatro e nello spettacolo; la terza, *Formas musicales,* propone la visione della musica attraverso le opere di artisti che tradussero il linguaggio musicale in quello pittorico: fra queste, "La trompeta di Beethoven op. 133" di Roberto Iras Baldessari, "Proyecto para Romeo y Julieta" di Salvador Dalì, "Jazz" di Henri Matisse, "La Bailarina" di Degas e "Ballete (quatro bailarinas)" di José Clemente Orozco.

In un articolo apparso all'indomani dell'inaugurazione della mostra[96], Miguel Fernández, direttore del *Museo del Palacio de Bellas Artes*, ha dichiarato: "*Nos dimos a la tarea de unir nuestra mirada con el oído como una unidad primordial donde la plástica y la música comparten ideas, concepciones y símbolos*".

[95] L'altra mostra allestita in contemporanea al Museo Nacional de Arte (MUNAL) si intitolava A*rte plumario en México y Europa*.

[96] Articolo consultabile integralmente al seguente link: http://www.efe.com/efe/america/mexico/muestra-aborda-vinculo-entre-musica-y-arte-visual-en-bellas-artes-de-mexico/50000545-2865032# (ultima consultazione: 22/06/2016).

L'idea di partenza di questo progetto espositivo si deve ai curatori del *Museum of Art* di San Diego, da cui la mostra è partita, e consiste nello stimolare contemporaneamente la vista, usando la materia plastica, e l'udito, usando la componente sonora, rendendo la visita un'esperienza multisensoriale. Questo intento si concretizza nell'inserimento di sistemi di riproduzione musicale in prossimità delle vetrine contenenti gli strumenti disseminate lungo il percorso.





Fig. II.8 Palacio Nacional de Bellas Artes, *Città del Messico. Mostra* El arte de la Música*: vetrine con strumenti musicali preispanici.*

La sezione "Los músicos en el tiempo griego-romano", comprende la classica postazione multimediale in cui, con l'ausilio di un paio di cuffie collegate a un lettore a parete, è possibile selezionare e ascoltare alcuni brani creati tramite una rielaborazione evocativa di supposta musica antica scelti appositamente.

La sezione successiva si intitola "Los instrumentos musicales en el arte". Qui, un'intera parete è occupata da due vetrine in successione, in cui è esposta una selezione di strumenti musicali preispanici in metallo e terracotta (Fig.II.8): sonagli maya yucatechi databili al Postclassico antico (1000-1250), un tamburo, un flauto e quattro fischietti maya dell'isola di Jaina, in Campeche, del Classico tardo (600-900); un flauto mexica del Postclassico tardo (1300-1521). Tutti i reperti provengono dalla collezione di strumenti conservata al MNA. Entrambe le vetrine

sono sovrastate da due casse acustiche pendenti dal soffitto, rivolte verso il visitatore, che in teoria dovrebbero permettergli di ascoltare il suono degli strumenti esposti in corrispondenza, ma il volume è troppo basso e il brusio dei visitatori che camminano per le sale chiacchierando copre quasi totalmente i suoni emessi dagli altoparlanti. Aggiungerei che è altamente improbabile che i visitatori si accorgano della presenza delle casse sopra le loro teste, se non sono indotti ad alzare lo sguardo per cercarle, come nel mio caso.

Segue lo spazio espositivo dedicato alle festività rituali popolari, in cui il dipinto "Danza del venado" di Fermín Revueltas (1933) è accompagnato da un dispositivo multimediale che permette di ascoltare l'accompagnamento musicale alla danza mostrata sulla scena dipinta, affinché fra vista e udito si crei una connessione incrociata, capace di scatenare l'immaginazione.

Proseguendo nella visita si entra nella sala "Lo cortesano y el arte del amor", dopo la quale si accede a una sala stretta e lunga. Il pannello posto all'ingresso le dà il titolo: "El arte de la música y el reino espiritual".

In questo spazio sono raccolte opere molto eterogenee: quattro dipinti di matrice cristiana accompagnano il visitatore fino al fondo della saletta, dove, lungo il lato corto dello spazio ristretto, si estende una vetrina stretta e lunga, al cui interno sono esposti due *teponaztli* mexica, xilofoni a due lingue, in questo caso entrambe scanalate, da cui è possibile ricavare 4 o più variazioni tonali[97], anch'essi prestito del MNA ed entrambi attribuibili al Postclassico Tardo (1500 c.ca). In realtà solo uno, quello di destra, è un vero *teponaztli* ligneo levigato, mentre quello di sinistra ne costituisce una replica in pietra vulcanica (andesite); sul corpo di quest'ultimo è raffigurato *Xochipilli*, divinità di origine mixteca legata alla musica e ai fiori (Fig.II.9a).

[97] Per un'analisi dettagliata del sistema acustico del teponaztli si veda Carrillo González *et al.* (2014: 112-121).

Il centro della vetrina è invece occupato da un *omichicahuaztli* (Fig. II.9b) ricavato da una tibia umana (om 112), proveniente dal sito di Teotenango, nello stato di Messico, e conservato nel deposito di antropologia fisica dell'INAH, presso il laboratorio del MNA (sebbene il cartellino lo attribuisca erroneamente al *Museo Nacional de las Culturas*).





Fig. II.9 Palacio Nacional de Bellas Artes, Città del Messico. Mostra "El arte de la Música". a: sala con i due teponaztli *e un* omichicahuaztli *da Teotenango; b: dettaglio dell'*omichicahuaztli.

Anche questa vetrina è sormontata da due altoparlanti pendenti dal soffitto, ma, come nel caso precedente, il volume troppo basso dei suoni emessi non permette di ascoltare adeguatamente la riproduzione sonora degli strumenti. Sulla parete in alto a destra rispetto alla vetrina, si legge la citazione di un testo poetico tradotto in spagnolo e attribuito a Ayocuán Cuetzpaltzin, poeta indigeno di Puebla, del XV secolo:

> *Del interior del cielo vienen las bellas flores, los bellos cantos [...]*
> *Ellos perduran en la casa del Dador de vida.*

La parete opposta, invece, è occupata da un olio su tela del XIX secolo, appartenente alla collezione di Beatriz Mendivil, in cui è raffigurata Santa Cecilia, patrona cristiana della musica.

Fra opere pittoriche raffiguranti musicisti e strumenti musicali di matrice occidentale, dunque, appare curioso che abbia trovato spazio una vetrina contenente un *omichicahuaztli* in osso umano. La maggior parte dei visitatori, ammaliata dalla qualità estetica delle opere pittoriche, giungeva alla vetrina "preispanica" posta in fondo un po' incuriosita dai due *teponaztli*, la replica in pietra e l'originale ligneo, ma poco interessata allo strano oggetto posto al centro, del quale non veniva data alcuna informazione se non che si trattava di un "*omichicahuaztli* mexica del Postclassico Tardo". Ma che cos'è un *omichicahuaztli*? Di che cosa è fatto? Che suono produce? Come si suona?

Queste domande venivano sorprendentemente lasciate senza risposta dall'apparato didattico della mostra. Durante la mia sosta prolungata nei pressi della vetrina, alcuni visitatori scambiavano osservazioni sulla scarsità di informazioni, ciascuno di loro fantasticando su come si suonasse lo strano oggetto presentato come strumento musicale. Per esempio, notando la presenza di un foro su due delle 5 incisioni trasversali che caratterizzano lo strumento, qualcuno era sicuro che si trattasse di uno strumento a fiato, mentre altri erano indecisi se la materia prima utilizzata fosse osso o legno e rimanevano sorpresi e anche un po' infastiditi quando, inserendomi con gentilezza nella conversazione, dicevo loro che erano di fronte a un osso umano e li invitavo a toccarsi la gamba, indicando che è lì che si trova la tibia. Il fatto che il pubblico di non specialisti non sapesse riconoscere una tibia umana è del tutto prevedibile: l'aggiunta di qualche informazione in più sarebbe stata opportuna, dunque, per evitare fraintendimenti sulle informazioni di base da veicolare sull'oggetto esposto. O forse che mettere nero su bianco che di osso umano si trattava avrebbe turbato fin troppo il visitatore, che avrebbe subito connesso la fabbricazione dello strumento a pratiche cruente come violenza, sacrificio umano o, chissà, cannibalismo? Ma, allora, perché, a fianco alle meraviglie pittoriche occidentali intrise di cristianesimo esporre proprio un *omichicahuaztli*, lasciando il visitatore nel dubbio di essersi imbattuto in una testimonianza materiale delle atrocità di cui i suoi "antenati" nativi si macchiarono, durante una visita a una mostra che si aspettava dominata da arte, musica e bellezza?

Curiosamente, quando lo stesso tipo di oggetto, per giunta in più esemplari, viene esposto nella sala archeologica mexica del MNA, nella stessa vetrina con altri strumenti musicali di materiali e organologie differenti, il fatto che si tratti di ossa umane non viene taciuto dalle guide turistiche, anzi, viene citato come un dato caratterizzante la società mexica e i popoli mesoamericani in generale, abili fruitori dell'osso come materia prima. Inoltre, la reazione del pubblico è solitamente meno sorpresa o infastidita di quella dei visitatori incontrati al *Palacio de Bellas Artes*, attirati da un anacronistico gusto per l'esotico, anche nelle sue forme più crude su cui essi stessi sospendono magicamente il giudizio etico, almeno durante il tempo necessario alla visita.

Quest'ultimo esempio museografico dimostra chiaramente quanto abbiamo teorizzato nel capitolo precedente: i contenuti veicolati da un oggetto esposto e le reazioni che quell'oggetto è in grado di suscitare nel pubblico cambiano notevolmente, in base al contesto espositivo di riferimento.

III
L'*omichicahuaztli* mesoamericano: quadro storico-archeologico

Mesoamerican peoples regarded sound, odor, and sight in highly concrete ways, as tangible yet invisible phenomena. For the Mesoamerican mind, the substance of sight, odor, and sound was neither empty nor ethereal; rather, it invested vitality and meaning in the spaces it traversed and occupied.
S. Houston e K. Taube (2000: 264)

Nelle seguenti pagine entreremo finalmente nel cuore della ricerca presentando la categoria di strumenti qui in esame e il loro ambito culturale di provenienza, tramite un'analisi dettagliata di ogni tipo di fonte a nostra disposizione per tentare una ricostruzione del contesto di fabbricazione e d'uso dell'*omichicahuaztli* in Mesoamerica. La raccolta delle informazioni qui presentate è avvenuta in una fase preliminare a quella di analisi acustica dei singoli reperti, che verrà discussa nel capitolo successivo. Le varie fonti utilizzate sono state organizzate secondo il modello costruito da Olsen (1990, *cfr.* capitolo II).

Da questo quadro variegato, si tenterà di fare emergere la complessità dell'oggetto analizzato e le sfaccettature di significati che ebbe in epoca preispanica, per lo meno stando a quanto è stato possibile ricostruire dai dati raccolti su più fronti. Questo lavoro servirà anche a mettere in risalto il modo in cui, nella storia degli studi, è cambiato il modo in cui gli specialisti hanno affrontato lo studio di questo particolare strumento musicale in osso umano[98].

[98] Scopo della ricostruzione degli studi presentata nelle pagine di questo capitolo è quello di mostrare l'evoluzione nel tempo dell'approccio scientifico nei confronti di questo strumento in particolare, evidenziando in questo modo i punti di continuità della mia ricerca con quelle precedenti, ma anche il suo apporto innovativo. Per una ricostruzione della storia degli studi che focalizzi l'attenzione sulla cronologia dei ritrovamenti archeologici di *omichicahuaztli* più in generale, si veda Bellomia (2013).

III. 1 Fonti coloniali

In assenza di una vera e propria storiografia in senso occidentale di matrice indigena e risalente all'epoca preispanica, non si può che fare appello alle cronache scritte dagli europei dopo la Conquista, tenendo ben presente il filtro interpretativo di autori culturalmente molto distanti dalla realtà che descrissero.

Le poche fonti coloniali che citano l'uso dell'*omichicahuaztli*, lo connettono alle cerimonie di commemorazione dei guerrieri morti sul campo di battaglia, lasciando intendere che questo fosse il contesto appropriato in cui ne veniva messa in atto la performance musicale. Le due cronache in cui il riferimento contestuale è il più esplicito sono la *Crónica Mexicana* di Hernando de Alvarado Tezozomoc[99] e la *Historia de las Indias de Nueva España* di Diego Durán[100], entrambe databili alla fine del XVI secolo. I passi citati qui di seguito si riferiscono allo stesso avvenimento storico.

Nella *Crónica Mexicana*, Tezozomoc descrive con queste parole la cerimonia di commemorazione dei guerrieri morti durante la guerra contro Chalco, avvenuta sotto il regno di Moctezuma I (1440-1469). Dopo aver realizzato gli involti sacri dei defunti,

> El vulgo comenzaba un cantar y baile que dicen de la guerra, y todos los familiares de los muertos se juntaban y rodeaban el bulto, comenzando el canto; comenzaban también los parientes á llorar todos, y los vietos á bailar llorando, y los mozos en todos los actos del canto y baile tocaban el *Omichicahuaztli* de venado pero hueco y acerrado, como un caracol, que hacian resonar muy triste, y flautas roncas,

[99] Hernando de Alvarado Tezozomoc fu un cronista indigeno messicano, nato intorno al 1515-20, e morto sicuramente dopo il 1609, nipote dell'ultimo tlatoani dei Mexica, Moctezuma Xocoyotzin II (sua madre Francisca Moctezuma, era una delle figlie del tlatoani). Tezozomoc è autore di due cronache coloniali sulla storia del Messico preispanico (1598), una in lingua castigliana (*Crónica Mexicana*) e una in lingua nahuatl (*Crónica Mexicayotl*), che coprono l'arco di tempo che va dalla fine del XIV secolo all'arrivo degli Spagnoli di Cortés, nel 1519 (Muriá 1973: 66-73).

[100] Diego Durán (1537-1588) fu un frate domenicano, ma anche uno storico spagnolo del XVI secolo, autore di una Storia del Messico preispanico (1581 c.ca) e vicino al punto di vista dei conquistati, per questo molto criticato dai suoi contemporanei. La sua buona conoscenza del nahuatl, la lingua dei nativi, e lo studio che condusse dei codici pittografici indigeni, usati anche come fonte per le sue ricerche storiografiche, ne fanno uno degli autori più consultati dagli studiosi che vogliano ricostruire le coordinate storico-culturali della civiltà azteca (Bernand e Gruzinski 1995: 91-92; Botta 2005: 58-60).

cuauhtlapitzalli, sonajas, que llaman *ayacachtli* (Alvarado Tezozomoc, 1987[1598], cap. 25).

Mentre i familiari dei defunti danzano, i giovani presenti accompagnano ogni passo del rituale al suono degli *omichicahuaztli* svuotati e aperti alle estremità. In questo caso non sono menzionate ossa umane, ma gli strumenti sono fatti in ossa di cervo, un animale che nell'ottica indigena è spesso considerato un equivalente del prigioniero sacrificato. Sul tema della caccia e sulla sua analogia con l'attività bellica è stato scritto molto da autori come Olivier (2008: 198-205, 2010, 2011, 2015) che rintraccia questa analogia nel trattamento rituale delle ossa del cranio o del postcranio di guerrieri e di cervi sacrificati, e da Neurath (2008), per quanto riguarda i parallelismi con l'universo huichol; questi autori hanno individuato, nella sequenza di azioni rituali compiute prima, durante e dopo la caccia dei precisi modelli d'azione, comuni all'ambito militare. In entrambi i casi è il mito a dare fondamento e a motivare l'operato del guerriero-cacciatore[101].

Il suono prodotto richiama l'attenzione dell'autore per il suo timbro lugubre. Gli anziani mettono in atto una danza vicino all'involto sacro che contiene i resti del guerriero, a volte solo simbolicamente, se il corpo del defunto non è presente perché sacrificato agli dei sugli altari nemici, riccamente vestito e adornato, accostato alla parete interna di uno spazio rituale chiamato "casa della guerra"[102]. Questa cerimonia si ripete invariata per quattro giorni, dopo i quali il corteo funebre trasporta gli involti presso la piazza cerimoniale di fronte al tempio di Huitzilopochtli, il dio guerriero, dove i sacerdoti cremano i corpi dei morti e spargono le ceneri sopra la testa dei giovani parenti. Da questa descrizione apprendiamo anche che l'*omichicahuaztli* non si suonava da solo ma con altri strumenti a percussione e a fiato come accompagnamento strumentale del *miccacuicatl*, letteralmente "canto dei morti", descritto dalle fonti spagnole come

[101] La fonte coloniale di riferimento è il Codice Chimalpopoca (Bierhorst 1992a: 149-153).
[102] *Tlacochcalli*, letteralmente "casa dei dardi" (Siméon 2007 [1885]); il dardo è emblema del guerriero morto. Probabilmente si tratta di uno degli ambienti annessi all'area di culto del dio guerriero Hitzilopochtli, contenuta nel recinto sacro di Tenochtitlan.

“un cantar muy triste" (Tezozomoc, *Crónica*, cap 25.), il lamento funebre dei familiari dei defunti, ma anche canto a carattere bellico (Johansson 2014: 73-85).

Un'analoga descrizione compare nel capitolo 18 della *Historia* de Diego Durán. Al paragrafo 10 si legge che durante i canti e le danze della cerimonia commemorativa, i presenti

> Tomaban unos huesos que tienen hechos unos dientecillos a manera de escalerillas y bailaban al son de aquellos huesos, raspando por aquellos escaloncillos otros huesezuelos, lo cual no carece hoy en día de alguna superstición, pues los usan el día de sus bailes todavía (Durán 1967[1581], cap. 18.10).

Dopo quattro giorni di danze a lutto si cremavano gli involti sacri contenenti i corpi dei defunti. Ancora una volta, non si fa specifica menzione di ossa umane, ma solo di generiche “ossa”. Le evidenze archeologiche, tuttavia, dimostrano che la maggioranza di questi strumenti musicali sono fabbricati in ossa lunghe umane. L’oggetto con il quale si suona l’*omichicahuaztli* in questo caso è un altro osso di dimensioni minori, “*otros huesezuelos*”, strofinato contro le incisioni trasversali, “*escaloncillos*”.

Nel caso delle vittime di guerra o di sacrificio, la cui morte era considerata una delle più onorevoli, il defunto doveva raggiungere il Sole nella sua dimora celeste, per diventarne l'accompagnatore, e per riuscire ad arrivarci attraverso il viaggio nel mondo infero, aveva bisogno del sostegno dei suoi familiari, giovani e anziani, attraverso un preciso rituale che includeva il canto e la danza al suono "*triste y sombrío*" dell’*omichicahuaztli*.

La stessa eventuale mancanza del corpo materiale del guerriero era indizio della sua morte speciale: aveva messo a repentaglio la vita sul campo di battaglia, per poi convertirsi in alimento per la divinità, una trasformazione che diventava possibile attraverso l’istituzione del sacrificio come rito di passaggio. Per ovviare alla mancanza del corpo, nel caso in cui i caduti fossero rimasti sul campo di battaglia, si utilizzava una freccia per ogni guerriero, che veniva inserita nell'involto che doveva sostituire il cadavere durante la cerimonia (López Austin 1984: 366). Con la presenza del “falso cadavere”, la cui fabbricazione permetteva la

rimaterializzazione rituale del corpo all'interno del rito, si ovviava a questa assenza e si assicurava al defunto il suo trattamento abituale e il corretto svolgimento delle esequie.

Possiamo immaginare che, nonostante la "tristezza" percepita dagli Spagnoli nel suono prodotto dall'*omichicahuaztli*, lo strumento rivestisse davvero un ruolo decisivo nel compimento del rito nella sua completezza, come emissore di forza vivificante, destinata ad accompagnare il morto nel suo cammino fino alla dimora solare. Nell'ottica indigena, il nobile guerriero, il commerciante che moriva durante uno dei suoi viaggi e la donna che moriva di parto, erano considerate categorie sociali affini e ricevevano l'epiteto *Tonatiuh ilhuicac yauh*, "colui che va nel cielo[103] del Sole" o "al cospetto del Sole" (Las Casas 1971: 184-185, cit. in Matos 2005: 63), perché andavano incontro allo stesso destino. In particolare, i guerrieri andavano *tonatiuh iixco yauh*, in cui *tonatiuh iixco* vuol dire espressamente a oriente, presso il volto del sole (Alessandro Lupo, comunicazione personale). Matos Moctezuma vi ha colto un preciso riferimento al pianeta Venere, che astronomicamente sorge con il sole (Matos 2005: 63, 65), sulla scia di altri autori che avevano già identificato i guerrieri morti con *Tlahuizcalpantecutli, "*Signore della dimora dell'aurora" (Seler 1992[1898], *cfr.* paragrafo successivo).

Tuttavia, è importante ricordare che stiamo utilizzando fonti spagnole della fine del XVI secolo, spesso cronologicamente distanti dagli eventi narrati, per cui i contenuti di queste cronache vanno letti criticamente. Ad ogni modo, rimane innegabile il fatto che stiamo di fronte a una tipologia particolare di strumenti musicali, significativamente assenti nella descrizione delle feste che ci offre Bernardino de Sahagún nel libro II della sua *Historia General de las cosas de Nueva España*, dedicato alle cerimonie, e per questo di uso probabilmente molto ristretto, specifico solo di alcune cerimonie particolari legate a un ambito funerario d'élite. Da ciò potrebbe derivare, infatti, la reticenza degli "informatori" del francescano nell'elargire dettagli su simbologia e uso di questo strumento e la conseguente

[103] Nella cosmovisione mesoamericana, i cieli sono 13, mentre 9 sono i livelli del mondo infero, come mostrato sul Codice Vaticano A (3738), rispettivamente nelle pagine 1 e 2. Si veda anche Botta (2006: 46).

scarsità di riferimenti al suo contesto performativo nelle cronache spagnole. Per questo motivo, i due autori appena citati diventano di estrema importanza.

Occorre precisare, però, che l'uso di queste fonti senza evidenziarne gli aspetti critici può portare a generalizzare i loro contenuti, al fine di intercettare una chiave di lettura valida dei contesti in cui l'*omichicahuaztli* veniva realmente suonato. A cominciare da Seler (1992[1898]), che proprio da questi passi aveva tratto le sue interpretazioni, tutti gli autori che si sono occupati del tema hanno infatti ripetuto la citazione in maniera automatica, a conferma dell'attribuzione dell'uso dello strumento alle cerimonie funebri dei guerrieri morti in battaglia, in senso generico.

Tutavia, se volessimo fare l'operazione di ridurre al minimo contenuto le informazioni riportateci dai due autori, diremmo che sia Tezozomoc, sia Durán, i quali attinsero entrambi alla perduta *Crónica X* (1945), ci informano soltanto di una circostanza ben precisa: durante la cerimonia di commemorazione dei guerrieri morti nella guerra contro Chalco, i giovani presenti accompagnavano i momenti di danza e canto attorno alle spoglie dei defunti al suono di un *omichicahuaztli* fatto in osso di cervo segato. Nessuno dei due autori generalizza affatto sui contesti d'uso dell'oggetto, ma entrambi descrivono un preciso momento storico e un preciso spazio rituale, chiamato *tlacochcalli* (letteralmente: "casa dei dardi"), che sono le coordinate spazio-temporali di un evento particolare.

Per quanto riguarda le informazioni di natura organologica contenute nei due passi citati, sono riscontrabili alcune differenze. Nel testo di Tezozomoc, se si eccettua il sintetico giudizio di valore ("*que hacían resonar muy triste*") nessun indizio è presente sulle modalità tecniche di emissione del suono; apparentemente, nemmeno sull'oggetto usato per suonare l'*omichicahuaztli*: nella quinta edizione dell'opera, a carico di Orozco e Berra (Orozco y Berra eds., Editorial Porrúa, México D.F., 1987), quella qui riportata, si legge: "tocaban el *Omichicahuaztli* de venado pero hueco y acerrado, *como* un caracol" e non "*con* un caracol". Non è chiaro se si tratti di un errore o di un riferimento al fatto che anche la conchiglia era segata, come di fatto attesta l'*omichicahuaztli* MNPE 4209 conservato al Museo Pigorini.

In altri casi, Tezozomoc confonde lo strumento con il *chicahuaztli*, il bastone a sonagli, ma anche queste sono fonti interessanti perché la descrizione che ne viene fatta corrisponde invece all'*omichicahuaztli*: nel cap. 80, narra l'episodio in cui il sovrano mexica Ahuitzotl (1486-1502) decise di costruire un acquedotto da Coyoacan, nonostante la decisione fosse accompagnata da cattivi presagi sul futuro del popolo mexica. Nel giorno dell'inaugurazione dell'acquedotto, fra le insegne di cui si veste l'operatore rituale per impersonare la divinità acquatica Chalchiuhtlique, è citato anche l'*omichicahuaztli*:

> y llevaba en las manos lo que ellos llaman omichicahuaztli, que es un cuerno de venado aserrado que iba resonando y le daban con un caracol que nosotros llamamos sonajas (Alvarado Tezozomoc 1987 [1598], cap. 80).

Nonostante la confusione fra *chicahuaztli* e *omi-chicahuaztli*[104], la descrizione è attribuibile sicuramente allo strumento in osso, perché le evidenze archeologiche hanno dimostrato che spesso, oltre a questo materiale, veniva utilizzato il palco di cervo (*cfr.* più avanti); ma il dato più importante, che possiamo considerare un'attendibile descrizione organologica dell'*omichicahuaztli*, è che in questo caso è chiaro che lo strumento veniva suonato "*con* un caracol".

Come accennato, l'importanza di questa informazione sta nel fatto che coincide perfettamente con uno dei due reperti conservati al Museo Pigorini, presi qui in esame (reperto MNPE 4209, c*fr.* cap. IV), il che avvalora l'uso combinato delle fonti utilizzate e l'impronta interdisciplinare dell'intero progetto di ricerca.

Invece, l'altra fonte citata, quella di Diego Durán, si dilunga un po' di più nella descrizione della fattura dello strumento musicale, spiegando anche le modalità con cui i musicisti producono il suono, strofinando cioè delle ossa più piccole contro i dentelli praticati sullo strumento.

Infine, il testo di Durán contiene un'altra informazione storica: come quello di Tezozomoc, data alla fine del XVI secolo ed è interessante che la citazione si concluda con un dato "etnografico" che attesta la perseveranza nella pratica di

[104] Uno degli attributi che la divinità acquatica tiene in mano nel Codice Fiorentino è proprio il *chicahuaztli*, e non l'*omichicahuaztli* (c*fr.* CF f. 263v.).

utilizzare questo strumento musicale nelle danze indigene, attribuendogli per di più un certo potere quanto meno simbolico, se non addirittura religioso ("*lo cual no carece hoy en día de alguna superstición, pues los usan el día de sus bailes todavía*"), nonostante fossero già passati alcuni decenni dalla Conquista.

In generale, tuttavia, non possiamo negare che le informazioni specifiche relative all'*omichicahuaztli* nelle fonti del primo periodo coloniale scarseggiano. Ciò è forse dovuto allo scarso interesse per le manifestazioni musicali "idolatriche" da parte dei missionari che redassero questi testi, incapaci magari di distinguere a prima vista un osso umano da uno animale: nei passi citati, nessuno dei due autori attribuisce chiaramente al corpo umano le ossa usate come materia prima, preferendo citare il pur comune osso o palco di cervo, come scrive Tezozomoc, o rinunciando a trasmettere questo dettaglio, come fa Durán.

III. 2 Dati archeologici

Le evidenze archeologiche portate alla luce finora confermano invece che, statisticamente, sono le ossa umane, e in particolare i femori, la materia prima scelta più di frequente per realizzare l'*omichicahuaztli*. È tuttora in corso un lavoro di mappatura dei ritrovamenti su tutta l'area mesoamericana per stimare che percentuale raggiunge la già evidente superiorità numerica di strumenti in ossa umane rispetto a quelli in ossa animali, che nella maggior parte dei casi sono ossa o palco di cervo (Bellomia *et al.* 2016).

L'attuale stato delle ricerche, che si basa temporaneamente su un campione di 553 reperti, ma che è in continua crescita, ha confermato che questo strumento musicale è diffuso in tutta la Mesoamerica ed è presente in ritrovamenti archeologici che coprono un arco temporale molto ampio, dal Preclassico Tardo sino al periodo della Conquista e ai secoli della Colonia (*ibid.*). Quest'ampia cronologia ci suggerisce una continuità d'uso molto estesa, sebbene il significato e la simbologia dello strumento si siano articolati nel tempo in forme leggermente differenti, a seconda dei contesti.

Lo studio sulla distribuzione cronologica e spaziale degli *omichicahuaztli,* di cui si dirà meglio più avanti, è solo l'ultimo di una serie di ricerche scientifiche sul tema, durate poco più di un secolo, in cui di volta in volta gli studiosi hanno tentato di approfondire la conoscenza di questo strumento musicale, paradossalmente analizzandone solo gli aspetti estetici o simbolici rilevanti, senza mai considerarlo un dispositivo fabbricato per produrre suono.

Un primo tentativo geograficamente molto esteso di mappatura dei ritrovamenti di "scraping sticks" si deve a Sigvald Linné (2003 [1934]: 204-207). Lo studioso fece una ricognizione per musei e siti archeologici messicani e stranieri, offrendo una mappa della distribuzione degli idiofoni a raschiamento in osso ma anche in altro materiale, principalmente legno, sia archeologici, sia etnografici, dal Nord Ovest canadese all'Honduras, per un totale di 32 localizzazioni (*ibid.*: 206-208, mappa e tavola 6, qui Fig. III.1).

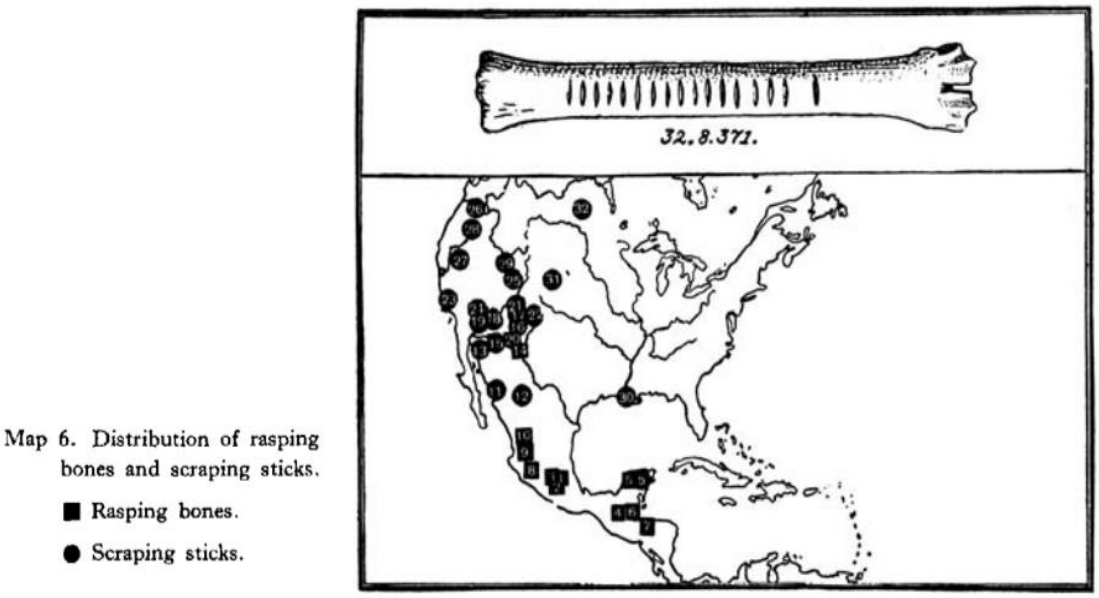


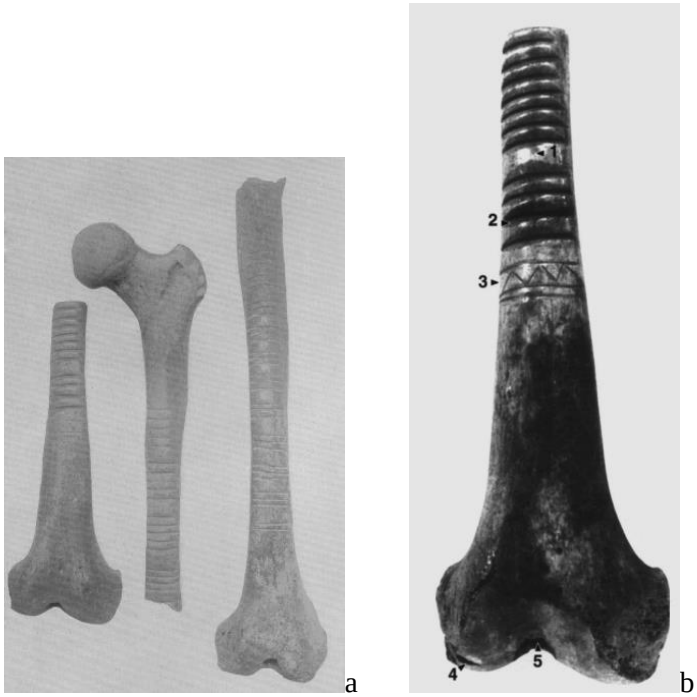
Figura III. 1. Mappa con distribuzione degli idiofoni a raschiamento in nord e centro America, con distinzione fra quelli in osso e quelli in legno (da Linné 2003 [1934]*: 207) L'*omichicahuaztli *in alto, è stato rinvenuto a Teotihuacan, durante gli scavi del 1932, assieme ad altri due framenti simili, nel complesso Las Palmas, datato alla fase di occupazione della cultura Mazapan, nel Posclassico Antico (*ibid.*: 128, Fig. 245). Come evidenzia l'estremità distale dell'osso (a destra sul disegno), la materia prima utilizzata in questo caso è un metapodiale animale, forse di cervo.*

Si tratta di un database che, pur essendo fermo alla prima metà degli anni Trenta e includendo una gran varietà di materiali, è comunque un utile punto di partenza, per riprendere con rinnovato interesse il tema della distribuzione geografica e culturale di questa categoria specifica di strumenti musicali.

Ripercorrere la storia degli studi che hanno interessato l'*omichicahuaztli* sarà utile per comprendere come, parallelamente all'accumulo di saperi, si sia evoluta nel mondo accademico la percezione e lo studio degli strumenti musicali mesoamericani.

Mentre i cronisti e i missionari di epoca coloniale avevano trattato in maniera spesso imprecisa o decontestualizzata il tema scabroso di strumenti musicali fabbricati in osso umano, sul finire del XIX secolo, quando si delineano in maniera sempre più definita i principi laici della ricerca archeologica, l'argomento trova spazio anche nelle pubblicazioni scientifiche.

I primi ritrovamenti archeologici di questi strumenti musicali in ossa umane si datano dalla fine del XIX secolo in poi. Il 1898 fu un anno importante per il rinvenimento e lo studio di decine di *omichicahuaztli*: Carl Lumholtz pubblicava in quell'anno i dati della spedizione in Messico (1894-97), durante la quale aveva portato alla luce a El Palacio - Zacápu, nello stato messicano di Michoacán, 26 ossa articolari umane, tutte recanti tracce di lavorazione consistenti in incisioni trasversali e parallele tra loro, disposte lungo la diafisi, alcune delle quali perforanti l'osso fino alla cavità midollare. Alcuni dei reperti presentavano anche dei motivi decorativi geometrici (fig. III.2). La pubblicazione era significativamente intitolata "*Marked human bones* from a prehistoric Tarasco Indian burial", essendo il testo focalizzato sulla descrizione delle strane incisioni ritrovate sulla superficie corticale delle ossa umane, di cui si ignorava la funzione.



a b

Fig. III.2. a: Alcuni dei femori portati alla luce da Lumholtz a El Palacio, (da Lumholtz e Hrdlicka, 1898, tavola VIII); b: porzione distale di femore fratturato con decorazione geometrica; da El Palacio (da Pereira 2005: 301).

Queste ossa erano disposte all'interno delle sepolture ubicate nell'area a N/E del "Palacio", l'edificio più imponente dell'area. Il campione di ossa conteneva 3 omeri, 11 femori, 11 tibie e 1 fibula. Le condizioni di conservazione erano abbastanza buone. Ad alcune di queste ossa lunghe mancava un'estremità e l'osso risultava aperto da un'estremità, cosa che avrebbe potuto far pensare a una frattura volontaria allo scopo di estrarre il midollo per cibarsene, ma questo dato evidentemente non bastava per formulare ipotesi su pratiche di cannibalismo e gli autori lo avevano scartato (Lumholtz e Hrdlicka 1898).

Le sepolture multiple scavate da Lumholtz contenevano i resti di individui appartenenti alla popolazione locale tarasca, ma vi erano anche individui che recavano una conformazione del cranio nettamente diversa. Secondo Hrdlicka, antropologo fisico collaboratore di Lumholtz, si trattava di crani Maya Quiché (*ibid.*: 66).

Nell'interpretare il significato e la funzione di quelle ossa lavorate all'interno delle sepolture, Lumholtz era intenzionato a utilizzare il metodo dell'analogia etnografica, che lo aveva portato alla ricerca di un parallelo etnografico a lui

contemporaneo, per spiegare queste evidenze archeologiche. L'ipotesi da verificare era che si trattasse di trofei di guerra, ma, non riscontrando egli alcun interesse nell'oggetto trofeo da parte dei nativi con cui era a contatto, questa interpretazione era stata subito scartata (*ibid.*: 66-67). Gli autori collocavano con più facilità questi reperti nella categoria di oggetti magici legati a riti sciamanici. Sulla base dei dati che avevano a disposizione, fornirono due possibili spiegazioni, una connessa con gli aspetti magici legati al corpo, l'altra con l'attività bellica: la prima ipotesi era che le incisioni trasversali fossero una pratica legata alla necessità di allontanare lo spirito dannato del defunto che altrimenti sarebbe rimasto fra i vivi come una presenza malvagia. Lumholtz e Hrdlicka riportavano che, presso gli Zuñi, stanziati fra Nuovo Messico e Arizona, se un individuo moriva di una malattia che lo sciamano non era riuscito a curare, il suo spirito rimaneva in una condizione di sofferenza che si riversava sui vivi. Per evitare tutto questo, si agiva ritualmente sul corpo del defunto, perforandone le ossa per rimuovere il midollo (Cushing 1897[105], cit. in *ibid.*: 67).

Ancora una volta, è il confronto con i dati etnografici a fornire ai due studiosi una conferma alla loro interpretazione: presso quest'etnia vigeva la credenza che l'origine delle malattie più gravi si annidasse nelle ossa, in particolare in quelle articolari contenenti il midollo, considerato il "cervello delle ossa"; per liberare il defunto dalle sofferenze che lo attendevano dopo la morte e, quindi anche i suoi parenti vivi, bisognava agire proprio sulle ossa, spaccandole e disperdendo, bruciando, "uccidendo" ritualmente il midollo, il "seme" della malattia (*ibid.*: 68).

Lumholtz e Hrdlicka ignoravano la possibilità che potesse trattarsi di un oggetto fatto per produrre un suono, ma c'era un dato tafonomico che contrastava con la loro interpretazione e che Lumholtz non era riuscito a spiegare: alcuni dei reperti del campione rinvenuto sembravano essere stati maneggiati ripetutamente e per un periodo di tempo prolungato, come dimostrava il consumo della superficie corticale dell'osso. Oggi, noi sappiamo dalle fonti coloniali che tra i Mexica le cerimonie in cui lo strumento musicale veniva suonato duravano fino a quattro giorni, e che andavano ripetute dopo ottanta giorni essendo questo il tempo

[105] Cushing F.H. (1987) "A case of Primitive Surgery", *Science*, V, n.130, pp. 977-981.

necessario perché "l'anima"[106] del guerriero defunto raggiungesse la Casa del Sole (Sahagún, L. III: 42, cit. in López Austin 1984: 366), un periodo di tempo abbastanza lungo da alterare in maniera consistente la superficie dell'osso suonato.

L'altra ipotesi avanzata da Lumholtz e Hrdlicka era che le ossa lavorate provenissero dai corpi dei prigionieri, ma fossero qualcosa di più di semplici trofei di guerra appartenuti a nemici in battaglia: i due davano per scontato che per chi realizzò quei manufatti ogni cosa posseduta da un individuo contenesse lo spirito del suo possessore, anche dopo la morte; dunque, avere con sé il femore del nemico vinto in battaglia, che già di per sé ne conteneva il principio vitale, equivaleva per il guerriero a possederne la forza. A questo scopo gli arti erano la parte prediletta del corpo perché proprio nelle ossa articolari era contenuto quel potere (Lumholtz e Hrdlicka 1898: 69-70).

L'ipotesi dell'uso del femore come trofeo in Mesoamerica sarebbe stata formulata anche per epoche precedenti a quella di cui si occupavano Lumholtz e Hrdlicka: il sito di Cacaxtla, nello stato di Tlaxcala, fu fondato intorno al 600 d. C. da un gruppo di Olmeca-Xicalanca provenienti dalla Costa del Golfo del Messico, ed è famoso per le sue pitture murali dai colori vivaci e ben conservate. Gli affreschi in questione costituiscono un classico esempio della fusione di canoni artistici e di elementi ideologici diversi (in questo caso maya e teotihuacani) che caratterizzò le manifestazioni artistiche mesoamericane durante il periodo Epiclassico.

[106] Il termine "anima" è ovviamente improprio. Più precisamente, si tratta del *teyolía*, l'entità animica destinata a lasciare il corpo dopo la morte (López Austin 1984: 252-257). Fu Molina per primo (1970 [1571]) a dare al termine la traduzione "anima o soffio vitale".



Fig. III.3 Mural de la Batalla, *dal sito di Cacaxtla, Tlaxcala (650-700 d.C.).*

Uno dei due celebri affreschi di Cacaxtla, il "Murale della Battaglia" (Edificio B) realizzato fra il 650 e il 700 d.C., raffigura il tema del conflitto fra le forze cosmiche, quelle di sopra e quelle di sotto, il cielo e la terra, il cui equilibrio è fondamentale per il mantenimento dell'ordine cosmico: si affrontano i guerrieri-aquila e i guerrieri-giaguaro (Domenici 2005: 145-146). Proprio questi ultimi hanno la meglio e si accingono a sacrificare i primi. Il personaggio a sinistra in figura III.3 che appartiene all'armata vincente e porta appeso alla cintura un femore dipinto a macchie rosse come parte del suo abbigliamento, verosimilmente un trofeo conquistato in battaglie precedenti, simbolo dell'esperienza e del valore militare del suo proprietario:

> Display of a human trophy in this context was probably meant to indicate the individual's rank, ferocity and prior participation in the taking of sacrificial captives in warfare. (Diehl e Berlo 1989: 77)

La spiegazione fornita da Lumholtz e Hrdlika per le ossa lavorate di El Palacio si era spinta fino a vedere nelle tacche trasversali un sistema per tenere il conto dei prigionieri presi in battaglia, ma questa ipotesi venne sin da subito criticata, perché non poggiava su argomentazioni convincenti e non ne veniva fornito alcun riscontro etnografico né archeologico (Starr 1899).

Una risposta più precisa, sulla funzione di queste ossa lavorate, arrivò poco dopo la pubblicazione del testo di Lumholtz e Hrdlika: uno dei ricercatori che in maniera approfondita si è occupato di questi strumenti in osso, Eduard Seler, pubblicò sempre nel 1898 un interessante studio di alcuni di questi reperti,

contenente ben venti illustrazioni fra esemplari conservati nei musei e pitture tratte da codici.

Oltre alla letteratura relativa ai rinvenimenti durante le campagne di scavo, esiste, infatti, una serie di pubblicazioni dedicate allo studio dettagliato di alcuni reperti di *omichicahuaztli* conservati nei depositi o esposti nelle sale dei grandi musei etnografici d'Europa del Messico o degli USA, di cui il lavoro di Seler è parte.

A differenza degli autori precedenti, il contributo di Seler fu il primo a riconoscere una funzione sonora alla categoria di reperto in esame, pur essendo ancora lungi da uno studio dei reperti come emissori sonori. L'interesse dell'autore, infatti, sorvolava di nuovo sulle questioni acustiche e si concentrava più sulle informazioni desumibili dagli elementi iconografici presenti su alcuni *omichicahuaztli.* Grazie allo studio delle figure incise sulla superficie degli strumenti, Seler aveva corroborato la sua interpretazione dei contesti in cui l'*omichicahuaztli* veniva suonato.

Nel suo lavoro, l'autore aveva analizzato un femore umano inciso sull'estremità distale (fig. III.4a e b), appartenente alla collezione Dorenberg[107] e lo aveva confrontato con un altro strumento in cui era incisa la stessa figura, allora conservato al Musée du Trocadero, ora Musée du quai Branly, di Parigi (fig.III.4c), riconoscendovi il dio mexica *Tlauitzcalpantecuhtli*, la stella del mattino che sorge a Oriente (fig. III.4d) e accompagna ogni giorno il sole nascente, in altre parole, la destinazione definitiva dei guerrieri morti in battaglia o sacrificati, gli stessi ai cui funerali si suonava l'*omichicahuaztli* (Seler 1992 [1898]: 66-69). Nelle parole dello studioso:

> The design on these rattles was intended to represent the *tonatiuh iixco yauh*[108], the soul of the dead warrior and the rattles themselves are to be pronounced as those that played a part in the funeral rites of the dead warriors (*ibid.:* 69).

[107] Si tratta di una collezione privata appartenuta a Joseph Anton Dorenberg (1846-1935), commerciante tedesco vissuto a Puebla alla fine del XIX secolo e ora conservata all'*Ethnologisches Museum* di Berlino (van Meer 2010: 77-99).
[108] "He who goes into the paradise of the Sun, or before the face of the Sun" (*ibid*.: 68-69).

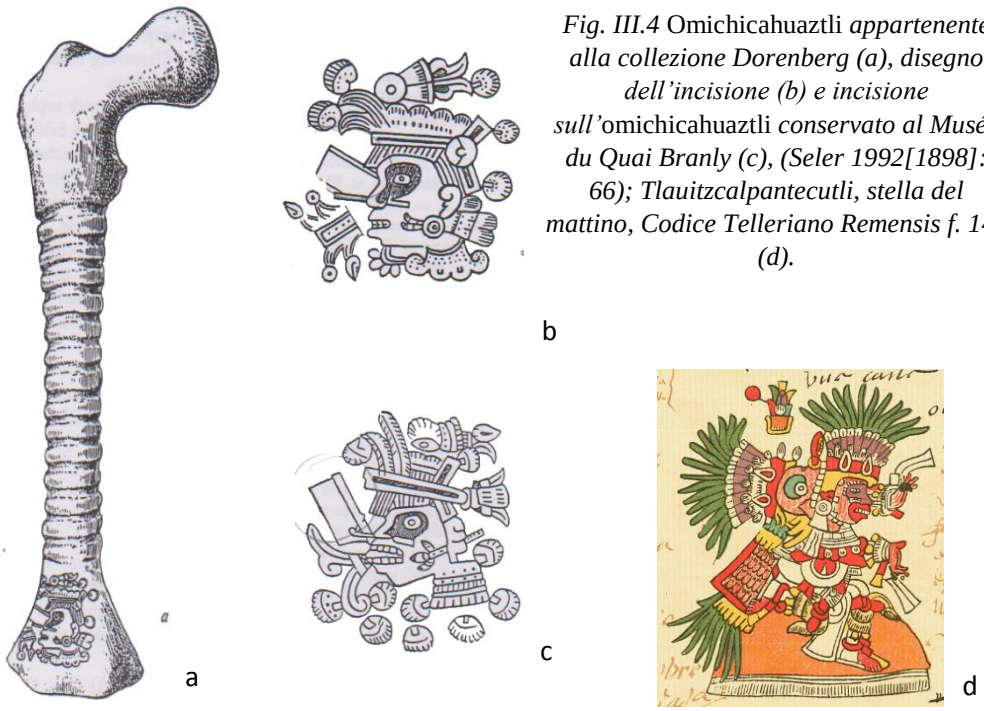


Fig. III.4 Omichicahuaztli *appartenente alla collezione Dorenberg (a), disegno dell'incisione (b) e incisione sull'*omichicahuaztli *conservato al Musée du Quai Branly (c), (Seler 1992[1898]: 66); Tlauitzcalpantecutli, stella del mattino, Codice Telleriano Remensis f. 14v (d).*

Pur non occupandosi direttamente della funzione sonora dello strumento, Seler ebbe l'intuizione dell'importanza del ruolo della musica durante la cerimonia, in virtù della simbologia che l'oggetto portava con sé.

La sfida a identificare i personaggi raffigurati sugli strumenti musicali, però, non si era di certo conclusa: Beyer (1969) riconobbe nell'incisione sul femore della collezione Dorenberg il volto di un altro dio, Mixcoatl, anch'esso strettamente legato alla sfera sacrificale, sulla base di un confronto sempre sul piano iconografico. Nel suo studio, l'autore menziona altri tre *omichicahuaztli:* il primo è un femore umano con otto tacche trasversali, proveniente dalla zona archeologica di Tlatelolco ma conservato al *Department of Middle American Research* della Tulane University, a New Orleans (*ibid.:* 546). Il femore presenta su un'estremità una decorazione raffigurante un glifo floreale (fig. III.5a) molto simile al nome di giorno "xochitl", ma anche simbolo del sangue sacrificale, fatto che lega questa raffigurazione a quella del dio Mixcoatl[109]. Sulla base di questa associazione, Beyer

[109] Per un approfondimento aggiornato sulla connessione fra Mixcoatl, la caccia e il sacrificio

suggeriva dunque che sull'*omichicahuaztli* della collezione Dorenberg fosse raffigurata la testa del dio Mixcoatl e che in quel contesto essa rappresentasse "l'anima" dei guerrieri morti (*ibid.:* 550).

Il secondo reperto citato è un frammento di *omichicahuaztli* conservato sempre all'*Ethnologisches Museum* di Berlino che riporta lo stesso glifo sulla sommità: anche se la figura è danneggiata dalla frattura del femore, sono visibili i tratti iconografici del simbolo "xochitl" (fig. III.5b).

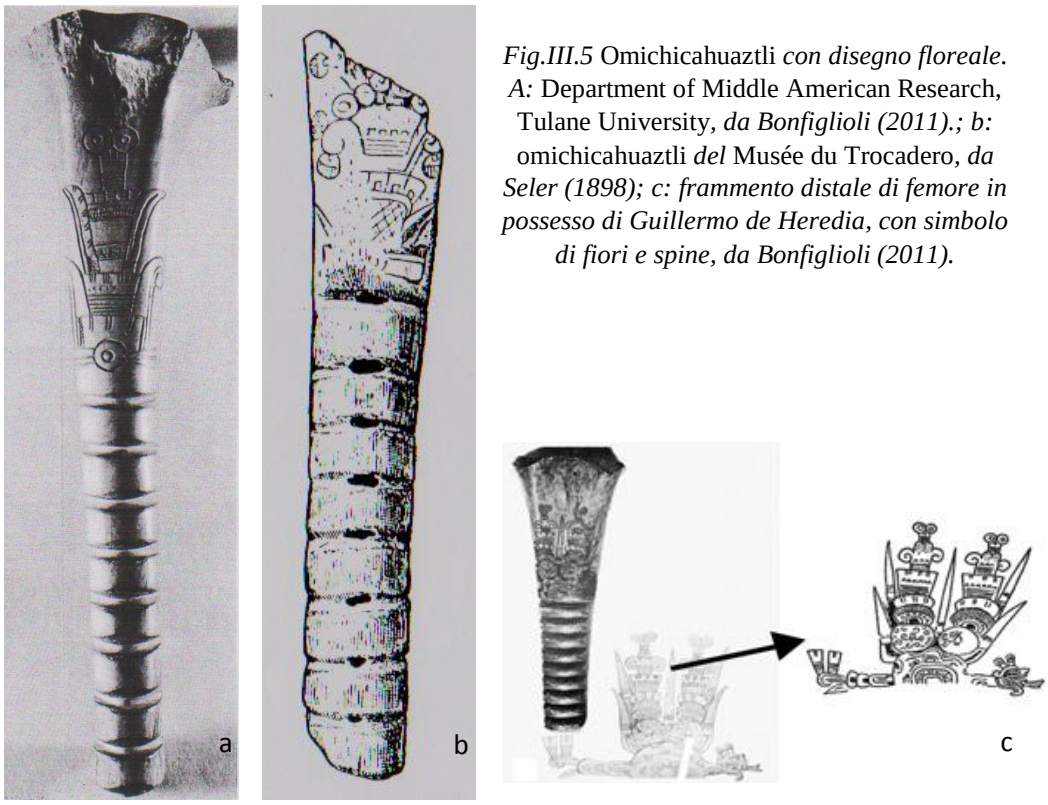


Fig.III.5 Omichicahuaztli *con disegno floreale. A:* Department of Middle American Research, Tulane University, *da Bonfiglioli (2011).; b:* omichicahuaztli *del* Musée du Trocadero, *da Seler (1898); c: frammento distale di femore in possesso di Guillermo de Heredia, con simbolo di fiori e spine, da Bonfiglioli (2011).*

Si tratta infatti di un simbolo floreale misto a spine, probabile allusione il deserto spinoso dove vive Mixcoatl, il cervo sacro. Lo ritroviamo, identico, sulla sommità di un terzo frammento di *omichicahuaztli* menzionato da Beyer, appartenente alla collezione privata di Guillermo de Heredia e conservata al MNA di Città del Messico (fig. III.5c): qui, secondo lo studioso è un chiaro riferimento alla divinità della caccia[110] (*ibid.:* 550).

umano, si veda Olivier (2015).

[110] Sull'identificazione iconografica di Mixcoatl con le figure di profilo sugli *omichicahuaztli* e

Il lavoro svolto da questi autori, durante i primi decenni del XX secolo, era dunque rivolto alla codifica degli elementi iconografici che decoravano gli strumenti, nella convinzione che, una volta compresa la scena rappresentata, ciò potesse aiutare a spiegare anche il significato e la simbologia che il reperto recava con sé.

Nel corso dei decenni a seguire, altri casi di studio incentrati sullo stesso tema tenteranno un'interpretazione simile: ne sono un esempio il lavoro di Hasso von Winning sull'esemplare proveniente da Colhuacan (fig. III.6a e b), rinvenuto casualmente negli anni Cinquanta e oggi parte della collezione di Alfred Stendhal a Los Angeles (von Winning 1959), o una più recente pubblicazione di Gutiérrez Solana sull'*omichicahuaztli* rinvenuto all'incrocio fra Calle de Izazapa e Calle de Bolívar (fig. III.7 a e b), durante gli scavi per la realizzazione di una stazione metropolitana nella capitale (Cepeda e Arana 1968; Gutiérrez Solana 1983), oggi esposto nella sala mexica del MNA.

Questi due casi di studio sono stati considerati insieme perché entrambi gli *omichicahuaztli* recano una rappresentazione di *Tonatiuh*, divinità solare mexica, che si ciba del sangue dei guerrieri sacrificati, ulteriore prova del legame di questo strumento con le vittime sacrificali e il trattamento rituale del corpo (Bellomia 2013: 30-35).

Mentre nel primo caso non si fa alcun cenno all'organologia dello strumento, Gutiérrez Solana aggiunge qualche considerazione sull'assenza di usura sulle tacche, da cui deduce che lo strumento non venne mai suonato (Gutiérrez Solana 1983: 48). A questo proposito, è interessante notare che, mentre sul femore descritto da von Winning le tacche sembrano essere state realizzate a fianco della scena figurata senza sovrapporvisi, sul femore ritrovato nei pressi della metropolitana le tacche si sovrappongono completamente alla scena, in parte danneggiandola, segno che l'osso venne destinato solamente in un secondo momento a una funzione sonora, anche se mai esercitata.

sull'affinità fra l'attività venatoria e quella bellica, si veda anche Bellomia (2013: 162-165).


a

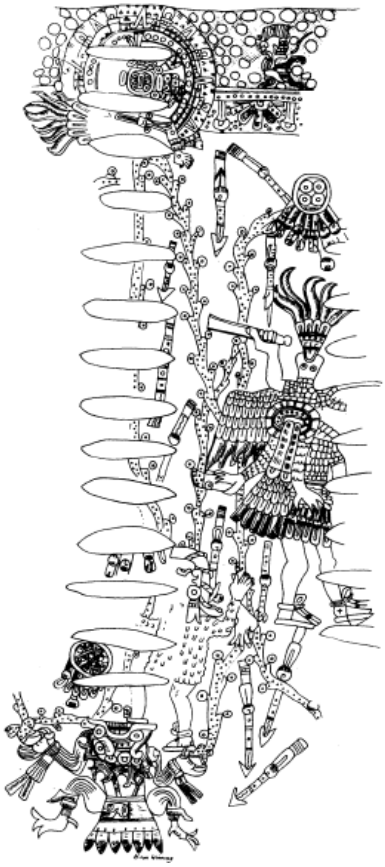

b

Fig. III.6 A: omichicahuaztli *inciso proveniente da Colhuacán; b: disegno della superficie incisa; da von Winning (1959).*


a

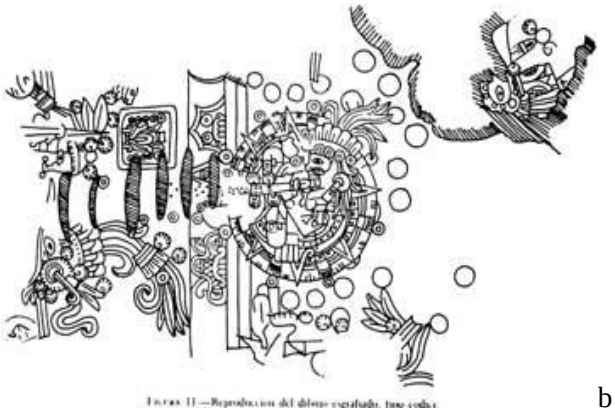

b

Fig.III.7 A: Omichicahuaztli *rinvenuto all'incrocio fra Calle de Izazapa e Calle de Bolívar, Città del Messico, esposto al MNA (foto V. Bellomia); b: disegno della superficie incisa, da Cepeda e Arana (1968).*

Questo tipo di studi rimane molto lontano dai temi dell'organologia, che pure all'inizio del XX secolo inizia ad affinare i propri strumenti di ricerca. Nello stesso anno in cui Seler pubblica il suo lavoro sugli strumenti musicali preispanici, altri due studiosi, Thomas Wilson e William Holmes, curatori museali afferenti alla *Smithsonian Institution* di Washington, pubblicavano i primi due cataloghi dedicati agli strumenti musicali dell'America precolombiana. Wilson (1898) lavorava principalmente in Nord e Centro America, mentre Holmes (1898) si occupava di Sud America. Entrambi includevano la dimensione acustica nello studio dei materiali, prendendo quindi per la prima volta in considerazione la funzione di strumenti musicali che avevano questi reperti conservati nei loro musei. Wilson e Seler si conoscevano, ma, curiosamente, non entrarono mai in contatto, sebbene lavorassero contemporaneamente sul tema degli strumenti musicali precolombiani (Both 2009 a: 6).

Si erano delineate già due diverse correnti basate su due approcci ancora indipendenti: da una parte si collocavano gli archeologi e i musicologi, ciascuno indipendentemente interessato alle proprietà organologico-acustiche degli strumenti studiati; dall'altra, vi erano i primi antropologi culturali, che focalizzavano la loro ricerca sugli aspetti simbolici e che lavoravano sull'interpretazione iconografica, dando poco spazio alla dimensione sonora (*ibid*.: 8).

Entrambe le scuole, tuttavia, lavoravano ancora sotto il segno dell'evoluzionismo imperante di fine secolo, totalmente immersi nelle tendenze classificatorie che facevano della descrizione tipologica lo strumento principale per organizzare i materiali in esame. Ne è un esempio il lavoro di un altro ricercatore di quegli anni, Charles Kasson Wead, autore di uno studio sulla storia delle scale musicali, fortemente influenzato dalla teoria darwiniana degli stadi evolutivi, rivista in termini culturali da Spencer e Morgan (Wead 1902[111], cit. in Both 2009a).

Secondo la sua classificazione, gli strumenti preispanici rientravano nel secondo stadio, in cui erano raggruppati i dispositivi capaci di produrre una scala

[111] Wead, C. K. (1902) "Contribution to the History of Musical Scales", *Report of the United States National Museum for 1900*, Washington: Smithsonian Institution, United States National Museum, Government Printing Office, pp. 417-462.

acustica in modo meccanico, quindi non intenzionalmente costruiti con quello scopo[112]. In questo modo, sia ai costruttori, sia ai musicisti indigeni veniva negata qualsiasi competenza in materia di organizzazione del suono, relegando le capacità acustiche degli strumenti studiati a pura casualità (Both 2009 a: 7). Questo approccio riduttivo nei confronti della produzione musicale indigena pre-contatto era forse alla base del disinteresse che i primi specialisti stranieri dell'area mesoamericana, archeologi e antropologi, manifestavano nei confronti delle proprietà acustiche dei reperti, anche nei casi in cui ne veniva riconosciuta la funzione sonora. Neanche Eduard Seler sfuggì a questo meccanismo, ma i meriti del suo lavoro rimangono indiscutibili: oltre ad aver fatto chiarezza fra le notizie attendibili e quelle dubbie, il suo contributo è stato fondamentale per la comprensione dei contesti specifici in cui l'*omichicahuaztli* veniva suonato, per essere stato il primo a citare le cerimonie funebri descritte da Tezozomoc e Durán[113], e per l'uso di un metodo di ricerca interdisciplinare, capace di spaziare dall'indagine iconografica, alle ricerche storiografiche e d'archivio, ai confronti etnografici e storico-religiosi nell'ambito di un comparativismo su scala regionale, per questo ancora oggi accettabile, a differenza di altri tentativi interpretativi più disinvolti: infatti, agli inizi del Novecento, non mancano certo autori convinti di poter tracciare parallelismi culturali che oggi definiremmo obsoleti: nel 1910, un antropologo francese, Joseph Louis Capitain, sulla scia del comparativismo estremo imperante in quegli anni, intitolò un suo articolo "*L'Omichicahuaztli mexicain et son ancêtre de l'époque du renne en Gaule*"[114].

[112] Secondo l'autore, gli strumenti musicali erano raggruppabili in 4 stadi successivi: musica primitiva, senza scala, musica con scala meccanicamente riprodotta, musica con scale melodiche e, infine, musica con la scala armonica moderna (Wead 1902, in Both 2009 a: 7).

[113]Il peso delle affermazioni di Seler al riguardo sarà tale e tanto duraturo, che nel 1956 Walter Krickeberg scriverà che l'*omichicahuaztli* veniva usato esclusivamente durante le cerimonie funebri di sovrani e guerrieri illustri. Krickeberg aggiungerà anche che l'asprezza del suono che tutte le fonti coloniali registrano, conferma il suo carattere funerario: il distacco brusco dalla vita poteva essere accompagnato solo da una musica aspra e sgradevole (Krickeberg 1961: 166). La posizione dell'autore riguardo ai contesti è accettabile con riserva, ma non l'interpretazione simbolica del suono, che trasferisce la concezione cristiana e occidentale della morte come distacco nell'universo indigeno, senza tener conto del punto di vista totalmente diverso dei nativi, che suonavano lo strumento per altri scopi e presso i quali la morte ha un'interpretazione lontana da quella occidentale.

[114]Articolo contenuto in *Verhandlungen des XVI. Internationalen Amerikanisten-Kongress Wien 1908* (Vienna: A. Hartleben's Verlag, 1910), pp. 107-109.

Nell'area del Centro del Messico, uno dei primi e più spettacolari ritrovamenti dell'inizio del secolo fu quello di Leopoldo Batres (1906): lo studioso rinvenne a Teotihuacan, la grande metropoli classica del Messico centrale, un osso lungo umano la cui diafisi è ricoperta per due terzi dalle consuete tacche trasversali (fig. III.8a) e nell'estremità distale, fratturata, presenta una decorazione incisa che raffigura il busto di una divinità dal copricapo fiorito; dalla sua bocca esce la "virgola della parola", il simbolo grafico del canto rituale (fig. III.8b). Batres la identifica come *Macuilxochitl*, divinità legata alla musica (*ibid.:* 29).



*Fig. III. 8 A: disegno dell'*omichicahuaztli *trovato da Batres a Teotihuacan; b: dettaglio dell'incisione figurata sull'estremità distale; da Batres (1906: 29).*

Nonostante il rinvenimento sia avvenuto a Teotihuacan, in seguito Linné lo attribuirà a ragione alla frequentazione mexica del sito, durante il Posclassico Tardo, sulla base di considerazioni stilistiche legate alla figura (Linné 1934: 205).

A parte il dettaglio iconografico, nessun cenno viene fatto da Batres sulla funzione musicale del reperto: esso viene solo annoverato fra gli oggetti in osso lavorato provenienti dalla grande metropoli del Centro del Messico e ne viene fornita una sintetica descrizione fisica che si limita a registrare la presenza di un misterioso *dentado artificial*, al di sopra della decorazione figurata incisa, su cui, invece, si concentra l'autore e di cui viene fornita un'interpretazione.

Dal 1916 in poi, la ricerca scientifica si spostò su altri temi e l'interesse verso questo tipo di cultura materiale passò in secondo piano. Ma i ritrovamenti che testimoniavano materialmente la presenza di questo strumento in diverse aree della

Mesoamerica, non tardarono ad arrivare: nel 1932, Alfonso Caso rinvenne nel sito zapoteco di Monte Albán, Oaxaca, due costole di balena con le solite incisioni trasversali, una completa e una frammentaria. Secondo l'autore, questi due enormi idiofoni formavano parte dell'offerta depositata in un pozzo scavato lungo il lato meridionale del *Montículo A*; entrambi datano alla fase Nisa o Monte Albán II (100 a.C.-200 d.C.), nel Preclassico Tardo (Caso 1932: 487-512, Caso *et al.* 1967: 103, Fig.70). La costola completa (lunga 1.90 m, larga 13 cm e spessa 7.5 cm) reca incisi quattro diversi gruppi di 10, 22, 17 e 21 tacche che, se strofinate, producevano suoni diversi[115] (*ibid*.: 103).

Altri importanti ritrovamenti più tardi fanno parte del ricchissimo corredo della Tomba 7, attribuita al periodo di occupazione mixteca del sito, nel Postclassico antico. All'interno dell'ambiente funerario erano stati ritrovati due femori appartenenti a un individuo femminile adulto e un femore di adolescente fratturati trasversalmente a metà della diafisi, molto probabilmente in corrispondenza della prima delle incisioni realizzate sull'osso per trasformarlo in *omichicahuaztli.* I reperti, oltre a presentare dei tagli sull'epifisi prossimale, recavano anche tracce di pittura rossa sulla superficie ossea. Inoltre, sempre dalla stessa tomba proveniva un altro reperto di estremo valore estetico, oltre che documentale, ai fini della nostra indagine: si tratta di un cranio umano ricoperto di mosaico di turchese, corallo e conchiglia, cui era stata accostata una mandibola appartenente a un altro individuo (fig. III.9). Occhi e naso erano stati tappati dalla decorazione e l'apertura inferiore era stata chiusa da una pasta morbida di *copal* e semi di amaranto, usata come supporto, mentre la calotta superiore era stata rimossa, lasciando la cavità cranica interna aperta solo verso l'alto (Caso 1969: 61-69).

[115] In più, l'autore aggiunge un dato importante alla sua conoscenza organologia: il fatto che i gruppi di incisioni producessero un suono diverso, porterebbe a ipotizzare che anche i raschiatori potessero essere "accordati" e non avere quindi una funzione solamente ritmica (*ibid.*). Oggi l'enorme strumento è esposto al MNA di Città del Messico, nella sala dedicata alle culture dello stato di Oaxaca. Al giorno d'oggi, però, nessuno ha mai provato a suonarlo per verificare quanto riportato da Caso.



Fig. III.9 Oaxaca, Museo de las Culturas. Corredo funerario della Tomba 7, Monte Albán. Cranio umano cui manca la calotta cranica, ricoperto di mosaico (foto: V. Bellomia, cortesia del Museo de las Culturas de Oaxaca de Juarez).

Al momento della scoperta, non si fece menzione dei possibili scopi funzionali di questo trattamento ma, secondo una recente interpretazione, si tratterebbe di una cassa di risonanza usata per amplificare il suono dell'*omichicahuaztli*[116] (Urcid 2010: 140).



Fig. III.10 Museo Nacional de Antropología, Città del Messico. Riproduzione di cranio umano in terracotta policroma, probabilmente usato come cassa di risonanza (foto: V. Bellomia, cortesia del MNA).

Oggi, la sala archeologica del MNA in cui è esposta la collezione mexica contiene al suo interno una riproduzione di cranio umano in terracotta policroma, aperto sulla sommità e chiuso sul fondo (fig. III.10). Data la forma poco "naturalistica" di cranio umano, questo artefatto è stato interpretato da Michael Lind come una possibile cassa di risonanza (Lind 2014: 104).

Durante gli anni Trenta, la maggior parte dei ritrovamenti di *omichicahuaztli* avvenne nell'area del centro del Messico, più precisamente a Cholula, Puebla (Noguera 1937; Rubín de Borbolla 1939).

Una regione in cui si concentrarono i successivi ritrovamenti di centinaia di questi strumenti è la Valle di Toluca (cfr. Capitolo IV), in particolare i siti di

[116] Questo uso è confermato dal confronto con una scena dipinta sul Codice Vindobonensis, di cui si dirà più avanti.

Calixtlahuaca (García Payón, 1941, fig. III.11) e Teotenango[117] (Piña Chan 1975, Laguna *et al.* 1975).



Un importante ritrovamento è quello pubblicato da Rodríguez Loubet (1985): una sepoltura a Roca de los Capulines, San Luis Potosí, contenente un maschio adulto accompagnato da un osso intaccato e intenzionalmente fratturato. Si tratta di un femore privo di entrambe le epifisi, ma la sua importanza sta nel fatto che, secondo la descrizione che ne viene fatta, il femore risulta accompagnato da una conchiglia del genere *Oliva*, identica a quella che accompagna il reperto MNPE 4209, esposto oggi al Museo Pigorini.

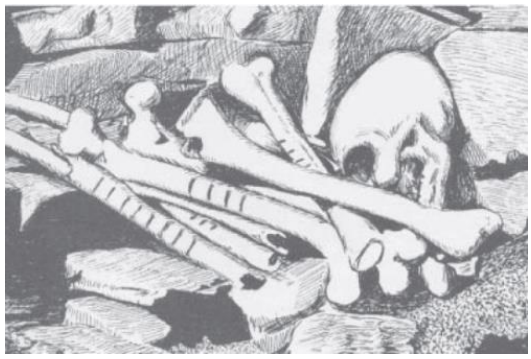


Fig.III.11 Disegni degli omichicahuaztli
ritrovati in contesto funerario
nel sito di Calixtlahuaca, (da García Payón, 1941).

Una delle aree geografiche da cui provengono i più antichi ritrovamenti di *omichicahuaztli* databili al periodo preclassico è l'Occidente del Messico (sito di Chupícuaro, McVicker 2005). L'area tarasca del Michoacán è un ottimo serbatoio di informazioni, perché nel corso delle ricerche che hanno interessato quest'area geografica e culturale da Lumholtz in poi, sono stai portati alla luce reperti simili che hanno permesso confronti interessanti: in una sepoltura risalente al periodo Postclassico, nell'area di Tacámbaro, furono rinvenuti sette *omichicahuaztli* (Castañeda e Mendoza 1933) e altri vennero portati alla luce nel sito di Huandacareo, nel Bacino di Cuitzeo (Macía Goytía 1990), tutti in contesti funerari attribuibili sempre al Periodo Postlcassico. Altre evidenze della stessa usanza di

[117] Parte delle analisi acustiche descritte nel capitolo IV avranno come oggetto la collezione di *omichicahuaztli* proveniente dal sito di Teotenango, scelta come termine di confronto della ricerca portata avanti in Italia, sui due strumenti conservati a Roma.

inserire questi strumenti nel corredo funebre, anche di individui infantili, provengono dal sito di San Antonio Carupo (Faugère-Kalfon 1996). Nella maggior parte dei casi questi testi si limitano a elencare i reperti contenuti nei contesti archeologici indagati, senza approfondirne le caratteristiche.

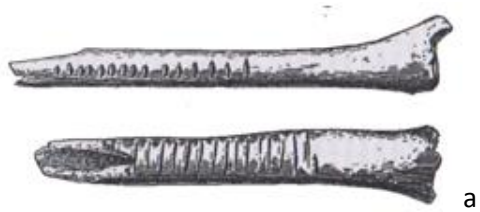
Recentemente, Gregory Pereira (2004, 2005) ha ripreso in considerazione gli *omichicahuaztli* provenienti dall'area del Palacio di Zacapu, Michoacán, rinvenuti da Lumholtz alla fine del XIX secolo, dedicandovi un lavoro specifico. Questi oggetti si trovano oggi nel Dipartimento di Antropologia del *National Museum of Natural History* di New York. Pereira ha effettuato uno studio antropometrico e tafonomico del campione, allo scopo di scoprirne le modalità di fabbricazione, uso e abbandono, utilizzando i progressi scientifici e tecnologici che Lumholtz e Hrdlicka non avevano a disposizione.

La sua metodologia ha gettato una nuova luce sulle possibilità di analizzare e comprendere il significato di questi oggetti e il loro contesto di ritrovamento, oltre ad aver evidenziato un rinnovato interesse per questa categoria di oggetti, ma pur sempre dal punto di vista tafonomico, trattandoli, quindi, ancora una volta, come ossa lavorate, e non come dispositivi con funzione sonora.

Per quanto riguarda, invece, l'area maya, Seler (1898) citò soltanto, senza approfondire, dei ritrovamenti in Guatemala[118] (fig.III.12 a).

Nel 1966 Guillemin rinvenne un femore destro polito e inciso, nel sito di Iximché, sempre in Guatemala (cit. in McVicker 2005). Altri rinvenimenti di questo strumento in osso umano e animale si collocano nel sito di Tikal (Moholy Nagy 2003, cit. in McVicker 2005) e a Lubaantun (Joice 1933). Attualmente, ne è esposto uno di provenienza ignota e in osso non umano, verosimilmente di cervo, nella sala maya del MNA (fig. III.12b).

[118] La modalità di frattura che si evince dal disegno sembra molto simile a quella evidenziata da Pereira per gli strumenti di Zacápu (2005), il che fa sospettare che anche questi reperti guatemaltechi siano stati ritualmente "uccisi". Purtroppo Seler non ci dice altro sul contesto di ritrovamento.



a



b

Fig. III.12 Omichicahuaztli *dall'area maya: a: da Cave I, Quen Santo, Chacula, Guatemala (Seler 1898: 66); b: strumento esposto nella sala maya del MNA (foto V. Bellomia, cortesia del MNA).*

Tuttavia queste pubblicazioni non sono che sintesi dei ritrovamenti delle campagne di scavo che hanno interessato i siti trattati, in cui non c'è di certo spazio per un approfondimento dei singoli reperti.

Dal sintetico quadro di ritrovamenti archeologici di *omichicahuaztli* fin qui delineato, che certo non esaurisce la casistica, ma si propone come un elenco dei casi più significativi nella storia degli studi, risulta evidente che, durante il Postclassico, insieme con tutto un bagaglio culturale articolato e secolare, gli "ultimi arrivati" Mexica non solo continuarono a utilizzare questa tipologia di strumento, che, come abbiamo visto, aveva già una sua storia di precedenti ben attestati nell'area del centro del Messico, nell'area zapoteca e anche nell'area maya, ma ne incrementarono la diffusione. Elizabeth Brumfiel (2001, cit. in McVicker 2005) menziona due frammenti di *omichicahuaztli*, questa volta rinvenuti non in un contesto funerario ma all'interno di un deposito di scarti di periodo Postclassico, nel sito di Xaltocan, situato nell'isola dell'omonimo lago, all'estremità settentrionale della valle del Messico. In generale, la maggior parte dei ritrovamenti di questo strumento all'interno della Valle di Toluca, sono di fatto attribuibili al periodo Postclassico tardo, fase di occupazione mexica (Piña Chán 1975).

Recentemente, questo strumento musicale è stato l'oggetto della ricerca di Ricardo Higelin Ponce de León, il cui lavoro[119] si distingue per aver tentato uno studio tafonomico degli *omichicahuaztli* rinvenuti nell'area di Oaxaca (2012), integrandolo in seguito con una ricostruzione del simbolismo delle ossa (2013), ma soprattutto aggiungendo alle informazioni un'analisi etimologica del nome con cui in zapoteco veniva chiamato lo strumento. La fonte utilizzata è il *Vocabvlario en lengva çapoteca* di Juan de Córdova, in cui si riscontra l'espressione *quego xilla*, tradotto come "*vueso que tañian antiguamente en los bayles*" (Córdova 2012 [1578]: 415) ma che letteralmente, secondo la stessa fonte, si traduce: "río-algodón". Nulla a che vedere, quindi, con la traduzione letterale del corrispettivo nahuatl *omichicahuaztli*. Tuttavia, alla voce *quego xono, quecoxillaxone*, Córdova traduce: "vueso otro assi como sierra" (*ibid.*). Potrebbe essere un'allusione alla morfologia della superficie lavorata dell'osso, che presenta delle incisioni in rilievo, ricordando il profilo dentellato di una sega (Sánchez e Higelin 2014: 103).

Sánchez e Higelin sono stati i primi a tentare di svincolarsi dall'egemonia del nahuatl nella nomenclatura scientifica generalmente attribuita allo strumento e a ricostruire l'etimologia del termine zapoteco a esso attribuibile, dando nuovo slancio alle ricerche su questo strumento musicale[120].

III. 3 Fonti iconografiche

Secondo il modello di Olsen che fa da guida a questa disamina delle risorse da indagare, della categoria delle fonti iconografiche, si ricorderà, fanno parte le rappresentazioni figurate che mostrano visivamente lo strumento, meglio se nell'atto di essere suonato.

[119] Il campione di reperti analizzati dagli studiosi comprende quelli provenienti da gli scavi archeologici di Cerro de las Minas, nella regione della Mixteca Baja; Monte Albán, Xaagá e San Miguel Albarradas, nella Valle di Oaxaca, e San José Tenango nella Sierra Mazateca; in totale si tratta di 14 esemplari (Sánchez e Higelin 2014).

[120] Proprio in virtù di questo comune interesse e di una metodologia di lavoro affine, nel 2015 ho avviato con Ricardo Higelin un progetto di collaborazione che ha come scopo la mappatura dei ritrovamenti di *omichicahuaztli* in area mesoamericana cui accenno nelle prime pagine di questo paragrafo (Bellomia *et al.* 2016).

Le fonti iconografiche a disposizione sull' *omichicahuaztli* sono poche, ma testimoniano una certa varietà di modalità d'uso e di materiali impiegati. La loro importanza sta nel fatto di mostrare visivamente la relazione con il corpo del suonatore, la postura e, nei casi più espliciti, il gesto compiuto per produrre il suono. Si tratta di informazioni fondamentali per chiunque si accinga a tentare un'analisi acustica di uno strumento musicale di provenienza archeologica di cui, per ovvie ragioni, è impossibile osservare direttamente la performance esecutiva.

Nel suo lavoro di ricognizione, Linné (1934: 205-206) menziona una statuetta in ceramica, proveniente dal sito di Ixtlán del Río nello stato di Nayarit, in stile tarasco (fig. III.13a), che McVicker (2005) confronta con un'altra statuetta, probabilmente della stessa provenienza, conservata al *Worcester Art Museum*, in Massachusetts (fig. III.13b): in entrambe è visibile un musicista seduto a gambe incrociate, che suona uno strumento inciso con delle tacche. Entrambe queste figure presentano le caratteristiche stilisiche tipiche della regione meridionale dello stato di Nayarit. Si tratta di uno stile molto elaborato, attestato nella valle di Ixtlán del Río, al confine con lo stato di Jalisco, da cui questi tratti stilistici prendono il nome.

La prima immagine ritrae una figura appartenente alla collezione di Jule Berman, comparsa nel volume *Pre-Hispanic Mexican Art. Jules Berman Collection of Mexican Pre-Columbian Art*, pubblicato dalla Fine Arts Gallery di San Diego (Pahl e Stern 1973, fig. 32).

Esistono altre figure di musicisti simili a queste, in cui l'*omichicahuaztli* viene suonato senza alcuna cassa di risonanza, tenendone l'estremità prossimale appoggiata sulla spalla sinistra e sorreggendo l'altra sul palmo della mano sinistra, mentre con la destra si strofina una conchiglia aperta all'apice sulle incisioni trasversali visibili sulla sua superficie (Lumholtz 1902, vol. 2, tav. 5c; Toscano 1946, fig. 21; Easby 1966: 59; von Winning e Stendhal 1968, tav. 176; Taube 1988, fig. II.29; Holsbeke e Arnaut 1998, fig. 83; Anawalt 1998: 237). In molti di questi casi, lo strumento ha l'estremità prossimale lavorata con sembianze antropomorfe, indizio che secondo alcuni specialisti confermerebbe il fatto che lo strumento veniva realizzato in ossa umane (Christopher Beekman, comunicazione personale).



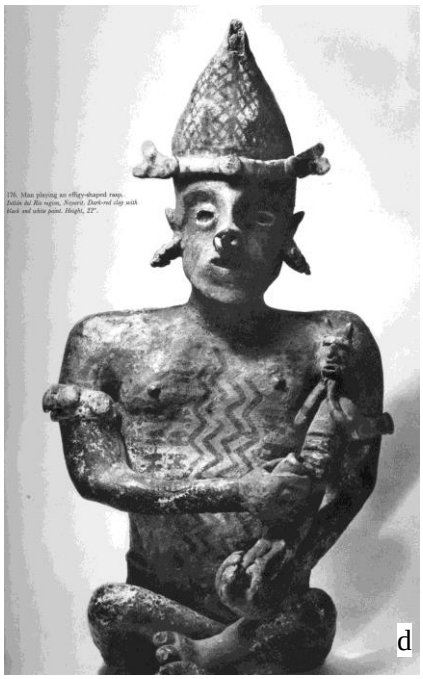
a



b



c



d

*Fig. III.13 Statuette in terracotta policroma (stile Ixtlán del Río, PreclassicoTardo/Classico Antico, Nayarit), raffiguranti un individuo che suona un idiofono a raschiamento paragonabile all'*omichicahuaztli. *A: Linné (1934), Pahl e Stern (1973); b: McVicker (2005), foto cortesia del Worcestmentoer Art Museum, Massachusetts (#1947.20); c: Anawalt (1998: 237); d: von Winning e Stendhahl (1968, tav. 176).*

Tuttavia, nel caso della figura pubblicata da Toscano (1946, fig.21) e appartenente alla collezione di Diego Rivera, per altro analoga a quella riportata da Linné (1934: 205-206, qui fig. III.13a), l'estremità lavorata a forma di testa di serpente parrebbe non riferirsi alla materia prima utilizzata, quanto alla simbologia legata all'animale raffigurato o, più direttamente, al suono emesso dal crotalo vibrante del serpente a sonagli, che lo strumento tenderebbe a imitare[121].
Esiste poi anche un caso di estremità bicefala, in cui due individui si affrontano (III.13c), e uno in cui il volto del personaggio raffigurato pare indossare una maschera (III.13d).

Nonostante sia ancora molto il lavoro da fare per interpretare gli elementi iconografici che compongono queste figure, si tratta di una fonte importante, che ci fornisce a livello visuale una chiara dimostrazione di una delle posizioni in cui lo strumento veniva suonato, in questo caso in assenza di una cassa di risonanza sottostante.

Una delle fonti iconografiche più importanti sul nostro strumento viene però dalla regione mixteca: fu il già citato H. Beyer a pubblicarla, in un articolo significativamente intitolato "Una rapresentación auténtica del uso del Omichicahuaztli"[122], contenente quattro illustrazioni e interessanti confronti etnografici (Beyer 1916).

L'autore si era imbattuto in questa raffigurazione, durante un suo viaggio a Vienna nei primi del '900. Erano gli anni del dibattito sulla funzione di quest'oggetto, così decise di fornire una dettagliata descrizione dell'immagine raffigurata su un codice preispanico, in modo da corroborare la tesi dell'uso funerario dello strumento musicale, avanzata qualche anno prima da Seler.

La figura è quella che si trova sul foglio 24 del Codice *Vindobonensis*[123] (fig.III.14a). Secondo l'autore, l'importanza dell'illustrazione sta anche in questo

121 In Mesoamerica, esistono altri casi in cui gli strumenti musicali tendono a imitare il verso di animali legati al culto, o dalle sembianze associate ad alcune divinità. Si veda Both (2006: 319-328).
122 Articolo contenuto nella rivista *Memorias y Revista de la Sociedad Científica "Antonio Alzate",* XXXIV (giugno 1916), pp. 129-136.
123 Il *Codice Vindobonensis*, inviato da Cortés a Carlo V il 10 luglio del 1519, è uno dei primissimi documenti americani arrivati in Europa e anche uno dei pochi manoscritti preispanici che oggi possediamo, pertinente alla cultura mixteca, che narra informazioni storico-mitiche, calendariche e genealogiche sulle dinastie regnanti mixteche. Prende il nome dal luogo che lo ospita dal 1677, la

caso nel mostrarci visivamente *in che modo* si suona un *omichicahuaztli,* (*ibid.:* 129). Si tratta di una tecnica alternativa a quella vista nelle statuette dell'Occidente appena descritte, che lascia sospettare una pluralità di tecniche di esecuzione. Infatti, l'organologia "mixteca" dello strumento differisce da quella tipica dell'Occidente del Messico, essendo utilizzata qui una cassa di risonanza sotto lo strumento, il che modifica la posizione del suonatore rispetto a quelle mostrate precedentemente. Il fatto di avere raffigurate tutte le componenti dello strumento arricchisce le nostre conoscenze, colmando i vuoti spesso generati dai ritrovamenti archeologici incompleti, in cui a venire alla luce è quasi sempre il solo osso con le tacche. Per questo motivo possiamo considerare il contributo di Beyer il primo testo scientifico in cui venga fornita una descrizione organologica dello strumento, anche se basata solo su una fonte iconografica.

La scena presentata è quella di una cerimonia funebre. Nella parte inferiore destra, è visibile l'involto sacro contenente le spoglie del defunto, da cui sporge la testa con gli occhi chiusi, convenzione con cui si chiarisce che si tratta di un defunto. Il corpo avvolto nelle bende sta bruciando lentamente, come indicano le volute di fumo che escono dalla parte posteriore sopra le spalle dell'involto del defunto. Davanti vi è il simbolo dell'anno calendarico.

La figura che sta in alto, a destra, di fronte al suonatore è identificata dal composto glifico che ha davanti: si tratta di "7 Fiore", il corrispondente mixteco della divinità solare mexica chiamata Xochipilli o Macuilxochitl, legata alla musica[124] (fig. III.14b, a destra). Il dio è in posizione seduta su di un supporto ricoperto dalla pelle di giaguaro, come indica la coda che fluttua verso destra, dietro le sue spalle. Tiene nella mano destra due funghi verosimilmente allucinogeni, come, del resto, le altre figure in serie che occupano la sezione sinistra del foglio, in alto.

Biblioteca Nazionale di Vienna (Jansen 1982).

[124] Alcuni autori non accettano questa identificazione (Nowtony 1948, cit. in Stevenson 1968).



a



b

Fig. III.14 a: Cod. Vindobonensis f.24 (foto da facsimile); b: dettaglio di "9 Vento" e "7 Fiore" (Beyer 1916).

Due gocce sotto l'occhio sinistro del dio stanno a indicare che sta piangendo, elemento, questo, che ancor più sottolinea il carattere funerario della scena. Bernardino de Sahagún, nei *Primeros Memoriales*, un manoscritto interamente

redatto in lingua nahuatl, fa di questa "pittura facciale di lacrime", (=*choquizxaual*), una caratteristica iconografica del dio (Beyer 1916: 131)[125].

Qui, le lacrime costituiscono probabilmente una vera e propria componente del rito: ciò che va forse sottolineato dell'informazione tratta da Sahagún è che quello del dio è un pianto rituale, parte integrante della cerimonia, la cui resa pittorica sul codice fornisce graficamente la connotazione emozionale dell'evento. Per questo trova spazio nella rappresentazione emblematica di una funzione funebre e ne troviamo un corrispondente anche nelle descrizioni di Tezozomoc e Durán analizzate nelle pagine precedenti, dove il pianto, oltre a essere una manifestazione emotiva individuale, è un'azione collettiva e si unisce alla base sonora della cerimonia.

Ma il vero fulcro della scena è il personaggio di fronte: il suonatore dell'*omichicahuaztli* (fig.III.14b, a sinistra). Si tratta del Serpente Piumato, ben identificabile dalla classica iconografia con la testa di *cipactli*. Qui, però la divinità è raffigurata nella sua manifestazione di "9 Vento", come indica il nome posto al di sotto dello strumento.

Dalla sua bocca esce la voluta simbolo della parola, ma in questo caso, il fiore che la adorna indica che la sua è una "parola fiorita": il dio sta cantando, e, con molta probabilità, visto il contesto funerario della scena, è verosimile che stia eseguendo un canto funebre. Un parallelo è possibile con il *miccacuicatl* (che Molina, 1970 [1571], traduce come: *obsequias de muerto*), corrispondente a quel *cantar muy triste* descritto da Tezozomoc (Beyer 1916: 131).

Il dio tiene fra le mani uno strumento musicale composto da un cranio umano decorato che poggia su uno strato d'erba intrecciata (*ibid.*: 135) e che fa allo stesso tempo da supporto e da cassa di risonanza all'*omichicahuaztli* vero e proprio, un femore in posizione orizzontale, dal quale è stata asportata l'estremità distale, che il dio regge con una delle due mani[126], posta in prossimità della testa, colorata di rosso. La superficie superiore del femore è ricoperta da otto strie trasversali e

[125] Il riferimento è alla descrizione in nahuatl della divinità mexica chiamata Xochipilli (*Primeros Memoriales, f. 266r*).
[126] La divinità qui è raffigurata con due mani sinistre.

parallele fra loro. Con l'altra mano, 9 Vento tiene in posizione verticale un altro osso, verosimilmente una scapola.

Se questa pittura, da sola, non può mostrarci esplicitamente quale fosse il movimento compiuto per far risuonare lo strumento, dai confronti etnografici integrati dalle fonti coloniali già trattate deduciamo che ciò avveniva mediante lo strofinamento della scapola, che si muoveva avanti e indietro nel senso della lunghezza del femore, contro il corpo del femore stesso, producendo il suono.

Raffigurazioni così perfettamente riconducibili ai reperti presi in considerazione in questa ricerca scarseggiano, da qui la grande importanza del contributo di Beyer che, dal momento della sua pubblicazione in poi, verrà continuamente citato da chiunque si occuperà di questo strumento musicale.

Ma l'analisi delle fonti iconografiche provenienti da altre aree della Mesoamerica ha fornito alcuni confronti interessanti con strumenti organologicamente analoghi. Uno strumento simile all'*omichicahuaztli*, anch'esso un idiofono a raschiamento, compare anche nell'iconografia maya. In particolare, lo ritroviamo in alcune scene dipinte sui reperti ceramici fotografati da Justin Kerr[127]; ci riferiamo ai vasi K5233, K3463, K4824 (Vega Pérez 2013, p. 27) e K1549.

Il primo, numerato K5233 (fig. III.15a) e descritto anche in Schele e Mathews (1998, Fig.11) e in Donahue (2000) è un vaso policromo di provenienza ignota, in cui è raffigurata una scena di danza, durante la quale un governante riccamente abbigliato mette in atto la sua performance, mentre altri due personaggi lo accompagnano suonando uno strumento definito "tamburo a frizione"[128] e una "rasca", ovvero un idiofono a raschiamento. Sulla superficie rigonfia che il

[127] Il fotografo ha realizzato una completa documentazione fotografica di una serie di ceramiche maya mediante l'uso del *roll-out*, una tecnica fotografica che permette di disporre su un piano l'intera scena raffigurata su un vaso cilindrico, forma molto comune in area maya, per permetterne una visione d'insieme. L'intero catalogo fotografico è consultabile sul sito FAMSI (*Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc*.), accedendo al link del *Maya Vase Database* http://research.mayavase.com/kerrmaya.html (ultima consultazione: 10/06/2016).

[128] L'articolo di Donahue appena citato discute proprio la definizione di questo strumento e la sua pertinenza in ambito mesoamericano sulla base di uno studio interdisciplinare che ne ha previsto la replica sperimentale e la registrazione e lo studio del suono emesso. Il testo integrale (Donahue 2000) è consultabile sul sito http://www.famsi.org/research/kerr/articles/friction_drum/ (ultima consultazione 10/06/2016) cui si accede sempre dalla piattaforma di FAMSI.

musicista sostiene con la mano sinistra, è visibile una fascia scura dentellata, strofinando la quale con la bacchetta tenuta nella mano destra del suonatore, si produce il suono. Entrambi i musicisti sono abbigliati alla stessa maniera, con elementi che ricordano il manto maculato del giaguaro. Tutti e tre i personaggi hanno la virgola della parola fiorita davanti alla bocca, segno grafico che evidenzia il loro atto di cantare. Il suono degli strumenti, dunque, accompagna un canto e la danza del governante.

Il reperto K3463 (fig. III.15b) è un vaso cilindrico policromo proveniente dal sito archeologico di Dos Pilas, in Guatemala, e oggi conservato al *Mint Museum of Art* di Charlotte, in North Carolina. Vi è rappresentata una danza in cui due personaggi, di cui quello a sinistra è una donna, si fronteggiano al centro della scena, mentre ai lati sono disposti i musicisti. Il personaggio raffigurato a sinistra sul roll-out del vaso sta suonando lo stesso strumento presente sul reperto precedentemente descritto. Ha la stessa posizione dell'altro e compie un gesto analogo per produrre il suono, anche se l'oggetto con cui vengono strofinati i dentelli dello strumento non è ben visibile, a causa del cattivo stato di conservazione della decorazione pittorica in quel punto.

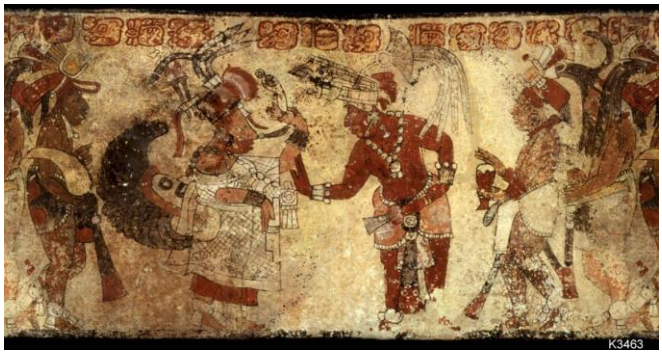
Una scena analoga è presente sul reperto K1549, anch'esso un vaso cilindrico policromo, in cui un personaggio dal naso allungato e abbigliato come il dio Ek Chuah mette in atto una danza erotica con un personaggio femminile chiamato Xquic. Il musicista alla destra della donna sta suonando uno strumento a percussione dalle dimensioni ridotte, mentre sul lato opposto è raffigurato il solito suonatore di *rasca* (fig. III.15c).

Ma la più interessante delle raffigurazioni è quella sul reperto K4824 (fig. III.15d), sempre un vaso cilindrico policromo in cui un personaggio dal copricapo di giaguaro danza al suono di due sonagli e un'altra *rasca*. Quest'ultimo caso appare molto interessante perché qui la rasca non è formata da un elemento rigonfio su cui è presente un bordo dentellato, come negli altri descritti, ma si tratta di un elemento ricurvo scanalato, molto più simile agli strumenti rinvenuti archeologicamente.

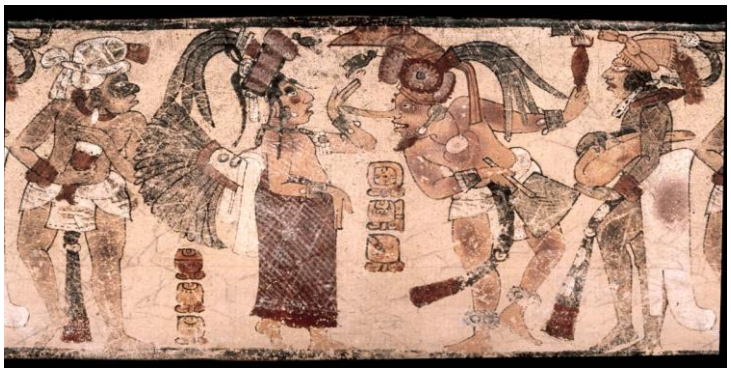


a

Figura III.15. Raffigurazioni di suonatori di idiofoni a raschaimento di vario tipo, dalla collezione di roll out fotografici di Justin kerr; a: K5233, b: K3463; c: K1549; d: K4824.



b



c



d

La materia prima per realizzare questo tipo di strumento in area maya erano principalmente le ossa o il palco di cervo (Zalaquett 2015, comunicazione personale), ma da questa pittura non è possibile risalire alla materiale di cui lo strumento così come rimane difficile identificare l'oggetto utilizzato per strofinare le tacche, posto nella mano destra del suonatore. Non si conosce la provenienza esatta di questo reperto, ma secondo Harri Kettunen (comunicazione personale), esso è attribuibile allo stile Saxche Arancio Policromo, (nero, rosso e bruno su arancio), databile al Classico Tardo (600 c.ca - 909 d.C.).

III.4 Fonti Etnografiche

L'ultima categoria di risorse presa qui in considerazione è la più controversa, in quanto dall'uso che se ne è fatto nel tempo ne è derivata la più o meno valida attendibilità come strumento di documentazione e di analisi. Si tratta delle notizie desunte dalle ricerche etnografiche sui popoli indigeni che attualmente vivono in quella che prima dell'arrivo degli Spagnoli era la Mesoamerica, presso i quali, in una certa misura, sono riscontrabili alcuni elementi di continuità col passato preispanico. L'uso delle fonti attribuibili al lavoro etnografico è una pratica consueta: sin dalle prime ricerche archeologiche in Messico, gli studiosi hanno sempre guardato ai contemporanei abitanti del paese per interpretare le evidenze materiali del passato che non riuscivano a comprendere. Tuttavia, questo lavoro ha spesso esposto i ricercatori a rischi interpretativi notevoli, perché tende ad assottigliare il tempo trascorso dalla Conquista all'attualità delle comunità locali. Se si eccede nella semplificazione, si può incappare nel rischio di sminuire il dinamismo intrinseco e il lungo processo acculturativo che hanno caratterizzato la storia delle popolazioni indigene mesoamericane sin dal primo incontro/scontro con quelle europee, con il risultato di finire per prestare troppa attenzione alla ricerca delle "sopravvivenze"[129].

[129] Una delle conseguenze lampanti di questo atteggiamento anacronistico è osservabile ancora oggi

Sul finire del XIX secolo, alcuni viaggiatori che esplorarono il Messico e gli Stati Uniti meridionali si imbatterono in pratiche rituali indigene che prevedevano l'uso di strumenti paragonabili all'*omichicahuaztli*: l'esploratore norvegese Carl Lumholtz, mentre si trovava fra i Tarahumara (conosciuti anche con l'etnonimo *Rarámuri*), assistette alla festa dello *jiculi*, nome indigeno del peyote, una pianta allucinogena locale, durante la quale,

> luego que el sacerdote se sienta, toma una jícara redonda, la apoya de boca contra el suelo, se fija bien para que sirva de resonador para el instrumento musical. Es éste un palo con muescas, que el sacerdote apoya en la jícara y contra el qual raspa con otro palo para acompañamiento de sus canciones (Lumholtz 1902, tomo I: 358).

Un sacerdote indigeno apre una cerimonia strofinando fra loro due bastoni di legno, uno dei quali presenta delle tacche. L'intero sistema sonoro poggia su un recipiente capovolto e fissato sul suolo a mo' di cassa di risonanza.

Durante la sua permanenza, Lumholtz rinvenne anche aste in legno simili a quelle descritte per la cerimonia all'interno di una sepoltura tarahumara (1902: 359; fig.III.16). In questo caso il recipiente ha lo stesso scopo del cranio umano raffigurato sul Codice di Vienna[130].

Secondo l'esploratore norvegese, una procedura simile veniva eseguita dagli indigeni Huichol della Sierra di Nayarit, prima della caccia al cervo, per propiziarne la riuscita[131] :

> Se considera procedimiento muy efficaz para hacer caer al venado en la trampa, el frotar dos huesos estriados de venado, a fin de producir un sonido que sirva de acompañamiento al canto de los cazadores (Lumholtz 1902, tomo II: 153).

---

visitando alcune delle sale etnografiche del MNA della capitale, dove il linguaggio museografico adottato restituisce un'immagine distorta della variegata realtà culturale del paese: gli attuali gruppi indigeni messicani sono, infatti, esibiti come se per loro il tempo si fosse fermato a un secolo fa, quando iniziarono le prime campagne di ricerca etnografica, che fotografarono una prima immagine della composizione culturale del paese. Per uno studio sulla negoziazione fra comunità indigene messicane e potere istituzionale del museo, attraverso un confronto con le tendenze collaborative dei musei statunitensi, si veda Liffman (2007: 141–160).

[130] Si segnala che in nahuatl il cranio umano è chiamato *tzontecomatl*, da *tzontli*=capelli e *tecomatl*=recipiente, ovvero "recipiente di capelli" (Siméon, 2007 [1885], Molina 1970 [1571]).

[131] Per l'origine mitologica di tale usanza si veda la narrazione del mito huichol di *Parítsika*, cervo sacro che si offre agli uomini nel "rito" della caccia, in Bonfiglioli (2011: 80).

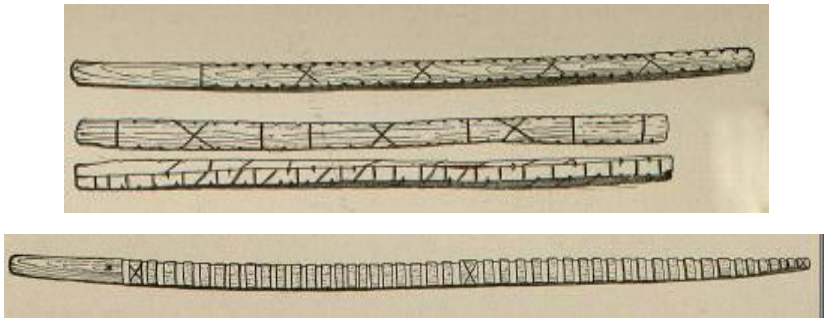
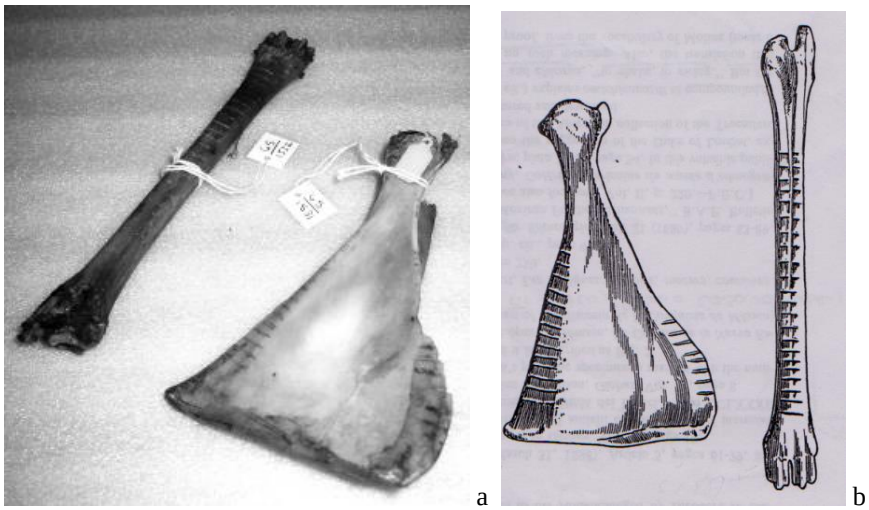


*Fig. III.16 Strumenti musicali rituali in legno (*Haemotoxylon brasiletto*), provenienti da sepolture tarahumara, rinvenute presso Baborigami. Lumholtz ipotizza che siano di cultura tepehuana. Lunghezza da 40 a 46 cm (a); 75 cm (b); da Lumholtz 1902, tomo I, p. 359.*



a b

Fig. III.17 Foto (Bonfiglioli 2011) e disegno dell'idiofono in scapola e metapodio di cervo, da Lumholtz, C., "Symbolism of the Huichol Indians" in Memoirs of the Am. Museum of Natural History, New York, tomo III: 206.

Il collegamento con le statuette antropomorfe di suonatori illustrate nelle pagine precedenti, anch'esse provenienti da Nayarit, è fin troppo immediato (fig. III.17), ma, come abbiamo avuto modo di spiegare, va preso con le dovute cautele. Altra somiglianza evidente è quella con lo strumento raffigurato sul Codice Vindobonensis nelle mani del dio del vento, in cui pure appare la scapola. Solo che in questo caso, le tacche si dispongono anche lungo i bordi laterali della scapola stessa, oltre che lungo la diafisi del metapodiale.

Come si suonava questo strumento un secolo fa? Sempre Lumholtz, sulle usanze huichol scrive:

> Cógese para ello, asiéndola de la punta con la mano derecha, una escápula que se restrega contra las muescas del otro hueso asido con la izquierda (*ibid.:* 253).

Se non fosse per la sostituzione della conchiglia con la scapola, penseremmo che l'autore sta descrivendo esattamente il movimento delle statuette di suonatori, rispettandone perfino i parametri di lateralità. Ancora Lumholtz sui Tarahumara che utilizzano lo stesso strumento, ma in legno, durante la festa già citata del *jiculi*:

> Cuando el sacerdote comienza a frotar hácelo, no precisamente desde la punta, pero sí desde muy cerca del extremo, corriendo su raspador de un modo rápido e igual, como ventiséis veces, hacia él y en sentido contrario; da luego tres largos toques, extendiendo todo el brazo cada vez, con movimiento de arriba abajo y levantando por un segundo el palo hacia el Oriente. Este, repetido tres veces constituye el preludio de la cerimonia. Comienza luego a cantar acompañándose de toques regulares sobre la vara labrada, siendo cada arqueada de igual extención, y efectuándola primero hacia él y después hacia abajo (Lumholtz 1902, tomo I: 358-359).

Qualche anno dopo, a questa testimonianza etnografica ricca di dettagli descrittivi sui movimenti compiuti dal suonatore si aggiunge quella di Frank Russell, relativa ai Pima, un'altra etnia indigena stanziata non lontano dai territori esplorati da Lumholtz:

> The notched or scraping stick is in very general use to carry the rhythm during the singing of ceremonial songs. When one hand of the stick is laid on an overturned basket and another stick or a deer scapula is drawn quickly over the notches the resulting sound from this compound instrument of percussion may be compared with that of the snare drum. However, it is usually held in the end and rasped with a small stick kept for the purpose. So important are these instruments in Pima rain ceremonies that they are usually spoken of as “rain sticks” (Russell 1908: 167).

Con queste parole lo studioso descrive l’uso dello strumento musicale durante i canti cerimoniali presso gli indigeni Pima, che occupano una regione a cavallo fra

l’Arizona meridionale e lo stato messicano di Sonora. Anche qui è la scapola di cervo a muoversi, mentre l'asta con le incisioni rimane ferma sul supporto che serve da cassa di risonanza. Si segnala, tuttavia, la preferenza a non usare la cassa di risonanza capovolta, e a suonare lo strumento tenendolo direttamente in mano (fig. III.18).

La funzione che svolgono in questo contesto le aste lignee incise è però molto diversa da quella che hanno gli strumenti affini in ambito mesoamericano: l’autore ci informa che gli indigeni stessi le chiamano “bastoni della pioggia” e il contesto in cui vengono suonate è quello delle cerimonie legate alle precipitazioni.



Fig. III.18 Idiofoni a raschiamento cerimoniali pima, in legno (da Russell 1908: 167, fig. 81).

Un recente studio sulla simbologia di questi strumenti del Nord Ovest messicano è stato portato avanti in Messico dall’antropologo italiano Carlo Bonfiglioli (2011), in un’analisi comparativa fra l’*omichicahuaztli* mexica e la *sipíraka* rarámuri che individua una stretta relazione simbolica fra gli strumenti musicali a raschiamento del nord-ovest del Messico, il mito huichol di *Parítsika* e gli *omichicahuaztli* di provenienza archeologica da una parte, e l’idea panmesoamericana di albero cosmico e di “*escalera cósmica*”, di cui le tacche dello strumento, secondo l’autore, altro non sarebbero che una rappresentazione stilizzata.

Bonfiglioli (*ibid.:* 95) critica l’approccio diffusionista tramite cui gli studiosi che hanno analizzato gli *omichicahuaztli* rinvenuti nel cuore dell'area mesoamericana si sono sempre confrontati con evidenze archeologiche o etnografiche simili, ma esterne al panorama culturale mesoamericano: si tratta di studiosi del calibro di Seler (1898), Lumholtz (1902), Beyer (1916) e von Winning (1959): l'autore pone, invece, le basi per un comparativismo regionale che evidenzi i nessi concettuali fra un orizzonte culturale e l’altro, in rapporto allo strumento musicale in questione. Al di là delle differenze morfologiche e di materia prima

utilizzata, Bonfiglioli riconosce in un "sistema di trasformazioni e interlocuzioni" a più livelli il filo conduttore fra questi diversi idiofoni americani (Bonfiglioli 2011).

Durante una cerimonia di guarigione rarámuri, chiamata *jíkuri sepawáme*, che avviene in un patio apposito orientato a est[132] verso la casa del peyote, lo sciamano[133] nella veste di *curandero* deve recuperare l'"anima" perduta del malato, che è stata rubata da un essere sovrumano, il peyote stesso. Per fare ciò lo sciamano ha bisogno di compiere un viaggio che lo conduca, attraverso quella che Bonfiglioli chiama "*escalera cósmica*" in un altro livello cosmico. Dopo l'ingestione collettiva della pianta allucinogena, i partecipanti cominciano a danzare attorno al fuoco, mimando il viaggio diurno del sole, mentre lo sciamano canta e suona per molte ore lo strumento sul capo del malato, trasmettendogli la forza animica di cui questi ha bisogno (McAllester 1949).

Sebbene in quest'area non ci sia alcun esempio di *omichicahuaztli* in osso umano veri e propri e nessun legame certo con la pratica del sacrificio umano così come è attestato nel Centro del Messico, la scelta della materia prima non è casuale: di solito tali strumenti sono fabbricati dal legno dell'albero *sitagapi* (*Haemotoxylon brasiletto*), i cui frammenti in polvere vengono utilizzati in altre cerimonie di guarigione proprio per trasmettere forza animica (Bonfiglioli 2011: 73).

Tramite confronti con la mitologia huichol e tarahumara, popolazioni in cui è presente l'uso di strumenti musicali affini (*cfr.* Lumholtz 1902), lo studioso italiano dimostra il legame concettuale fra la *sipíraka* rarámuri e la caccia al cervo, reiterazione dell'autosacrificio primordiale della divinità-animale[134], aprendo la strada a una nuova possibilità interpretativa.

[132] Un nesso con la cosmovisione mesoamericana si potrebbe ritrovare proprio nell'esigenza di "cosmicizzare" l'atto rituale compiendo ciascuna azione in uno spazio delimitato e orientato in modo preciso (López Austin 2001, 1996; Botta 2005).
[133] Ha sicuramente importanza il fatto che lo sciamano si chiami *sipáame*, ovvero "colui che raschia".
[134] Si ricorderà a tal proposito che già Beyer aveva ipotizzato l'esistenza di un possibile nesso simbolico anche fra l'*omichicahuaztli* mesoamericano e il dio cervo Mixcoatl, emblema dei guerrieri sacrificati (*cfr.* paragrafo 2 di questo capitolo).

Bonfiglioli trova un ponte semantico ben preciso fra la Mesoamerica e la sua area di interesse, il nord-ovest messicano: si tratta di un idiofono a raschiamento conservato all'*Ethnologisches Museum* di Berlino (fig.III.19), lavorato plasticamente in forma di serpente.

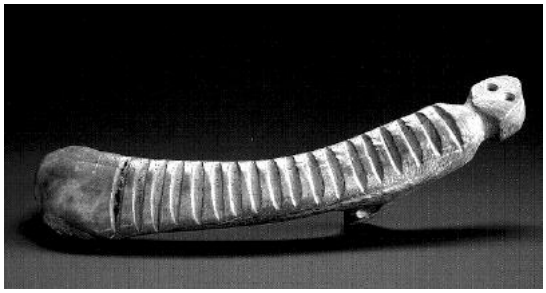


Fig.III.19 Idiofono a raschiamento in palco di cervide, lavorato a forma di testa di serpente, proveniente da Cusihurachi, Chihuahua, lungh.24 cm, Ethnologisches Museum, Berlino (da Bonfiglioli 2011).

Al di là del riferimento al Serpente Piumato che, come abbiamo visto, è il protagonista della performance raffigurata nel Codice *Vindobonensis*[135], il legame concettuale latente fra l'uso dello strumento mesoamericano e quello tarahumara sta secondo l'autore nella nozione di "cammino":

> Tanto para el chamán tarahumara como para el Quetzalcóatl mexica, el raspador viene a ser un camino o una escalera a través de la cual se hace fluir las energías vitales por los distintos niveles del cosmos (Bonfiglioli 2011: 87).

Pur necessitando questa ultima idea di ulteriori approfondimenti, visto che dà per scontata l'analogia fra la pratica esecutiva mixteca, cui fa riferimento il Codice, e l'universo di senso mexica, è innegabile che certe correlazioni simboliche che intuitivamente è possibile cogliere costituiscono dei dati importanti a disposizione di chiunque voglia indagare il contesto simbolico in cui avveniva la performance dello strumento.

Le informazioni che lo studio delle fonti etnografiche può fornire sono evidentemente di grande importanza, nel caso di strumenti musicali la cui attestazione è confermata almeno fino all'inizio del XX secolo, per quel che riguarda il Nord Ovest del Messico. L'uso che di accostare realtà culturali geograficamente non così vicine, però, è oggi in via di revisione da parte degli

[135] Gli altri personaggi della scena sul foglio Codice stanno verosimilmente ingerendo dei funghi allucinogeni, il che, azzarda Bonfiglioli, crea un altro possibile spunto comparativo con lo strumento dei "popoli del peyote".

studiosi delle periferie dell'area mesoamericana, che rifiutano di vedere una chiara derivazione mexica negli usi ma soprattutto nella simbologia attuali di strumenti musicali affini all'*omichicahuaztli* preispanico:

> El uso de un instrumento no delimita ni define su función simbólica. Tampoco nos parece acertada la afirmación seleriana de que los raspadores tarahumara y huichol son una derivación de los omichicahuaztli mexica (como si todo derivara del centro). En realidad, más que establecer un parentesco genealógico en el que una variante deriva de otra, lo importante es establecer un diálogo en el que las especificidades de una variante se pueden comprender mejor a partir de la otra (*ibid*.: 95).

Come se ciò non bastasse, questo stesso metodo comparativo rivela la sua fragilità in forma più eclatante quando le analogie si spingono oltre, cercando di rintracciare delle parentele forzate fra gli strumenti musicali suonati oggi nella musica latinoamericana e quelli di provenienza preispanica, fra i quali intercorrono ben cinquecento anni di storia, fatta di stravolgimenti culturali notevoli.

Mentre in Messico, fra il XIX e il XX secolo, Seler, Lumholtz, Beyer cercavano confronti etnografici legittimi nel Nord Ovest del paese per gettare luce sulla comprensione dell'*omichicahuaztli*[136], in Italia il misterioso strumento aveva già fatto la sua comparsa fra gli scaffali espositivi del Regio museo preistorico etnografico di Roma, fondato da Luigi Pigorini, come curioso cimelio testimone della barbarie dei nativi messicani. Anche qui, nel clima evoluzionista che fa del comparativismo estremo la sua base metodologica di lavoro, si tenterà di usare l'analogia etnografica con altri strumenti, con esiti che oggi non definiremmo più scientificamente validi, ma che testimoniano ancora una volta la temperie storica che fece da cornice al processo di patrimonializzazione di questi curiosi manufatti sonori in ossa umane.

[136] Ne è un esempio la mappa realizzata da Linné mostrata nella fig. III.1 di questo capitolo, dedicata alla distribuzione spaziale degli idiofoni a raschiamento, che si estende dal Canada all'Honduras. Siamo pur sempre negli anni Trenta e l'autore non può fare a meno di parlare di strumento primitivo, tentando delle analogie con ritrovamenti pertinenti alla preistoria europea: "That similar instruments also were known in Europe in prehistoric times does not seem improbable in the light of archaeological finds made at La Madelaine, Laugerie Haute, and in Pyrenean caves. Capitan 1907: pI. 4", (Linné 2003 [1934]: 206).

Sull'etichetta che accompagna l'*omichicahuaztli* MNPE 15395/G, scritta da Enrico H. Giglioli, collezionista cui l'oggetto apparteneva prima di entrare a far parte delle collezioni pigoriniane, si legge:

> Queste due ossa che sono levigate e usate dal reciproco sfregamento, formavano insieme un rozzo strumento musicale che sarebbe l'omichicahuaztli degli Aztechi, il güiro degli odierni Messicani.

Altrove Giglioli riprenderà la descrizione di questo "rozzo strumento musicale", parafrasando il testo dell'etichetta e aggiungendovi altri dettagli, da cui risulterà che *omichicahuaztli* e *gűiro* sono lo stesso identico oggetto, addirittura nelle parole dei nativi:

> Questo strumento è l'omichicahuaztli degli Aztechi ed *è detto gűiro dai Messicani odierni*[137]; si usa dai Zuñi dell'Arizona e nello Shensi della Cina e somiglia allo Sceta vajasse (sveglia-serve) dei monelli Napoletani alle feste di Piedigrotta; ma soltanto quelli di Guatemala e dell'antico Messico sono fatti con ossa umane (Giglioli 1901: 185-186).

Lo scopo di comparazioni di questa sorta era evidentemente di comprendere e spiegare il funzionamento di uno strumento sconosciuto, paragonandolo ad altri conosciuti, ovvero al güiro, che però ha una dichiarata origine afro-americana (Facchin 2014: 305) e all'italiano *sceta-vajasse* che ha origini campane (Walter Maioli, comunicazione personale). Ovviamente non è possibile avallare oggi questa analogia o parlare di nostalgiche "sopravvivenze": ai fini di comprendere come suonare i nostri *omichicahuaztli* preispanici, non possiamo affidarci all'osservazione delle tecniche performative del güiro per il semplice fatto che, pur condividendo analoghe caratteristiche organologiche e modalità di emissione sonora, i due strumenti non sono neanche lontanamente imparentati dal punto di vista storico.

Quello che in teoria sembrerebbe un fatto scontato e per questo trascurabile, diventa un serio problema interpretativo e in certi casi un ostacolo alla realizzazione

137 Corsivo mio.

pratica di uno studio acustico puntuale. Come suonare l'*omichicahuaztli*, dato che non posso suonarlo come se fosse un güiro? Del resto il suono del güiro è oggi per noi abbastanza familiare da averlo interiorizzato nella nostra idea occidentale di musica latinoamericana, in cui di fatto lo strumento è molto usato.

All'inizio dei due progetti di analisi acustica che discuterò nelle pagine successive, per esempio, sia fra i membri del progetto italiano, sia fra quelli del progetto messicano si era manifestata la tentazione, sul piano sensoriale, di lasciarsi condizionare culturalmente e suonare questo sconosciuto strumento ritmico alla maniera del conosciuto güiro, ma se così avessimo fatto, la traccia acustica risultante non avrebbe potuto che essere fuorviante. L'assimilazione fra *omichicahuaztli* e güiro, relativamente valida solo sul piano morfologico-classificatorio, perderebbe totalmente credibilità su quello performativo. In altre parole, è corretto dire che sono entrambi "idiofoni a raschiamento", ma assimilarli o, peggio, far derivare l'uno dall'altro mette in evidenza chiaramente la scarsa utilità, quando non i rischi, di fermarsi a definire gli strumenti musicali altri includendoli automaticamente all'interno della classificazione organologica occidentale.

III.5 La "vita sociale" delle ossa in Mesoamerica: un approccio *emico*

Sin dall'inizio di questa ricerca, ho reputato necessario integrare le informazioni storico-archeologiche raccolte sugli *omichicahuaztli* con quelle ricavabili da un approccio di tipo *emico* che indagasse questi oggetti di cultura materiale provenienti da contesti archeologici come manifestazioni di istanze culturali specifiche, nonché testimonianze materiali di percezioni particolari del corpo umano. Di fatto, questo approccio parte proprio dalla materia di cui gli strumenti studiati sono fatti, per delineare un quadro storico-culturale che chiarisca il contesto d'uso preispanico degli *omichicahuaztli*, cercando di avvicinarsi il più possibile a comprendere che cosa può aver significato, dal punto di vista nativo, usare un femore umano come dispositivo sonoro nel contesto cerimoniale funerario delineato nelle pagine precedenti.

Lavorare sui resti umani costituisce per l'archeologia un modo efficace per indagare gli aspetti *materiali* dell'esperienza umana, perché permette di ancorare l'interpretazione dei dati raccolti all'evidenza fisica di un particolare trattamento del corpo (Joyce 2005: 140). Secondo quanto scrive Susan Kus (1992), l'archeologia che si occupa di corpo senza includere un approccio sensoriale è destinata a perdere degli aspetti significativi dell'esperienza umana nel passato, dalle quali l'agire umano dipende in larga misura.

D'altra parte, l'uso del corpo come dispositivo di interazione sociale ne fa quello che Grosz[138] definisce

> A concrete, material, animate organization of flesh, organs, nerves, skeletal structure and substances, which are given a unity and cohesiveness through psychical and social inscription of the body's surface. (Grosz 1995: 104, cit. in Joyce 2005: 141)

Perché, dunque, scegliere le ossa umane come materia prima per fabbricare l'*omichicahuaztli*? Che valore derivava lo strumento dalla materia di cui era fatto? Che ruolo assumeva nel rito il fenomeno sonoro da esso prodotto?

Nella Mesoamerica preispanica era comune usare le ossa umane come materia prima per la fabbricazione di una vasta gamma di oggetti rituali, ma anche di uso comune, che derivavano le loro qualità specifiche proprio dalla materia di cui erano fatti (Franco 1968).

Secondo la concezione nahua del corpo umano, il femore (in nahuatl *queztcuauhyotl*), oltre a essere considerato l'osso più resistente e robusto, era *in primis* un contenitore di energia vitale. Dal punto di vista anatomico, quest'osso infatti possiede al suo interno una cavità in cui è alloggiato il midollo osseo, che in lingua nahuatl era chiamato *omiceceyotl*, (López Austin 1984: 149) e *omicetl* era invece la parola corrispondente a "sperma" (Sahagún L. X, cap. 27, p. 130). Entrambi i termini contengono il prefisso *omi-*, da *o:mi-tl* che è la radice per "osso" più conosciuta per la lingua nahuatl (Dakin 1996: 311). Le due sostanze venivano considerate della stessa essenza. Nell'atto sessuale, il liquido seminale che

[138] Grosz E. (1995) *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge.

rappresentava la forza vitale maschile si mescolava con un corrispondente fluido femminile *(cihuaayotl*, López Austin 1984: 335), generando la nuova vita. Nell'ottica indigena, il concepimento, di fatto, era considerato un fenomeno che si attuava proprio a spese della forza vitale dell'uomo, quindi verosimilmente, del suo midollo (*ibid.:* 331-333, Mikulska 2008: 219).

Questa concezione della potenza generativa di vita contenuta nelle ossa umane trova riscontro in un mito mexica contenuto nella *Leyenda de los Soles*, riportata nel Codice *Chimalpopoca*, un documento trascritto verso la metà del secolo XVI. In questo racconto, la creazione dell'uomo si rivela possibile solo a partire dalle "ossa preziose" *-chalchiuh-omitl* nella versione nahuatl del mito (Bierhorst 1992b) - degli antenati, conservate nel *Mictlan*, il mondo infero, che *Quetzalcoatl* prende con sé per portarle al *Tamoanchan* dove verranno irrorate con sangue degli dei, divenendo la materia prima per la creazione dell'uomo (Bierhorst 1992a: 145-146).

Dato che nel mito il ruolo fondamentale giocato dalle ossa come elemento sostanziale dell'atto creativo ne faceva materia prima "preziosa", sin dai primordi, indispensabile per la creazione dell'umanità, si suppone che, nell'ottica nativa, tale materia fosse carica di una potenza energetica rigenerativa molto forte (Mikulska 2008: 222-225).

Quando un individuo trovava la morte nel sacrificio agli dei, il suo corpo veniva sottoposto sin dal momento dell'uccisione a una manipolazione rituale ben precisa, proprio perché concepito come contenitore di energia socialmente potente, capace di interagire con i vivi.

Come si legge nelle fonti coloniali, durante la festività del mese di *Tlacaxipehualiztli,* affinché il sacrificio avesse luogo, veniva scelto fra i prigionieri di guerra un individuo destinato a impersonare la divinità *Xipe Totec*, che doveva essere sacrificata e diventare fisicamente alimento divino (Sahagún L. II, cap. 21, 22). Dopo che era stato consumato l'atto sacrificale, il guerriero che aveva offerto il suo prigioniero in sacrificio prendeva con sé il contenitore in cui era stato versato

il sangue della vittima (*cuauhxicalli*, "vaso dell'aquila"[139]) e ne imbeveva i simulacri in pietra delle divinità, nell'atto di "nutrirle":

> On the lips of the stone images, on each one, he placed the blood of his captive. He made them taste it with the hollow cane. […] Then [the captor] had [the flayed body] taken to his home, where they cut it up, so that it would be eaten, so that it would be [other] people's lot. (Anderson e Dibble 1981: 54; *cfr*. Sahagún, L. II. cap. 21).

Questo era il trattamento riservato al sangue del sacrificato. Ma il destino della componente animica che lasciava il corpo con la morte, chiamata *teyolía,*[140] era ben altro: essa doveva raggiugere la dimora celeste del Sole, dove avrebbe potuto assolvere il suo compito cosmico e finalmente godere dei benefici che questa morte onorevole le aveva riservato (Matos Moctezuma 2013: 23-24).

Affinché questo destino potesse compiersi, il corpo del defunto andava incontro a un trattamento rituale che lo "alleggerisse". Il *teyolia* doveva essere "ripulito dalla carne", tramite l'atto della scarnificazione. Di questa si occupavano gli dei, ma anche gli uomini, tramite una manipolazione rituale altamente codificata (Mikulska 2008: 227).

Ma il rapporto che legava il catturatore al catturato non era semplicemente di sottomissione del secondo al primo: dall'atto della cattura in poi si instaurava un legame di parentela rituale, che impediva al padrone di mangiare la carne del suo sottomesso, considerando incestuosa la commistione delle due corporeità; continua il francescano:

> But the captor could not eat the flesh of his captive. He said: "Shall I perchance eat my very self?", for when it took [the captive], he had said: "He is as my beloved son". And the captive had said: "He is my beloved father". But yet on someone else's account he might eat of one's captive. (*ibid.*)

[139] Coloro che morivano per estrazione del cuore venivano chiamati *quauhteca*, uomini-aquila (Seler [1898]1992).

[140] Il *teyolia* era una delle tre entità animiche contenute nel corpo. Secondo la concezione nahua dell'essere umano, questa entità, quando con la morte usciva dal corpo, andava a vivere a fianco degli dei, nel Cielo del Sole, trasformandosi in uccello e veniva chiamata *yollotototl*, "uccello del cuore" (Sahagún L. XI: cap. 25). Le altre due entità animiche erano il *tonal* e lo *ihiyotl* (López Austin 1984: 252-262).

La vittima prescelta per il sacrificio passava, dunque, attraverso un percorso culturalmente costruito di assoggettamento, divinizzazione, morte e trasformazione in materia prima per la fabbricazione di una "figura divina": in questo processo trasformativo diveniva inizialmente immagine e ricettacolo (*ixiptla*) della divinità, per poi, attraverso l'uccisione rituale, subire una riduzione a oggetto, in virtù della quale il cadavere veniva sezionato da operatori rituali specializzati e in alcuni casi le carni mangiate, secondo un codice ben preciso.

Alla capacità del femore di contenere la forza vitale dell'individuo era legata l'usanza del guerriero di conservare nella propria casa il femore-trofeo del prigioniero che aveva catturato in battaglia e poi sacrificato. Quando il guerriero tornava di nuovo sul campo di battaglia, la moglie staccava dal tetto della casa la reliquia-trofeo, la ricopriva di carta e le faceva offerte di copale, chiedendo che il marito tornasse a casa vivo (Durán 1995[1581]: 167).

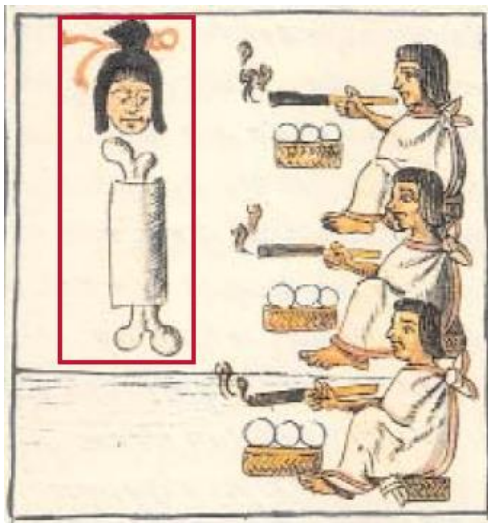


Fig. III. 20 Cerimonia rituale del mese di Tlacaxipehualiztli, *il femore nell'involto del dio* Maltéutl. *(Sahagún,* Codice Fiorentino II, f.26v).

Inoltre, Sahagún ci informa che in occasione della stessa festa di *Tlacaxipehualiztli*, una volta compiutosi il sacrificio umano, il guerriero che aveva offerto la vittima sacrificale piantava nel patio di casa sua un palo in legno, simbolo della sua offerta sacrificale, e con una corda vi appendeva il femore del sacrificato a mo' di trofeo, dopo averlo ritualmente scarnificato, "vestito" con un indumento annodato e avvolto con della carta (fig. III. 20). All'osso-trofeo veniva messa una maschera e, così abbigliato, esso veniva chiamato *malteutl*, il "dio prigioniero" (Sahagún, L. II, cap. 22).

In Mesoamerica l'idea del femore come trofeo risale a epoche molto più antiche di quelle con cui si confrontò il missionario francescano. Come dimostra l'esempio pittorico di Cacaxtla illustrato nelle pagine precedenti, trascorso un certo lasso di tempo dalla morte, il corpo rimaneva attivo nel circuito rituale che coinvolgeva chi aveva offerto la vittima della cerimonia sacrificale, anche se in forma metonimica, tramite una parte del corpo del defunto, di cui il guerriero "si vestiva".

Ancora una volta, fu Seler a connettere l'iconografia degli elementi decorativi sugli *omichicahuaztli* da lui studiati al tema del sacrificio, identificando il personaggio raffigurato sui due strumenti con una vittima sacrificale (Seler 1992 [1898]: 66).

Possiamo ipotizzare che, per la fabbricazione degli strumenti musicali qui esaminati, fossero quindi materia prima privilegiata alcune parti dello scheletro degli individui sacrificati e che a seguito della modificazione culturale cui venivano sottoposte con la lavorazione, esse subissero, come nei casi appena descritti, una ulteriore trasformazione: all'interno della prassi funeraria rituale in cui veniva usato questo strumento, ovvero le esequie funebri dei guerrieri morti in battaglia o per sacrificio, la sua stessa produzione sonora che accompagnava il viaggio del guerriero verso la Casa del Sole guadagnava quindi una sua *agency*. Alcuni autori hanno ipotizzato che l'atto di soffregare lo strumento potesse essere una tecnica per permettere la fuoriuscita di quella "forza" di cui era contenitore, come anche la traduzione letterale del termine *omi-chicahuaztli* (*chicahuaztli* in osso) suggerisce[141]: secondo questa interpretazione, il suo stesso suono era parte indispensabile per il buon esito della cerimonia rituale in cui esso veniva suonato[142].

Consideriamo quella dei *chicahuaztli* ciò che più si avvicina a una categoria organologica indigena. Che cos'è dunque un *chicahuaztli*? I dizionari consultati traducono questo termine con l'espressione "bastone a sonagli", sebbene, più che

[141] Sulla simbologia del *chicahuaztli* come potenza fecondatrice, si veda Mikulska 2010: 133-134); sull'allusione sessuale nella tecnica esecutiva legata all'*omichicahuaztli*, si veda invece Olmedo Vera (2002: 165-166).

[142] La perfetta esecuzione della componente musicale nella cerimonia era fondamentale affinché tutta l'azione rituale andasse a buon fine, tanto da causare una condanna a morte del musicista in caso di errore (Sahagún L. VIII, cap. 17).

di una traduzione, si tratti di una descrizione dello strumento, ancora una volta basata sulle modalità fisiche di emissione del suono. Nell'ottica nativa il termine si riferiva a strumenti che secondo l'organologia occidentale sono molto diversi fra loro e per i quali la definizione di bastone a sonagli potrebbe anche essere inadatta.

Nel dizionario coloniale di Molina, redatto nella seconda metà del XVI secolo, troviamo le voci: *chicauac* e *chicactic*=cosa forte; *chicaua*=conferire forza, energia, animare; *chicahualiztli*= forza, potenza. Anche secondo il dizionario di Karttnunen, in nahuatl, *chicahua* vuol dire letteralmente "fortificare, rinvigorire, animare, conferire energia" (Karttunen 1992[143]). Infine, nel dizionario di Rémi Simeón, redatto nel XIX secolo sulla base di quello di Molina, si trova la stessa traduzione del termine: *chicahua* è tradotto con la forma verbale "acquisire -ma anche conferire- forza", mentre con *chicahualizli* è reso il concetto astratto di forza, fermezza, ma anche sforzo e valore (Seler 1992 [1898]).

Oggi, alcune repliche votive di *chicahuaztli* e *omichicahuaztli* di materiali diversi condividono lo spazio della stessa vetrina, all'interno della sala 2 del *Museo del Templo Mayor*, a Città del Messico (fig. III.21).

Consideriamo la categoria dei *chicahuaztli* come parte di un'organologia indigena, che raggruppa strumenti apparentemente diversi in base alla loro comune funzione: il suono prodotto dal *chicahuaztli*, serve a rinvigorire, qualunque esso sia e qualunque sia la modalità di produzione del suono stesso. Ne conosciamo infatti diversi tipi, ciascuno utilizzato in contesti diversi e realizzato con più materiali (Couvreur 2011).

Esistevano dei sonagli in conchiglia *(cuechtli* Sahagún, L. II.: 87, 155, L. X: 141), sonagli in terracotta (*cacalachtli, cacalachio*, Sahagún L. II: 194), sonagli in zucca (*ayacachtli, ayacachicahuaztli*); un caso particolare sono i sonagli "di nebbia" (*ayauhchicahuaztli,* Sahagún L. II: 85). Un'interessante e innovativa interpretazione dell'uso simbolico delle rappresentazioni di *chicahuaztli* è stato proposto da Dehouve (2016) che ravvisa nelle fonti coloniali l'uso della figura

[143] Nello stesso dizionario si trova anche un'interessante traduzione del verbo *chicahui*: "far maturare", sollecitare la maturazione, il che crea un possibile riferimento ai cicli di rigenerazione agricoli, durante i quali il *chicahuaztli* veniva portato in spalla dal sacerdote, agitato (Sahagún L. I: 37) o sbattuto al suolo, in modo che i sonagli interni producessero il suono desiderato (Sahagún L. II: 105).

retorica della metalessi nella sostituzione dei rumori naturali legati ai fenomeni atmosferici con il suono dello strumento[144].



Fig. III.21 Museo del Templo Mayor, *Città del Messico. sala 2: vetrina contenente 6 repliche di* chicahuaztli *e 2 di* omichicahuaztli *(gli ultimi in basso a sinistra: uno in pietra vulcanica, in primo piano e l'altro in pietra verde, in secondo piano); foto: V. Bellomia.*

Le fonti citano poi un particolare tipo di *chicahuaztli* realizzato dal carapace di tartaruga, l'*ayochicahuaztli* (Sahagún L. II: 81, 87, festa di *Etzalcualitzli*, L. II: 105; ma potrebbe anche trattarsi di una diversa trascrizione del già citato *ayauhchicahuaztli*, sonaglio di nebbia) e, infine, l'*omichiahuaztli*, il *chicahuaztli* in osso.

È stata avanzata l'ipotesi che l'*omichicahuaztli*, dal suono lugubre descritto dai cronisti spagnoli poco avvezzi alle sonorità da esso prodotte, avesse anche un effetto psicoacustico particolare. Nel descrivere gli *omichicahuaztli* in costola di balena rinvenuti a Monte Albán, Samuel Martí aggiunse:

> Todos conocemos el efecto hipnótico de los raspadores pequeños empleados en las danzas autóctonas o los güiros de las bandas de baile, así que es fácil imaginarnos el efecto de los sonidos tremebundos de este raspador gigantesco. (Martí 1968: 65)

Tuttavia, non si hanno abbastanza informazioni per corroborare tale ipotesi basata su dati etnografici contemporanei all'autore e renderla scientificamente

[144] Sulle possibili interpretazioni di questa categoria di strumenti, si veda anche Baudez (n.d.) e Pareyón (2006). Sono profondamente grata a Danièle Dehouve, grazie alla cui generosità mi è stato possibile consultare il testo inedito di Claude Baudez qui citato.

accettabile anche per il contesto preispanico, per cui va considerata a livello congetturale.

III.5.a Usi non sonori degli omichicahuaztli

Fra gli *omichicahuaztli* più noti nel panorama degli studi su questo strumento, ve ne sono due, cui già si è accennato in riferimento alla decorazione figurata che recano sulla loro superficie (*cfr*. paragrafo 2), su cui è necessario tornare, per guardarne più da vicino le caratteristiche, questa volta come dispositivi sonori.

Il primo è il reperto ritrovato da un collezionista privato a Colhuacán (*cfr*. fig. III.6), oggi sobborgo meridionale della capitale messicana e conservato nella Collezione Stendhal a Los Angeles. Questo è un *omichicahuaztli* realizzato da un femore sinistro segato all'altezza dell'epifisi distale e rimodellato sul grande trocantere. È lungo 30 cm e sulla sua superficie anteriore sono state praticate 14 incisioni trasversali (von Winning 1959).

Gli studi tafonomici su quest'ultimo oggetto hanno rivelato che le tacche dello strumento non presentano tracce di usura, il che fa pensare che non sia mai stato suonato.

Il secondo *omichicahuaztli* su cui vogliamo tornare proviene invece dagli scavi della Linea 1 della metropolitana effettuati fra Calle de Izazapa e Calle de Bolívar e oggi esposto nella sala mexica del MNA (*cfr*. fig. III. 7). Le tacche che presenta quest'ultimo reperto mostrano un grado di usura molto basso, lasciando ipotizzare che il manufatto non sia stato mai utilizzato come strumento musicale (Gutiérrez Solana 1983). Inoltre, è interessante notare che, mentre sul femore descritto da von Winning le tacche sembrano essere state realizzate a fianco della scena figurata senza sovrapporvisi, sul femore ritrovato nei pressi della metropolitana le tacche si sovrappongono completamente alla scena, in parte danneggiandola, segno che l'osso venne destinato solamente in un secondo momento a una funzione sonora, anche se mai esercitata.

Perché allora fabbricare uno strumento musicale di tale pregio e, poi, non suonarlo? Esistevano degli *omichicahuaztli* fatti per non essere suonati, il cui compito principale era veicolare un messaggio simbolico e non produrre un suono?

Nel campione analizzato al MNA e proveniente da Teotenango, di cui si dirà ne capitolo seguente, si annoverano alcuni strumenti privi di usura. Nemmeno gli idiofoni in osso ritrovati nel contesto funerario della Struttura 5 a Calixtlahuaca, sito archeologico non lontano da Teotenango, mostravano tracce di usura e, sulla base dell'assenza di tali tracce, gli studiosi che li avevano descritti avevano ipotizzato che in epoca preispanica esistessero almeno due categorie di *omichicahuaztli*: quelli fabbricati per essere effettivamente suonati durante le cerimonie funebri descritte dai cronisti Tezozomoc e Durán e quelli per i quali la funzione di emissori sonori valeva solo sul piano simbolico e che, grazie a questa loro carica simbolica, erano usati solo per accompagnare materialmente i defunti nel loro contesto di interramento, secondo una routine ben attestata nella pratica funeraria postclassica matlatzinca (Tommasi de Magrelli e Castañeda 1979 [1936]: 129-130). Anche se gli studi linguistici sul nome matlatzinca di questi idiofoni in osso sono ancora in corso, si può ipotizzare che tale valore simbolico non fosse poi così dissimile da quello attribuito dai Mexica all'*omichicahuaztli*, che, si ricorderà, abbiamo tradotto dal nahuatl: *omitl*=osso + *chicahua*=fortificare, produrre forza: "osso che dà forza", o "che avrà forza[145]".

Proprio in virtù del significato simbolico che l'*omichicahuaztli* rivestiva, rappresentazioni votive di analoghi strumenti musicali, così come di *chicahuaztli*, chiaramente prive di funzione sonora sono state rinvenute in grande quantità, insieme con strumenti musicali veri e propri all'interno del recinto sacro di Tenochtitlan, nelle offerte votive collocate nei pressi del Templo Mayor o contestuali alle fasi di ampliamento degli edifici adiacenti[146].

Le diverse riproduzioni votive, fabbricate in materiali palesemente non funzionali alla produzione musicale, oltre che privi di evidenti tracce di sfregamento, costituiscono un elemento a favore della possibilità di un uso simbolico dello strumento.

[145] Quest'ultima traduzione è stata suggerita per il termine *chicahuaztli*, forma sostantivata del verbo *chicahua*, (Lupo 2015: 1241).
[146]Per le repliche di *chicahuaztli* in particolare, si fa riferimento all'*Ofrenda X*, reperti di tipo E: scettro a forma di fulmine; cfr. López Luján (1993: 202, 428).

Già nelle campagne di scavo comprese fra i primi del ‘900 e il 1934, Batres aveva rinvenuto, su Calle de las Escalerillas, nei pressi della cattedrale di Città del Messico, un deposito votivo di miniature di strumenti musicali, fra cui anche l’*omichicahuaztli* (Batres 1902, Matos Moctezuma 1999: 22-31).

Leonardo López Luján ne annovera una replica all’interno dell’offerta 78 del Templo Mayor (*ofrenda 78*, elemento n. 24, qui nella fig. III.22), datata alla VI tappa costruttiva della struttura che la contiene (1486-1502) e oggi esposta nella sala 2 del Museo del Templo Mayor, insieme con alcune repliche di *chicahuaztli* (López Luján 1993: 413-414). La replica, realizzata in basalto (lunghezza: 23,3 cm, larghezza: 11,2 cm; spessore: 6,2 cm) riproduce un osso lungo, verosimilmente un femore, con 8 incisioni trasversali e parallele fra di loro, alla cui estremità prossimale è legata una cordicella che tiene un altro elemento più piccolo, forse la riproduzione stilizzata di una conchiglia, con cui il “femore” doveva essere suonato nell’immaginario di chi lo realizzò e lo inserì nel deposito votivo. Come vedremo, altre due repliche pressoché identiche a quella appena descritta sono oggi conservate nei depositi del Museo (*ofrenda 78*, elementi n. 23 e 45). In totale, dunque, la stessa offerta (n.78) conteneva tre repliche complete di *omichicahuaztli* in basalto.

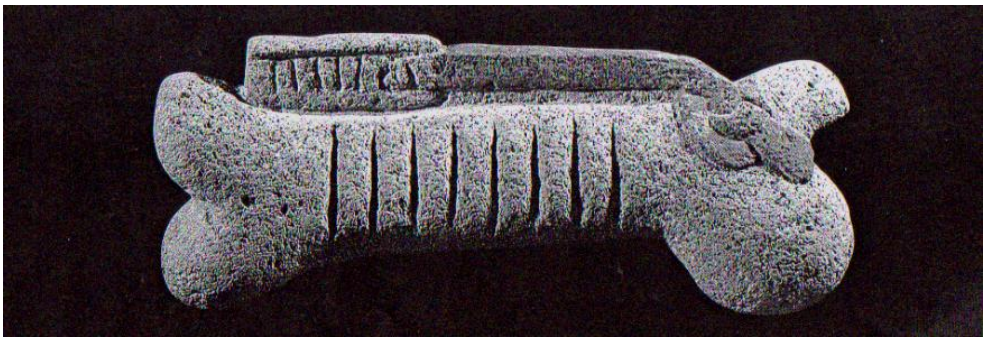


Fig.III.22 Replica in basalto di omichicahuaztli, *offerta 78 del* Templo Mayor *(dal catalogo Les Azteques 2005, n° cat. 318).*

Questo deposito votivo si trovava presso il *Templo Rojo Sur*, un piccolo edificio templare in stile teotihuacano posto nella porzione meridionale del *Recinto Sagrado*. Secondo Bertina Olmedo Vera, queste strutture cultuali, come il gemello *Templo Rojo Norte*, situato nello spazio opposto rispetto al grande tempio doppio,

erano entrambe dedicate a Xochipilli (Olmedo Vera 2002: 14-15), divinità che abbiamo già visto essere strettamente connessa con la musica.

L'offerta contenente le repliche degli strumenti musicali era localizzata al centro della piattaforma antistante la scalinata d'accesso all'altare circolare che domina il blocco superiore del tempio. All'interno dello spazio votivo erano stati depositati oggetti di varia natura, fra cui rappresentazioni di Xochipilli, simboli divini in conchiglia e ossidiana, rappresentazioni di piume di uccelli, perline di pietra verde e conchiglia, materiali per creare l'ambientazione dell'offerta, come resti faunistici veri e propri o loro rappresentazioni scultoriche, strumenti per l'autosacrificio, resti di quaglie sacrificate e copale e rappresentazioni votive di strumenti musicali (*ibid*.: 97-101).

Il livello deposizionale cui appartenevano gli strumenti è il terzo[147], corrispondente agli strati superficiali del deposito contenenti gli oggetti deposti cronologicamente per ultimi, nella fase finale del rituale di oblazione. Qui, una scultura in basalto raffigurante un'aquila con gli attributi iconografici di Xochipilli era attorniata da una serie di repliche di strumenti musicali (*ibid.*: 230).

Di questo complesso, facevano parte 9 *huehuetl* (tamburo verticale) di pietra verde in miniatura e 3 di roccia vulcanica di grandezza regolare; 9 *teponaztli* di pietra verde in miniatura e 3 di roccia vulcanica di grandezza regolare; 9 *tlapitzalli* (flauti) di pietra verde e 3 di roccia vulcanica; 4 *chichtli* (fischietti) di pietra verde; un *ayotl* (idiofono a percussione in carapace di tartaruga) in pietra verde e uno in andesite, con un percussore scolpito in rilievo sul "carapace", a forma di palco di cervo; due *ayacachtli* (sonagli) in basalto e due in terracotta; 5 *chicahuatzli* di roccia vulcanica; 3 *omichicahuaztli* completi e 2 frammentati, non corrispondenti allo stesso reperto, di roccia vulcanica (*ibid*. 145-146).

Inoltre, all'interno del riempimento della fossa votiva erano contenute altre 6 rappresentazioni di *omichicahuaztli*, questa volta in terracotta, realizzate in uno stile totalmente differente: questo gruppo di repliche si compone infatti di quattro frammenti della parte inferiore dello strumento, un reperto quasi completo e uno in

[147] Il primo livello, che fa da base della cavità contenente l'offerta, era composto dal materiale utilizzato per creare un'ambientazione acquatica, mentre il secondo livello conteneva due lastre lavorate a forma di coltelli sacrificali antropomorfi (López Luján 1993: 414).

cui è rappresentata la parte superiore. Quest'ultimo, in prossimità della "testa femorale", presenta tracce di pittura bianca, una striscia rossa che percorre l'intera circonferenza del "collo del femore" e, proprio al disotto di quest'ultima, delle macchie gialle con punti rossi al loro interno, tratto che rispecchia una consuetudine pittorica relativa alla putrefazione sulle ossa, utilizzata nei codici preispanici. Gli strumenti presentano un numero variabile di incisioni trasversali sopra le quali, almeno in due casi su sei, è modellata una conchiglia dalla morfologia attribuibile al genere *Oliva*, che doveva idealmente essere soffregata sulle tacche per produrre il suono (*ibid*.: 164-165).

Secondo Olmedo Vera, questo deposito votivo che ricostruiva fisicamente i livelli del mondo infero fino alla superficie terrestre era un tentativo di rappresentare la "morte" degli astri, celebrando, allo stesso tempo, la loro rinascita, per scongiurare il tramonto definitivo dell'astro solare. Il Sole doveva infatti attraversare il mondo infero, prima di risorgere a oriente ogni giorno. In questo suo viaggio che si ripeteva quotidianamente in modo ciclico, non solo cambiava natura ma si manifestava in diverse persone divine (López Austin 1994: 27). La divinità che i Mexica adoravano come astro "morto" che si trasforma in sole dell'alba era proprio Xochipilli (Olmedo Vera 2002: 248). Secondo questa interpretazione, le macchie gialle e rosse su alcuni degli *omichicahuaztli* contenuti nell'offerta altro non sarebbero che segni convenzionalmente utilizzati per indicare la putrefazione dei corpi degli abitanti del mondo sotterraneo, dai quali però, nell'ottica nativa caratterizzata da un andamento ciclico, si generava la vita sulla terra.

Anche nel *Templo Rojo Norte*, infine, era stata interrata una rappresentazione votiva di *omichicahuaztli* in miniatura.

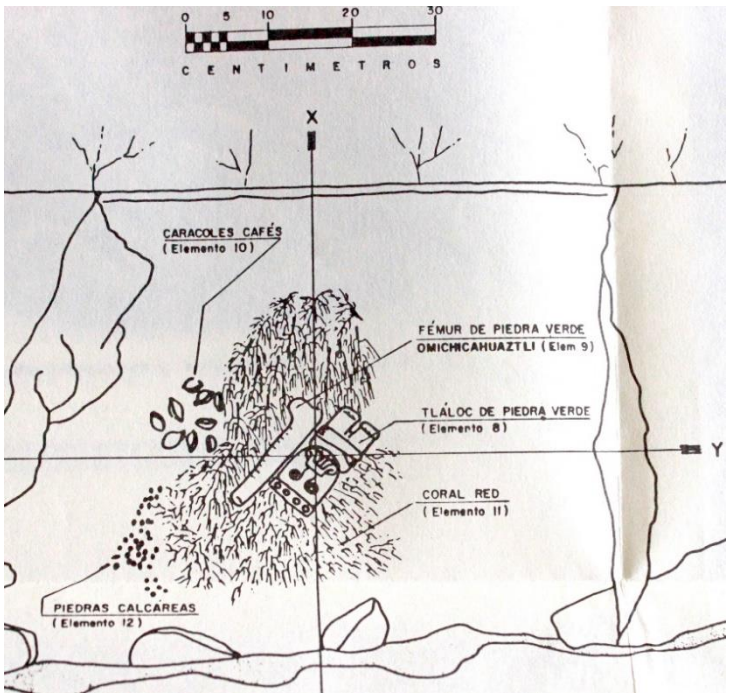


Fig. III.23 *Proyecto Templo Mayor*, livello I dell'offerta J, *Templo Rojo Norte* (Olmedo Vera 2002).

Il reperto fu rinvenuto all'interno dell'offerta J (fig. III.23), depositata nel riempimento di copertura della sesta tappa costruttiva dell'edificio, in corrispondenza della scalinata d'accesso alla piattaforma del tempio sovrastante (*ibid.:* 138). Gli oggetti di questa offerta furono collocati in tre livelli.

L'*omichicahuaztli* appartiene al primo livello deposizionale, composto da una base di coralli, su cui, oltre allo strumento, erano stati adagiati due sonagli di rame, resti di fauna ittica e conchiglie marine, verosimilmente allo scopo di simulare un ambiente acquatico per l'offerta. Al centro, accanto all'*omichicahuaztli*, era presente anche una statuetta raffigurante Tlaloc, la divinità acquatica cui, si ricorderà, è dedicata la porzione settentrionale del tempio doppio. Questa replica di *omichicahuaztli* è realizzata in pietra verde, materiale spesso associato ai contesti umidi e all'acqua, coerentemente con l'ambiente in cui l'oggetto si trova (lunghezza: 14,5 cm; larghezza: 3,7 cm; spessore: 2,1 cm). Sulla superficie della "diafisi femorale" sono state praticate 8 incisioni trasversali (*ibid.*: 239-242). L'estremità distale dello strumento è stata lavorata in un secondo momento per assumere la forma di un punzone per l'autosacrificio.

Sia nel deposito dell'offerta 78 del *Templo Rojo Sur*, in cui l'*omichicahuaztli* funge da elemento di connessione con il mondo infero che il sole deve attraversare nel suo viaggio notturno per poi sorgere a illuminare l'universo durante la stagione secca, sia nel caso del *Templo Rojo Norte*, in cui lo strumento è più strettamente

connesso a un'ambientazione acquatica, relazionata alla stagione umida, cui si richiama anche la scelta di una materia prima convenzionalmente associata all'acqua, la funzione simbolica delle rappresentazioni di strumenti musicali serve da contorno simbolico alla ricreazione di un evento cosmico che coinvolge divinità ed esseri umani nel processo ciclico della ri-creazione del cosmo.

Le repliche di *omichicahuaztli* descritte, che, nel caso dei due templi rossi si inseriscono in una pratica rituale ricorrente, estesa anche ad altri strumenti musicali e basata sulle proprietà che questi oggetti mantengono anche quando sono privi della loro funzione come emissori di suono, rappresentano un ottimo esempio di uso simbolico dei dispositivi solitamente considerati come aventi funzione sonora. Il paradosso, però, sta proprio nel fatto che queste repliche, di fatto, non sono state fabbricate per essere suonate.

In sintesi, sono queste le categorie di fonti finora a nostra disposizione per lo studio dell'*omichicahuaztli* come *oggetto denso* di significati. La quasi totalità degli studiosi che si sono occupati di questo strumento, dalla fine del XIX secolo in poi, ha trascurato la questione acustica a esso legata, dimenticando che in epoca preispanica nonostante la pratica di realizzare repliche non sonore, rimaneva proprio questa la sua funzione primaria. Tuttavia, possiamo supporre che l'assenza di studi sulle capacità musicali dell'*omichicahuaztli* sia dovuta principalmente alle difficoltà di studio di un aspetto così effimero come i fenomeni e i comportamenti musicali antichi, che rendono un arduo compito la ricostruzione delle sonorità del passato. Ma dato che la sfida della contemporaneità è ripristinare un approccio sensoriale alla storia, rivalutandone la materialità, è alla materia di cui sono fatti questi reperti che bisogna rivolgersi, catturandone le caratteristiche sonore, ovvero le loro capacità come dispositivi fatti per produrre un suono umanamente ordinato (Blacking 1986). Ciò, di certo, non equivale a suonare lo strumento come lo suonarono gli antichi esecutori, andando alla ricerca di un "suono autentico" da offrire al pubblico attuale di fruitori museali, ma è ormai divenuto necessario tentare questo approccio al fine di colmare la clamorosa assenza, in ciò che è stato scritto finora su questo strumento, di una prospettiva sensoriale.

IV

Tecniche di analisi acustica: fra conservazione e valorizzazione

In Western museum settings, artifacts are preeminently objects for the eye. Often, in fact, it is only the most visually-striking artifacts which are put on display. Less visually prepossessing objects are hidden in the museum storeroom, no matter how rich their auditory, tactile, or olfactory intricacies. (If they are "nothing to look at," they must be consigned to obscurity).
C. Classen e D. Howes (2006: 200).

In questa sezione mi occuperò nel dettaglio dell'analisi delle proprietà organologiche e sonore dei due *omichicahuaztli* conservati ed esposti al Museo Pigorini di Roma, illustrando come in questo caso di studio abbiamo affrontato le derivanti problematiche connesse all'interpretazione e alla divulgazione di suoni provenienti da orizzonti culturali distanti nel tempo. Questo lavoro si è andato a inserire all'interno di un già esistente progetto di ricerca interdisciplinare focalizzato sulla ricostruzione della "biografia culturale" dei due *omichicahuaztli*, che ha coinvolto attivamente diversi ricercatori[148] e funzionari museali[149]. Di questo più ampio progetto di ricerca, lo studio archeomusicologico qui riportato non è che l'ultimo tassello che ha permesso al lavoro di acquistare, oltre alle prospettive antropometrica, tafonomica, storico-archeologica e archivistica, già indagate, anche quella "archeo-sensoriale", necessaria a completare il quadro dei dati raccolti, vista la natura sonora dell'oggetto di studio.

La maggior parte del lavoro di ricerca si è svolta presso i locali del laboratorio di Bioarcheologia del Museo stesso, mentre l'analisi acustica è avvenuta a più riprese e in sedi diverse: la registrazione e lo studio acustico su replica di uno dei

[148] Fondamentale è stato il contributo dei professori Davide Domenici (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna) e Sergio Botta ("Sapienza" Università di Roma).
[149] *In primis* Donatella Saviola, etnologa curatrice delle collezioni americane del Museo e Luca Bondioli, direttore del Laboratorio di Bioarcheologia del Museo.

due strumenti sono stati effettuati presso il Dipartimento di Biologia cognitiva dell'Università di Vienna, mentre il lavoro con entrambi i manufatti originali è stato organizzato e condotto a Roma, dentro il Museo Pigorini, considerate le difficoltà e i rischi di un trasporto dei reperti fuori dai locali della struttura.

I diversi momenti che hanno scandito gradualmente l'accesso fisico agli strumenti e lo studio delle loro capacità come emissori sonori sono diventati sin da subito interessanti spunti di ricerca, capaci di indurre a una riflessione meta-analitica e meta-museale sul trattamento scientifico da adottare nei confronti di questi specifici manufatti.

Nel corso del lavoro di ricerca dottorale, inoltre, ho avuto l'opportunità di partecipare anche a un parallelo progetto di ricerca in Messico. Lì, in collaborazione con Francisca Zalaquett Rock dell'*Instituto de Investigaciones Filológicas* (UNAM) e il laboratorio di antropologia fisica del *Museo Nacional de Antropología* (MNA), è stato portato avanti uno studio sistematico di una collezione di oltre un centinaio di *omichicahuaztli*, ad oggi la collezione che vanta il più alto numero di reperti di questo genere provenienti dal medesimo contesto deposizionale: il luogo di rinvenimento è, infatti, il sito archeologico di Teotenango, situato a 25 km a sud della città di Toluca, nell'omonima valle.

Quest'ultimo progetto di ricerca è ancora in corso e, per questo motivo, i dati qui riportati non sono che un esito parziale del processo di studio, ma sin dall'inizio ho trovato interessante partecipare contemporaneamente a entrambe le iniziative per avviare un confronto fra le due metodologie di analisi utilizzate nei rispettivi contesti museali, così come fra i due approcci analitici nella percezione stessa dell'oggetto di studio, ovvero i suoni provenienti dal lontano passato preispanico.

Nelle sue prime fasi, il lavoro di ricerca sugli *omichicahuaztli* di Teotenango si è svolto presso il MNA di Città del Messico, dove la collezione di ossa lavorate è conservata; in un secondo momento, il gruppo di ricercatori coinvolti si è spostato presso il sito di Teotenango e il vicino centro abitato di Tenango del Valle, dove oggi è in piedi un progetto espositivo multisensoriale dedicato ai risultati dell'analisi acustica. L'intero studio verrà descritto nelle sue fasi per evidenziare le

modalità con cui si è proceduto all'analisi dei reperti in relazione al loro contesto archeologico di provenienza[150].

Inoltre, trattando di oggetti oggi inglobati in una realtà museale, esposti in sala o conservati in deposito, ampio spazio verrà dato anche alla riflessione sugli esiti ultimi di un progetto di ricerca in museo, ovvero gli eventuali sbocchi museografici e divulgativi di uno studio del suono antico.

IV.1 Gli *omichicahuaztli* conservati al Museo Pigorini: presentazione dei reperti



Fig. IV.1 I due omichicahuazli *esposti nella sala "Le Americhe" del Museo. Foto di V. Bellomia (cortesia del Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini).*

Strumenti musicali, ossa umane, manufatti-*persona*, musealizzati un tempo anche come oggetti d'arte, testimoni di una cosmovisione preispanica sofisticata, ma anche di una più recente storia coloniale.

[150] Per una dettagliata presentazione dei risultati dello studio acustico, si rinvia alla prossima pubblicazione (Zalaquett *et al.* n.d.), cui sto lavorando insieme con gli altri autori in qualità di membro del gruppo di ricerca.

Queste le molteplici identità degli *omichicahuaztli* conservati al Museo Pigorini che, dopo aver trascorso secoli, ammutoliti dietro una vetrina espositiva, per la prima volta nella loro storia "museale" sono stati oggetto di uno studio interdisciplinare da parte di un gruppo di ricerca coordinato dal Museo, allo scopo di ricostruirne la storia culturale come manufatti, le proprietà biologiche come ossa, l'organologia e le proprietà acustiche come strumenti musicali e l'identità indigena come testimoni di una civiltà lontana. Per portare a termine questo ambizioso obiettivo, ci si è avvalsi delle competenze di diversi specialisti, grazie ai quali è stato possibile effettuare una prima analisi morfologica e morfometrica delle ossa come resti umani, cui è seguito uno studio tafonomico delle tracce di lavorazione e uso delle ossa come strumenti musicali, una ricostruzione storica del loro viaggio fino in Italia tramite le ricerche d'archivio e, infine il lavoro di registrazione e di analisi del suono che oggi producono.

Attualmente, i due *omichicahuaztli* sono integrati nel percorso espositivo delle Americhe, nello specifico, nella sezione dedicata al tema del sacrificio umano. I numeri di inventario con cui sono catalogati sono MNPE 4209 e MNPE 15395/G (fig. IV.1).

Il reperto MNPE 4209 è un femore umano sinistro sulla cui superficie anteriore sono state praticate 19 incisioni trasversali grosso modo equidistanti, le quali presentano un foro a ogni intervallo di 4. Questo reperto è impreziosito da una decorazione a mosaico sulla testa e sul collo del femore, il che ne fa un *unicum* nel novero di quelli conosciuti allo stato attuale della ricerca. L'epifisi distale femorale fu asportata per aumentare l'effetto di riverbero della cassa di risonanza interna dello strumento, quindi l'osso è incompleto (Bellomia 2013, Bellomia *et al.* n.d.). Si accompagna a una conchiglia del genere *Oliva*, con cui venivano sfregate le tacche per produrre il suono (Fig. IV.2a).

Il reperto MNPE 15395/G è un femore umano destro completo, anch'esso con 19 tacche sulla superficie anteriore, forate anch'esse ogni quattro. Si accompagna a un perone umano destro, col quale veniva suonato, e presenta la porzione distale integra (fig. IV.2b). Una cordicella lega i due reperti, ai quali è unito anche un cartellino manoscritto contenente una descrizione di entrambi.



Fig. IV.2 I due omichicahuaztli *del Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini. A: MNPE 4209; b: MNPE 15395/G. Cortesia del Museo Pigorini.*

Tutti e due gli strumenti, dunque, sono realizzati in femore umano ed entrambi si presentano ancora oggi accompagnati dall'oggetto[151] con cui venivano

[151] Non esiste un termine univoco per definire questa componente dello strumento: gli idiofoni a raschiamento, secondo la classificazione indicata da Curt Sachs nel suo volume sulla storia degli strumenti musicali, appartengono alla categoria degli idiofoni battuti con percussione indiretta, per suonare i quali cioè l'esecutore non compiere direttamente il gesto di battere sul corpo dello strumento, ma un altro suo gesto causa una contatto fra un oggetto non sonoro e il corpo sonoro dello strumento, che genera così un suono continuo (Sachs 2013 [1940]: 604). Per questo motivo, alcuni autori hanno erroneamente utilizzato il termine "percussore", mentre altri hanno preferito

suonati anticamente, condizione, questa, di eccezionalità rispetto alla quasi totalità degli altri *omichicahuaztli* conosciuti (*cfr.* capitolo III). Oltre alle affinità relative alla materia prima utilizzata, fra i due reperti vi sono altre somiglianze materiali e organologiche che verranno illustrate più avanti. Tuttavia, pur condividendo lo spazio della stessa vetrina, essi hanno due storie molto diverse, a cominciare dal loro ingresso in Italia e poi in museo, avvenuto secondo circostanze e in momenti storici molto lontani fra loro, come suggerisce anche l'enorme intervallo che separa i due numeri d'inventario che li identificano.

IV.2 Le fasi precedenti della ricerca

IV.2.a Analisi morfologica e morfometrica[152]

Il primo passo nell'analisi dei due strumenti aveva previsto uno studio osteologico completo, realizzato in collaborazione con lo staff di antropologi fisici del museo. Grazie all'analisi morfologica e morfometrica delle ossa, era stato possibile determinare sesso, statura e classe d'età degli individui cui appartennero le ossa utilizzate per realizzare lo strumento (Bellomia 2013, Bellomia *et al.* n.d.). La determinazione del sesso è avvenuta tramite la misurazione del diametro della testa del femore e, per il solo MNPE 15395/G, tramite l'analisi del DNA, realizzata in collaborazione con l'Università di Tubinga. Il calcolo della statura è stato effettuato seguendo due procedure diverse, a causa delle differenti condizioni di conservazione della lunghezza femorale: nel caso del femore 15395/G, la conservazione totale dell'osso ha permesso la misurazione diretta e dal valore ottenuto si è utilizzata una formula di regressione per il calcolo la statura (Del Angel, Cisneros 2004). Il femore MNPE 4209, invece, manca dell'epifisi distale,

"battente". Il *Grove Dictionary*, il più accreditato a livello internazionale, definisce lo strumento intero *scraper* e l'oggetto non sonoro *smaller stick* (1984:816). A nostro avviso, non esiste un termine valido in tutti i casi. La questione è lungi dall'essere risolta, tanto più che, del nome dato all'oggetto da sfregare sulle tacche, non esiste un'indicazione precisa né nelle fonti in lingua nahuatl, né nella letteratura specifica sul tema.

[152] Hanno contribuito all'analisi morfologica e morfometrica il Dott. Luca Bondioli e la Dott.ssa Alessandra Sperduti Amato.

perciò, per ottenere la statura dell'individuo, abbiamo utilizzato la misura della parte di osso posseduta per risalire alla lunghezza originaria per poi applicarvi le formule di regressione note[153] (Steele e McKern 1969, Steele 1970, Jacobs 1992). Infine, la determinazione della classe d'età è stata fatta osservando lo stadio di fusione ossea e l'eventuale presenza di mutazioni degenerative dovute all'invecchiamento, in prossimità delle epifisi femorali.

Nello schema della fig. IV.3 sono riportati in sintesi i criteri di riferimento e i risultati. Si noterà che entrambi gli individui sono stati classificati come giovani-adulti, l'uno alto 1,59 m e di sesso maschile (MNPE 4209) e l'altro alto 1,55 m e di sesso femminile (MNPE 15395/G).

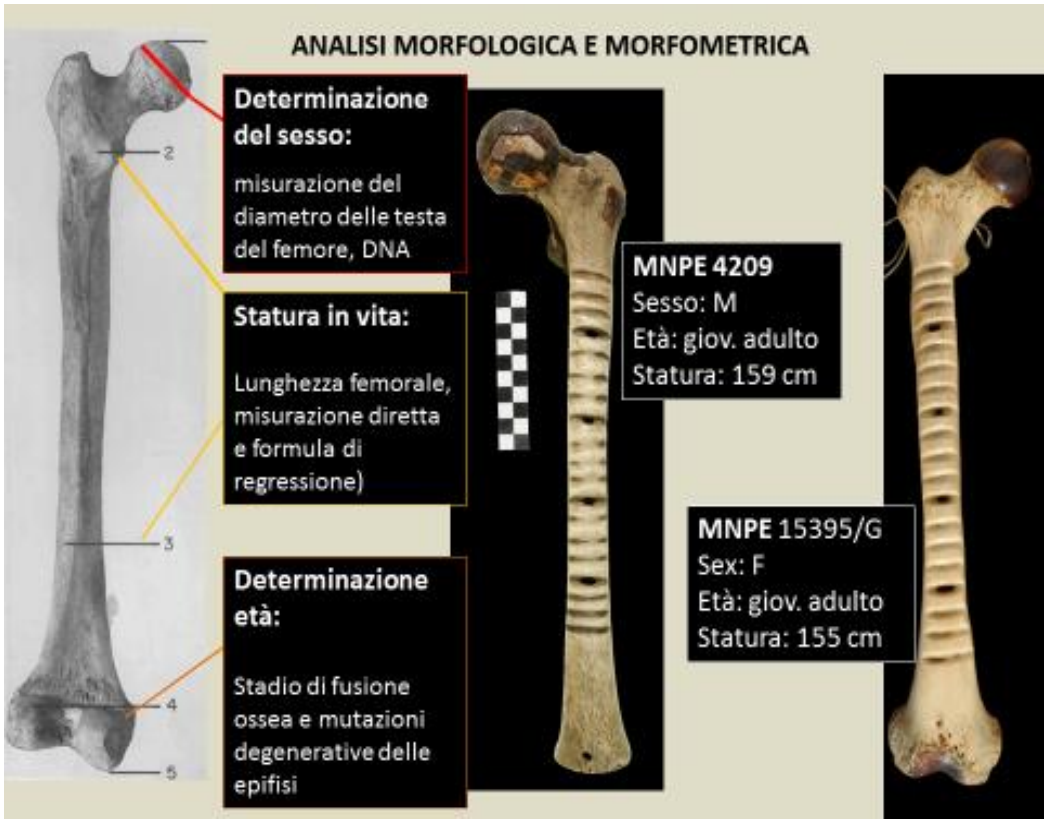


Fig. IV.3: Schema riassuntivo dei parametri utilizzati per determinare le caratteristiche biologiche delle ossa (a sin.) e risultati ottenuti (a ds). Disegno del femore da Steele e Mckern (1969: 227).

[153] Per calcolare la lunghezza del femore in base alla porzione posseduta, si utilizzano dei punti ideali sulla superficie ossea, chiamati *landmarks* (Wright e Vásquez 2003: 237). La formula che abbiamo utilizzato è relativa a scheletri maya guatemaltechi non distinti sessualmente, decisamente più vicina alla provenienza del nostro femore, rispetto alle formule europee (*ibid*.: 251).

IV.2.b Analisi genetica[154]

Lo studio paleogenetico di un reperto archeologico di natura organica prevede un intervento invasivo che consiste in un campionamento distruttivo da effettuare direttamente sul reperto stesso. Si è deciso di sottoporre a quest'analisi il solo femore 15395/G che, provenendo da una collezione privata, non era accompagnato da informazioni certe riguardo alla sua provenienza archeologica.

Tale intervento avrebbe aiutato a chiarire alcuni dubbi sorti durante lo studio circa "l'autenticità preispanica" dell'*omichicahuaztli*, informazione che gli operatori museali coinvolti nella ricerca reputavano indispensabile.

L'entità del prelievo è stata comunque molto contenuta: sono stati asportati 46 mg di polvere d'osso, da cui è stato estratto il DNA mitocondriale (Post 2013, Bellomia *et al.* n.d.).

I risultati hanno confermato che il DNA è endogeno di un individuo americano di sesso femminile, come già lasciavano sospettare le dimensioni della testa e del collo del femore, visibilmente inferiori rispetto a quelle dell'altro *omichicahuaztli* (Post 2013).

In questa sede, sarà interessante sottolineare che il coinvolgimento dei biologi di Tubinga è avvenuto con una grande facilità: le analisi non hanno comportato alcuna spesa, essendo gli studiosi motivati dall'estremo interesse che un resto umano antico così ben conservato di solito suscita negli specialisti di paleogenetica, che nei reperti museali trovano spesso la materia prima per lo studio del DNA antico:

> Le collezioni museali rappresentano una fonte vastissima di reperti di interesse biologico e conservano spesso campioni di valore storico che sarebbe difficile se non impossibile ottenere nuovamente. Pertanto rappresentano delle vere e proprie banche di biodiversità e la possibilità di un loro utilizzo per studi paleogenetici risulta di fondamentale importanza. (Francalacci *et al.* 2008: 24-25)

[154] Il prelievo del campione d'osso necessario per effettuare l'analisi genetica è stato effettuato da Kirsten I. Boss, mentre lo studio del campione è di Cosimo Posth, del Dip.to di Biologia molecolare dell'Università di Tubinga.

L'analisi paleogenetica ha inoltre fornito dei dati interessanti sulla datazione di questo *omichicahuaztli*: la limitata presenza delle caratteristiche fisiche del DNA antico suggerisce una datazione inaspettatamente recente del reperto (Posth 2013), che pare non avere più di due secoli (!), il che lascia supporre una certa continuità nella manifattura e nell'uso dello strumento, nonostante l'ormai avvenuta cristianizzazione dei nativi dell'area mesoamericana da cui verosimilmente proviene[155]. La datazione si riferisce al soggetto in vita ma, come conferma lo studio tafonomico dei reperti (*cfr.* più avanti), è ragionevole supporre che fra la sua morte e il processo di lavorazione dell'osso non sia trascorso un lasso di tempo molto lungo.

IV.2.c Analisi tafonomica[156]

Lo studio dei processi tafonomici e delle tracce di lavorazione e di usura che hanno interessato i reperti è stato un altro fronte importante di questa ricerca interdisciplinare. La tafonomia è la scienza che individua e registra tutto ciò che è accaduto al corpo durante l'intervallo di tempo compreso fra la morte dell'individuo e il suo ritrovamento (De Grossi Mazzorin 2008: 104).

Di questa sezione fanno parte tutte le indagini portate avanti per intercettare le tracce di lavorazione e d'uso, indizi che hanno permesso di capire come lo strumento venne realizzato e come funzionava.

Tramite l'analisi microscopica delle superfici è stato possibile determinare gli strumenti utilizzati nella manifattura e ricostruire la sequenza delle varie operazioni compiute per ottenere l'*omichicahuaztli*: recupero della materia prima, ripulitura, sgrossatura, lavorazione, fino alla successiva decorazione (nel caso del reperto MNPE 4209 con mosaico) e infine al pattern di usura. Seguendo il modello di analisi tafonomica specifico per lo studio degli *omichicahuaztli*, delineato da

[155] Riteniamo di poter escludere che si tratti di un falso intenzionalmente realizzato a scopo di vendita da parte un falsario: chi avrebbe mai avuto interesse nel riprodurre un falso di un *omichicahuaztli* in osso umano americano, essendo questa tipologia di reperto ancora pressoché sconosciuta all'archeologia due secoli fa?

[156] Ho svolto l'analisi tafonomica di entrambi i reperti con l'aiuto della Dott.ssa Ivana Fiore, archeozoologa collaboratrice del Museo.

Gregory Pereira (2005), abbiamo diviso in quattro gruppi di tracce le evidenze tafonomiche che sono visibili sulla superficie dei reperti. La suddivisione segue l'ordine cronologico in cui sono state compiute le azioni che hanno lasciato questi tipi di tracce. Tali azioni sono:

Reperimento: comprende le modalità di uccisione e l'intervento successivo sul corpo, la disarticolazione e scarnificazione, per arrivare a ottenere l'osso che si vuole usare come materia prima, in questo caso il femore, e prepararla alla lavorazione.

Lavorazione: comprende tutte le azioni compiute per modificare la morfologia dell'osso al fine di ottenere l'oggetto finito, ovvero la pulitura e il livellamento delle superfici, la sgrossatura preliminare, mediante asportazione del materiale di scarto grossolano (*debitage)*; l'incisione delle scanalature sulla faccia anteriore dei femori tramite *sciage*, la perforazione di alcune parti della superficie ossea al fine di ottenere una cavità vuota per amplificare il suono prodotto, l'apposizione di altro materiale, come per esempio il collante e le tessere per la realizzazione del mosaico nel reperto n. 4209.

Usura: comprende tutte le azioni compiute perché l'oggetto finito svolgesse la sua funzione di strumento musicale, ovvero il ripetuto raschiamento della superficie intaccata per ottenere il suono con un oggetto appositamente scelto per questo scopo, in un caso una conchiglia, debitamente lavorata per svolgere lo scopo, nell'altro la fibula umana.

Abbandono: di questa categoria fanno parte tutte le azioni e i fenomeni subiti dall'oggetto dopo il suo abbandono o, più in generale, dal momento della cessazione dell'utilizzo a oggi.

Le caratteristiche macroscopiche e microscopiche dei tagli rinvenuti permettono di ricondurre le diverse tipologie di tracce all'azione di strumenti litici di varia forma. Testimonianza del reperimento della materia prima tramite disarticolazione potrebbero essere le strie trasversali localizzate sulla parte prossimale del femore MNPE 4209. Questi tagli sono osservabili in prossimità della decorazione e nelle zone in cui il materiale che faceva da collante alle tessere

decorative si è distaccato (Fig. IV.4a). Sul femore MNPE 15395/G le strie trasversali si trovano nell'estremità distale (Fig. IV.4b).

Questa tipologia di tagli per orientamento e localizzazione più che alla disarticolazione è da riferirsi solitamente al taglio dei legamenti, avvalorando l'ipotesi che i femori siano stati recuperati da cadaveri in connessione, ovvero non ancora decomposti. In entrambi i casi, le tracce di raschiamento sono piuttosto numerose e sovrapposte fra loro, hanno una lunghezza notevole e si dispongono in direzione obliqua rispetto all'asse del femore. Questo tipo di tagli interessa varie parti dell'osso, documentando un'attenta e meticolosa ripulitura della superficie dai residui organici.

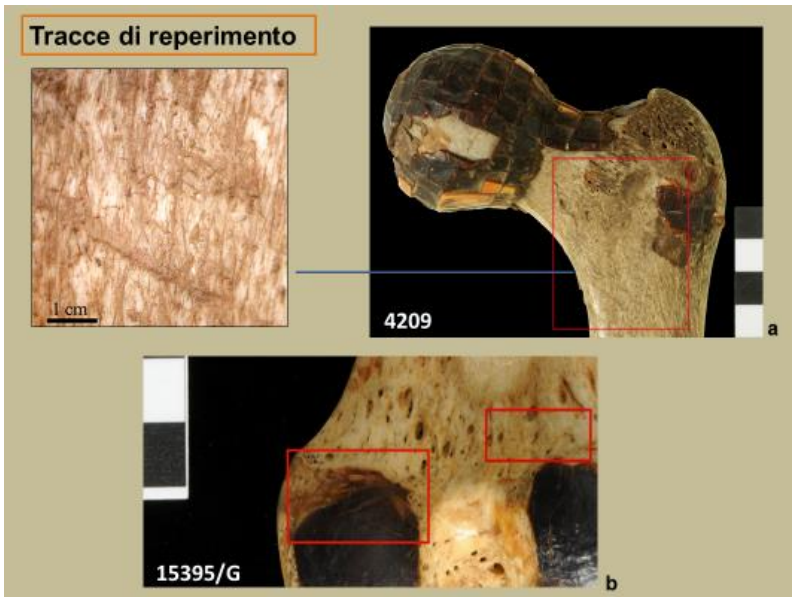


Fig. IV. 4 Tracce di reperimento sui due reperti: epifisi prossimale, faccia anteriore del femore 4209 (a); epifisi distale, faccia posteriore del femore 15395/G (b), (Foto: I. Fiore e V. Bellomia).

Anche questo dato ci permette di ricondurre la fabbricazione degli strumenti musicali a un momento relativamente prossimo alla morte dell'individuo. Inoltre, è stato dimostrato sperimentalmente che, per garantire una resa ottimale della materia prima, la lavorazione dell'osso deve avvenire allo stato "fresco", ovvero quando l'osso conserva ancora le sue caratteristiche di umidità ed elasticità: la prima ammortizza e devia le linee di frattura e la seconda riduce di un terzo lo stress subito durante la lavorazione (MacGregor 1985: 23-29).

Le tracce di lavorazione sono rappresentate da fori e tacche. Le tacche sulla diafisi di entrambi i femori sono state praticate tramite la tecnica dello *sciage*, movimento di andirivieni dello strumento litico, testimoniato dalle strie sui bordi e sui fondi delle tacche (Fig. IV.5a). Queste si sovrappongono visibilmente alle strie di pulitura sottostanti, interrompendone la traiettoria rettilinea, il che dimostra una precisa sequenza di azioni compiute per ottenere lo strumento, la cui superficie è stata appositamente preparata per essere poi modificata (fig. IV.5b). La tafonomia in questo caso fornisce un valido aiuto nel ricostruire e ordinare i tagli sull'osso a ritroso analizzandoli stratigraficamente.

I fori all'interno di alcune delle tacche sono stati realizzati approfondendo il solco fino al punto in cui l'osso arriva ad avere uno spessore tanto sottile da poterlo forare con una leggera pressione. Il femore MNPE 4209 presenta ulteriori interventi di riduzione del supporto da rifinire, rappresentati dal sezionamento trasversale dell'estremità distale, che è stata completamente asportata, lasciando visibile la cavità midollare (fig. IV.5.c).

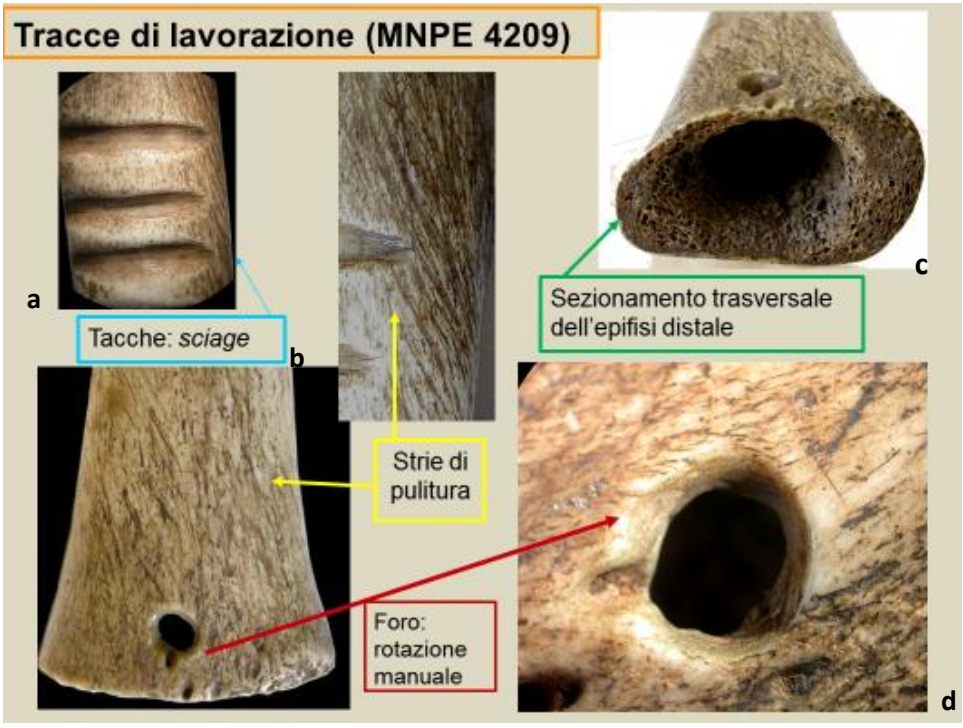


Fig. IV.5 Omichicahuaztli MNPE 4209: tracce relative alle fasi di lavorazione dello strumento (I. Fiore, V. Bellomia).

Il reperto MNPE 4209 mostra un'ampia cavità circolare, del diametro di 35 mm, praticata alla base del collo femorale, visibile sulla sua faccia posteriore; in prossimità del margine distale è presente un piccolo foro circolare le cui superfici interne conservano dei microsolchi dovuti alle irregolarità superficiali della punta dell'oggetto perforante (Fig. IV.5d). Si ipotizza che la funzione del foro fosse quella di assicurare il femore alla conchiglia tramite una cordicella, ipotesi avvalorata anche dalle tracce di usura sui margini del foro stesso. Anche il femore MNPE 15395/G e la fibula presentano due fori, l'uno sul grande trocantere, l'altra a ridosso dell'epifisi prossimale, realizzati probabilmente allo stesso scopo, anche se la morfologia dei fori appare qui più regolare e i bordi molto meno consumati. Il femore MNPE 15395/G, a differenza dell'altro, è integro, ma la cavità interna dell'osso comunica lo stesso con l'esterno attraverso i fori praticati su 4 delle 19 tacche della superficie anteriore.

Dell'antico rivestimento a mosaico che copriva la porzione prossimale del femore MNPE 4209, sono ancora presenti 10 tessere in conchiglia[157] e una in ossidiana. Ma grazie alle impronte che le tessere hanno lasciato sul collante ancora fluido durante la fase di applicazione, possiamo ricostruire l'estensione e la forma completa della decorazione a mosaico (Fig. IV.6). Lo spessore del collante è stato misurato in più punti lungo il suo margine di frattura: lo strato non è uniforme e varia da un minimo di 1,6 mm sulla testa, a un massimo di 3,93 mm alla base del piccolo trocantere.



Fig. IV.6 Omichicahuaztli MNPE 4209: dettaglio della decorazione a mosaico (I. Fiore, V. Bellomia).

In questa sede ci concentreremo sulle evidenze legate all'usura, in quanto si sono rivelate un tassello indispensabile nelle ricerche preliminari alla fase di registrazione e studio

[157] Il lavoro di identificazione della specie della conchiglia è stato effettuato da Adrián Velázquez Castro, malacologo del Museo de Templo Mayor di Città del Messico e dai suoi collaboratori (Velázquez et al. 2014)

acustico, fornendo indizi sulla tecnica esecutiva e sul grado di uso dello strumento[158].

L'osservazione dell'usura graduale delle tacche ha permesso di ricostruire i movimenti stessi compiuti per suonare lo strumento: nel caso del reperto MNPE 4209, per esempio, le tacche centrali mostrano un grado più elevato di usura di superficie corticale, presente su entrambi i margini di ogni tacca, da cui risulta chiaro che le tacche venivano fregate ritmicamente in entrambe le direzioni (fig. IV.7). Ciò costituisce un dato organologico importante, perché ci fornisce un chiaro indizio sulle modalità in cui lo strumento veniva suonato in antico, mentre le fonti scritte, invece, rimangono piuttosto vaghe su questo tema, dato che l'annotazione di questi dettagli non rientrò mai negli interessi primari dei cronisti spagnoli. Il movimento di andirivieni sulle tacche, che potrebbe venire istintivo compiere, si è rivelato invece solo una delle modalità di esecuzione, grazie al confronto con il pattern di usura di altri reperti simili, per esempio, quelli provenienti dal sito di Teotenango (*cfr.* più avanti).

In entrambi gli *omichicahuaztli* del Pigorini, il gesto compiuto dal suonatore consisteva nello strofinare ripetutamente avanti e indietro la parte inferiore della conchiglia in un caso (4209) e la porzione centrale della diafisi della fibula nell'altro (15395/G), contro la sezione centrale della diafisi con le tacche (Fig. IV.8a, b), tenendo lo strumento per l'estremità distale priva di tacche (fig. IV.8c) e arrivando solo sporadicamente alle tre tacche prossimali e alle tre distali[159] (Fig. IV.8d)[160].

158 Per una descrizione più dettagliata anche delle altre tre tipologie di tracce presenti sulla superficie ossea di entrambi i reperti, si rinvia a Bellomia (2013) e Bellomia *et al.* (n.d.).

159 Sarà interessante notare che questa tecnica esecutiva che di rado interessa le tacche poste alle estremità è paragonabile a quella descritta da Lumholtz (1902), in occasione delle cerimonie huichol dedicate al peyote (*cfr.* capitolo III).

160 A titolo esemplificativo, nella maggior parte dei casi si è scelto di allegare al testo le immagini relative al reperto MNPE 4209, essendo su questo più evidenti le tracce discusse nel testo. Per una documentazione fotografica più dettagliata di entrambi i reperti si rimanda a Bellomia (2013).

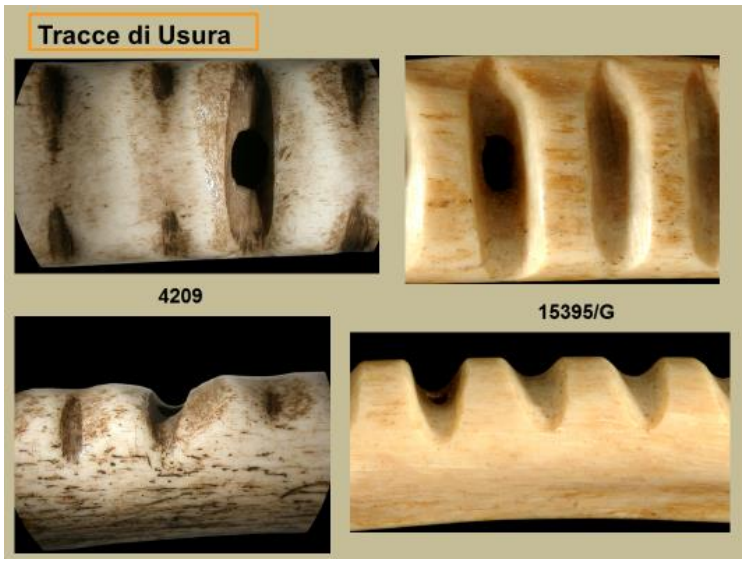


Fig. IV.7 Confronto fra i differenti gradi di usura delle tacche dei due strumenti: visione anteriore (in alto); visione in sezione (in basso); il consumo della superficie ossea del reperto MNPE 4209 (a sinistra) è visibilmente maggiore rispetto a quello del reperto MNPE 15395/G (a destra). Foto al microscopio ottico di Ivana Fiore.

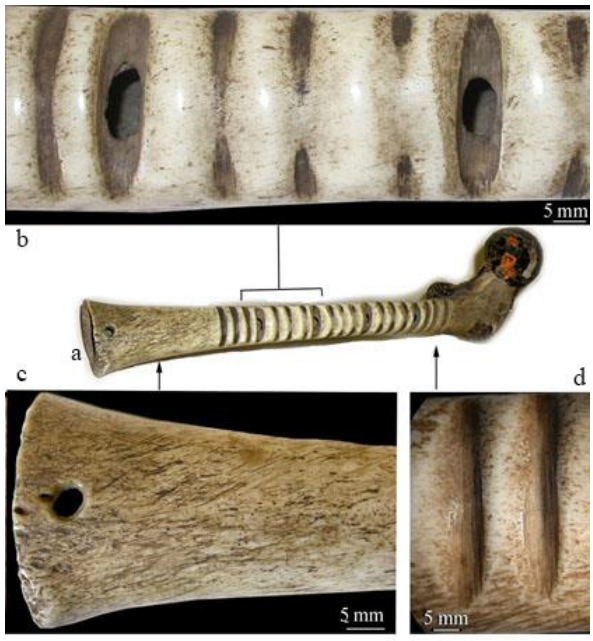


Fig. IV.8 Omichicahuaztli MNPE 4209: ricostruzione del movimento del musicista dalle tracce presenti sulla superficie del femore (I. Fiore, V. Bellomia).

Inoltre, la direzione delle tracce di usura sulla faccia anteriore del femore MNPE 4209, in particolare sui bordi delle tacche e sulle sporgenze fra una tacca e l'altra, risulta leggermente inclinata rispetto all'asse longitudinale dello strumento.

Questo dettaglio ci porta a ipotizzare che la conchiglia passasse sulle tacche in senso obliquo, dall'angolo mediale prossimale a quello laterale distale (fig. IV.9a).

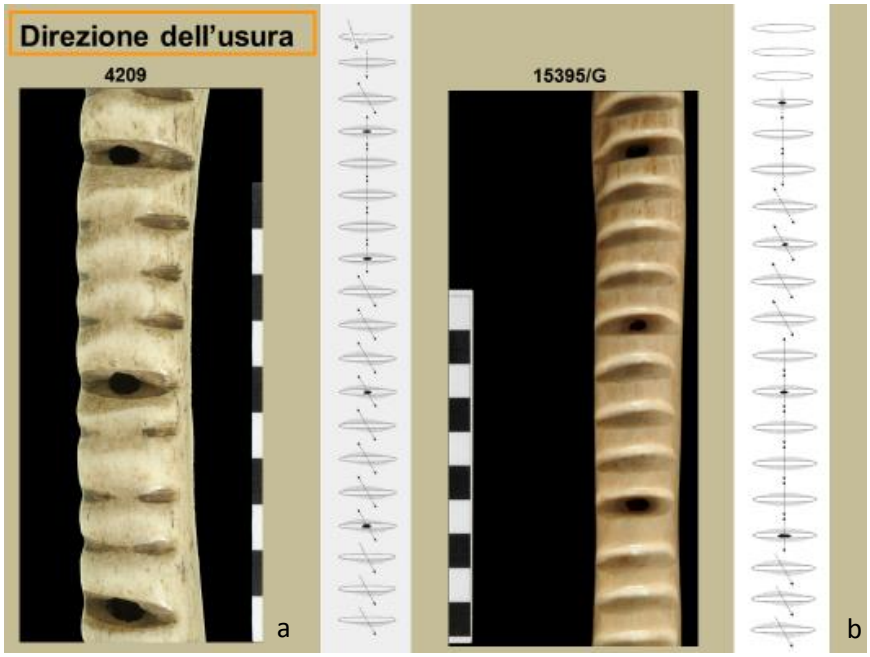
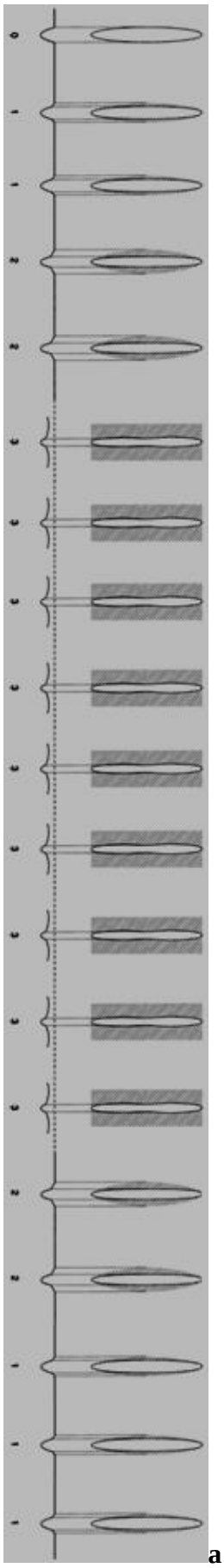


Fig. IV.9 Schema grafico della direzione dell'usura sui due reperti a confronto (Bellomia 2013). Foto di Fabio Naccari.

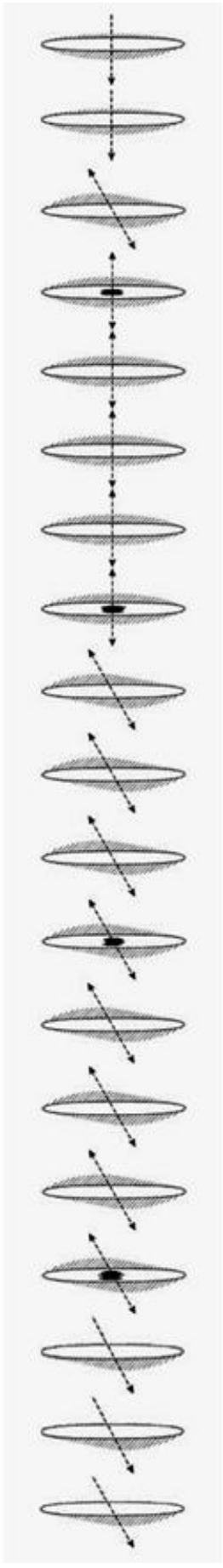
Il grado generale di usura dello strumento è molto elevato, probabilmente è stato suonato a lungo[161]. La direzione dell'usura sul femore MNPE 15395/G, invece, è parallela all'asse della diafisi, anche se leggermente spostata lunga la porzione mediale delle tacche, e il grado di usura è minimo, a testimonianza del fatto che questo strumento fu suonato molto meno[162] (fig.IV.9b). A seguire, sono illustrati due schemi riassuntivi del grado di usura[163], visto in sezione (a, c), e della direzione di raschiamento delle tacche su entrambi gli strumenti (b, d), realizzati sulla base del modello di Gregory Pereira (2005: 303).

[161] A questo proposito, le fonti coloniali ci informano che la cerimonia funebre in cui lo strumento veniva suonato per accompagnare i canti durava quattro giorni. Ma, dato il valore simbolico di questi strumenti, nonché la complessità e il costo della lavorazione, si può ipotizzare che venissero conservati alla fine di ogni cerimonia, per poi essere risuonati in più di una cerimonia.
[162] Per ulteriori approfondimenti sulle caratteristiche specifiche di questo reperto, si rimanda a Bellomia et *al. n.d*.
[163] In una scala da 0 a 3 in cui al grado 0 corrisponde: non usurato; al grado 3: molto usurato.

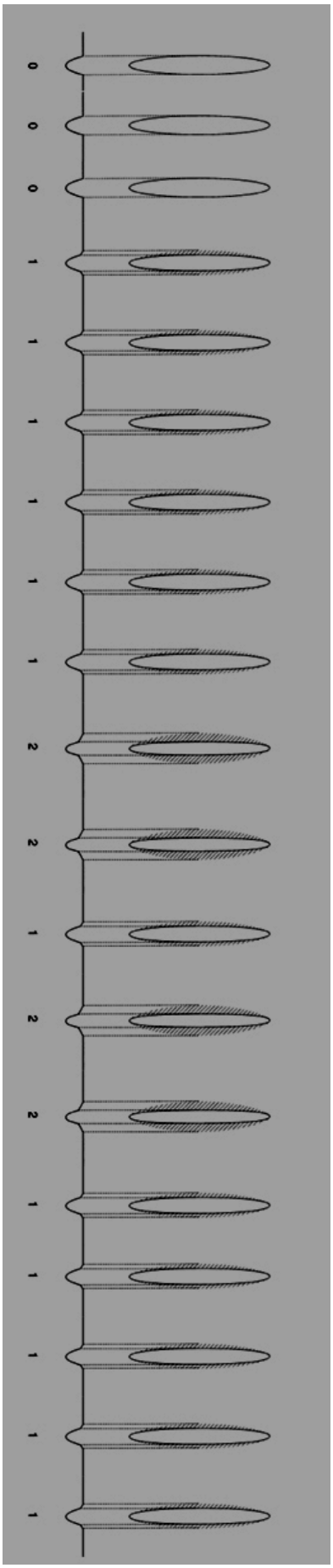
MNPE
4209



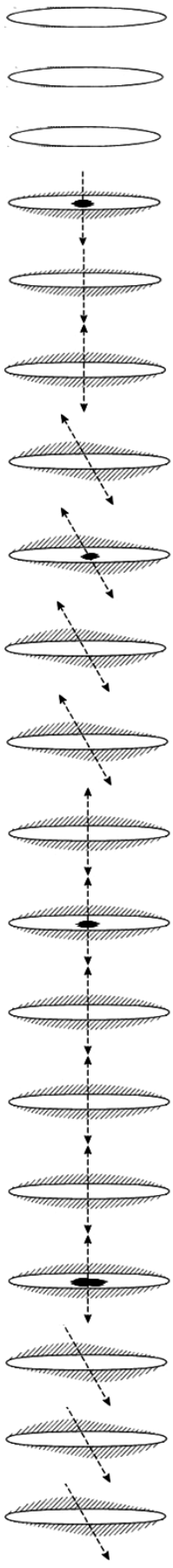
a



b



a



b

La profondità media delle tacche non perforanti del femore MNPE 4209 è di 2,1 mm; quella delle tacche sul femore 15395/G è di 2,9 mm.

Riportiamo qui di seguito anche un istogramma riassuntivo della profondità delle tacche perforanti di entrambi i reperti, con cui sarà utile confrontare i valori di aumento di intensità del suono, in corrispondenza delle tacche forate.

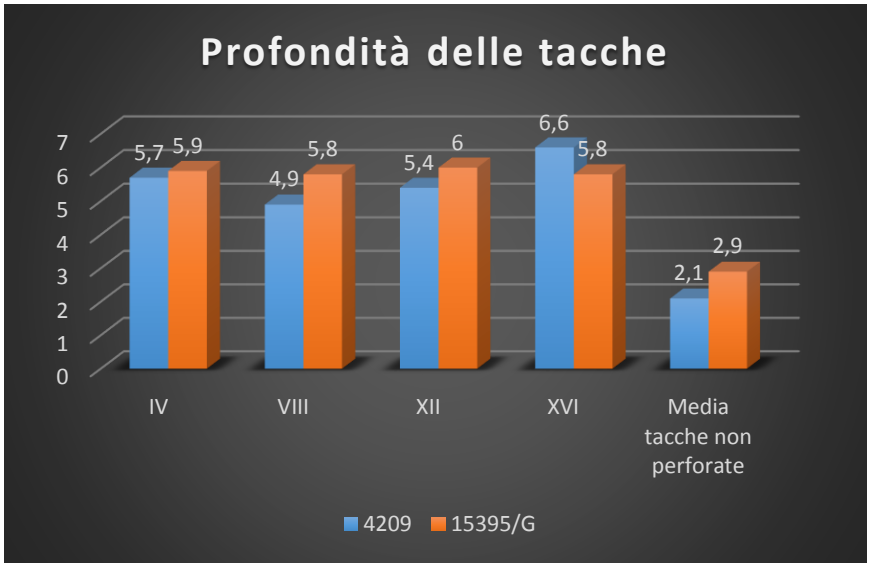


Grafico IV.1 Istogramma contenente la profondità, espressa in mm, delle quattro tacche perforate sui due omichicahuaztli *a confronto; l'ultimo blocco di colonne a destra si riferisce alla media delle profondità delle tacche non perforate. Le misure riportate devono essere considerate relative al differente grado di usura dello strumento che ne ha sicuramente alterato i valori. Ma sono significative nello studio del suono prodotto al giorno d'oggi dallo strumento in fase di registrazione (V. Bellomia).*

Quanto alle tracce riferite alla fase successiva all'uso come strumento musicale, quando arrivò a Roma, lo strumento MNPE 4209 era accompagnato da un cartellino, incollato sulla faccia posteriore del femore, che molto probabilmente ne riportava una breve descrizione in latino. Di esso, però, all'epoca del trasferimento dell'oggetto al museo di Luigi Pigorini, non rimaneva che un frammento recante un'unica parola ancora oggi leggibile: "*Regis*". Per l'archeologo italiano questo era un indizio a favore di un possibile uso dello strumento a corte del sovrano mexica. Ma Pigorini si sbagliava e solo un'attenta ricerca delle fonti d'archivio ha gettato luce su questo tema.

IV.2.d. Ricerche d'archivio[164]

Alcune delle ipotesi avanzate sulla base dello studio tafonomico quanto al reperimento della materia prima sono state confermate dalle ricerche d'archivio, tramite le quali è stata ricostruita la storia "coloniale" dei reperti, dal momento in cui lasciarono il contesto mesoamericano fino all'approdo al Museo Pigorini. Di fatto, delle loro "biografie" si sapeva ben poco all'inizio di questo studio. Ciò è vero in particolare per il reperto MNPE 4209 che, a differenza dell'altro, ha rivelato una lunga storia di scambi e donazioni. Il reperto giunse al museo nel 1878 nell'ambito di uno scambio di oggetti che Luigi Pigorini stesso condusse col Museo Archeologico dell'Università di Bologna (Nobili 1993b).

A Bologna lo strumento era arrivato tramite una donazione fatta da papa Benedetto XIV, come testimonia un documento manoscritto del 1745, in cui è descritto "l'osso di una tibia umana con fori, come per sonarlo a guisa di flauto attacatavi, mediante una catena di metallo, una venerea" (Laurencich Minelli 1992[165] e Medica 1992[166], cit. in Domenici 2016).

Evidentemente, nel 1745 l'osso umano e la conchiglia erano già uniti da una catena di metallo, la stessa che apparirà ancora più di un secolo dopo sulla pubblicazione di Pigorini (1885) dedicata agli oggetti messicani incrostati di mosaico che il suo museo aveva da poco acquisito.

Prima di appartenere al pontefice bolognese, l'*omichicahuaztli* aveva trovato posto nel museo del cardinale Flavio Chigi, come testimonia la presenza, nell'inventario del Museo Chigiano (1706), di un "osso di gamba di re indiano convertito dal suo nemico in gnaccara da sonare per suo dispreggio" (*ibid.*), e vi era rimasto finché il Principe Augusto Chigi non aveva deciso di donare la collezione al pontefice.

---

[164] Al professor Davide Domenici, membro del gruppo di ricerca, va un ringraziamento speciale per aver contribuito allo studio dell'*omichicahuaztli* MNPE n.4209, col suo lavoro di ricerca d' archivio dei documenti necessari a ricostruirne la storia. Le informazioni sul reperto 4209 qui fornite, relative a questo tassello della ricerca, sono desunte da Domenici (2016), cui si rinvia per una ricostruzione completa.

[165] Laurencich Minelli L. (1992) "Bologna e il Mondo Nuovo", in L. Laurencich Minelli (a cura di), *Bologna e il Mondo Nuovo*, Bologna: Grafis Edizioni, pp. 9-23.

[166] Medica M. (1992) "Gli "exotica" americani donati da Benedetto XIV. Una vicenda poco nota legata al patrimonio dell'Istituto delle Scienze", in L. Laurencich Minelli (a cura di), *Bologna e il Mondo Nuovo*, Bologna: Grafis Edizioni, pp. 37-43.

Quando l'*omichicahuaztli* giunse a Bologna, venne esposto insieme con altre due preziose collezioni di oggetti amerindiani, la Aldrovandi e la Cospi, per poi confluire con essi nel nuovo "Museo delle Antichità della Regia Università di Bologna", in una stanza dedicata all'esposizione degli oggetti esotici (*ibid.*). Nell'inventario di questa collezione, infatti, è descritto uno strumento

> formato d'una tibia umana con fori, e tagli a guisa di denti, attaccattavi mediante una catena di metallo una conchiglia da trarne, stropicciandola sopra que' denti, un certo suono. (Schiassi 1814: 143[167], cit. in Domenici 2016: 47)

Solo nel 1878, in occasione dello scambio voluto da Pigorini il reperto lasciò la collocazione espositiva nell'armadio della stanza VI e la città di Bologna, per essere trasferito nella capitale del nuovo Regno d'Italia, ad arricchire le collezioni di *exotica* del nuovo Regio Museo Preistorico Etnografico, ormai esposte nella nuova veste di testimonianze delle popolazioni, "rimaste quali più, quali meno in condizioni di civiltà inferiori alla nostra, a partire dallo stato selvaggio" (Pigorini: 1888: 488). Si ricorderà che Pigorini aveva ipotizzato che l'*omichicahuaztli* venisse suonato a corte del governante mexica, a causa della presenza della parola latina "*Regis*", sul frammento di cartellino attaccato alla faccia posteriore del femore. Tuttavia da un confronto fra le descrizioni del reperto sopra citate, che ne anticipano l'ingresso nel museo romano, emerge un'altra possibile spiegazione per la presenza di quella parola latina.

La formula descrittiva ricorrente in tutti gli inventari che menzionano il reperto è infatti gamba/osso/tibia "di re". È molto probabile che ognuna di queste formule sia stata copiata a ritroso da quella precedente e che, quindi, i contenuti del cartellino in latino che accompagnava l'oggetto fossero gli stessi dell'inventario del museo chigiano, stilato nel 1706, in cui, si ricorderà, lo strumento era descritto con la formula "osso di gamba *di re* indiano", che altro non sarebbe che la traduzione in italiano del termine latino "*regis*". Il cartellino, apparentemente non si riferiva ai

[167] Schiassi F. (1814) *Guida del forestiere al Museo delle antichità della regia Università di Bologna*, Bologna: Tipografia di Giuseppe Lucchesini.

contesti performativi dello strumento, ma più verosimilmente alla provenienza della materia prima utilizzata per realizzarlo.

Di chi era, allora, quella gamba? Qual era l'identità di questo "re indiano"? Nella storia del reperto mancavano evidentemente dei tasselli importanti, necessari per rispondere a queste domande, ma anche per comprendere le dinamiche che lo avevano portato dal Messico all'Italia.

Le recenti ricerche d'archivio hanno permesso di ricostruire finalmente l'intero viaggio dell'oggetto nel tempo e nello spazio: oggi sappiamo che l'arrivo di questo *omichicahuaztli* in Europa è da collocarsi nei primi decenni successivi alla Conquista, il che ne fa uno dei primi oggetti in assoluto arrivati dalle Americhe, nonché un importantissimo documento storico dell'epoca dei primi contatti: in un documento stampato in italiano, ritrovato da Domenici (2016) e da questi datato intorno agli anni Sessanta del XVI secolo, si legge una lista di oggetti portati in Italia da un anonimo religioso, attivo in quegli anni nella regione costiera dello stato di Oaxaca. I primi due oggetti della lista, di cui viene identificata la precisa provenienza geografica, sono il cranio di quello che viene definito un "re indiano", prigioniero di guerra di un altro re, quindi trasformato apparentemente in un contenitore per bere e impreziosito da una decorazione a mosaico, e l'osso della gamba appartenuta allo stesso "re indiano", trasformata in uno strumento musicale. L'importanza dei contenuti di tale opuscolo è tale da renderne necessaria la citazione testuale, così come viene riportato in nota in italiano all'interno dell'articolo di Domenici (*ibid*.: 53). La lista di oggetti con cui si apre il documento inizia con

> [...] una testa d'un Re che fu fatto prigione nella guerra da un altro Re suo nimico, fatta a guisa d'una tazza da bere, lavorata di mosaico con turchine, [e] un osso d'una coscia dell'istesso Re, fatto instrumento da sonar & balar.

Finito di elencare gli oggetti, l'autore di questo opuscolo si dedica a una loro breve descrizione, in cui spiega come il corpo del re sacrificato fosse stato trasformato in materia prima per la realizzazione degli manufatti descritti:

> Della testa. Era usanza de gli Indiani delle provintie di Tututepeque, & gli Zapotechi, & d'altre provintie del mondo novo, che quando alcun Re o gran Signor era fatto prigione da un altro in guerra, lo sacrificavano in una festa solenne così vivo nel tempio, & tagliandogli la testa facevano di quella una tazza, lavorata di mosaico di fuori, et ogni anno in quello istesso giorno che si hebbe la vittoria, essi celebravano il triompho, & il Re vincitore in quella festa beveva nella tazza della testa del detto Re. La qual è una di dodici teste di Regi che il detto Religioso tolse insieme con gli idoli al Re della provintia chiamata Tututepeque nella già detta India del mondo novo.
> Dell'osso della coscia dello istesso Re. Dopo aver sacrificato quel corpo, & fatto della testa una tazza, facevano degli ossi delle coscie certi instrumenti per sonar, & balar nel dì del triompho, & magnavano la carne, & gli interiori insieme col resto abbruciavano appresso il tempio. Di questi ossi si ne ha portato uno dello istesso Re di chi era la testa, nella qual cosa si vede quanto fossero vendicativi.

Anche qui ritroviamo la consueta formula "osso […] di re", verosimilmente la fonte da cui ogni altra descrizione del reperto prenderà spunto successivamente. Apparentemente, dunque, la testa veniva lavorata per farne un contenitore rituale per bevande, mentre dall'osso della gamba della vittima, veniva ricavato uno strumento musicale da suonare in occasioni cerimoniali. Inoltre, il documento fornisce anche un'informazione storico-archeologica di estrema importanza, riportando l'esatta provenienza geografica dell'*omichicahuaztli*: il regno mixteco di Tututepec.

Dal punto di vista del contesto preispanico, questo documento conferma l'origine "sacrificale" della materia prima utilizzata, rendendo più complesso il vincolo fra questo strumento e i contesti funerari descritti dalle fonti citate nel capitolo precedente, relative all'uso dell'*omichicahuaztli* presso i Mexica: se in quel caso abbiamo ipotizzato che lo strumento fosse usato come forza vivificatrice durante le esequie dei guerrieri destinati alla Casa del Sole, possiamo aggiungere che, almeno nel caso mixteco di Tututepec, la stessa acquisizione della materia prima per realizzarlo verosimilmente avveniva immediatamente dopo il compimento dell'atto sacrificale, come già era desumibile dalle evidenze tafonomiche sui due reperti, che ne collocano la lavorazione in un momento prossimo alla morte dell'individuo (Bellomia *et al.* n.d.). Sembra difficile immaginare che fra i due contesti culturali, per di più coevi e in contatto fra loro,

non vi fosse un sostrato di concezioni e pratiche comuni legate a questi manufatti e alla loro simbologia.

Quanto all'identificazione dell'"osso d'una coscia di Re, fatto instrumento da sonar & balar", con il reperto MNPE 4209 conservato al Museo Pigorini, rimangono pochi dubbi. Ma che dire del cranio lavorato "a guisa d'una tazza per bere" che accompagnava lo strumento? Con molte probabilità, più che di un contenitore per liquidi, si trattava della cassa di risonanza utilizzata per amplificare il suono, come mostrato sul Codice *Vindobonensis* descritto nel capitolo precedente (Domenici 2016: 53-54). Purtroppo di questo come degli altri 11 crani che il religioso scrive qui di aver sottratto ai nativi "insieme con gli idoli", oggi non si ha più notizia. Spesso, i manufatti con decorazione a mosaico o pietre preziose, una volta arrivati in Europa, venivano distrutti per ricavarne la materia prima preziosa da riutilizzare nella fabbricazione di nuovi oggetti, come accadeva all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, all'inizio del XIX secolo (McEwan *et al.* 2006: 13).

Come è ovvio aspettarsi da un documento della metà del XVI secolo, l'autore aggiunge alla sua descrizione anche qualche giudizio etico, allo scopo di esaltare il valore di questi oggetti come testimonianza materiale della crudeltà delle pratiche idolatriche degli indigeni ma, allo stesso tempo, anche dell'estirpazione delle stesse pratiche, tramite la privazione degli oggetti che le rappresentano, materialmente strappati al loro contesto e portati in Europa.

Il percorso dell'*omicicahuaztli* 15395/G fino al museo romano è molto diverso e per certi versi più oscuro, rispetto a quello del primo reperto descritto: portato a Parigi da un religioso di difficile identificazione nel 1878, venne in seguito comprato e portato in Italia da Enrico H. Giglioli (1845-1909) nel 1894 (Giglioli 1901: 185-186, Bellomia 2013: 126-128). Queste sono le informazioni contenute nell'etichetta scritta da Giglioli stesso per accompagnare l'oggetto[168]. Esiste la possibilità che si tratti di Charles Étienne Brasseur de Bourbourg (Bourbourg 1814-

[168] Sarà interessante riportare anche un'altra informazione contenuta sul retro dell'etichetta scritta dall'esploratore: ovvero la presenza di un altro *omichicahuaztli*, questa volta in costola di manatì, conservato in un altro museo etnografico italiano cui Giglioli associava il reperto da lui acquistato a Parigi.

Nizza 1874), sacerdote e archeologo francese attivo in America Centrale fra il 1848 e il 1861. Brasseur de Bourbourg è famoso per aver pubblicato, nel 1861, la traduzione francese del Popol Vuh, un testo mitologico maya quiché, e per aver tentato di decifrare il Codice Troano (ora Codice Tro-Cortesiano o Codice di Madrid), oggi conservato nella biblioteca del *Museo de América* della capitale spagnola (Paxton 2009: 20-23). A Brasseur de Bourbourg va il merito di aver contribuito alla decifrazione della scrittura maya, grazie al suo studio dell'"alfabeto" maya del francescano Diego de Landa, XVI secolo (Brunhouse 1973: 113-135, Coe 2012: 127-128). Nel 1855 Brasseur viene assegnato alla parrocchia di Rabinal, situata a circa 100 km a ovest da Santa Cruz del Quiché, con cui ipotizziamo si possa identificare la Quiché menzionata da Giglioli.

Dato che il reperto proviene proprio da una sepoltura "di Quiché", in un primo momento era sembrato plausibile attribuire allo studioso la responsabilità del trasporto dell'*omichicahuaztli* in Francia. Tuttavia vi è una lieve incongruenza cronologica con le informazioni riportate da Giglioli sul cartellino che accompagnava l'oggetto al momento dell'acquisto di Pigorini (1913). Qui, si ricorderà, la data di arrivo dello strumento in Francia indicata dall'esploratore è il 1878, ma se il "prete" fosse stato davvero Brasseur de Bourbourg l'oggetto avrebbe dovuto già essere arrivato, dal momento che il sacerdote era rientrato dal continente americano nel 1861 e poi morto nel 1874 a Nizza. Allo stato attuale non è ancora chiaro se si tratti di un errore cronologico dell'informatore di Giglioli o, piuttosto, il misterioso "prete" che portò l'oggetto in Europa fu un altro, la cui identità è destinata a rimanere ignota.

Durante i miei colloqui con Donatella Saviola, curatrice del Museo Pigorini e profonda conoscitrice degli aspetti storici delle collezioni americane che il Museo ospita, ho avuto modo di apprendere la meticolosità che caratterizzava il lavoro di schedatura effettuato da Giglioli, il quale non annotava che le informazioni che reputava attendibili, tralasciando quelle dubbie. Ognuno degli oltre 17 mila oggetti che compongono la sua collezione entrò in museo accompagnato da una breve scheda descrittiva. Tuttavia, recenti studi hanno dimostrato che, nonostante la sua attenzione da collezionista di antichità, nemmeno Giglioli fu immune dal farsi

rifilare dei falsi, come nel caso di altri oggetti etnografici di provenienza australiana, acquistati anch'essi da L. Yvan, lo stesso antiquario da cui proviene l'*omichicahuaztli* 15395/G (Nobili 2015, comunicazione personale).

Quel che è certo è che l'acquisto da parte di Giglioli avvenne nel 1894 a Parigi e che il reperto appartenne alla sua collezione fino alla sua morte, dopo la quale venne acquistato da Pigorini assieme all'intero lotto di oggetti (Nobili 2010: 14-15).

IV.2.e Sul contesto museale romano

Si è deciso di approfondire questi aspetti storici nello studio dei due *omichicahuaztli*, perché rendono l'idea della profondità di significati e della stratificazione identitaria che essi nascondono, sottoposti sin da tempi così remoti a un processo di patrimonializzazione *ante litteram*, che ne ha determinato di volta in volta il valore simbolico al cospetto di chi li ha maneggiati nel tempo, specie nel caso del reperto MNPE 4209.

L'esito di tale processo storico-biografico dei reperti è la loro attuale collocazione negli spazi espositivi del Museo Pigorini, ma grazie alla presente ricerca è probabile che tale collocazione venga rivista o quanto meno arricchita di dettagli, essendo opportuno integrare le informazioni fornite al visitatore con i risultati ottenuti dall'indagine. Di questa revisione allestitiva farà parte l'aggiunta della componente sonora, ulteriore tassello da integrare al complesso panorama di informazioni ricavate dal reperto.

Per aggiornare tale collocazione, dunque, non si può prescindere da un'analisi del contesto fisico in cui attualmente si trovano i reperti.

Al giorno d'oggi, dato che ci troviamo in una complessa struttura museale italiana, è il contesto espositivo di riferimento a dare una nuova identità agli oggetti, ancora una volta trasformati in significanti di istanze culturali di cui noi siamo i responsabili: come collocare, dunque, oggi, due strumenti musicali in ossa umane provenienti dalla Mesoamerica preispanica in un museo etnografico a Roma? La ragione di questa come di molte altre presenze archeologiche mesoamericane

all'interno della collezione americana del museo sta proprio nel suo duplice statuto, che ne ha caratterizzato l'impronta scientifica ed espositiva sin dall'inizio:

> Il Museo è diviso in due grandi classi, la preistorica e l'etnografica. Comprende la prima quanto nelle provincie italiane e nelle contrade estere lasciarono le varie genti, dall'età archeolitica al chiudersi della prima età del ferro. Nell'altra ammirasi ciò che fabbricano od usano famiglie viventi, rimaste quali più, quali meno in condizioni di civiltà inferiori alla nostra, a partire dallo stato selvaggio. E la ragione del parallelo fra le due classi sta in ciò, che nella infinita varietà di usi e costumi di popoli meno civili di noi, trovasi oggi ancora l'immagine del nostro passato più lontano, la spiegazione della maniera di vita e dei processi industriali delle popolazioni preistoriche. (Pigorini 1881: 488)[169]

Queste, le parole con cui Luigi Pigorini, fondatore dell'istituto, descrive per la prima volta il museo che oggi porta il suo nome, ricalcando chiaramente la famosa teoria degli stadi evolutivi dell'umanità postulata da Lewis H. Morgan (2013 [1877]). Su queste premesse con cui, sul finire del XIX secolo, ha inizio la storia delle collezioni del Museo e la tormentata convivenza delle sue due "anime", l'una preistorica e l'altra etnografica: fra di esse, ancora oggi, nonostante l'impegno dei funzionari e dei collaboratori esterni coinvolti, si percepisce spesso il disagio di una prossimità forzata e per molti versi ormai teoricamente ingiustificata. Dopo gli ultimi stravolgimenti istituzionali che hanno colpito l'identità del Museo, da Sovrintendenza Speciale fino ai primi anni 2000 a membro del gran contenitore del Polo Museale del Lazio, istituito nel 2014, oggi il museo è in una fase di transizione che lo porterà ad abbandonare il complesso del Polo regionale, per essere inglobato in un futuro sistema di musei più ristretto, comprendente i musei dell'Eur[170] e il Museo Nazionale di Arte Orientale "G.Tucci", situato in via Merulana; il nuovo polo museale così formato si chiamerà "Museo delle Civiltà".

Eppure lo statuto di testimone della corrente teorica evoluzionista rimane nei contenuti misti delle sue collezioni e ciò stesso basta a rimettere in gioco,

[169] Estratto della prima relazione di Luigi Pigorini a S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione (Bollettino Ufficiale del Ministero P.I. 1881: 488).
[170] Oltre al Museo Pigorini, i musei dell'Eur coinvolti sono il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari e il Museo dell'Alto Medioevo.

problematizzandolo, il ruolo che questo connubio disciplinare oggi può avere nella corretta divulgazione dei contenuti in mostra. Dopo tutto, questo patrimonio fa parte di una storia che siamo tenuti a conoscere, perché di quella storia oggi siamo noi i custodi ed eredi.

Come sono arrivati in Italia questi oggetti esotici e "meravigliosi"? Ricostruire in sintesi la storia delle collezioni extraeuropee del Museo Pigorini è un'ardua impresa, ma per dare un senso alla presenza di questo patrimonio nel nostro paese non se ne possono ignorare le ragioni storiche: *in primis*, il fenomeno del collezionismo rinascimentale europeo che, come abbiamo visto (*cfr*. capitolo I), in Italia si riscontra nelle sedi delle signorie e delle corti principesche sin dall'inizio dell'avventura europea delle esplorazioni geografiche, al termine delle quali, le navi europee giungevano sempre con ricchi bottini di stravaganze provenienti dal Nuovo Mondo. In questo contesto, lo Stato Pontificio non faceva eccezione.

Si tratta pur sempre di una selezione di oggetti più o meno volontaria e continua, operata in circa cinque secoli (Lugli 1983): questi oggetti, estrapolati dal loro contesto di origine e spesso loro malgrado musealizzati nel nostro paese, fanno parte del patrimonio italiano, ed essendosi spesso intrecciati con gli interessi e i gusti dei frequentatori delle *Wunderkammern* e dei salotti italiani, possono dirci molto anche sul fronte della storia culturale nazionale (Ryan 1981, Russo 2011).

I due reperti qui studiati fanno parte della collezione delle Americhe del Museo Pigorini, collezione che vanta oggetti di inestimabile valore, come le maschere mixteche in legno ricoperte di mosaico di pietre preziose, o le impugnature di coltello sacrificale, anch'esse in legno con mosaico e di tradizione mixteco-puebla, o i due propulsori cerimoniali incisi (*atlatl*) in legno dorato o, ancora, uno dei due soli esemplari di *zemi* che abbiamo in Italia, unico al mondo nel suo genere, un idolo ibrido, bifronte, della prima epoca coloniale, appartenente alla scomparsa civiltà Taíno delle Antille, la prima che incontrò Colombo al suo arrivo nel Nuovo Continente, e anche la prima a essere completamente sterminata dall'invasione europea (Pieraccioli 1992, 1998: 47-56).

La collezione etnografica è frutto di ripetuti acquisti da parte dell'archeologo parmense Luigi Pigorini, il quale nel 1875-76 fondò l'allora Regio Museo

Preistorico-Etnografico che oggi porta il suo nome, coniugando il settore di ricerca preistorico con quello etnografico nella convinzione, vigente all'epoca, che i materiali etnografici appartenenti a società tradizionali del presente potessero aiutare i ricercatori a spiegare lo stile di vita delle società tradizionali del passato.

Il più antico nucleo di oggetti proviene dal Museo del Collegio Romano, fondato a Roma nel 1651 dal gesuita tedesco Athanasius Kircher (Bartòla 2004). Solo successivamente, confluirono nelle collezioni del museo oggetti appartenenti alle più importanti *Wunderkammern* cinquecentesche italiane, fra cui quella dei Medici a Firenze e di Ulisse Aldrovandi e Ferdinando Cospi a Bologna (Laurencich Minelli 2004; Saviola 2010: 33).

Nel periodo che va dalla sua fondazione al 1913, il Museo ha ricevuto le collezioni etnografiche raccolte dai grandi viaggiatori europei attivi fra la fine XIX secolo e dell'inizio del XX. Quanto alla collezione americana, che si compone sia di oggetti sia archeologici, sia etnografici, le raccolte sono quelle di Ernesto Mazzei, di Giacomo Bove, di Padre Illuminato Coppi, di Paolo de Vecchi e di Guido Boggiani. Nel 1913 arriva infine la ricchissima collezione dello zoologo e antropologo Enrico Hillyer Giglioli (Londra 1845 – Firenze 1909), che comprende circa 17 mila oggetti tra archeologici e etnografici, provenienti da ogni parte del mondo, e che Pigorini acquista dopo la sua morte (Nobili 2010).

La collezione americana si è arricchita gradualmente nel corso del XX secolo, grazie anche ai lasciti del parassitologo Ettore Biocca e dell'etnografo Gerardo Bamonte, oltre ai ritrovamenti avvenuti durante gli scavi archeologici portati avanti dalla Sovrintendenza in particolare in Perù (Nobili 1990: 356); insieme con le altre collezioni etnografiche, quella africana, quella asiatica e quella oceaniana, fa oggi di questo museo il più importante riferimento, a livello nazionale, per l'etnografia italiana.

Nella loro storia recente, gli *omichicahuaztli* sono stati coinvolti nel processo di smantellamento e riallestimento della sala museale dedicata agli oggetti americani. Dopo lo sradicamento dalla sede storica del Palazzo del Collegio Romano, avvenuto nel corso degli anni Sessanta e Settanta, e il trasferimento delle collezioni al Palazzo delle Scienze all'EUR (Nobili 1990: 351-355) per realizzare

un nuovo polo museale nella periferia meridionale di Roma, i due reperti non vennero subito inseriti entrambi nel progetto espositivo della nuova sede, ma il solo MNPE 4209 venne esposto al pubblico nel 1972, in occasione dei lavori del Congresso Internazionale degli Americanisti, svoltosi in Italia quell'anno. Durante una mia indagine fra i funzionari del museo, ho scoperto che inizialmente gli oggetti non avevano alcun nesso con il tema del sacrificio, almeno nella costruzione del progetto allestitivo: degno di nota è il fatto che, in quell'occasione, si scelse di esporre il reperto 4209, che fra i due *omichicahuaztli* era il solo a possedere un chiaro elemento decorativo, cioè il rivestimento in mosaico; la scelta fu di collocarlo nella stessa vetrina insieme con le due maschere in legno, anch'esse con decorazione a mosaico (vetrina n.39, Mario Mineo 2015, comunicazione personale), evidenziando in questo modo la connotazione "artistica" del lavoro a mosaico sulla superficie dell'osso.

Dunque, la loro collocazione nel "discorso museale" intorno all'alterità mesoamericana non è sempre stata la stessa. Il principio espositivo alla base di questa scelta ricorda la maniera in cui Pigorini aveva trattato l'*omichicahuazli* nel suo breve testo descrittivo sugli oggetti messicani incrostati di mosaico che il museo ospitava (1885), fra i quali era annoverato anche lo strumento musicale (Fig. IV.10).

Alla fine dei lavori l'allestimento non subì modifiche, rimanendo lo stesso per trent'anni. Durante questo periodo non si era pensato alla possibilità di studiare il suono di questo strumento musicale, né a quella di inserire tale produzione sonora nel percorso espositivo a completamento del discorso intorno all'oggetto. Evidentemente, nella museografia italiana i tempi non erano ancora maturi per una riflessione in termini sensoriali sull'allestimento museale, nonostante fosse già stato dedicato ampio spazio alle musiche altre, in occasione della mostra *Oggetti e Ritmi: strumenti musicali dell'Africa* (1980, *cfr.* capitolo II).

Nel 1992 il reperto 4209 fu riportato in deposito, dove rimase, insieme con l'altro *omichicahuaztli* della collezione Giglioli, fino ai primi anni Duemila, quando, con il nuovo allestimento curato da Claudio Cavatrunci- allora responsabile della collezione americana-, Carlo Nobili e Donatella Saviola, entrambi gli strumenti vennero inseriti nel nuovo percorso espositivo, nello spazio

dove attualmente si trovano, fra i reperti archeologici che testimoniano le pratiche cruente e il sacrificio umano in Mesoamerica (Carlo Nobili, comunicazione personale).



Fig. IV.10: Disegno di L. Pigorini degli oggetti messicani con decorazione a mosaico presenti in museo già alla fine del XIX secolo (Pigorini 1885: 10).

L'attuale allestimento data al 2005 e da allora non ha subito sostanziali modifiche, se si esclude l'aggiunta di uno spazio espositivo dedicato ai reperti archeologici provenienti dall'area andina, che data al 2008 (Saviola 2013, comunicazione personale), cui ci si immette a prosecuzione del percorso dedicato alla Mesoamerica.

Curiosamente, sembra che nonostante i vari stravolgimenti storici cui questi reperti hanno assistito subendone spesso le conseguenze, il loro statuto di oggetti esotici cruenti non sia sparito del tutto, essendo ancora oggi criterio selettivo per costruire un discorso museale su di essi, dietro il quale ogni sfumatura di significato di cui furono e sono portatori è destinata a sbiadire: è evidente che questo stato di cose rivela una certa arretratezza nei linguaggi espositivi messi in campo dal museo romano che, soprattutto a causa delle carenze economiche di cui soffre da anni, non

è ancora riuscito a rinnovare l'offerta al pubblico di visitatori, rimanendo ancorato a vecchi schemi e linguaggi museografici ormai superati.

In ultima analisi è proprio dalla constatazione di questa situazione eccessivamente adagiata su sé stessa che abbiamo avvertito la necessità di riprendere in mano gli oggetti, per farli diventare protagonisti di una nuova proposta museale, che ripartisse dalla loro materialità e dalla loro capacità intrinseca di raccontarsi, per offrire ai visitatori qualcosa più di una sterile carrellata di silenziosi "oggetti in vetrina".

IV.3 Analisi acustica: l'esperimento su replica in stampa 3D

Esaminare i due *omichicahuaztli* come strumenti musicali era dunque diventata ormai una necessità scientifica impellente, tanto più che l'*omichicahuaztli* è uno strumento musicale poco studiato, almeno dal punto di vista archeomusicologico, rispetto al resto allo strumentario musicale mesoamericano (*cfr*. capitolo III).

IV.3.a La realizzazione della replica

Finalmente, nel giugno del 2014 lo studio acustico si è rivelato praticabile: i funzionari del Museo Pigorini mi hanno incaricata di coordinare la collaborazione con il professor W. Tecumseh Fitch, biologo americano del Dipartimento di Biologia Cognitiva dell'Università di Vienna e specialista in evoluzione dei linguaggi musicali, con il quale abbiamo realizzato una riproduzione dello strumento tramite tecniche di replicazione solida da tomografia assiale computerizzata (Fig. IV.11).



Fig. IV.11: Omichicahuaztli MNPE 4209: reperto originale (in alto), replica 3D in resina, da TAC (in basso). Foto: V. Bellomia.

Quando il prof. Fitch, qualche mese prima, era venuto in visita a Roma, entrambi gli *omichicahuaztli* si trovavano ancora nella cassaforte del laboratorio di Bioarcheologia del Museo, dato che le analisi morfometriche e tafonomiche erano ancora in corso. In quell'occasione, il dott. Bondioli, direttore del laboratorio, aveva mostrato al suo collega i reperti con orgoglio: benché per un biologo che si occupa di evoluzione umana non fosse insolito maneggiare il materiale di cui gli strumenti sono fatti, la natura stravagante dei reperti e il modo in cui come ossa umane erano state lavorate per ricavarne un dispositivo sonoro avevano suscitato una sensazione di "meraviglia" negli studiosi, nonché un interesse, da parte del biologo, per le caratteristiche sonore dell'*omichicahuaztli*.

Con queste premesse abbiamo iniziato a progettare lo studio acustico degli strumenti: lo studioso ha avanzato la proposta di una collaborazione col Museo, chiedendo se fosse possibile un loro trasferimento temporaneo a Vienna, presso i locali del laboratorio universitario cui Fitch afferisce, dove si trovava tutta l'attrezzatura necessaria per le analisi, a cominciare dalla camera anecoica, dove sarebbe avvenuta la sessione di registrazione. Si potrà facilmente immaginare la

sorpresa e la giustificata ritrosia di fronte a una simile richiesta da parte dei funzionari responsabili delle collezioni, assai più consapevoli, rispetto all'interlocutore straniero, delle innumerevoli difficoltà burocratiche, oltre che dei rischi, che avrebbe comportato un simile intervento di trasporto per l'incolumità dei reperti. Ma l'interesse che i due *exotica* avevano suscitato sul ricercatore americano non si era di certo affievolito dopo il suo rientro a Vienna, tant'è che non ci volle molto tempo perché formulasse una nuova proposta di studio che prevedeva la realizzazione della replica di almeno uno dei due strumenti, quella sì, più facilmente trasferibile a Vienna, senza che i reperti originali corressero rischi di conservazione. A questo punto, il Museo mi ha incaricata di coordinare la collaborazione con Vienna.

La realizzazione delle repliche si era resa necessaria anche perché, almeno inizialmente, nemmeno l'idea di effettuare la registrazione e lo studio sugli originali presso i locali del museo era stata presa in considerazione, non essendoci stata concessa l'autorizzazione a suonarli per gli stessi timori sui possibili danni. Replicare gli strumenti utilizzando la stessa materia prima, ovvero delle ossa umane, sarebbe stato molto più complicato e il risultato non avrebbe comunque escluso la presenza di notevoli differenze morfologiche fra repliche e originali. Per questo motivo si è preferito utilizzare il metodo della stampa tridimensionale su un materiale artificiale. Il mese successivo, accompagnata da alcuni funzionari del Museo Pigorini, ho effettuato personalmente il trasferimento degli strumenti presso il reparto di Radiologia del Complesso Ospedaliero del Santo Spirito di Roma, dove sono stati sottoposti a una tomografia computerizzata; il file risultante è stato inviato a Vienna, dove con stampante 3D si è proceduto alla replicazione in resina di uno dei due strumenti (MNPE 4209). Con questo sistema, lo strumento aveva "viaggiato" ed era giunto in qualche modo a Vienna senza lasciare il laboratorio del museo romano, salvo che per la TAC.

Nonostante la leggera diversità fra le caratteristiche del materiale impiegato per la replica e la tessitura ossea, quello utilizzato si è rivelato l'unico sistema in grado di permettere una fedele ricostruzione dei parametri di interesse, ovvero la distanza e la morfologia delle tacche che caratterizzano lo strumento musicale,

nonché i volumi interni ed esterni del femore, determinanti nella caratterizzazione della performance sonora. Ai fini degli obiettivi prefissi dall'analisi acustica che eravamo intenzionati a intraprendere, erano queste le caratteristiche organologiche da replicare fedelmente.

Nel febbraio 2015 mi sono quindi recata a Vienna su invito del prof. Fitch per procedere alla registrazione del suono e all'analisi acustica dei reperti.

IV.3.b Obiettivi prefissi

Il gruppo di studio composto dal Prof. Tecumseh W. Fitch, dal Dott. Daniel Bowling (Dipartimento di Biologia cognitiva, Università di Vienna) e dalla sottoscritta, in qualità di collaboratrice del Museo Pigorini "in trasferta", si è quindi riunito a Vienna, dove la replica è conservata, per stilare un piano di lavoro.

Il progetto prevedeva un'analisi delle proprietà sonore di uno solo dei due *omichicahuaztli* (MNPE 4209). Durante la riunione preliminare allo studio acustico dei reperti, si è pianificato come procedere in relazione ai parametri acustici da evidenziare, strutturando le fasi di registrazione e post-elaborazione dei file audio prodotti, in modo tale da ottenere uno spettro del suono quanto più lineare, nitido e riproducibile.

Scopo della registrazione era catturare l'impulso acustico di ognuna delle 19 tacche presenti sulla faccia anteriore del femore e dei 4 fori presenti rispettivamente sulla IV, sulla VIII, sulla XII e sulla XVI tacca, esattamente con un intervallo di quattro.

Data la nota variabilità morfologica che caratterizza questa categoria di strumenti sia nel numero delle tacche sia nella presenza o assenza di perforazioni (*cfr*. capitolo precedente), la struttura organologica di quello in esame si mostrava già prima dello studio acustico estremamente regolare, nel novero degli *omichicahuaztli* conosciuti. Ulteriore obiettivo dell'analisi del suono era quindi ricostruire il pattern sequenziale di impulsi inscritto nella struttura fisica dello strumento e misurare empiricamente quanto tale pattern fosse condizionato dal posizionamento dei fori, dal suono dei quali ci si aspettava un impulso acustico di maggiore ampiezza. Ciò allo scopo di incrementare le informazioni su questo

reperto la cui eccezionalità, come abbiamo visto, era già stata resa evidente dalle ricerche d'archivio portate avanti da altri membri del gruppo di ricerca, oltre che dalla presenza del tutto singolare di una decorazione a mosaico che impreziosisce l'epifisi prossimale del femore, caso unico fra gli *omichicahuaztli* conosciuti fino a oggi. L'obiettivo che il gruppo di lavoro si è posto, dunque, era verificare o meno l'eccezionalità del reperto anche in relazione alle sue caratteristiche sonore.

IV.3.c Metodologia

Prima della fase di registrazione vera e propria, sono stati fatti vari tentativi sonori all'interno della camera anecoica, durante i quali si è provato a suonare la replica in resina con strumenti di vario materiale (asticella di metallo, bastoncino di legno, barra in plastica, conchiglia *Oliva incrassata* (lunghezza: 4,12 cm; larghezza: 3,27 cm; spessore 2,57 cm), lavorata alla stessa maniera di quella che accompagna l'originale e appartenente al campione di repliche del *Museo del Templo Mayor* di Città del Messico) con e senza una cassa di risonanza (un carapace di tartaruga messo a disposizione dal prof. Fitch) posta al di sotto dell'idiofono e a contatto con esso. Da queste prove è emerso che il materiale che rilasciava la traccia più chiaramente leggibile sul grafico computerizzato era la bacchetta in plastica solida con cui oggi si suona il güiro, strumento musicale tipico nella musica latinoamericana e, come abbiamo visto, paragonabile all'*omichicahuaztli* mesoamericano solo in quanto alla sua organologia (lunghezza = 23 cm, diametro = 9 mm, peso = 20 g)[171].

In presenza della cassa di risonanza, che certo conferiva al suono una migliore amplificazione, gli impulsi sonori catturati presentavano graficamente un rumore di fondo prodotto dal riverbero della vibrazione del carapace, che impediva una lettura chiara della traccia acustica nella forma d'onda. Per questo motivo si è deciso di procedere alla registrazione dei file di studio senza l'uso della cassa di risonanza, in modo da intercettare sullo spettrogramma il picco di intensità corrispondente a ogni tacca, senza rumori di fondo. Alcuni di questi tentativi preliminari sono stati

[171] Il modello di strumento cui appartiene la bacchetta utilizzata è LP Super Güiro, che di solito include due battenti di materiali diversi: uno in plastica per un suono chiaro e forte, uno in legno per un suono asciutto e caldo.

comunque registrati in fase di prova per rimanere a disposizione come campione di confronto con i file successivi.

Prima di avviare il lavoro di registrazione in sala, si è proceduto anche a un'osservazione dettagliata della morfologia delle tacche, che costituiscono la parte direttamente interessata durante la produzione del suono. Proprio grazie agli studi tafonomici e morfometrici effettuati precedentemente, tramite i quali, si ricorderà, era stato possibile mappare sulla superficie ossea l'usura dovuta alla frizione, si sono intercettati i punti più consumati in corrispondenza dei margini centrali delle tacche. Quindi, si è deciso di suonare lo strumento soprattutto lungo i margini mediali e laterali, meno consumati rispetto alla sezione centrale di esse, i quali essendo per questo più sporgenti avrebbero garantito una registrazione più nitida dei 19 impulsi attesi. Per completezza, tuttavia, si è registrato il suono prodotto anche dalla frizione della barra contro tale sezione centrale più usurata.

Affinché il campione di tracce registrate contenesse al suo interno una certa variabilità di casi, si è deciso che tutte e tre le persone coinvolte nel progetto e presenti in sala (T: Tecumseh; D: Daniel; V: Valeria) effettuassero lo stesso numero di registrazioni, 5 per ciascuna delle due direzioni. Ogni file audio doveva contenere una serie di 5 movimenti singoli e ripetuti. Seguendo la nomenclatura anatomica delle porzioni ossee, abbiamo indicato con P le registrazioni effettuate cominciando il movimento dall'epifisi prossimale, e con D quelle effettuate dall'epifisi distale.

L'esperimento è stato ripetuto con la stessa modalità su ognuna delle tre sezioni in cui avevamo suddiviso le tacche, indicando, sempre secondo la nomenclatura scientifica, con la lettera A la sezione anteriore, con la M la mediale e con la L la laterale, per un totale di 30 registrazioni a testa (fig. IV.12). Le lettere sono state utilizzate in modo che ogni traccia ne contenesse una prima per indicare l'esecutore, una seconda per indicare la lateralità e una terza per la direzione (Es: ♫ V_A_P: Valeria, faccia anteriore, da epifisi prossimale). 

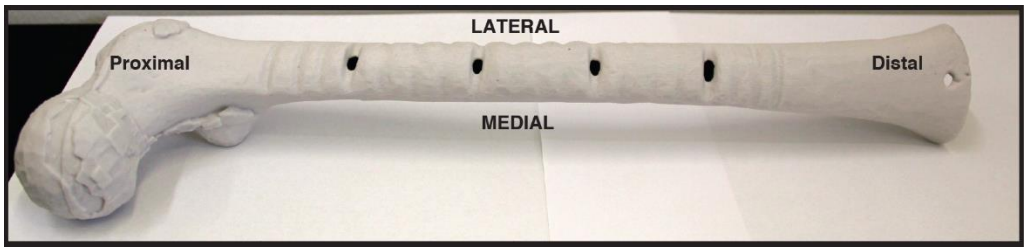


Fig. IV.12: Nomenclatura scientifica utilizzata per indicare le porzioni di osso interessate dall'analisi (foto: Daniel Bowling).

In questo modo all'interno del campione è stata rappresentata la variabilità sessuale (suonatore uomo/suonatore donna) e quella laterale (mano destra/mano sinistra), essendo una dei tre suonatori mancina. L'omogeneità nella tecnica esecutiva era invece necessaria per garantire un confronto fra tracce acustiche prodotte dallo stesso movimento ma da mani diverse.

Le registrazioni digitali sono state realizzate con un registratore portatile Zoom H4n (frequenza di campionamento: 44.1, a 16 bit) posto a una distanza di 50 cm dalla fonte sonora costituita dal corpo del femore, posizionato trasversalmente rispetto al microfono (fig. IV.13). Il programma di ricezione del suono utilizzato è Praat. Il file è stato salvato in formato .wav.

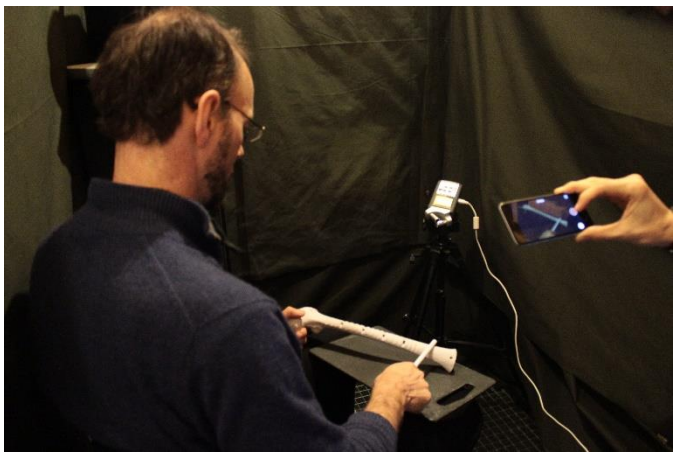


Fig. IV.13: Dentro la camera anecoica, durante la sessione di registrazione: è visibile il posizionamento del microfono rispetto alla fonte sonora e la tecnica esecutiva utilizzata (foto: V. Bellomia).

Alla sessione di registrazione, durata due giorni, è seguita una intera giornata di ascolto e pulitura dei file registrati e selezione di quelli più nitidi che meglio rispondevano agli obiettivi prefissati. I file così selezionati sono 72 in totale.

In sintesi, i due obiettivi più importanti dell'analisi del suono sono stati:

- quantificare in che misura la maggiore profondità delle quattro tacche perforate influisse sulla produzione dei quattro impulsi corrispondenti;

- verificare sperimentalmente la presenza o meno di un qualche effetto acustico particolare derivato dal posizionamento dei fori a intervalli regolari sulle tacche.

IV.3.d Risultati

Il grafico IV.2 mostra nel dettaglio le variazioni nella profondità delle tacche. È evidente la discrepanza fra i valori relativi alle quattro tacche forate e quelli delle tacche chiuse. Si nota anche una graduale diminuzione dei valori di profondità, man mano che ci si avvicina alla porzione centrale della diafisi, e un simmetrico minor grado di usura in prossimità delle due estremità del femore. In sintesi, il grafico IV.2 riassume ottimamente in forma visuale la distribuzione del grado di usura sul corpo dello strumento, confermando quanto osservato durante l'analisi tafonomica.

Da un confronto con i picchi delle altre tacche non perforanti la cavità ossea, è emerso che il suono generato in corrispondenza dei fori cresce di intensità quasi sempre in maniera direttamente proporzionale alla profondità e all'ampiezza del foro. Una possibile spiegazione di questo fenomeno è che le aperture praticate lungo la diafisi del femore hanno l'effetto di collegare la superficie con la cavità interna, opportunamente aperta e svuotata, e aumentando le dimensioni della cassa di risonanza il suono prodotto acquista una maggiore ricchezza di frequenze.

Secondo questa ricostruzione organologica, dunque, appare verosimile che la realizzazione delle quattro tacche perforanti nascondesse un certo grado di intenzionalità, perché funzionale a garantire un incremento dei picchi di intensità del suono emesso, come dimostra il grafico in cui sono tracciati i picchi corrispondenti alle 19 tacche (fig. IV.14).

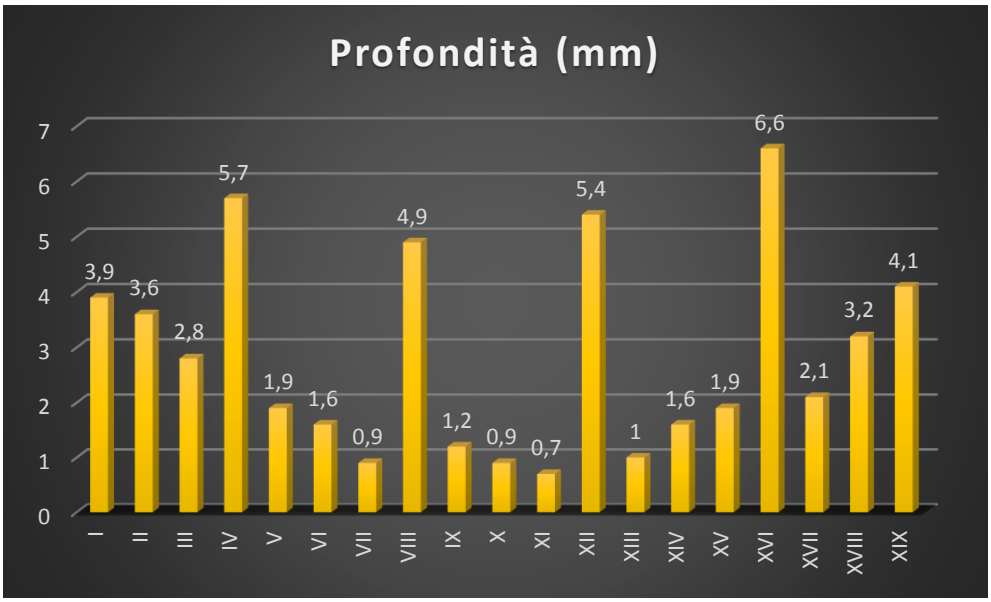


Grafico IV.2 MNPE 4209: variazione graduale della profondità delle tacche, con evidenti picchi di profondità in corrispondenza delle quattro tacche perforate (V. Bellomia).

Inoltre, i quattro picchi di intensità mostrano un pattern temporale regolare, come è apprezzabile dalla forma d'onda e dallo spettrogramma nella fig. IV.14, sulla base del quale si è ipotizzato che nell'organologia dello strumento vi fosse iscritta l'intenzione di regolarizzare il suono. A sostegno di questa ipotesi, è stata calcolata la durata media degli intervalli tra i picchi di intensità adiacenti e si è misurata la distanza fisica fra le quattro tacche coi fori (Fig.IV.15).

I risultati di questa registrazione sono ancora in fase di elaborazione e permetteranno sicuramente di acquisire ulteriori dati sulle qualità sonore dello strumento[172], ma sintetizzando quanto è stato ottenuto finora si può affermare che la presenza di un pattern ben definito rimane un'ipotesi da verificare: a giocare un ruolo importante nella definizione delle proprietà musicali dello strumento, infatti è anche la velocità con cui l'oggetto "raschiatore" viene passato sulle tacche, parametro che abbiamo mantenuto costante durante l'intera esecuzione, dalla prima all'ultima tacca.

[172] Per una descrizione dettagliata dell'analisi acustica, si rinvia a un futuro articolo, in fase di preparazione (Bellomia et al. n.d.).

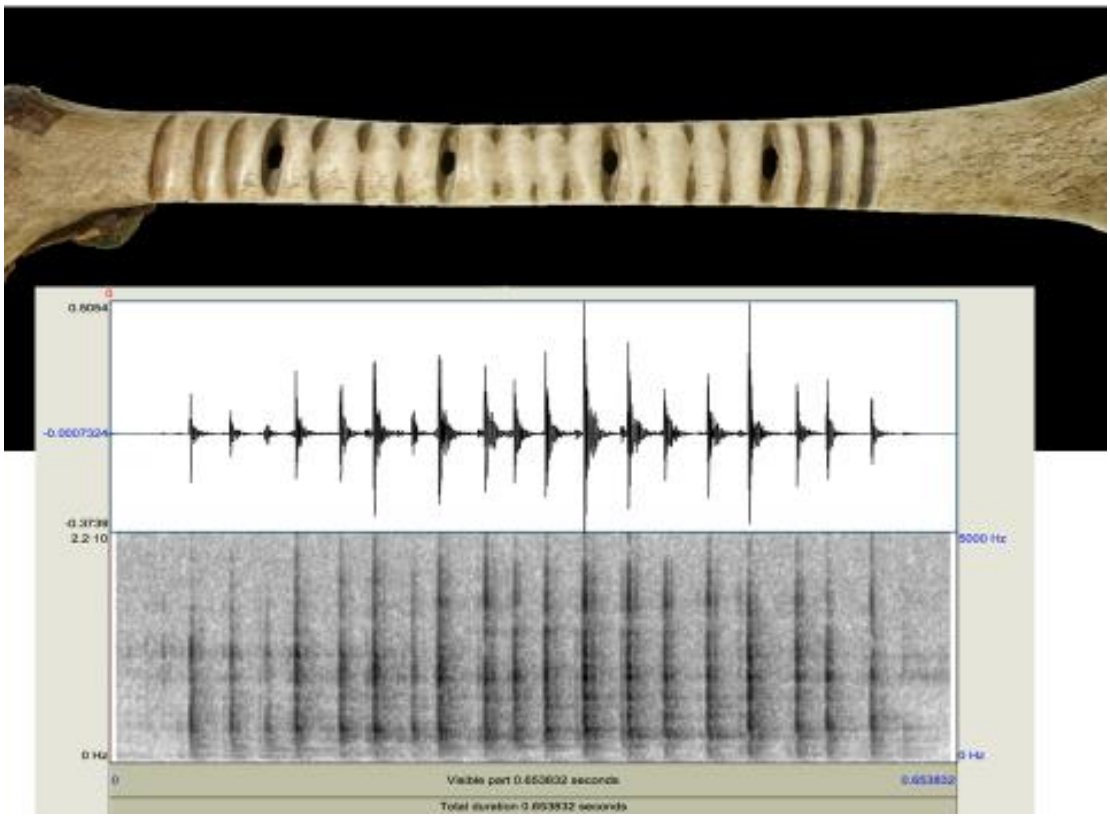


*Fig. IV.14 Spettrogramma e forma d'onda con gli impulsi corrispondenti a ciascuna delle 19 tacche dell'*omichicahuaztli *MNPE 4209, ottenuti suonando le tacche nella loro porzione centrale, più consumata. Si noterà l'aumento dell'intensità quasi sempre in corrispondenza delle tacche forate (spettrogramma e grafico: D. Bowling).*



Fig. IV.15 Misura delle distanze fra le tacche forate[173] *(V. Bellomia).*

In generale, le misure delle porzioni di superficie ossea sporgenti fra una tacca e l'altra variano considerevolmente, da un minimo di 4 a un massimo di 10 mm, ma ciò è probabilmente dovuto all'alto grado di usura che caratterizza questo

[173] Le distanze misurate corrispondono al segmento compreso fra la parete distale della prima tacca forata indicata e quella della tacca forata successiva, che è esattamente il punto colpito dalla bacchetta nell'istante in cui si raggiunge il picco di intensità corrispondente.

strumento. Invece, la variazione delle distanze fra i quattro punti della diafisi associati alla produzione dei quattro picchi di intensità e corrispondenti alle tacche forate rimane minima, confermando un certo grado di intenzionalità ritmica audio-visiva, quanto meno nella manifattura dello strumento e nel posizionamento delle aperture.

IV.4 Analisi acustica sui reperti originali

A questo materiale si è unita anche la documentazione sonora su originale, che, nonostante le iniziali remore dei funzionari, sono finalmente riuscita a realizzare a Roma nell'agosto 2015, su entrambi i reperti conservati al Museo Pigorini. Il lavoro si è svolto con la collaborazione di un ingegnere del suono, che mi ha assistita nelle fasi di registrazione ed elaborazione digitale dei file ottenuti, e la supervisione dei funzionari dei laboratori di Bioarcheologia e di Restauro, oltre che della curatrice responsabile della collezione americana del Museo, tutti convinti dell'idea che valesse la pena di affiancare alla registrazione su replica viennese, quella sull'originale.

È probabile che questo cambiamento di atteggiamento verso l'idea di suonare o meno i reperti originali, da parte dei funzionari del museo responsabili della loro conservazione, sia dovuto proprio ai risultati del lavoro su replica in stampa 3D che, pur chiarendo efficacemente alcune caratteristiche organologiche e mostrando la struttura sequenziale degli impulsi di uno dei due *omichicahuaztli*, risultava poco efficace per indagarne altre, ugualmente importanti per comprendere a pieno il funzionamento dei reperti come dispositivi sonori.

IV.4.a Obiettivi Prefissi

Gli obiettivi di questo studio sugli originali diventato finalmente possibile erano sostanzialmente invariati rispetto a quelli dello studio su replica; anzi, per rendere le tracce ottenute paragonabili a quelle ricavate dall'esperimento su replica, si era inizialmente deciso di operare anche in questo caso seguendo la morfologia

del reperto e individuando i punti più diagnostici per ottenere una traccia acustica leggibile. La differenza fondamentale fra i due progetti era che, in questo caso, gli *omichicahuaztli* da suonare sarebbero stati due: suonarli entrambi avrebbe evidenziato le somiglianze e le differenze organologiche esistenti.

Inoltre, solo affiancando la registrazione su originale a quella su replica precedentemente effettuata si sarebbe potuta aggiungere qualche considerazione in più sulla timbrica attribuibile allo strumento, ancora oggi poco indagata[174]. Uno studioso che in passato aveva accennato una breve descrizione del timbro proprio dell'*omichicahuaztli* MNPE 4209 è Marshall Saville, secondo cui fregando le tacche del femore con la conchiglia si otteneva un suono simile a quello generato dalla percussione su un oggetto in porcellana[175]. Ma si tratta di un caso isolato nella letteratura scientifica su questa tipologia di strumento.

IV.4.b Metodologia

Anche in questo caso, la sessione di registrazione è stata preceduta da una lunga discussione sugli scopi e le modalità secondo cui procedere: premura di tutti era in questo caso cercare di ottenere la maggior quantità di tracce sonore analizzabili con la minor esposizione possibile al danneggiamento che il semplice raschiamento delle tacche per produrre il suono avrebbe potuto causare. Durante la riunione preliminare, quindi, si è deciso che solo una persona avrebbe suonato lo strumento e che l'esecuzione sarebbe durata il meno possibile: ogni file audio questa volta doveva contenere un set di soli 3 movimenti singoli e ripetuti. Gli strumenti sono stati suonati utilizzando l'oggetto che li accompagnava, l'*Oliva* nel caso del reperto MNPE 4209, e la fibula umana nel caso dell'*omichicahuaztli*

[174] Si definisce *timbro*, la qualità che permette all'ascoltatore di distinguere fra due suoni che hanno la stessa altezza e intensità. L'altezza di un suono corrisponde a precise frequenze con cui le onde sonore si propagano. È definita come quell'attributo dell'udito che permette all'ascoltatore di ordinare i suoni in una scala musicale. Mentre l'altezza dipende dalla frequenza della vibrazione, l'intensità dipende dall'ampiezza della stessa (Agamennone *et al.* 1991). Per la terminologia acustica si può consultare Károlyi (1969) e "Acoustical Terminology ANSI S1.1-1994 (ASA 111-1994)" *American National Standard*, Acoustical Society of America (ASA); si veda anche Houtsma (1995: 267-291) e Handel (1995: 425-462) e Baines (1983).

[175] "*The bone produces a rather musical tone when scraped with the shell, as if the bone were of china*" (Saville 1922: 85).

MNPE 15395/G. Tuttavia, per permettere un confronto con le registrazioni su replica sono anche stati fatti su entrambi alcuni tentativi con lo stesso stick in platica utilizzato a Vienna.

Anche in questo caso, ovviamente, si è utilizzata la stessa nomenclatura anatomica delle porzioni ossee, indicando con P le registrazioni effettuate cominciando il movimento dall'epifisi prossimale e con D quelle effettuate dall'epifisi distale.

Anche sugli originali l'esperimento è stato ripetuto con la stessa modalità su ognuna delle tre sezioni in cui avevamo suddiviso le tacche, indicando, sempre secondo la nomenclatura scientifica, con la lettera A la sezione anteriore, con la M la mediale e con la L la laterale, per un totale di 30 registrazioni per *omichicahuaztli*.

L'attrezzatura necessaria è stata selezionata da Antonio M. Buonomo, ingegnere del suono incaricato

degli aspetti tecnici della registrazione. Vista l'impossibilità di portare gli strumenti fuori dallo spazio museale, sono stati utilizzati un registratore Tascam DR-70 portatile e due microfoni AKG C1000S[176], adatti a una registrazione di precisione grazie al loro elevato range di frequenze (50-20k Hz).

Non potendo usufruire di una camera interamente insonorizzata, di cui il museo non disponeva, si è scelto di effettuare la registrazione in uno spazio ricavato all'interno alla sala conferenze, perché era quello che più si avvicinava alle caratteristiche richieste per catturare un suono quanto più pulito possibile. Lo spazio selezionato si trova infatti fra una parete insonorizzata e una spessa colonna rivestita di uno strato di velluto, in grado di assorbire le riflessioni sonore e restituire al registratore un suono col minor riverbero possibile. Una volta selezionato l'ambiente in cui sarebbe avvenuta la registrazione, si è provveduto a rimuovere con cura gli strumenti dallo spazio espositivo, per trasportarli con le dovute precauzioni fino alla sala conferenze (fig. IV.16).

[176] La registrazione è stata possibile grazie all'attrezzatura appositamente acquistata coi fondi del dottorato in Etnologia ed etnoantropologia della Sapienza, Università di Roma.



Fig. IV.16 Fasi di rimozione degli omichicahuaztli *dallo spazio espositivo della vetrina e trasporto in sala conferenze per la sessione di registrazione. La curatrice Donatella Saviola si occupa delle delicate operazioni di spostamento dei reperti (V. Bellomia).*

I due microfoni sono stati piazzati in due punti equidistanti dalla fonte sonora in maniera simmetrica rispetto allo strumento, come mostrato in foto (fig. IV.17). Le due tracce sono poi state analizzate separatamente.

Tutti i file audio prodotti sono stati registrati a una risoluzione di 96kHz, 24 bit, garantendo una qualità nettamente superiore rispetto a quella offerta dalle prestazioni della strumentazione di Vienna e una maggiore precisione per le analisi: la superiore risoluzione ha offerto infatti maggiore fedeltà della traccia audio al suono emesso allo strumento. Il software utilizzato è iZotope RX.

L'ambiente sonoro utilizzato, tuttavia, non garantiva da solo una pulizia del suono pari a quella della camera anecoica usata a Vienna, quindi, in fase di post elaborazione, i file prodotti sono stati sottoposti a un filtro per la riduzione del rumore di fondo, al fine di eliminare gli elementi sonori di disturbo più udibili presenti nella stanza, avendo pur sempre cura di non alterare il resto del contenuto della traccia sonora. Si è trattato di un intervento minimo, che non ha modificato i risultati dello studio, ma che, anzi, ha facilitato la lettura della traccia.

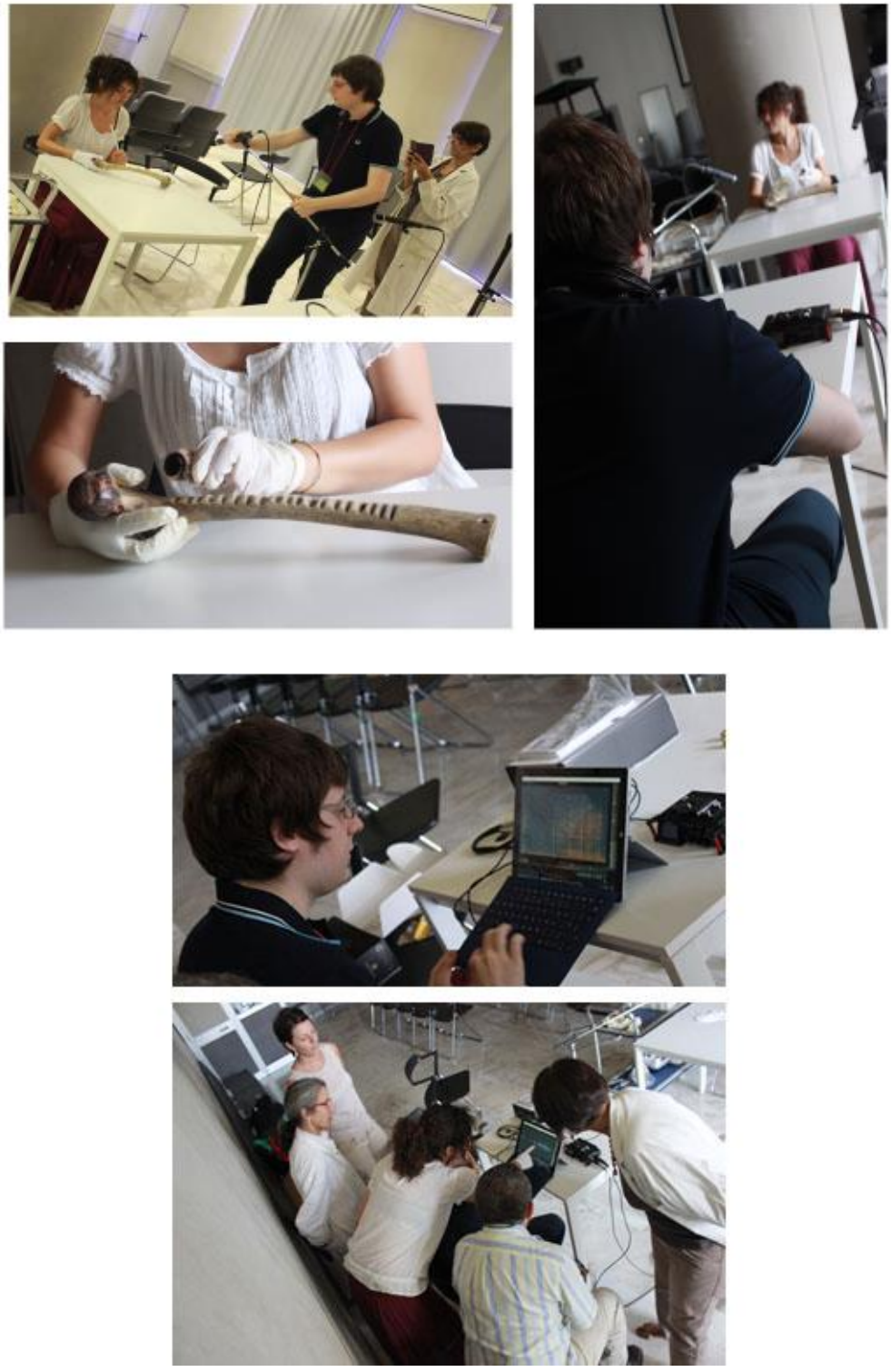


Fig. IV.17 Fasi di montaggio del setting, registrazione e prime osservazioni dei grafici (V. Bellomia).

IV.4.c Risultati

Se a Vienna, avendo lavorato su replica, l'analisi si era concentrata solo su alcune delle proprietà acustiche dello strumento, in questo caso, quello che avevamo davanti al termine della sessione era lo spettrogramma relativo alle frequenze originali dello strumento, per lo meno così come oggi esso è in grado di produrle. Per questo motivo, l'attenzione si è sin da subito concentrata in particolare sulle sue qualità timbriche, in modo che lo studio sugli originali potesse andare a integrare le carenze evidenziate in quello su replica, divenendone complementare. L'analisi degli spettrogrammi e delle forme d'onda corrispondenti ha permesso uno studio di precisione delle differenze di frequenza fra i suoni emessi dai due strumenti, nonché delle differenze di prestazione di ciascuno dei due, in base al "raschiatore" utilizzato.

Gli spettrogrammi qui selezionati come esempio del lavoro di analisi costituiscono la trasposizione visiva delle frequenze rappresentative dei due *omichicahuaztli*. L'intensità del colore arancio su ognuno dei seguenti grafici rappresenta i decibel, il suo posizionamento sul piano indica il range di frequenze prodotto. Sull'asse delle ascisse è rappresentato il tempo, mentre, sull'asse delle ordinate la frequenza espressa in Hz.

Nella figura IV.18 è rappresentato lo spettrogramma con la forma d'onda sovrapposta, relative alla traccia MNPE 4209_A_P_STICK (DO_A_P): 

A causa dell'elevata densità della bacchetta in plastica, che ne diminuisce la capacità di risonanza, il suono registrato appare alquanto povero e piatto. I picchi di frequenza si attestano intorno ai 1300 Hz, con una leggera presenza delle frequenze intorno ai 2100 Hz.

Si attesta anche una considerevole presenza di basse frequenze (comprese fra i 100 e i 700Hz) prodotte scorrendo l'oggetto in plastica almeno fino alla XVII tacca, dopodiché questo range di frequenze scompare, per fare spazio a quelle un po' più elevate (intorno ai 3000 Hz), forse in ragione dell'avvicinarsi della bacchetta all'apertura distale del femore, da cui il suono fuoriesce. Minore è lo spazio di risonanza a disposizione della fonte sonora, meno saranno le basse frequenze presenti, le cui onde di propagazione sono fisicamente più grandi di

quelle delle frequenze più elevate e per questo hanno bisogno di più spazio per propagarsi (Varadan 1986: ix; Stephenson 2012). Ma più ci si avvicina all'estremità aperta del femore, più tale spazio di risonanza diminuisce.

Sulla forma d'onda in azzurro si registra, inoltre, una chiara presenza di picchi di intensità in corrispondenza delle quattro tacche forate, resi maggiormente evidenti dalla scarsa rappresentatività dei picchi intermedi relativi alle tacche fortemente consumate che, essendo meno profonde, non sono in grado di produrre un suono di pari frequenza.

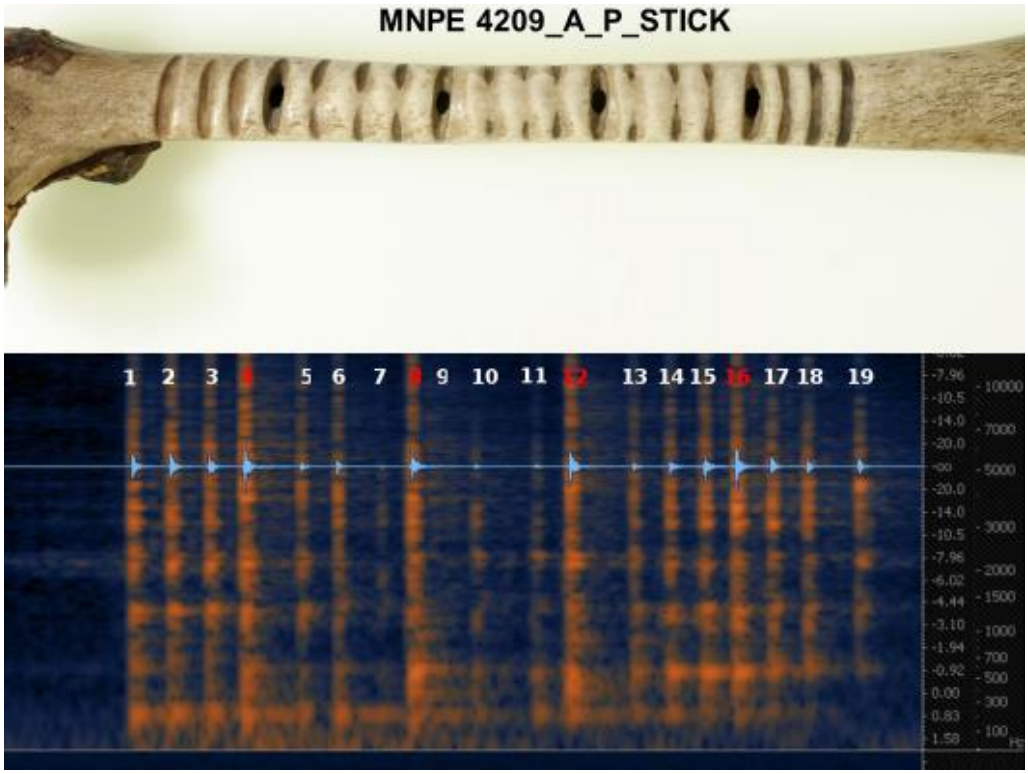


*Fig. IV.18 Spettro di frequenze e forma d'onda relativa alla porzione anteriore delle tacche presenti sull'*omichicahuaztli *MNPE 4209, suonate con lo stick in plasica partendo dall'estremità prossimale (V. Bellomia, A. Buonomo).*

Inoltre, una forma d'onda come quella qui ottenuta ha reso perfettamente visibile il grado di usura delle singole tacche, permettendo di comprendere la dinamica dell'esecuzione scelta più frequentemente dal suonatore nativo: ovvero un raschiamento in entrambi i sensi, continuo e intenso sulle tacche centrali e sporadico e lieve su quelle terminali (soprattutto le prime tre).

Se la tecnica di esecuzione con la bacchetta in plastica è stata usata per indagare la struttura sequenziale degli impulsi propria dell'*omichicahuaztli* a integrazione dei dati raccolti a Vienna, suonare lo stesso strumento col suo "oggetto raschiatore" originale, ovvero la conchiglia, ha rivelato un'enorme differenza di qualità fra le due tecniche, permettendo anche di avanzare una serie di considerazioni relative alle modalità di amplificazione del suono, che coinvolgono la conchiglia stessa e, finalmente, di analizzare la timbrica propria dello strumento: il risultato è stato sorprendente.

Se si confronta il primo spettrogramma, con il secondo, mostrato nella figura IV.19, si nota immediatamente la maggiore ricchezza di frequenze che il suono registrato contiene. Questo secondo screenshot si riferisce al suono prodotto dalla porzione anteriore delle tacche contro la superficie esterna dell'*Oliva* (DO_A_OLIVA): 

La conchiglia, anch'essa svuotata all'interno e segata all'apice, ha avuto l'effetto di amplificare ulteriormente il suono, che in questo caso si presenta più articolato e intenso. Con molta probabilità era questo il suono che aveva ricordato la porcellana a Marshall Saville (*cfr*. pagine precedenti).

La ricchezza delle frequenze è resa ben evidente dall'intensità del colore arancio sul grafico; il nucleo più significativo delle frequenze che lo strumento raggiunge è compreso fra i 1300 e i 2340 Hz, con picchi addizionali fino a 5000 Hz.

D'altro canto, contare fisicamente i 19 picchi corrispondenti alle singole tacche su questo spettro risulta difficoltoso, dato che la stessa cavità della conchiglia, riempiendo il suono, lo rende anche meno lineare. Per questo motivo, affiancare la registrazione con la conchiglia a quella con lo stick in plastica si è rivelata una scelta obbligata. In questo screenshot, al posto della foto dello strumento associata allo spettro, si è scelto di lasciare visibili i due canali corrispondenti ai due microfoni, per permettere di apprezzare la pressoché totale corrispondenza fra le frequenze catturate dai due microfoni. Il canale 1, in alto sulla figura, corrisponde al microfono piazzato all'estremità distale dello strumento, mentre il canale 2, in basso sulla figura, corrisponde al microfono all'estremità

prossimale. Fra i suoni catturati dai due canali si nota solo una lieve differenza di intensità: il primo canale, rivolto verso l'apertura dello strumento, mostra un'intensità del suono lievemente maggiore, lasciando ipotizzare la funzione acustica del sezionamento dell'epifisi distale.

È vero che la forma d'onda nella figura IV.19 non rende facile una lettura dei 19 picchi corrispondenti a ciascuna delle tacche, ma tutto sommato appare conveniente partire da questa per comprendere le caratteristiche organologiche dell'*omichicahuaztli* MNPE 4209 nel suo attuale stato di usura, che sarà verosimilmente paragonabile a quello che lo strumento possedeva durante le sue ultime performance in ambiente nativo.

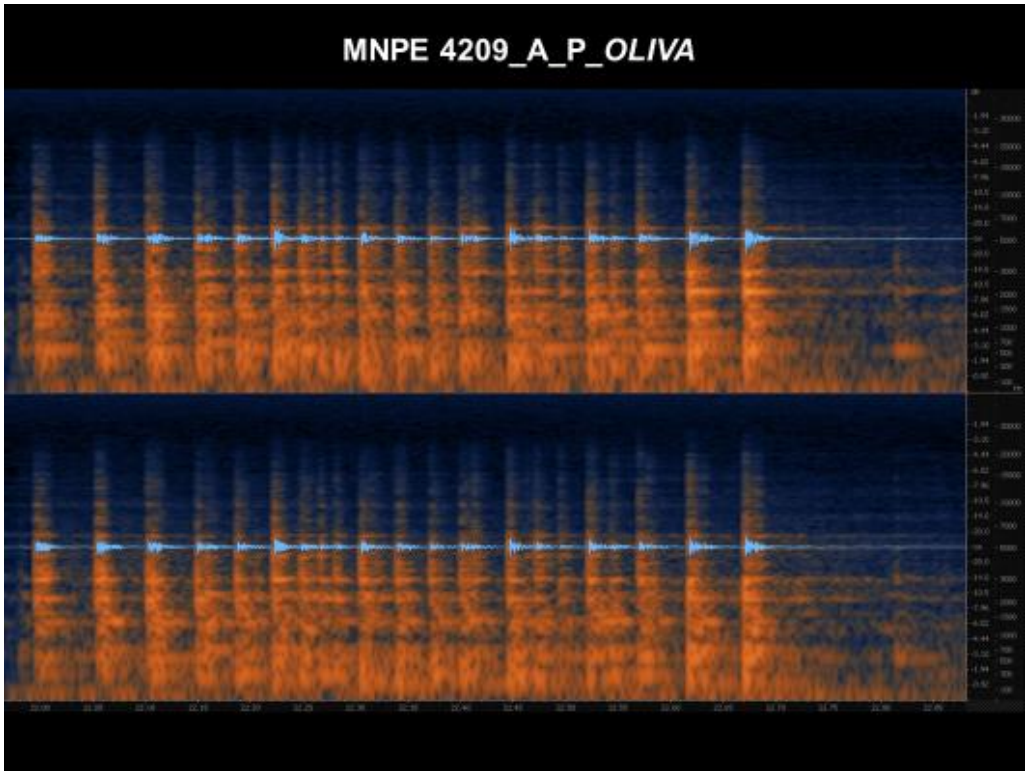
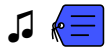


*Fig. IV.19 Spettro di frequenze e forma d'onda relativa alla porzione anteriore delle tacche presenti sull'*omichicahuaztli *MNPE 4209, suonate con la conchiglia Oliva partendo dall'estremità prossimale. Screenshot: V. Bellomia, A. Buonomo.*

In quel lontano e irraggiungibile contesto performativo, il suono emesso sarà stato molto più simile a quello prodotto dallo strofinio della superficie anteriore

delle tacche, che non a quello della porzione mediale o laterale, visibilmente meno suonate.

Ma, a questo punto, le considerazioni sulla percezione di tale suono da parte degli ascoltatori antichi non possono che sfociare in ipotesi e congetture, non potendo essere scientificamente intercettate e studiate coi mezzi attualmente a disposizione. Per questo, sul fenomeno percettivo nativo, non possiamo che sospendere il giudizio.

La novità di questo secondo studio acustico è stata la possibilità di ascoltare anche il suono dell'altro *omichicahuaztli* e, di conseguenza, di poter confrontare le diverse organologie dei due strumenti[177] sul piano della loro performance sonora attuale. Quanto al range di frequenze emesse, il reperto 15395/G presenta delle caratteristiche simili all'altro. Nella fig. IV.20 è visibile lo spettrogramma, ancora una volta con la relativa forma d'onda, del suono emesso dallo strumento suonandolo con la sua fibula, questa volta iniziando il movimento dall'estremità distale del femore (DO_FIB): 

Il range di frequenze dominato da questo secondo *omichicahuaztli* si aggira fra i 2000 e i 5000 Hz. L'assenza dell'apertura a un'estremità dell'osso, tuttavia, ha avuto delle conseguenze nelle capacità sonore dello strumento: si noterà nel grafico la minore ricchezza di basse frequenze[178], ma anche la maggiore ampiezza dei picchi di intensità relativi alle 19 tacche, sulla forma d'onda.

Tale ampiezza è direttamente proporzionale alla profondità media delle tacche, in questo caso maggiore rispetto a quella delle tacche del reperto 4209, come mostra il grafico IV.1 discusso nelle pagine precedenti, in cui solo nel caso della XVI tacca è presente una lieve inversione di tendenza, pur sempre di lieve entità (meno di 1mm).

[177] Si ricorderà che, mentre il femore MNPE 4209 manca dell'epifisi distale ed è quindi "aperto", questo secondo *omichicahuaztli* non ha aperture, se non le quattro tacche forate, perché il femore di cui è fatto è completo.
[178] Comunque non paragonabile al suono piatto che lo strumento emette se suonato con la bacchetta in plastica.

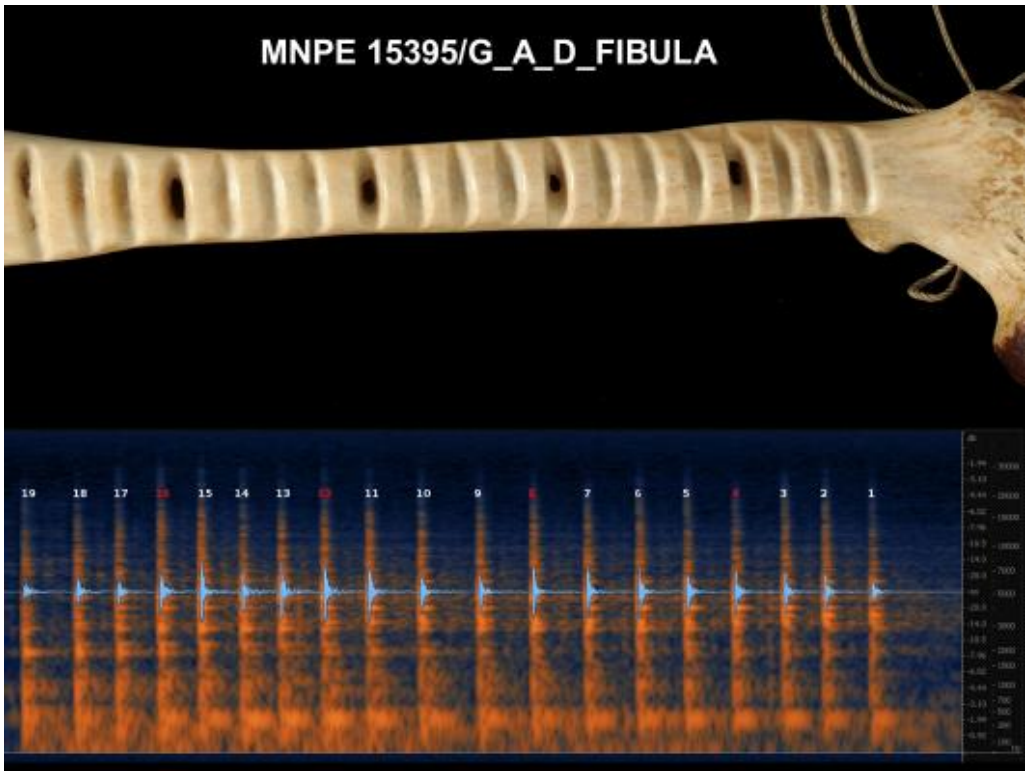


*Fig. IV.20 Spettro di frequenze e forma d'onda relativa alla porzione anteriore delle tacche presenti sull'*omichicahuaztli *MNPE 15395/G, suonate con la fibula partendo dall'estremità distale (V. Bellomia, A. Buonomo).*

Inoltre, la variazione delle distanze fra le tacche del femore 15395/G è lievemente inferiore, essendo compresa fra un minimo di 4 a un massimo di 7 mm, il che corrisponde sicuramente al minore grado di usura dell'*omichicahuaztli* e garantisce una maggiore regolarità delle tacche.

La sensazione conclusiva che tutti abbiamo avuto a fine sessione di registrazione era che il suono prodotto con la bacchetta in plastica, pur garantendo una chiara lettura della traccia acustica, ci avrebbe sostanzialmente impedito di approssimarci sensorialmente alla performance dei due *omichicahuaztli*, rendendo il lavoro astratto e decontestualizzato. Utilizzando invece gli oggetti con cui originariamente essi erano stati suonati, avevamo avuto la possibilità di catturare una ricchezza sonora maggiore, sperimentando coi sensi, e non solo sui grafici, le possibilità performative dei due idiofoni.

IV.5 Discussione dei Risultati

In sintesi, partecipare attivamente allo studio acustico fin qui descritto mi ha offerto molti spunti di riflessione su che cosa significhi maneggiare oggi un dispositivo sonoro antico mantenendo un approccio sensoriale. Qui di seguito ne propongo alcuni.

IV.5.a L'originale e la replica: le ragioni di una scelta combinata

Suonare gli strumenti originali ha offerto sicuramente dei vantaggi nello studio delle qualità timbriche della materia di cui sono fatti, che con la registrazione su replica erano andate irrimediabilmente perdute, tanto più che non esisteva una letteratura specifica in grado di fornire delle informazioni sul suono emesso da questi strumenti in particolare, anzi: come abbiamo sottolineato nelle pagine precedenti, gli studiosi che si erano occupati del tema erano sempre stati fin troppo reticenti, nonostante si trattasse spesso di oggetti conservati da lungo tempo nei musei occidentali.

Una registrazione ad alta definizione come quella effettuata con gli originali ha inoltre reso più immediato, rispetto a Vienna, il riscontro di una sequenza di impulsi ordinata, corrispondente alla morfologia dello strumento, nella misura in cui, a una attenta osservazione dello spettro ma soprattutto della relativa forma d'onda, si può apprezzare anche a occhio che la distanza fra i picchi ha una certa regolarità. Anche gli indizi raccolti in questo secondo studio, dunque, sembrano essere a favore della presenza di tale intenzione ritmica nel posizionamento dei fori[179].

Nel caso specifico dell'*omichicahuaztli* MNPE 4209, il confronto fra il suono prodotto dalla bacchetta in plastica e quello prodotto con la conchiglia ha reso evidente anche il ruolo di quest'ultima nella performance sonora dello strumento: svuotare la conchiglia, liberandola dell'asse columellare, e segarla all'apice aveva

[179] In musica, con il termine *ritmo* si indica la dimensione temporale dei suoni, nella cui organizzazione si possano rilevare delle ricorrenze costanti (Agamennone *et al*. 1991). Tuttavia, io uso qui il termine "ritmica" in senso più ampio, non nell'accezione di sequenza musicale ordinata del suono emesso, che per questo strumento ci rimane sconosciuta, ma in riferimento alla regolarità riscontrata nella posizione delle tacche forate, rispetto alla morfologia complessiva dello strumento.

esattamente lo scopo di creare al suo interno una cavità in grado di modificare la qualità del suono, probabilmente arricchendolo fino a ottenere il timbro desiderato.

Quello che poteva sembrare un punto debole delle prestazioni attuali dello strumento nella sua porzione più usurata (quella anteriore) ha evidenziato meglio il pattern che si ricercava durante lo studio acustico su replica: in quel caso, si ricorderà, era stato deciso di scartare le registrazioni relative alla porzione anteriore delle tacche, concentrandosi su quelle delle porzioni mediale e laterale, che, essendo più profonde perché meno usurate, garantivano un'identificazione più agevole delle 19 tacche sulla forma d'onda.

In ultima istanza, non ci sentiamo di considerare equivalenti o interscambiabili i due studi acustici fin qui presentati, quello su replica e quello su originali: all'inizio di questa ricerca si era ipotizzato che confrontando le due metodologie avremmo sperimentato la validità o meno dell'analisi acustica su replica in stampa 3D, una metodologia di analisi non distruttiva applicata per la prima volta a questo tipo di strumento. Qualora non si fossero riscontrate variazioni diagnosticamente significative fra replica e originale, sarebbe diventato un metodo di analisi facilmente applicabile a tutti gli *omichicahuaztli* conosciuti che difficilmente si possono suonare senza comprometterne la conservazione.

Tuttavia, le implicazioni del concetto di autenticità e affidabilità del suono registrato ci hanno presto allontanato da questa prospettiva[180], senza per questo farci rinunciare all'applicabilità dei due metodi in maniera combinata. Allo stato attuale della ricerca e in base agli strumenti scientifici a nostra disposizione, lo studio su replica non può sostituire quello sugli originali e dubitiamo che ciò possa avvenire anche in un futuro più attrezzato. Piuttosto, i due metodi di analisi si sono rivelati per molti versi complementari. Nella fase di studio su replica, per esempio, non dovendoci preoccupare di danneggiare il reperto originale, abbiamo dato ampio spazio alla sperimentazione fisica delle possibilità dello strumento, tentando varie tecniche esecutive per studiarne le proprietà acustiche. Tuttavia abbiamo dovuto rinunciare all'ascolto del timbro originale, a causa delle differenze fra l'osso umano

[180] Per fare un confronto preciso sarebbe stato necessario ricreare esattamente lo stesso ambiente di registrazione: stesso luogo, stessi microfoni e stesso loro posizionamento, stesso registratore. Ma questo non è stato possibile.

e la materia prima usata per stampare la replica in 3D. Suonando l'originale, invece, oltre a riguadagnare la possibilità di accedere alle sonorità proprie dell'osso raschiato e, quindi, al timbro fisicamente "autentico[181]" dello strumento, si è potuto avviare un confronto organologico fra le due varianti di *omichicahuaztli* che il Museo Pigorini conserva, sfruttando a nostro vantaggio la rara condizione di ottima conservazione dei reperti, entrambi ancora accompagnati dal oggetto "raschiatore" originale. Tuttavia, l'accesso agli strumenti deve essere limitato e deve garantirne l'incolumità e questo ci ha costretti a limitare al minimo indispensabile le tracce audio da analizzare.

IV.5.a Le insidie del lavoro interdisciplinare

Durante il lavoro in collaborazione coi biologi di Vienna ho sperimentato in maniera chiara le difficoltà e i problemi della ricerca interdisciplinare, trovandomi a dover lavorare allo stesso tempo come archeologa mesoamericanista da una parte e come antropologa museale dall'altro. Per esempio, durante la sessione di registrazione su replica, nella quale sono stata coinvolta personalmente, mi è toccato spesso calarmi nel ruolo scomodo dell'antropologo ossessionato dal contesto, pronto a trovare un'obiezione a ogni tentativo di generalizzazione da parte dei colleghi stranieri, dovendomi districare spesso fra le esigenze del biologo, eccessivamente rivolte verso dettagli tecnici e numerici che dal punto di vista antropologico potrebbero sembrare eccessivi e la necessità di riportare contenuti dello studio a un livello più prossimo agli interessi di un antropologo museale, certamente più interessato al processo, che ai soli risultati.

Quanto alla pratica di usare repliche su stampa 3D nello studio delle proprietà acustiche di strumenti musicali antichi, esistono altri esempi recenti nella letteratura scientifica, primo fra tutti lo studio dell'*aulos* in osso rinvenuto presso il Tempio R di Selinunte e datato intorno al VI secolo a.C., del quale è stata realizzata una tomografia computerizzata da cui si è fabbricata la replica in stampa 3D (fig. IV.21a). Questo lavoro ha permesso di avviare uno studio, tuttora in corso, della

[181] Uso qui questo termine, ben consapevole dell'arbitrarietà del concetto, come argomentato nei capitoli precedenti. In questo caso mi riferisco a un'autenticità situata nel presente, che riguarda l'attitudine alla percezione di noi contemporanei. L'argomento verrà ripreso più avanti.

struttura organologica e delle eventuali scale dello strumento (Bellia 2015). In un altro caso, grazie alla realizzazione della replica è stato possibile riconoscere la funzione sonora di un manufatto ritrovato presso il sito di Fort Navan (100 a.C.-200 d.C.), nell'Irlanda del Nord[182], a lungo creduto una punta di lancia conica. Il ricercatore Billy Ó Foghlú, dell'*Australian National University* di Canberra (ANU), ha realizzato una ricostruzione in 3D del reperto e l'ha applicata a una sua riproduzione di corno in bronzo geograficamente contestuale al reperto in esame (Fig. IV.21b). Lo studioso ha spiegato che fino a quel momento non era riuscito a tirare fuori nessun suono armonico dal suo strumento e aveva sospettato che il corno anticamente dovesse avere un dispositivo di insufflazione aggiuntivo. Applicando la replica in 3D del reperto studiato, invece, è riuscito a suonare lo strumento senza difficoltà. Grazie a questo esperimento è stato possibile comprendere che il manufatto non era una punta di lancia, come si credeva, ma il bocchino di uno strumento musicale a fiato (Ó Foghlú 2014).

Esistono anche studi interdisciplinari su strumenti musicali "di interesse storico", come quello portato avanti presso la facoltà di Ingegneria dell'Università del Connecticut (UConn), per la ricostruzione del bocchino danneggiato di un sax tenore originale della seconda metà del XIX secolo (firmato dallo stesso Adolphe Sax e datato al 1867, fig. IV.21c) ancora una volta tramite la stampa di una replica 3D con base in una tomografia computerizzata (Howe *et al.* 2014).

Quando i frutti del progresso tecnologico divengono strumenti di analisi dettagliata in ricerche di natura storico-culturale, si finisce per addentrarsi in questioni metodologiche che confermano l'indiscussa validità di un intervento interdisciplinare, anche se così facendo si corre il rischio di oscurare il reale obiettivo della ricerca portata avanti di volta in volta, nonché di sperimentare i limiti di una cieca fiducia nei prodotti di tale progresso tecnologico. È il caso della stampa tridimensionale realizzata sulla base di una tomografia assiale computerizzata (TAC).

[182] http://irisharchaeology.ie/2015/09/3d-printer-used-to-recreate-an-ancient-irish-instrument/ (ultima consultazione: 20/09/2016).

Esistono vari reperti archeologici dei quali è stata realizzata una scansione in 3D in ambito museale, per garantire dei progressi nello studio, il restauro, la conservazione e la fruizione degli originali.



Fig.IV.21 a: Aulos *"early type" dal Tempio R di Selinunte, VI a.C. (Bellia 2015); b: Bocchino di corno in bronzo Navan Fort, (Irlanda, 100 a.C.-200 d.C.) ANU, (Ó Foghlú 2014); c: Sax tenore (Adolphe Sax, 1867) con replica 3D del bocchino, UConn, (Howes et al. 2014).*

Al *Musée du Quai Branly* questo sistema di scansione è stato utilizzato nel 2015 per "vedere" dentro i *fardos*, involti provenienti dal Perù preispanico e contenenti resti umani mummificati, senza doverli aprire fisicamente[183]. Al *Museo del Prado*, il dispositivo della stampa in 3D di particolari di alcune opere d'arte ha reso alcuni capolavori accessibili al tatto per il pubblico, garantendo anche ai visitatori non vedenti una visita sensorialmente più stimolante[184].

[183] A questo link: http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20150402.OBS6305/au-quai-branly-le-scanner-3d-revele-la-part-invisible-des-uvres.html è disponibile un articolo giornalistico sull'argomento (ultima consultazione: 30/09/2016).

[184] Per i dettagli su questo progetto si veda il seguente sito web: http://www.npr.org/sections/parallels/2015/05/26/408543587/do-touch-the-artwork-at-prados-exhibit-for-the-blind (ultima consultazione: 30/9/2016). Un esperimento simile è stato fatto dall'*Art in Island Museum* di Manila, rendendo tridimensionali alcune opere d'arte contemporanea in cui il visitatore poteva fisicamente calarsi. Forse un tentativo un po' troppo audace, che stravolge l'esperienza museale fino a farla diventare eccessivamente interattiva, più simile a quella di un parco divertimenti. Ma l'arte contemporanea si presta facilmente a questo tipo di manipolazioni e il risultato riesce sempre a catturare il pubblico. Per i dettagli su questo altro progetto si veda il

Che la realizzazione di una replica assicuri dei vantaggi anche nello studio della struttura materiale e dell'organologia degli strumenti musicali cui viene applicata, è un fatto indiscusso. Tuttavia, se il focus di indagine viene spostato verso la supposta "ricostruzione" delle prestazioni musicali antiche dello strumento, l'affidabilità della replica diventa discutibile. Eppure, il progetto di ricerca della Uconn descritto nelle pagine precedenti è stato sponsorizzato a gran voce sulla pagina web dell'ateneo statunitense, dove gli ingegneri coinvolti nel progetto hanno proclamato con molta disinvoltura di aver ridato agli strumenti la possibilità di essere ascoltati oggi *"as they were ment to be heard"*[185].

Tuttavia, alla luce di quanto è stato detto sulla questione dell'autenticità, non si possono che nutrire diverse perplessità. Che informazioni abbiamo sulle condizioni di ascolto, sugli aspetti sensoriali ed emotivi legati all'esperienza uditiva della fine del XIX secolo? Anche se non è poi un'epoca molto distante dalla nostra, sarebbe ingenuo pensare che l'uso culturale dei sensi sia rimasto invariato nel tempo, mentre tutto attorno cambiava. Tanto più che l'esperienza sensoriale risente continuamente dei mutamenti sociali e in molti casi è determinante nei processi di negoziazione culturale:

> I sensi sono le arene dell'agentività. Di conseguenza, la visione secondo la quale la percezione è condizionata dalla cultura, per quanto sia ineccepibile, in sé non è sufficiente. Non soltanto i modi in cui le persone percepiscono il mondo variano con il variare delle culture, ma variano anche internamente alle culture: essi vengono negoziati. (Herzfeld 2001: 298)

Le condizioni sociali e ambientali di oggi non sono certo le stesse in cui viveva Adolphe Sax e questa semplice constatazione basta per manifestare qualche perplessità sulla supposta percezione di un suono "autentico" garantita dal nuovo dispositivo in stampa 3D.

---

seguente sito web: http://www.boredpanda.com/interactive-3d-museum-art-in-island-philippines/ (ultima consultazione: 30/09/2016).

[185] http://today.uconn.edu/2014/11/the-sounds-of-innovation-how-uconn-research-is-resurrecting-antique-musical-instruments/ (ultima consultazione: 20/09/2016).

Il lavoro interdisciplinare di certo nasconde delle insidie ma, nel caso dei due *omichicahuaztli* qui analizzati, lo studio su replica è stato opportunamente integrato da quello sugli originali, nonché da ricerche parallele sul contesto culturale di riferimento. Questo insieme di campi di indagine ha corroborato i risultati numerici, permettendo che il confronto con figure professionali così distanti su temi di interesse comune si rivelasse estremamente stimolante, oltre a mostrare in maniera lampante l'interesse che tali *exotica* degni delle più rinomate camere delle meraviglie rinascimentali possono suscitare ancora oggi nella comunità scientifica internazionale.

IV.5.c Prospettive future: suoni in mostra

Analizzare i due strumenti sotto il profilo delle loro capacità acustiche ha sicuramente aggiunto un tassello importante nel processo di studio interessato agli aspetti materiali delle manifestazioni musicali preispaniche. Le due metodologie integrate hanno reso possibile uno studio archeomusicologico approfondito, limitando i rischi per la conservazione dei reperti, ma liberandoli anche dal silenzio in cui erano stati relegati per secoli. Come è ovvio, questa svolta nello studio dei due strumenti musicali è destinata ad avere delle ripercussioni sull'attuale collocazione fisica degli oggetti, attualmente esposti in museo nello spazio dedicato al sacrificio in Mesoamerica.

Del resto, avevo iniziato questo lavoro dalla vetrina di un museo e a quella stessa vetrina dovrò tornare, dando così una funzione allestitiva-museale ai materiali audio ottenuti. Il frutto di questo progetto di studio così articolato, infatti, non può che ricadere nell'impianto espositivo di cui ora i due *omichicahuaztli* fanno parte. Uno degli esiti futuri di questa seconda sessione di registrazioni su originale, in termini di scrittura museografica, sarà dunque la possibilità di usare il file con la registrazione per integrare l'esposizione, inserendo l'elemento sonoro nella sala stessa dove gli oggetti si trovano, allo scopo di permettere al visitatore di ascoltare, oltre che osservare, i reperti in questione.

Insieme con alcuni membri del progetto di ricerca sul suono, ho stilato un nuovo progetto di valorizzazione "sensoriale" dei reperti, che propone, a integrazione del percorso espositivo attuale, di progettare e realizzare una postazione multimediale che consenta a tutti i visitatori, anche se non provvisti di abilità musicali specifiche, di riprodurre da soli e ascoltare il suono dell'*omichicahuaztli*, così come è stato ottenuto in fase di registrazione. Il lavoro ideato per questo progetto consiste nella virtualizzazione dello strumento utilizzando una tecnica nota come "*sampling*", che in questo caso specifico richiede la separazione di una o più registrazioni in vari frammenti. Una volta effettuata questa operazione, i vari frammenti vengono poi assegnati alle note musicali di una tastiera mediante un collegamento con i singoli tasti, per permettere a un'altra interfaccia di essere distinti e suonati individualmente, sfruttando lo standard MIDI. Questa interfaccia esterna, che può essere una semplice tastiera MIDI a due ottave, è necessaria per inviare al computer il segnale per riprodurre i suoni selezionati.

Per la realizzazione del progetto sopra illustrato, sarà impiegata la seguente attrezzatura:

- 1 PC con almeno 2 GB di RAM (4 GB raccomandati);
- 1 o 2 altoparlanti collegati al PC (2 consigliati);
- 1 licenza del software "REAPER";
- 1 controller/tastiera MIDI da minimo 2.5 ottave (37 tasti);
- Sistemazione su supporto idoneo da inserire nell'allestimento museale.

Idealmente, il computer andrebbe situato in prossimità della sezione espositiva relativa all'*omichicahuaztli*.

Scopo principale di questa proposta di lavoro è quello di sperimentare una nuova strategia di valorizzazione che, una volta messa in atto, avrà certamente delle ricadute positive sulla qualità della esperienza educativa del pubblico di ogni fascia d'età, garantendogli una fruizione non più solo visiva, ma anche sonora dei reperti. Riteniamo che questo sia imprescindibile, trattandosi a maggior ragione di strumenti musicali, pensati sin dalle loro origini per essere ascoltati, oltre che osservati.

Di certo non si tratterebbe del primo caso di museografia sensoriale interattiva (*cfr*. capitolo II). Oltre ai casi museografici già citati nei capitoli precedenti, un esempio di museografia sonora è la recente sperimentazione del *Museo de América* di Madrid, proprio in materia di suoni precolombiani. L'intero percorso interattivo, intitolato *Ruta Sonora Precolombina: un paseo acústico inmersivo*, punta proprio sull'amplificazione sensoriale dell'esperienza di visita, declinata nell'uso non solo della vista, ma anche dell'udito. Questo percorso musicale che, tramite l'istallazione di un'applicazione per smartphone espande, in chiave sonora, i contenuti del Museo, è stato ideato da Mónica Gudemos, etnomusicologa specialista della regione andina, e consiste in una passeggiata per gli spazi verdi che circondano l'edificio museale, dove sono dislocati dei "nodi sonori". Per ascoltarli è necessario accedere all'app dal proprio telefono e utilizzare dei semplici auricolari: il visitatore non deve fare altro che raggiungere tali punti indicati nella mappa virtuale, scaricabile dall'app, e rispondere a un quiz finale di riconoscimento dei suoni ascoltati. Il percorso porta infine agli spazi interni del museo, dove finalmente si possono apprezzare fisicamente gli strumenti andini cui il percorso sonoro esterno è dedicato. Il progetto è in espansione, tanto che, come è annunciato sul sito web del museo:

> Queremos convertir el parque público en un lugar para la escucha atenta de contenidos culturales basándonos en la creación original de sonidos transhumantes que se desplazaran por los caminos o sendas del parque. El oyente (y paseante) podrá seguir a actores virtuales, animales, instrumentos y músicos.[186]

È una proposta suggestiva per il pubblico di visitatori, ma di sicuro meno connessa fisicamente con gli oggetti esposti in sala, rispetto alla possibile replica di esperienze acustiche originali, che rimandano *materialmente* alle collezioni che il visitatore vede in mostra in museo. Invece, il progetto che noi proponiamo per gli strumenti musicali esposti al Museo Pigorini differisce da quello appena descritto nella misura in cui, oltre a essere totalmente integrato negli spazi espositivi prossimi alla localizzazione dei reperti, il dispositivo proposto contempla anche la possibilità

[186] http://ubik2.com/projects/ruta_precolombina/index.php (ultima consultazione: 20/09/2016).

che sia il visitatore stesso a riprodurre virtualmente il suono, utilizzando il computer e l'interfaccia messi a disposizione all'interno della postazione multimediale appositamente costruita, per selezionare a suo piacimento quale parte dello strumento "suonare". Il tutto avverrebbe senza un reale contatto fisico fra la mano e il reperto, le cui condizioni di protezione rimarrebbero, quindi, inalterate, all'interno della vetrina espositiva. Inoltre, grazie alla tecnica utilizzata per digitalizzare i suoni, il visitatore sarebbe in grado di riprodurre diverse variazioni dello stesso suono. L'esperienza di fruizione multisensoriale degli strumenti sarà *calata* nel contesto culturale d'origine grazie a una serie di pannelli di supporto in cui il visitatore potrà vedere la raffigurazione di un *omichicahuaztli* suonato in contesto nativo (per esempio il già citato Codice *Vindobonensis*, f. 24) e approfondire alcuni aspetti dell'uso di questo strumento in Mesoamerica.

A questo punto quello effettuato sui due idiofoni mesoamericani potrebbe diventare un esperimento prototipico per il museo, facilmente replicabile anche per strumenti musicali esposti nelle altre sale del museo, previa registrazione dei loro suoni, per assicurare ai visitatori un'esperienza acustica trasversale fra i continenti e arricchire sensorialmente l'intera visita rendendola più coinvolgente. Nella nostra proposta, dunque, la "passeggiata acustica" si fonderebbe con la visita delle sale.

La proposta di valorizzazione è già pronta per essere approvata, ma nel frattempo, ben consapevoli delle lungaggini burocratiche che spesso accompagnano l'iter per la realizzazione di questi progetti, abbiamo proposto alla struttura museale di selezionare un campione di questo materiale audio ottenuto in fase di registrazione e di renderlo disponibile per il pubblico per mezzo di un collegamento inserito sulla pagina web del museo[187], tramite il quale il visitatore possa ascoltare il suono campionato e iniziare sin dal web la sua visita multisensoriale alle collezioni. Con questo sistema, inoltre, nell'attesa che il suono possa essere fisicamente disponibile in sala con il dispositivo sopra descritto, il

[187] Al Museo spettano i diritti di proprietà di tutte le registrazioni e non ne è concesso l'uso ai fini commerciali o di pubblicazione. Tuttavia, la consultazione di un campione selezionato di file audio, da inserire sul sito web e successivamente in sala, andrebbe ad arricchire notevolmente l'esperienza museale dei visitatori. La consultazione dell'intero archivio audio sarebbe consentita ai soli studiosi interessati, previa richiesta ufficiale di studio.

visitatore potrà ascoltare il suono in presenza degli strumenti anche utilizzando il suo cellulare, connesso a internet e un paio di cuffie auricolari.

IV.6 Un confronto col Messico: gli *omichicahuaztli* del *Museo Nacional de Antropología*

Ad arricchire la ricerca fin qui descritta ha contribuito la mia esperienza in Messico, all'interno di un gruppo di lavoro, per lo studio di una corposa collezione di *omichicahuaztli* proveniente dal sito archeologico di Teotenango, i cui risultati saranno il tema in una mostra temporanea presso il museo dell'omonima area archeologica, attualmente in progetto. Essendo lo studio delle registrazioni ancora in corso, i risultati qui riportati sono da intendersi come parziali. Tuttavia, il vero confronto che porterò avanti, più che sul piano dei risultati acustici, si concentrerà sul metodo e sul processo di analisi e di selezione dei materiali, quindi lo stato attualmente parziale dei risultati non mi ha impedito di approfondire lo studio comparativo dei due contesti di ricerca.

Scopo del mio lavoro in Messico era confrontarmi con le pratiche locali di conservazione e valorizzazione di reperti analoghi a quelli di cui mi ero occupata in Italia, questa volta inseriti nel contesto museale e di ricerca messicano. Grazie al fatto che lo studio si è svolto in luoghi prossimi al contesto geografico culturale da cui questa categoria di reperti proviene e in cui ve ne sono conservati di più, mi è stato possibile analizzarne una maggiore quantità e apprezzarne la varietà delle caratteristiche materiali e organologiche, nonché studiare le soluzioni museografiche adottate per permetterne la fruizione al pubblico.

IV.6.a Ossa lavorate a Teotenango: quadro storico-archeologico

I miei periodi di ricerca all'estero si sono svolti principalmente presso il *Museo Nacional de Antropología* (MNA) di Città del Messico, il *Museo Nacional de Antropología e Historia* di Toluca, il *Museo Arqueológico "Dr. Román Piña Chan"* del sito matlatzinca di Teotenango. Durante questo periodo ho lavorato in

collaborazione con la dott.ssa Francisca Zalaquett Rock dell'*Instituto de Investigaciones Filológicas* (UNAM) allo studio di una collezione di *omichicahuaztli* portati alla luce a Teotenango[188].

Il sito (Fig.IV.22) sorge circa 20 km a sud della città di Toluca[189]. L'occupazione dell'area va dal periodo immediatamente successivo alla caduta del centro cerimoniale di Teotihuacan (650 ca.) all'arrivo degli Spagnoli nella prima metà del XVI secolo, con casi di occupazione che si prolungano almeno fino al 1550, ben oltre la fondazione più a valle dell'attuale municipio di Tenango del Valle (González de la Vara 2013: 80-83, Piña Chán 1975: 543-547)[190]. Teotenango si caratterizza per essere una città fortificata, come indica l'etimologia del suo stesso nome, "luogo della muraglia sacra" o "divina" (*-teotl*). Il toponimo nahuatl fu dato alla città probabilmente durante il dominio mexica, iniziato nel 1476, con la conquista dell'intera valle del Matlatzinco da parte del tlatoani Axayacatl, e conclusosi di fatto con la Conquista (Piña Chán 1975).

Gli *omichicahuaztli* portati alla luce nel sito provenivano da diversi contesti funerari databili dall'Epiclassico al Postclassico tardo (650-1450 d.C.), rinvenuti dall'archeologo Román Piña Chán durante le campagne di scavo da lui dirette dal 1971 al 1974.

[188] Il referente interno alla struttura museale che ci ha permesso di accedere alla collezione e di studiarla è la dottoressa Josefina Bautista Martínez, attuale direttrice del laboratorio di Antropologia Fisica del Museo. Gli altri membri del progetto sono Alejandro Véliz Ruiz, Pablo Flores e Hugo Antonio Brizuela Escobar.

[189] Per una breve presentazione dell'area archeologica di Teotenango Ruinas, è possibile consultare la pagina web ufficiale dell'INAH dedicatavi: http://inah.gob.mx/es/zonas/44-zona-arqueologica-de-teotenango (ultima consultazione: 24/09/2016).

[190] Per ulteriori approfondimenti sulla storia archeologica della valle del Matlatzinco, di cui il sito fa parte, si vedano anche Tommasi de Magrelli e Castañeda (1974, 1979), García Payón (1941a), Quezada Ramírez (1996), Tomaszewski, Smith (2010), Albores Zárate (2013); sul sito di Teotenango in particolare, si vedano invece Piña Chán (1973, 1975, 2000), Zacarías M. (1975), Lagunas Rodríguez *et al.* (1973, 1975), Álvarez Asomoza (1975, 1983), Vargas Pacheco (1978). Si segnala inoltre un sito web curato da Michael Smith, archeologo da anni impegnato nella vicina area di Calixtlahuaca, in cui sono facilmente reperibili molte informazioni sulle ricerche archeologiche più recenti nella regione: http://www.public.asu.edu/~mesmith9/tval/Matlatzinco.html (ultima consultazione: 24/09/2016).

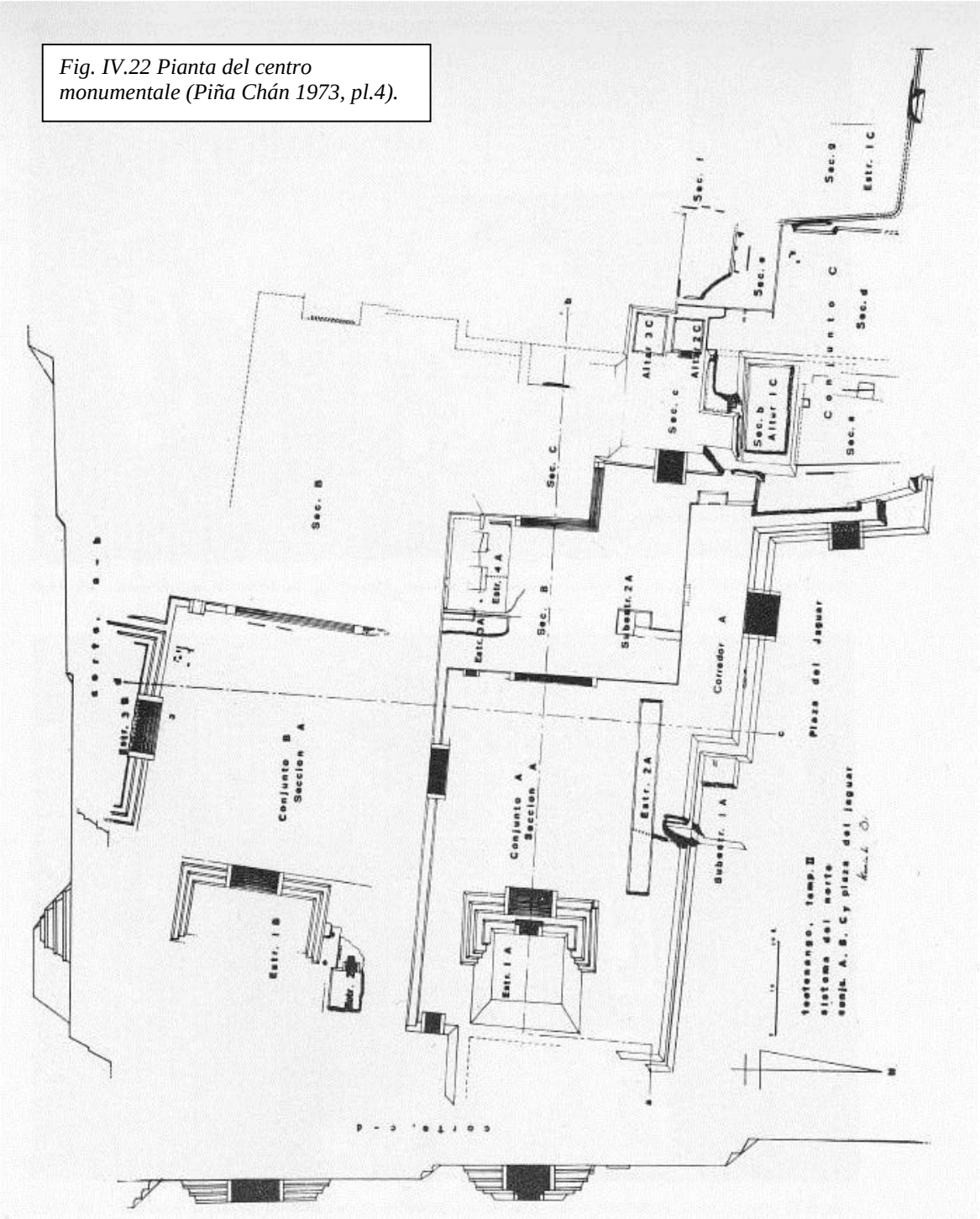


Fig. IV.22 Pianta del centro monumentale (Piña Chán 1973, pl.4).

Il campione oggetto di questo studio consiste in 82 ossa lunghe umane lavorate, oggi distribuite in due casse (123 e 124) e conservate nel deposito di Antropología Fisica del MNA di Città del Messico.

Le ossa appartengono a entrambi i sessi e le classi d'età vanno da infantile ad adulto. Secondo quanto riportato dai collaboratori di Piña Chán, le ossa umane con incisioni traversali dovevano essere 156 in totale, di cui 39 con diafisi completa (Lagunas Rodríguez 1975: 438-439). Non è ben chiaro che fine abbiano fatto i reperti mancanti, ma una ricognizione in altri musei ha portato alla luce altri *omichicahuaztli* di provenienza ignota, verosimilmente appartenuti precedentemente al gruppo di strumenti provenienti da Teotenango.

La maggior parte delle ossa con incisioni trasversali rinvenute nel sito proviene dall'area di sepoltura collettiva situata nella porzione meridionale del patio della struttura 1A e dalla scalinata posta sul lato occidentale del patio 1A (*ibid*.).

Prima che noi le studiassimo, alcune di queste ossa lavorate erano apparse nella pubblicazione curata da Piña Chán, nella metà degli anni Settanta (Piña Chán 1975). Alcuni degli strumenti portati alla luce erano stati descritti in maniera dettagliata, in sezioni del testo appositamente dedicate alla cultura materiale o ai resti umani rinvenuti. Di seguito, si descrivono alcuni di essi.

Il primo caso degno di nota è una diafisi femorale con incisioni trasversali sulla superficie anteriore, interrata nel complesso abitativo ai piedi dell'altopiano su cui si estende il centro monumentale più tardo, denominato Ocoyoacac, cui corrispondono le prime fasi occupazionali dell'area (fase *Rawi-Tawi*/1 acqua, 650-750 d.C.).

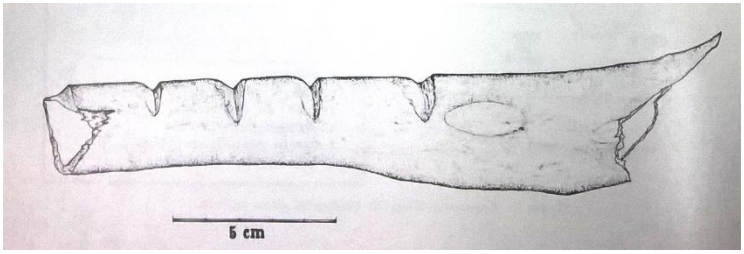


*Fig. IV.23 Disegno dell'*omichicahuaztli *di Ocoyoacac (*Zacarías *1975: 372).*

Il reperto era situato in prossimità di una sepoltura secondaria[191]. L'osso appartenne a un individuo adulto di sesso maschile, ma non è attribuibile

[191] Una deposizione è detta secondaria quando le ossa sono state spostate dal loro punto di deposizione primaria dopo la decomposizione dei tessuti molli e, per questo, le ossa non hanno mantenuto la connessione anatomica. Quando lo scheletro del defunto è in connessione anatomica e non ha subito disturbi deposizionali, viene detto in deposizione primaria (*ibid.:* 367).

all'individuo della sepoltura in cui è stato collocato. L'*omichicahuaztli* mostra segni di usura nella sola direzione che va dall'estremità prossimale a quella distale (nella fig. IV.23 da destra a sinistra), come testimoniato dal consumo del solo margine distale smussato di ogni tacca. Si tratterebbe di un reperto particolare perché è l'unico idiofono in osso appartenente a un periodo occupazionale non postclassico, ma purtroppo non è stato possibile identificarlo con alcuno degli *omichicahuaztli* del campione di reperti conservato al MNA.

Nelle fasi cronologiche successive, in cui viene costruito il centro monumentale, si diffonde l'uso di seppellire i defunti in fosse collettive. Alla fase *Roxu-Hupi*/3 vento (900-1150 d.C.) appartiene il contesto funerario adiacente al lato occidentale del campo di gioco della palla, in prossimità del quale era presente una fossa collettiva (Complesso E, fossa 3, sepolture n. 323-327) contenente 13 individui smembrati, fra i cui resti si rinvenne un numero elevato di *omichicahuaztli* (*ibid*.: 376). Alla stessa fase data la sepoltura n. 90, in cui un frammento di *omichicahuaztli* accompagna un individuo maschile, mutilato all'altezza delle vertebre dorsali, i cui resti mostrano tracce di esposizione al fuoco (Zacarías 1975: 377).

Fra le fosse collettive, se ne distingue un'altra che conteneva resti di individui infantili associati a resti di canidi (*ibid*.: 381-382). In particolare l'individuo 12, localizzato a sud ovest dell'area deposizionale, aveva un corredo funebre contenente un frammento di osso lungo non umano con incisioni trasversali. La fossa è datata alla fase *Rokunhowi Chhuta'a*/4 fuoco (1150-1450 d.C.).

Ma il contesto dal quale viene la maggioranza degli *omichicahuaztli* è il cosiddetto "cimitero", situato nella sezione 'a' del complesso A (fig. IV.24).

Si tratta di un'area compresa nel patio cerimoniale, adibita a fossa collettiva di inumazione nella fase successiva all'utilizzazione del basamento piramidale che delimita il patio, probabilmente quando la struttura che il basamento sosteneva cadde in disuso. La sepoltura n. 49-I conteneva 3 crani umani accompagnati da ossa lavorate con le ormai consuete incisioni trasversali (*ibid*.: 385).

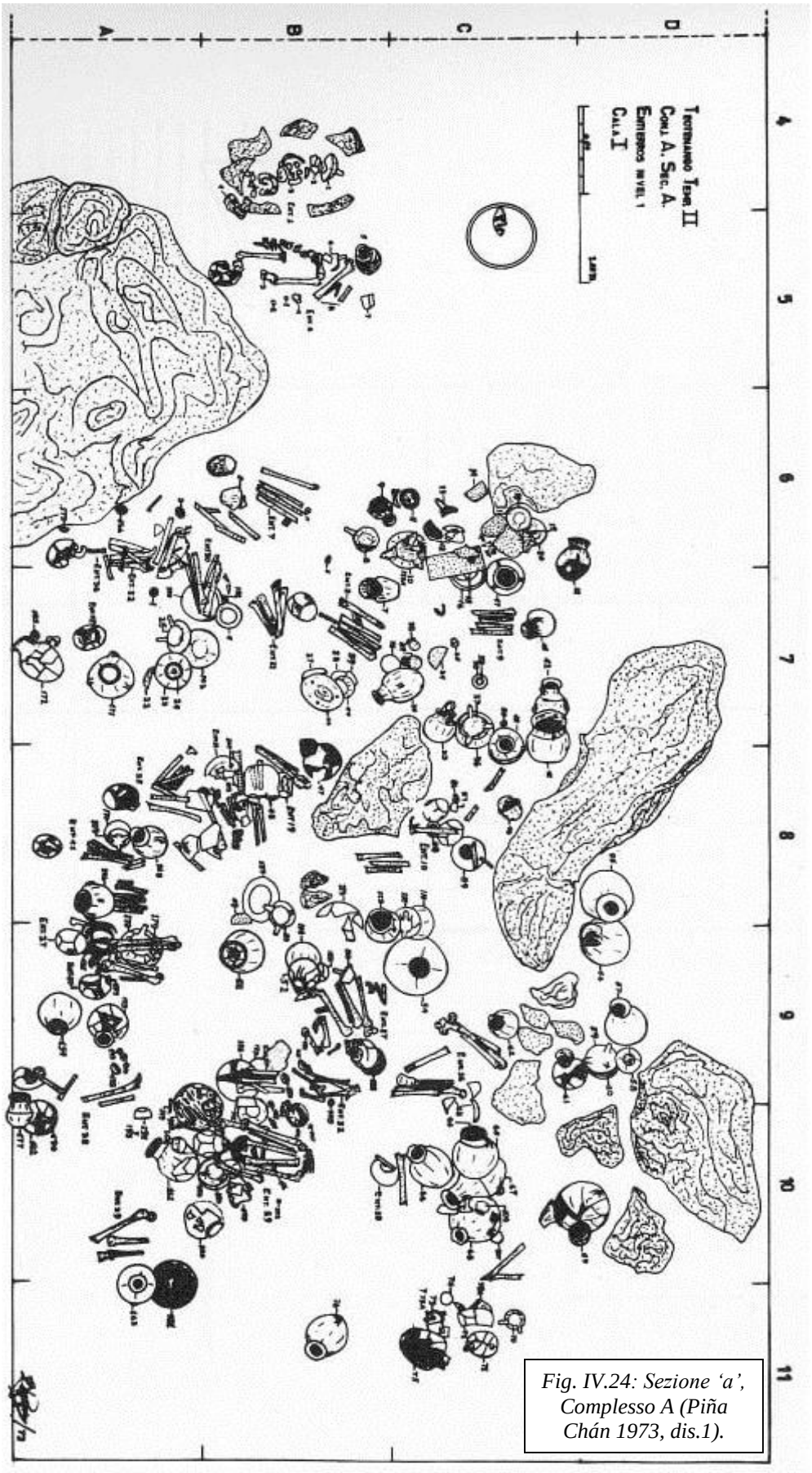


Fig. IV.24: Sezione 'a', Complesso A (Piña Chán 1973, dis.1).

La presenza di crani associati allo strumento musicale qui analizzato farebbe pensare all'uso del cranio come cassa di risonanza, ma i dati desumibili dal contesto di rinvenimento non possono confermare questa ipotesi.

Un ultimo caso degno di nota è quello dell'*omichicahuaztli* n.12, datato alla fase appena menzionata.



Fig.IV.25 Femore umano con frattura mal consolidata, Teotenango, Ent. 379-IV (Lagunas Rodríguez 1975: 441).

Lo strumento, contestuale alla sepoltura 379-IV, è ricavato da un femore di adulto recante una frattura procuratasi in vita e mal consolidata che, a causa della conformazione anomala assunta dall'osso, aveva causato una deformazione nella postura dell'individuo, con una gamba più corta dell'altra di alcuni centimetri (Lagunas Rodríguez 1975: 438-440). A giudicare dalla foto qui riportata, l'usura dello strumento pare essere minima, essendo i margini delle tacche ancora netti su entrambi i lati (Fig. IV.25).

A parte alcuni saggi di scavo di cui si possiede una documentazione fotografica, rimane oggi difficile identificare l'esatto contesto di ritrovamento di tutti i reperti del campione conservato nel MNA. In seguito alla chiusura dei lavori, parte dei materiali è andata a confluire nei depositi del museo della capitale, mentre altri reperti sono stati portati a Toluca, capitale dell'omonimo stato federale, ma a quanto pare nessuno è rimasto nei pressi dell'area archeologica, per poi essere esposto al Museo del sito intitolato all'archeologo Román Piña Chán.

Di seguito si riporta una tabella dei ritrovamenti di *omichicahuaztli* menzionati nel testo, in cui è specificata la loro collocazione e la cronologia di riferimento. In evidenza, le fasi in cui è attestata la presenza degli strumenti, nella maggioranza dei casi relative al periodo di occupazione posclassica del sito.

Fase	Cronologia	Contesto	Etnia	Reperti particolari
Rokuta Tuwi (5 morte)	1450-1550 d.C.	\	Mexica e Matlatzinca	\
Rokun Howi Chhuta'a (4 fuoco)	1150-1450 d.C.	-Fossa collettiva, area abitazionale (E. 280) **-"Cimitero" (compl. A, sez. a)**	Matlatzinca	-O. in osso non umano (individuo 12); -E. 49-I: O. con 3 crani; -E. 379-IV: O. con frattura mal consolidata.
Roxu Hupi (3 vento)	900-1150 d.C.	-Complesso E-campo g. palla, fossa 3 (E.323-327); -Complesso C, sez. A (E. 109 e 90)	Teotenanca	- O. in fossa collettiva; - 1 O. con defunto mutilato
Tenuwi Hani (2 terra)	750-900 d.C.	\	Teotenanca	\
Rawi Tawi (1 acqua)	650-750 d.C.	Ocoyoacac	Teotihuacani	1 femore isolato

Per fortuna, ogni *omichicahuaztli* è stato siglato in cantiere stesso per annotare quanto meno la sepoltura di riferimento. Nella maggior parte dei casi si tratta di contesti di inumazione relativi al settore 'a' del complesso A che, come accennato, corrisponde alla porzione meridionale del patio antistante il basamento A, ormai in disuso. In generale, l'associazione degli *omichicahuaztli* con contesti funerari contenenti individui mutilati o smembrati sembra confermare anche in contesto matlatzinca il legame di questi oggetti con la sfera rituale legata alla morte violenta, verosimilmente in campo di battaglia o durante una cerimonia sacrificale (*cfr.* capitolo III).

IV.6.b Analisi preliminare del campione

Anche in Messico, il lavoro di registrazione audio è stato solo uno dei fronti di indagine sugli strumenti, preceduto da una serie di incontri con i funzionari del museo e con il gruppo di tecnici di supporto, durante i quali si è proceduto a uno studio preliminare dei reperti, compresi i frammenti (fig. IV.26).

Anche in questo caso, è stata necessaria un'indagine antropometrica e tafonomica.

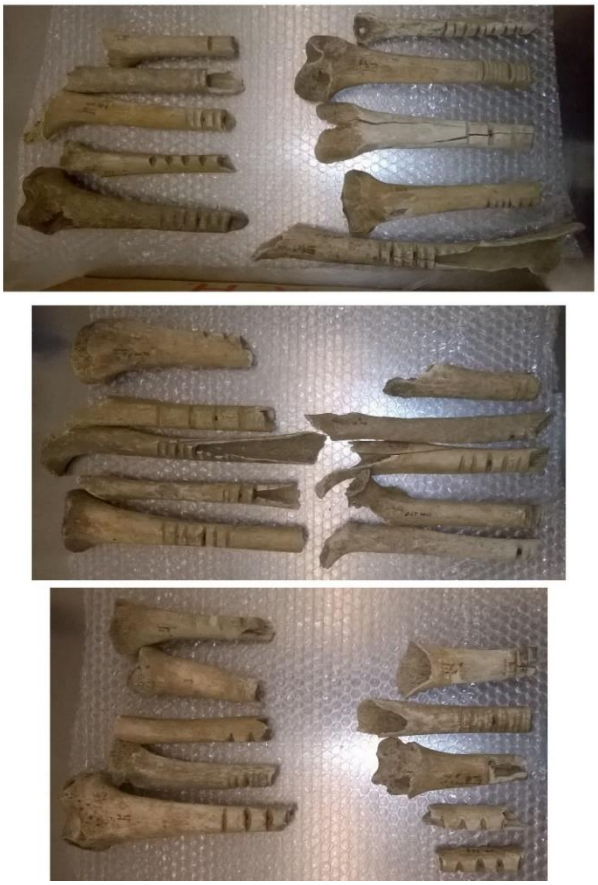


Fig. IV.26 Gli omichicahuaztli *di Teotenango, appena tirati fuori dalle casse in cui erano conservati. Laboratorio di antropologia fisica del MNA (foto: cortesia del MNA).*

Dovendo studiare una quantità di reperti nettamente maggiore rispetto al caso "italiano", si è deciso di lavorare in blocco alla classificazione anatomica e allo studio tafonomico, per poi elaborare statisticamente i dati sotto forma di tabelle e grafici. Degli 82 *omichicahuaztli* conteggiati nel campione, ne sono stati individuati 20 completi e 62 in frammenti. Di tutti è stato individuato l'elemento anatomico, il sesso e la classe d'età.

Il grafico IV.3, mostra la maggiore ricorrenza del femore, seguito da tibia, omero, perone, ulna e radio. Di questi ultimi due elementi anatomici non vi sono frammenti, ma ossa complete. La preferenza per il femore, oltre che dalla sua maggiore robustezza, potrebbe essere stata dettata dalla simbologia legata a questo osso del corpo umano, strettamente connesso con la morte, ma anche con le forze creative e riproduttive primordiali, in un ciclo vitale continuo (*cfr.* più avanti).

Nel campione, inoltre, sono presenti in pari percentuale ossa di individui di sesso maschile e femminile.

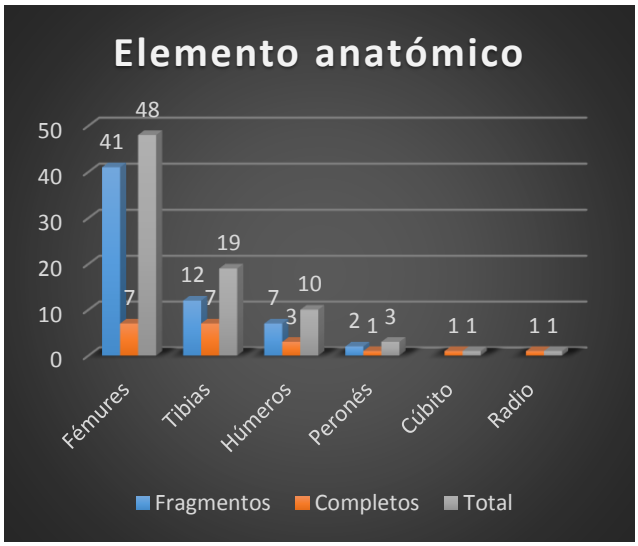


Grafico IV.3: istogramma contenente gli omichicahuaztli *del campione del MNA, suddivisi per elemento anatomico (V. Bellomia).*

Con sorpresa ci siamo imbattuti in ben cinque casi di *omichicahuaztli* fabbricati con ossa di individui visibilmente infantili. Si tratta di 5 strumenti provenienti dalla stessa sepoltura, aventi tutti lo stesso numero di tacche (5) e un grado di usura pari a 0.

La porzione di osso scelta per incidervi le tacche pare essere stata nella maggioranza dei casi la faccia anteriore. Nel caso delle tibie, la scelta del bordo anteriore avrà sicuramente permesso di ottenere un suono diverso rispetto a quello prodotto dalle tacche praticate su una superficie più arrotondata, come quelle sul femore o sull'omero. Inoltre, gli *omichicahuaztli* ricavati dalle tibie tendono a non avere perforazioni: a causa del diverso spessore della superficie corticale della diafisi tibiale, è più difficile raggiungere la cavità midollare di quest'osso.

Il grafico a seguire mostra un quadro numerico della distribuzione dei fori fra le tacche (IV.4). Numericamente, sembrano dominare gli esempi aventi 5 tacche, ma vi sono delle notevoli eccezioni, come nel caso del reperto T-IV Ent.367-2 2 om 107, una tibia destra appartenuta a un adulto di sesso maschile, che presenta un numero di tacche piuttosto elevato rispetto al resto del campione (18), delle quali nessuna è forata.

È degno di nota che ben 8 dei 20 *omichicahuaztli* completi provengono dallo stesso contesto di inumazione (T-I Ent. 105), il che fa supporre si tratti di una fossa collettiva di sepolture secondarie. 5 di questi 8 reperti (om 74, 110, 138, 155, 156) appartengono a diversi individui infantili e nessuno mostra tracce d'uso. Le dimensioni molto ridotte delle tacche lasciano inoltre una certa perplessità sulla funzione sonora di questi manufatti, probabilmente realizzati a imitazione degli strumenti di dimensioni maggiori, ma non aventi lo scopo di produrre suono.

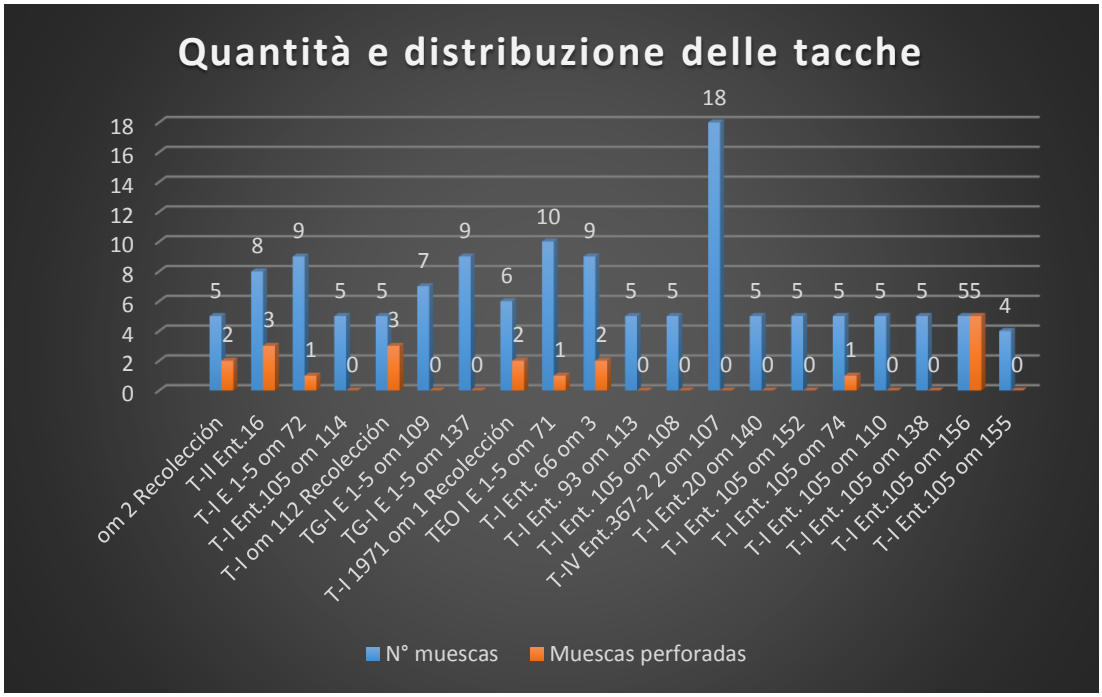


Grafico IV.4: Istogramma contenente il conteggio totale delle tacche chiuse e di quelle forate sui 20 strumenti completi (V. Bellomia).

Il grafico IV.5 mostra invece i valori numerici espressi in mm, relativi alla distanza minima e massima misurata fra le tacche. Esiste una grande variabilità nella loro distribuzione spaziale, dalla quale non è possibile estrapolare nessun pattern particolare o nessuna struttura organologica intenzionalmente realizzata. Nel grafico la distanza fra le tacche diminuisce rispetto alla media nei casi di *omichicahuaztli* con un elevato numero di tacche: il già menzionato om 107 (18 tacche), per esempio, presenta una distanza massima di 6 mm fra una tacca e l'altra, contro i reperti om 112 (5 tacche), 3 (9 tacche) e 108 (5 tacche), in cui la distanza massima è di 15 mm.

Questo rapporto inversamente proporzionale fra il numero delle tacche e la distanza fra di esse, lascia ipotizzare una tendenza a utilizzare pressoché la stessa percentuale di superficie della diafisi, localizzata verosimilmente nella porzione centrale, in cui la cavità interna dell'osso è maggiore ed è più facile ottenere un indice più elevato di risonanza[192].

[192] Questa ipotesi potrà essere confermata solo dai risultati dello studio acustico, ancora in corso.

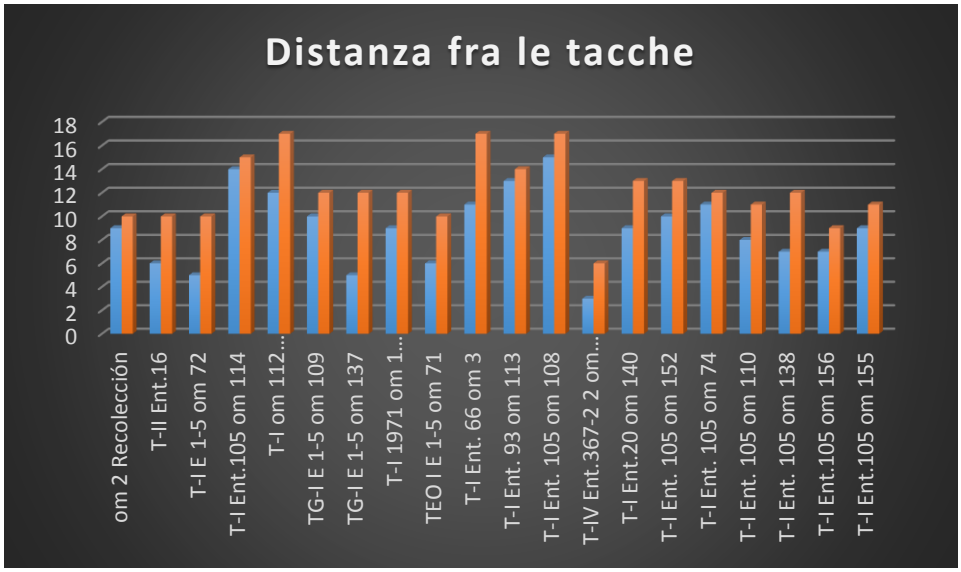


Grafico IV.5: Distanza minima e massima fra le tacche, relativa ai 20 omichicahuaztli *completi del campione del MNA (V. Bellomia).*

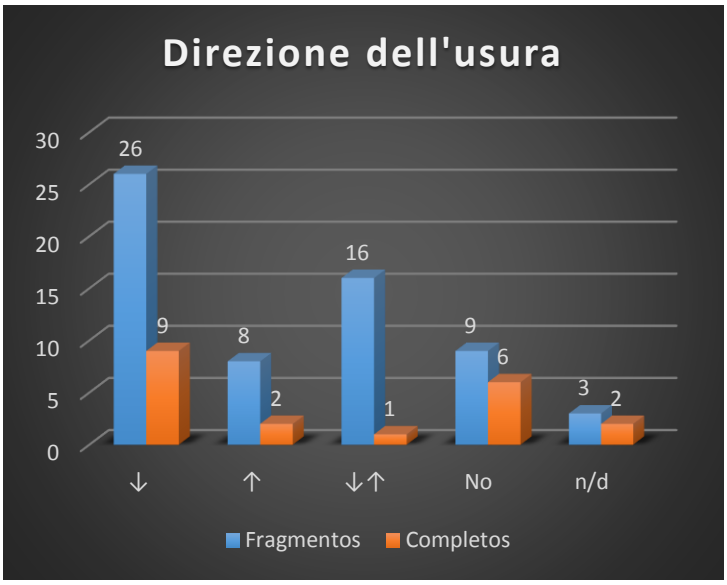


Grafico IV.6: istogramma riassuntivo delle direzioni di usura (V. Bellomia).

Le tracce di usura sono state osservate sia sugli strumenti completi prima di suonarli, sia sui frammenti (Grafico IV.6).

Su quasi la metà del campione (42,7%), il pattern di raschiamento dall'estremità prossimale a quella distale è il più attestato; in un numero minore di casi (20,7%), il movimento è in entrambe le direzioni. Scarsissimi sono i casi che mostrano un'usura nel senso opposto (12,2%). Sul 18,3% del campione non vi sono tracce di usura. Fra gli *omichicahuaztli* completi, i casi in cui l'usura è assente, come già accennato, si riferiscono alle ossa attribuite a individui infantili. Infine, vi

è un piccolo gruppo di strumenti per i quali non è stato possibile stabilire la direzione delle tracce di usura a causa del cattivo stato di conservazione della superficie ossea in corrispondenza delle tacche (6,1%).

Affiancare lo studio tafonomico degli strumenti frammentati a quello dei completi ha avuto sicuramente il vantaggio di fornire un dato più consistente, se non altro in termini statistici, sugli aspetti legati alla manifattura e all'uso, anche nei casi non destinati allo studio acustico vero e proprio perché eccessivamente danneggiati o mancanti di parti significative. Avere a che fare con un campione più nutrito ha evidenziato una realtà in netto contrasto con la regolarità della struttura organologica riscontrata sui due reperti conservati a Roma. Ma fra i due casi vi è un'altra differenza importante, relativa al contesto di provenienza: gli *omichicahuaztli* di Teotenango, stando a quanto osservato sul campione del MNA, appaiono sì meno curati di quelli "romani" dal punto di vista estetico, ma sono ugualmente interessanti al fine di dedurre la loro funzione sociale, poiché, a differenza dei due strumenti conservati in Italia, provengono da uno scavo archeologico che ne ha fornito una collocazione di ritrovamento più precisa, evidenziando in maniera incontrovertibile il loro legame con la morte violenta e le cerimonie connesse con l'ambito funerario (cfr. capitolo III).

IV.6.c Analisi Acustica

Dei 20 *omichicahuaztli* completi, 6 non mostravano tracce di usura, motivo per cui lo studio acustico è stato effettuato solo su 14 idiofoni. La registrazione è avvenuta a Città del Messico nel dicembre 2014, dopo circa un mese di colloqui, trattative e accordi con i funzionari che ci avrebbero permesso lo studio della collezione di *omichicahuaztli* sotto la loro supervisione. Sin da subito, al rigore tecnico-numerico che abbiamo visto dominare le tappe della ricerca precedentemente descritta, abbiamo affiancato un'indagine storico-archeologica sul contesto di rinvenimento e un attento scandaglio delle fonti coloniali disponibili sull'uso dello strumento. Per questo, premura dei membri del progetto è stata la ricerca di materiali di supporto alla fase di registrazione che potessero assicurare

quanto più possibile "un'autenticità esecutiva": non importava la resa spettrografica del suono, lo scopo principale era avvicinarsi il più possibile alla tecnica esecutiva preispanica.

Il laboratorio di Antropologia Fisica del Museo, su richiesta del gruppo di ricerca, ci ha messo a disposizione alcune ossa umane lì conservate -un cranio, un perone, una scapola destra e una sinistra, ma non contestuali agli *omichicahuaztli*-, con le quali abbiamo potuto avvicinarci il più possibile alle condizioni originali di esecuzione, tramandateci dall'unico codice preispanico in cui è raffigurato un personaggio nell'atto di suonare un *omichicahuaztli*[193] e dalle fonti coloniali sopra citate. L'interesse a mantenere una certa aderenza al modello preispanico "autentico" era predominante, rispetto al peso che lo stesso obiettivo aveva avuto durante il lavoro con gli *omichicahuaztli* "romani".

Quanto alla metodologia, ogni strumento è stato fotografato prima di registrarne il suono (Fig. 27a). Per suonare gli strumenti, alcuni dei membri del progetto si sono alternati all'interno della camera insonorizzata scelta come ambiente di registrazione, scegliendo di volta in volta uno degli *omichicahuaztli* completi.

Diversamente dai due casi fortunati di Roma, nessuno degli strumenti di Teotenango era accompagnato dall'oggetto con cui vene suonato originariamente. Per questo motivo, si è deciso di suonare ognuno di essi utilizzando tutte le tecniche esecutive possibili, per poter poi confrontare le differenti qualità acustiche conferite da ciascun oggetto "raschiatore", in fase di analisi delle tracce ottenute. Abbiamo anche effettuato alcune registrazioni usando un cranio umano come cassa di risonanza su cui appoggiare l'*omichicahuaztli* durante l'esecuzione (Fig. 27b).

Avevamo adagiato il cranio su una piccola struttura circolare in erba secca intrecciata cercando di simulare quanto illustrato sul Codice di Vienna. Gli oggetti utilizzati per raschiare le tacche sono stati: una scapola umana (fig. 27c), un perone umano, una bacchetta in legno e una conchiglia *Oliva incrassata* aperta all'estremità apicale (fig. IV.27d, lunghezza: 4,12 cm; larghezza: 3,27 cm; spessore

[193] Il già menzionato Codice *Vindobonensis, folio* 24 (*cfr*. capitolo II).

2,57 cm), appartenente al campione di repliche del *Museo del Templo Mayor* di Città del Messico).



Fig. IV.27 Laboratorio di Antropologia Fisica, MNA. Il set fotografico (a) e di registrazione (b-d) (V. Bellomia).

Tuttavia, dopo un primo tentativo esecutivo con la conchiglia sull'omero T-I E 1-5 om 137, ci siamo accorti che, essendo quest'ultima più dura e compatta della superficie ossea in esame, l'attrito fra i due oggetti poteva danneggiare visibilmente la porzione d'osso con le tacche. Per questo motivo abbiamo eliminato sin da subito la conchiglia dai materiali utilizzati[194]. In questo caso, i rischi per la conservazione dei reperti erano oggettivamente maggiori rispetto all'apporto che la registrazione con la conchiglia poteva dare nel novero delle numerose registrazioni che avremmo effettuato con lo stesso strumento.

Per usufruire di un ambiente sonoro ottimale per la registrazione, data anche in questo caso l'impossibilità di far uscire dai locali del museo gli strumenti da analizzare, ci si è avvalsi di una camera insonorizzata portatile (altezza: 1,7 m;

[194] Nel caso dell'*omichicahuaztli* conservato in Italia, la conchiglia non ha danneggiato in nessun modo le tacche dello strumento per ragioni legate alla migliore conservazione dell'osso, mai interrato e dunque mai andato incontro ai processi tafonomici di degrado da inumazione, e alla durata nettamente minore dell'esecuzione e dello stress da sfregamento subito dalla superficie ossea.

larghezza: 1,2 m; profondità: 1,2 m), disegnata dalla stessa Francisca Zalaquett, con il supporto tecnico dell'ingegnere Alejandro Ramos; la struttura è realizzata con materiali adatti a isolare i segnali sonori dai rumori esterni per evitare, fin dove possibile, fenomeni di risonanza o riverbero e ottenere un'idea più precisa delle caratteristiche acustiche proprie dello strumento analizzato di volta in volta. Allo stesso tempo, la struttura assicurava una certa facilità di trasporto, essendo resistente ma leggera e pieghevole (Ramos Amézquita 2015: 358-360). Le dimensioni ridotte, inoltre, hanno facilitato il montaggio negli spazi ristretti offerti dal laboratorio di Antropologia Fisica del museo che, probabilmente per la prima volta, avevano l'occasione di ospitare un simile esperimento archeoacustico.

La sessione di registrazione alla quale io ho preso parte[195] è durata un giorno intero, ed è stata accompagnata da una serie di considerazioni sull'affidabilità del metodo da parte di tutti partecipanti al gruppo di ricerca. Alla fine, si è preferito che ognuno degli esecutori suonasse liberamente, utilizzando differenti "raschiatori" su diverse porzioni dell'*omichicahuaztli* in esame di volta in volta, suonando prima in una sola direzione e poi in entrambe, con tre diversi livelli di velocità crescente. Di ogni strumento sono state realizzate in media 8 tracce audio della durata non superiore ai 3 minuti ciascuna. Ne riporto qui un esempio, relativo all'*omichicahuaztli* "om 2 Recolección" (femore destro, maschile) suonato con una fibula (om 2 Recolección CON FIBULA): 

I file sono ora in fase di studio e i risultati della ricerca confluiranno in una pubblicazione collettiva, alla quale si rimanda per un approfondimento (Zalaquett *et al.*, n.d.).

IV.6.d "A ver, ¿a qué te suena?"*: sondaggio "sonoro" a Tenango del Valle*

Nell'estate del 2015 mi sono riunita al gruppo di lavoro del progetto su Teotenango e, insieme, abbiamo cominciato a rielaborare i dati raccolti, allo scopo di tentare di ricostruire il ruolo che il suono prodotto dagli strumenti aveva nel caso

[195] Il lavoro di registrazione si è svolto a ridosso del mio viaggio di ritorno in Italia e si è articolato in due sessioni successive, delle quali io ho partecipato solo alla prima. L'autorizzazione a iniziare l'indagine, infatti, era arrivata molto tardi rispetto ai tempi previsti, e per di più non è stato possibile anticipare la seconda sessione a una data che precedesse la mia partenza.

specifico degli abitanti di Teotenango. Già dal primo ascolto delle registrazioni, avvenuto a una certa distanza temporale rispetto al momento della sessione di registrazione, è parsa a tutti lampante una forte somiglianza della traccia acustica da noi catturata con il gracidare delle rane, almeno con l'idea che abbiamo interiorizzato nel nostro immaginario del verso di questi animali. In generale, non sono rari i casi in cui le fonti coloniali relative alla Mesoamerica ci descrivono effetti sonori imitativi della natura, per lo più in contesti rituali[196]. Le rane, in ambito mesoamericano, hanno una simbologia complessa, legata alla sfera acquatica e al mondo sotterraneo, freddo e umido. Di questa simbologia si ha notizia dalle fonti coloniali del XVI secolo, ma anche dall'etnografia attuale (López Austin e López Luján 2009: 154, 304).

Dal riconoscimento di questa assonanza fra il verso delle rane e il suono degli *omichicahuaztli*, dunque, sono emerse nuove piste di indagine sulle possibili connessioni del suono degli strumenti in esame e la fauna lacustre locale della valle del Matlatzinco, che fino al prosciugamento dei depositi idrici avvenuto fra gli anni '40 e '70 del XX secolo, popolava la regione posta in prossimità della laguna del fiume Lerma, che irrora la valle (Albores Zárate 2006). Le rane endemiche di questo ambiente lacustre "di montagna"[197], peraltro ampiamente utilizzate nella dieta locale sin dall'epoca preispanica, sono la *Hyla eximia*, chiamata comunemente "rana criolla", e la *Rana pipiens* (Bastida Muñoz 2006: 205).

In Mesoamerica, il verso della rana di solito si associava proprio all'inizio della stagione delle piogge. In ambito rituale mexica, per esempio, questi anfibi venivano considerati gli annunciatori del dio della pioggia, perché il loro canto precede l'arrivo delle precipitazioni[198]. Un'interessante suggestione in questa direzione mi è stata offerta da Alfredo López Austin riguardo al potere del suono

[196] Per una discussione sui processi imitativi e associativi nella musica preispanica, con particolare riferimento agli strumenti che simulerebbero suoni e rumori naturali, si veda Both (2006: 319-332).
[197] La regione una volta ricca di laghi si trova in prossimità del vulcano *Nevado de Toluca*, che, con i suoi 4680 m slm, domina l'intera valle (Albores Zárate 2006: 153).
[198] In natura gli anfibi sono in grado di percepire il variare delle condizioni atmosferiche (temperatura, pressione e umidità dell'aria). Quando avvertono l'avvicinarsi della stagione delle piogge lasciano i loro rifugi per riprodursi. Dopo le piogge, la riproduzione si verifica in laghi, stagni, corsi d'acqua, dove è presente una quantità di acqua sufficiente perché i girini si sviluppino in condizioni ottimali (Zina e Habbad 2005: 2).

come forza vibrante in grado di aprire le montagne dalle quali, nella visione mexica del cosmo, fuoriescono le nubi portatrici di pioggia (López Austin, luglio 2015, comunicazione personale). In quest'ottica, il rumore che le rane producono quando gracidano avrebbe l'effetto di scuotere la terra e rompere le nubi affinché la pioggia cada sul terreno, portando prosperità.

Due sculture di rane coronano un piccolo altare posto sulla metà settentrionale della scalinata del *Templo Mayor* di Tenochtitlan (Fig. IV.28a), dedicata per l'appunto a Tlaloc, divinità acquatica, e databile alla tappa costruttiva IVb (López Austin e López Luján 2009: 270).



a

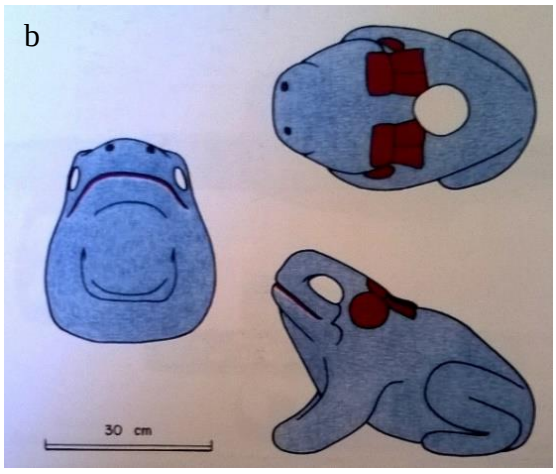


Fig. IV.28. A: Templo Mayor di Città del Messico, *Altar de las Ranas*; *b: Ricostruzione pittorica delle rane che sormontano l'*Altar de las Ranas, *(López Austin, López Luján 2009: 616).*

Il corpo delle due rane, al centro, è attraversato in verticale da una cavità, anticamente utilizzata come portastendardo o contenitore. Le analisi del pigmento utilizzato sui due anfibi scolpiti nel tufo hanno rivelato tracce di colore azzurro su quasi tutto il corpo degli animali (fig. IV.28b), il che rafforza il loro legame con la sfera d'azione del dio Tlaloc cui era dedicata quella porzione del recinto (*ibid*.: 303).

Rappresentazioni di rane sono state rinvenute anche all'interno dell'offerta 41, posta in prossimità dell'altare, insieme con riproduzioni in miniatura di altri animali che rimandano alla fauna di ambiente acquatico (*ibid.*: 331).

Durante il mese di *Izcalli,* l'ultimo del calendario solare, i Mexica festeggiavano la rigenerazione del tempo ciclico e, a metà del mese, si celebrava anche un rito di passaggio dall'infanzia all'adolescenza (Díaz Barriga Cuevas 2013); in questa occasione le rane diventavano le prede che i giovani dovevano cacciare per poi essere cucinate dagli anziani e consumate come alimento assieme ad altri piccoli animali, la cui cattura da parte dei giovani era parte integrante del rito di passaggio (Sahagún L. II cap. 37: 159).

Inoltre, questo anfibio era connesso alla fertilità umana, oltre che ai cicli riproduttivi di morte e rinascita della vegetazione, garantiti dall'arrivo della stagione delle piogge (Benson 1997:93-95). La posizione accovacciata tipica delle rane e dei rospi era associata a quella delle donne partorienti, ed è riprodotta nelle raffigurazioni della divinità della terra, Tlaltecuhtli[199] (Werness 2006: 190).

Gli esempi tratti dal contesto culturale mexica non dovevano poi essere così estranei ai Matlatzinca, soprattutto durante l'ultima fase di occupazione del sito, durante la quale i due gruppi erano in stretto contatto. Ciò rende una comparazione transculturale possibile, tanto più che, sia l'area di Tenochtitlan sia la Valle di Toluca si configuravano anticamente come due ambienti ricchi di acqua, tradizionalmente popolati da fauna lacustre.

Bisogna ammettere tuttavia l'arbitrarietà di un'associazione non così chiaramente confermata dal resto delle fonti: l'idea che il suono dell'*omichicahuaztli* possa rievocare il gracidare delle rane è sicuramente suggestiva, ma anche molto lontana dalle associazioni simboliche tradizionalmente accreditate dagli autorevoli studiosi che di questo strumento si sono occupati. Secondo le fonti analizzate nelle pagine precedenti, infatti, il contesto d'uso principale degli idiofoni in osso era ben diverso, molto più vicino al campo d'azione delle divinità legate alla sfera bellica o venatoria che non a quello delle divinità acquatiche. La sorpresa di un'assonanza fra il verso della rana e il suono da noi ottenuto suonando gli *omichicahuaztli* ci ha spinti dunque a indagare più a fondo sul contesto matlatzinca da cui proviene la collezione di ossa lavorate, alla ricerca

[199]In tutte le comunità indigene maya yucateche del Messico attuale e, verosimilmente, anche in molte altre comunità indigene del paese, è ancora questa la posizione in cui molte donne partoriscono (Quattrocchi 2011).

di una specificità locale nell'uso di questi strumenti musicali, per i quali, del resto, sarebbe ingenuo immaginare una completa uniformità di usi e significati in tutta l'area mesoamericana e in momenti cronologici diversi.

Ho quindi avviato una breve indagine in collaborazione con Alejandro Véliz Ruiz, un altro ricercatore membro del progetto, nel municipio di Tenango del Valle, situato ai piedi del sito archeologico di Teotenango[200]. Scopo dell'indagine era verificare fino a che punto gli attuali abitanti della regione prossima all'area archeologica condividessero con noi la percezione della somiglianza fra il suono dell'*omichicahuaztli* e il verso della rana. Pur essendo a tutti chiaro sin da subito che un eventuale esito confermativo non avrebbe mai potuto provare l'intenzionalità preispanica di replicare il gracidare dei batraci, si è deciso di portare avanti lo stesso questo esperimento di "sondaggio sonoro", al fine di testare le suggestioni che un eventuale suono simile a quello che avremmo inserito nella futura esposizione museale avrebbe potuto suscitare nell'immaginario sensoriale dei visitatori locali. I dati qui presentati sono provvisori, in quanto si prevede di ampliare la consistenza del campione di persone intervistate in un momento futuro. I risultati, dunque, sono da ritenersi parziali.

L'indagine è consistita in un sondaggio fra gli abitanti del municipio, nell'ambito del quale abbiamo sottoposto un campione finora di 100 persone di ogni età e di entrambi i sessi all'ascolto di un file audio contenente una delle registrazioni relative agli *omichicahuaztli* dell'area archeologica di Teotenango. Il sondaggio è stato realizzato a più riprese, durante la nostra permanenza a Tenango: una prima tornata di persone è stata intervistata il 13/06/2015; un secondo gruppo è stato aggiunto per arricchire il campione poco meno di un anno dopo, il 21/04/2016, ma si prevede di incrementare il numero di persone intervistate, per dare maggiore consistenza quantitativa e qualitativa alle risposte ottenute. Le due tappe si sono svolte secondo le stesse modalità, per garantire la giusta coerenza all'interno del campione di persone coinvolte.

[200] Il municipio di Tenango del Valle si trova nella zona meridionale dell'area metropolitana della Valle di Toluca. Si estende per circa 207 km^2 e, secondo un censimento del 2010, ha una popolazione totale di circa 78 mila abitanti. Ulteriori informazioni sul municipio si possono trovare sul sito web ufficiale: http://tenango.ayuntamientodigital.gob.mx/turistico/inicio.php (ultima consultazione: 25/09/2016).

Questo esercizio, lungi dall'essere un lavoro con pretese etnografiche, data la brevità del tempo impiegato sul "campo" e la casualità del campione selezionato, ha il solo scopo di confrontare il suono ottenuto con l'immaginario degli attuali abitanti della regione prossima alle rovine del sito di Teotenango. Nelle loro risposte non si cerca di certo un'inequivocabile conferma dell'assonanza idiofono-rana che possa giustificare un'associazione preispanica diretta fra le due sorgenti sonore, ma si sperimentano le suggestioni che il fenomeno acustico è in grado di suscitare presso gli abitanti attuali di Tenango, che saranno i visitatori più "immediati" della futura sezione espositiva del museo del sito, dedicata al suono degli strumenti studiati. In pratica, l'esperimento acustico è stato fatto chiedendo alle persone selezionate di ascoltare un file audio di pochi secondi, riprodotto tramite il mio cellulare, senza dare alcuna spiegazione sull'origine del suono, per poi chiedere che cosa la traccia ascoltata ricordasse loro, invitandoli a enunciare la prima cosa che venisse loro in mente (Fig. IV.29).

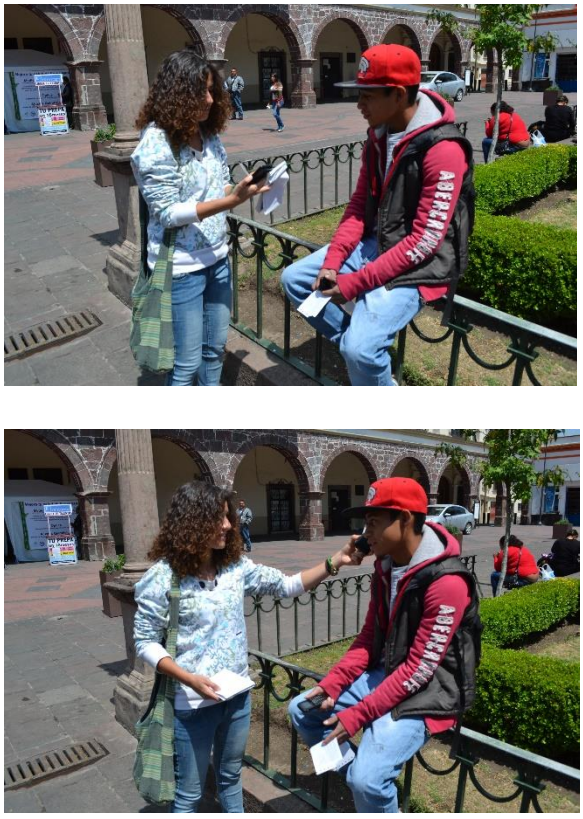


Fig. IV.29 Intervista a un giovane abitante di Tenango del Valle, 21/04/2016 (foto A. Véliz Ruiz).

Il file utilizzato per il sondaggio è quello chiamato "T-I E.1-5 om 137", in cui un *omichicahuaztli* in omero umano viene suonato con una scapola umana, in assenza del cranio come cassa di risonanza: 

Una volta ottenute le risposte, Alejandro e io spiegavamo finalmente che il suono era prodotto dagli strumenti musicali preispanici provenienti dalla vicina area

archeologica e davamo qualche informazione generale sugli strumenti esposti al museo del sito e sulla nostra ricerca sulla musica preispanica.

In molti casi abbiamo volontariamente omesso che si trattasse di ossa umane, forse per un'eccessiva prudenza nei confronti della sensibilità del nostro interlocutore, che avrebbe potuto non gradire questa informazione: nei rari casi in cui davamo questo dettaglio si notava un certo disappunto delle persone intervistate per la pratica cruenta attribuita agli antichi abitanti della loro stessa regione.

La selezione del campione è avvenuta in maniera arbitraria ma, come mostra il grafico IV.7, rispecchia le aspettative di partecipazione che avevamo, ovvero una maggiore predisposizione a partecipare da parte degli individui più giovani rispetto a quella degli adulti e ancor di più degli anziani, e una propensione maggiore a dialogare con noi da parte degli uomini, rispetto alle donne.

Delle 100 persone intervistate, inoltre, si segnalano anche tre casi, -una coppia composta da un uomo e una donna adulti e un uomo anziano-, piuttosto diffidenti e visibilmente infastiditi dalle nostre richieste, dai quali non è stato possibile ottenere alcuna risposta.

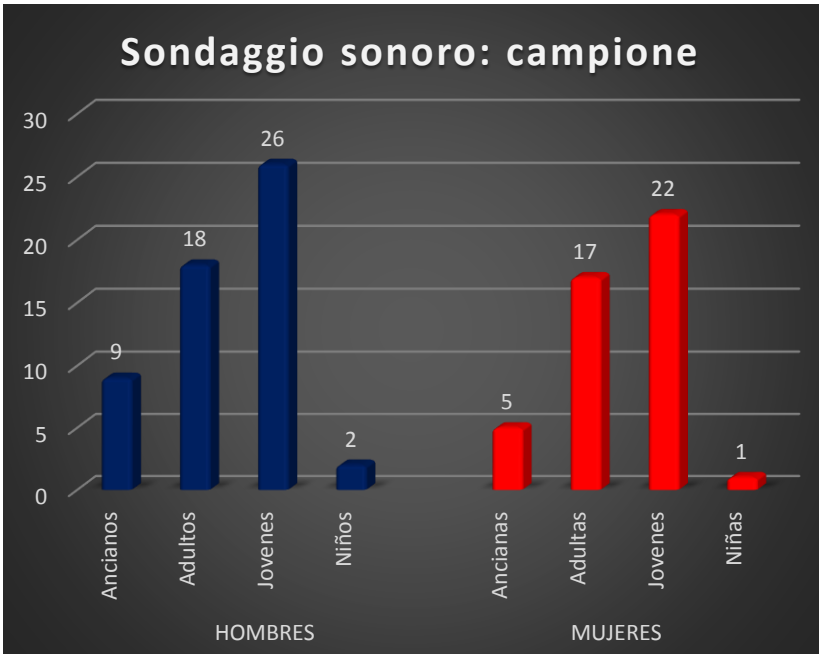


Grafico IV.7 Istogramma raffigurante la composizione del campione che ha risposto positivamente alle nostre domande, accettando di partecipare al sondaggio (V. Bellomia).

Tuttavia, nonostante gli anziani fossero numericamente meno rappresentati nel campione in esame, alcune delle loro risposte si sono rivelate di notevole

interesse, nei casi in cui la conversazione si è spostata sulle caratteristiche del paesaggio sonoro antico della Valle, quando la zona di Teotenango era ancora un'area lacustre, prima del totale prosciugamento dei bacini acquiferi, di cui oggi non rimane che il ricordo. Vi sono stati anche un paio di casi (un uomo e una donna giovani) in cui, dopo aver fornito loro la spiegazione della fonte del suono ascoltato, i due interlocutori hanno subito connesso lo strumento con il sito di Teotenango; si tratta dei due unici casi di collegamento spontaneo.

Per elaborare le risposte ricevute alla domanda sulla fonte del suono e fornirne un quadro statisticamente significativo, le ho divise in due gruppi:

-risposte riferentisi ad animali;

-risposte riferentisi a oggetti inanimati.

All'interno di questi due gruppi, quindi, ho collocato le risposte più ricorrenti, evidenziandole graficamente e indicandone il numero in una colonna a parte (Grafico IV.8).

Fra le risposte che ipotizzavano una fonte animata del suono, si noterà una netta prevalenza degli anfibi sugli altri animali menzionati (circa la metà delle risposte di questo gruppo), mentre fra le risposte riferentisi a oggetti inanimati, un terzo del campione totale ha ipotizzato un'operazione di raschiamento o di attrito per frizione fra due superfici dure artificiali.

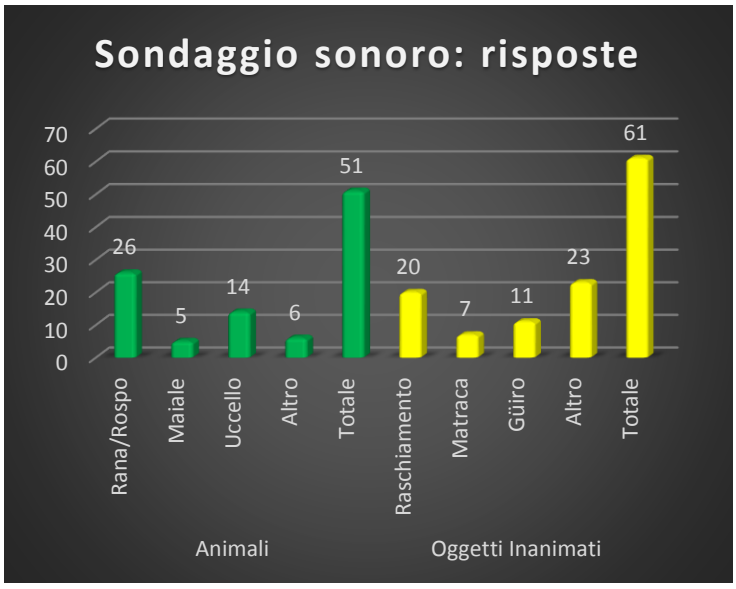


Grafico IV.8 Istogramma relativo alle risposte ricevute dal campione di abitanti di Tenango. Il totale delle risposte non corrisponde al totale delle persone intervistate, perché alcune di esse hanno dato risposte che contenevano sia una spiegazione animata, sia una inanimata, che sono state conteggiate separatamente (V. Bellomia).

Abbiamo ritenuto utile evidenziare questa risposta perché è indicativa del potere evocativo di un suono sconosciuto, in grado di richiamare alla mente un preciso movimento fisico del corpo umano o di oggetti materiali l'uno contro l'altro, radicato nell'immaginario comune attuale degli abitanti del municipio o, almeno del campione da noi finora intervistato. Inoltre, abbiamo anche annotato la gestualità che accompagnava la spiegazione verbale della persona intervistata, che consisteva quasi sempre in una simulazione del gesto umano o del fenomeno fisico-materiale che nella loro immaginazione era alla base della produzione del suono, secondo un modello semiotico che richiama alla mente l'*analisi del gesto* di Leroi-Gourhan[201].

Riassumendo, le interviste raccolte per il centro cittadino di Tenango del Valle, facendo ascoltare alla gente il suono degli *omichicahuaztli* senza specificarne la provenienza e chiedendo di descriverne la fonte, sembrano confermare l'assonanza fra il suono dello strumento e il gracidare nella percezione locale. Di fatto, alla domanda: *"¿a qué te suena?"* (che cosa ti ricorda questo suono?), più di un quarto del campione ha risposto alludendo al verso della rana o del rospo. In alcuni casi di interlocutori più loquaci, la risposta era seguita da racconti di vita di chi si ricordava quando vi erano ancora numerosi *manantiales* (sorgenti d'acqua naturali ormai prosciugatesi) per tutta l'area e durante la stagione delle piogge si sentivano più spesso le rane. Secondo questi racconti, gli anfibi iniziavano a gracidare poco prima che iniziasse a piovere, annunciando l'inizio del temporale, ma a volte anche dopo che la pioggia aveva cessato di cadere.

Un riferimento all'anfibio nel contesto archeologico di Teotenango è costituito inoltre dalla presenza di una scultura raffigurante verosimilmente una rana[202] (Álvarez Asomoza 1983: 246). La scultura in rilievo è situata presso l'estremità nordoccidentale dell'area archeologica, lungo la via che marca l'antico accesso principale alla città, che da essa oggi prende il nome (Fig. IV.30). Sulla base stilistica e a causa della sua integrazione nel complesso cerimoniale settentrionale

[201] "La sinergia operazionale dell'utensile e del gesto presuppone l'esistenza di una memoria nella quale si registra il programma del comportamento" (Leroi-Gourhan 1977: 278-279).
[202] Inoltre, si segnala la presenza di un'altra scultura di dimensioni minori raffigurante un anfibio ed esposta all'interno delle sale del Museo del sito.

attribuibile all'occupazione teotenanca, la scultura è stata datata alla fase Roxu Hupi/3 vento (900-1150 d.C.), cronologicamente corrispondente ai primi ritrovamenti in massa di ossa umane lavorate come *omichicahuaztli* (*ibid*.: 254).



Fig. IV.30 Teotenango, Calle de la rana*. Scultura raffigurante un anfibio posta all'entrata della città (V. Bellomia).*

Tuttavia, nonostante l'entusiasmo iniziale sulla validità del dato raccolto, soprattutto ai fini di una ricostruzione della simbologia indigena legata allo strumento, personalmente rimango alquanto scettica: come abbiamo avuto modo di sottolineare più volte, la percezione di uno stimolo acustico *hic et nunc* non avverrà mai secondo le stesse attitudini sensoriali del passato. Certo, vista la centralità delle piogge nella sussistenza dei popoli agricoli mesoamericani[203], non è affatto da escludere che questo fosse un elemento chiamato in causa da chi suonava quello strumento a Teotenango. Nel resto dell'area mesoamericana, inoltre, si conoscono altri casi di strumenti musicali in cui l'intenzione di imitare i suoni della natura è più palese (Velázquez e Both 2010: 243-261). Tuttavia, rimangono molte remore a considerare i soli risultati del sondaggio una conferma dell'ipotesi interpretativa secondo cui il suono dell'*omichicahuaztli* fosse un tentativo di riprodurre il

[203] Allargando lo sguardo all'etnografia di altre aree culturali corrispondenti all'antica Mesoamerica, si evidenzia che ancora oggi, per esempio, durante la cerimonia *Ch'achac* dei Maya yucatechi quattro bambini imitano il gracidare delle rane per attrarre la pioggia (López Austin e López Luján 2009: 154). Nella narrativa dei Huave di Oaxaca, invece, esse sono pensate come le "mogli" delle divinità pluviali (Alessandro Lupo 2015, comunicazione personale).

gracidare delle rane, tanto più che dalle fonti a nostra disposizione sullo strumento analizzate nelle pagine precedenti, non si evince nessun legame diretto né con questi animali, né con il mondo acquatico in generale. Inoltre, il contesto di ritrovamento, in fosse collettive adibite al seppellimento di individui mutilati o smembrati, lascia propendere più per un'attribuzione alla sfera bellica e sacrificale, che non a quella agricola o acquatica.

Oltre al proposito di incrementare il campione utilizzato per questo sondaggio, uno dei tentativi da fare in futuro potrebbe essere lo studio di una traccia acustica corrispondente a una registrazione del verso che fanno le specie di anuri endemiche della Valle di Toluca, in modo da poterne confrontare il range di frequenze e la cadenza di impulsi con quelli degli strumenti da noi suonati, ma anche questa informazione non ci libererebbe del tutto dal piano ipotetico su cui la percezione dell'assonanza rimane.

Certamente, però, questa indagine ulteriore, una volta portata a termine, sarà stata utile per riflettere proprio sul concetto di percezione e sul legame fra percezione sensoriale, gestualità e immaginario, questioni che un museo deve affrontare per mediare al pubblico uno stimolo sonoro *altro*, anche in vista del futuro allestimento della mostra temporanea che conterrà i suoni ottenuti in fase di studio. Tanto più che tramite questo lavoro si crea un ponte fra la comunità e il patrimonio del sito archeologico vicino, integrando attivamente museo e territorio.

IV.6.e Possibili esiti museografici

Durante il mio secondo viaggio ho avuto modo di intessere una serie di relazioni con i curatori degli altri musei che, oltre al MNA della capitale, ospitano gli strumenti di nostro interesse, ovvero il *Museo de Antropología e Historia* di Toluca e il *Museo Arqueológico "Dr. Román Piña Chan"* di Teotenango.

Al museo del sito di Teotenango, allestito con i reperti provenienti dalle campagne di scavo degli anni precedenti, vi è uno spazio espositivo interamente dedicato agli strumenti musicali (Fig. IV.31), in cui sono esposti 8 *omichicahuaztli* in ossa umane, insieme con altre ossa animali lavorate (in particolare un femore di *Cervus sp*. con delle sottili incisioni rimarcate da strisce di pittura di colore rosso

scuro, collocate sulla diafisi femorale “a lisca di pesce”). Le ossa umane esposte sono tre femori, di cui uno di sesso femminile, quattro tibie, di cui due complete e due frammentate, da cui non è stato possibile dedurre il sesso, e un omero completo. Le informazioni qui riportate sono le sole ricavabili da un’osservazione dei reperti in esposizione: infatti, non ci è stato possibile estrarli dalla vetrina per un esame più dettagliato.

Il direttore del museo, Martín Antonio Mondragón, ci ha rivelato che questi *omichicahuaztli*, sebbene esposti nel museo del sito di Teotenango, in realtà provengono dalla vicina Calixtlahuaca, altro sito distante circa 35 km, dal quale anche proviene un elevato numero di *omichicahuaztli.*



Fig. IV.31 Museo Arqueológico "Dr. Román Piña Chan”, *spazio espositivo dedicato agli strumenti musicali matlatzinca, a sinistra, la vetrina interamente dedicata agli* omichicahuaztli *(V. Bellomia).*

Negli anni Settanta, infatti, la circolazione dei reperti non ha seguito regole ben precise: dopo il ritrovamento e la schedatura, infatti, alcuni reperti provenienti da Teotenango raggiunsero la capitale, per essere poi conservati nel deposito dove noi li abbiamo trovati nel 2014; altri furono portati a Toluca, per diventare parte dell’allestimento del nuovo museo, come ci ha confermato anche Víctor Osorio Ogarrio, attuale direttore del *Museo de Antropología e Historia*: al momento di allestire, arrivarono da Città del Messico una serie di reperti siglati INAH, provenienti dalla Valle di Toluca e lì inviati per essere esposti nel nascente museo

(Víctor Osorio 2014, comunicazione personale). Tuttavia, tali reperti, oltre alla sigla dei laboratori INAH, non possedevano altri documenti che ne certificassero la provenienza da questa o da quell'area archeologica. Per questo motivo, molti dei reperti esposti sono ancora oggi di provenienza ignota. Attualmente il museo di Toluca ospita un altro gruppo di quattro *omichicahuaztli*, dei quali solo uno è esposto. Si tratta di un femore che dalle dimensioni sembrerebbe di sesso femminile, recante 8 incisioni trasversali piuttosto ben fabbricate sulla superficie posteriore. La vetrina che lo contiene è posta al centro del corridoio espositivo, di modo che sia possibile girarvi intorno per poter osservare lo strumento da più punti di vista.

Nessuno ha mai studiato questo materiale, eppure la regione della Valle di Toluca è attualmente l'area da cui proviene il maggior numero di idiofoni a raschiamento preispanici in osso. Oltre a Teotenango, un altro sito con un alto numero di rinvenimenti di *omichicahuaztli* è Calixtlahuaca, scavato intorno agli anni Trenta e Quaranta da José García Payón (1941 a e 1941b). Secondo quanto pubblicato dopo le campagne di scavo, a Calixtlahuaca vennero portate alla luce ben 361 ossa umane con incisioni trasversali, di cui 134 femori, 126 tibie e 111 omeri, la maggior parte delle quali non recava tracce di usura (Tommasi de Magrelli e Castañeda 1979 [1936]: 128-129). Il piccolo museo del sito di Calixtlahuaca, però non conserva né espone alcuno di questi reperti, se non in foto (*cfr.* capitolo III, paragrafo 2). Di fatto, come accennato, è il museo del sito di Teotenango a ospitare ed esporre alcuni di essi. La tabella qui di seguito sintetizza le caratteristiche macroscopiche de piccolo campione di *omichicahuaztli* di Calixtlahuaca esposti a Teotenango:

Omichicahuaztli da Calixtlahuaca *Museo Arqueológico "Dr. Román Piña Chan"*				
Elemento Anatomico	**Sesso**	**Porzione lavorata**	**N. tacche**	**Conservazione**
Femore	M	Anteriore	4	Completo
Femore	M	Anteriore	5	Completo
Femore	F	Anteriore	4	Completo
Tibia	n.d.	Posteriore	6	Completo
Tibia	n.d.	Anteriore	5	Frammento
Tibia	n.d.	Posteriore	5	Frammento
Tibia	n.d.	Posteriore	8	Completo
Omero	n.d.	Posteriore	7	Completo

Il direttore di quest'ultimo museo si è dimostrato molto interessato alla nostra ricerca e ci ha proposto egli stesso di allestire una mostra temporanea sugli *omichicahuaztli* studiati, una volta che avremo terminato il lavoro, da inaugurare al museo del sito di Teotenango, per poi renderla itinerante per tutti i musei della valle del Matlatzinco. L'allestimento prevede di contenere al suo interno un percorso multimediale che riprodurrà le nostre registrazioni del suono degli strumenti ed eventualmente le registrazioni dei suoni degli altri strumenti in sala, da realizzarsi appositamente.

Per questo progetto di ricerca dottorale l'allestimento di una mostra tematica sugli strumenti analizzati sarà la conclusione più appropriata, essendo il fine ultimo del mio studio un arricchimento delle conoscenze relative al patrimonio da veicolare al pubblico di visitatori.

Tuttavia, per la realizzazione pratica della mostra prevedevo sin dall'inizio dei tempi molto lunghi, che di fatto avrebbero impedito che essa rientrasse pienamente nella tempistica della mia ricerca dottorale. Nonostante infatti il progetto sia ancora lungi dall'essere portato a termine, lavorare all'allestimento di questa esposizione temporanea permetterà alla mia ricerca di protrarsi anche nel futuro. Inoltre, proprio nell'ambito di questo progetto espositivo mirato, sarà possibile verificare l'applicabilità museografica dei risultati ottenuti.

IV.7 Due contesti di ricerca a confronto: alcune considerazioni

Il confronto fra i contesti museali in cui si sono svolte le due indagini, concentrate sullo stesso materiale e apparentemente aventi il medesimo scopo di gettare luce su questo tipo di strumenti musicali si è rivelato estremamente ricco di spunti di riflessione, in particolare sul tema controverso della ricerca archeomusicologica nel continente americano, sui limiti pratici ma anche sugli strumenti a disposizione della disciplina e su quali delle fonti in nostro possesso siano davvero scientificamente utilizzabili in questo preciso contesto di ricerca.

Come ho tentato di evidenziare nelle pagine precedenti, le questioni sulla metodologia di analisi sono attualmente centrali nel dibattito teorico che ruota attorno alla disciplina archeomusicologica, che sta via via definendosi sempre di più come un campo di ricerca altamente specializzato, fornito di strumenti pratici di lavoro sempre più sofisticati.

Una delle differenze più evidenti fra i due casi di studio è quella relativa allo status degli strumenti all'interno dell'attuale "regime di valori"[204] di cui sono parte, da cui deriva la loro collocazione nello spazio museale. Infatti, mentre nel museo romano gli *omichicahuaztli* studiati erano stati integrati da tempo nel percorso espositivo in ragione del loro valore artistico, oltre che documentale, la corposa collezione di ossa lavorate proveniente da Teotenango e in parte conservata al MNA di Città del Messico aveva lasciato il sito archeologico di provenienza, per essere stipata negli scaffali del deposito di Antropologia Fisica del museo della capitale, in attesa di essere studiata.

La presenza odierna dei due *omichicahuaztli* mesoamericani nel museo romano testimonia due diversi momenti storici in cui l'Occidente si è confrontato con il mondo indigeno americano: il "prezioso" strumento MNPE 4209 con decorazione a mosaico, giunto in Italia agli albori del contatto con il Nuovo Mondo, era confluito nel flusso di beni esotici arrivati in Europa per testimoniare un'alterità sconfitta su cui l'Occidente esercitava un dominio materiale, in virtù del quale era in grado di rimuovere fisicamente i manufatti più rappresentativi dal loro contesto d'uso.

Gli oggetti americani, una volta entrati in Europa, erano destinati a diventare altro da ciò che erano stati fino a quel momento in contesto nativo:

> As socially and culturally salient entities, objects change in defiance of their material stability. The category to which a thing belongs, the emotion and judgment it prompts and the narrative it recalls are all historically refigured. (Thomas 1991: 125)

[204] Uso quest'espressione coniata in ambito economico ma utilizzata in ambio culturale da Appadurai (1986).

È evidente che l'esercizio di questo potere coercitivo sugli oggetti materiali era destinato a tradursi presto in un domino anche culturale (Bryne 1990).

Nel caso del reperto MNPE 4209, per esempio, questa manipolazione simbolica dell'oggetto si è protratta nei secoli, trasformando l'*omichicahuazli* da emblema di valore militare e produttore di suono in contesti rituali, a simbolo dell'idolatria cruenta dei nativi e della lotta all'estirpazione dei culti preispanici poi, passando per lo statuto di meraviglia da esporre insieme ad altri cimeli esotici negli affollati scaffali frequentati dagli eruditi europei del XVII secolo, fino a divenire parte del percorso espositivo attuale in cui è annoverato fra gli oggetti che testimoniano la pratica del sacrificio umano, nella sala tematica di un museo etnografico italiano (Domenici 2016). Il permanere materiale dell'oggetto, rivestito di volta in volta di una carica evocativa diversa, ha determinato la sua capacità di resistere al tempo, che Domenici, richiamandosi a Johannes Fabian (1983) chiama *enduring coevalness*[205]: una qualità degli oggetti antichi di attraversare epoche e contesti culturali diversi senza mai smettere di essere contenitori semantici "contemporanei" a chi li esperisce.

Se fino al XVIII secolo era stata la curiosità a spingere i collezionisti occidentali ad accumulare *exotica* il cui possesso era un vanto, il secolo successivo aveva trasformato i manufatti provenienti dalle culture extraeuropee in strumenti scientifici collocati in un "altrove" storico-temporale. Questa operazione allocronica (Fabian 1983) era necessaria per utilizzare l'analogia a scopo esplicativo.

Ancora durante la metà del XIX secolo, l'appropriazione di oggetti di cultura materiale indigena da parte degli esploratori europei era spesso casuale, quando non dettata dalle scelte delle stesse comunità che cedevano o vendevano spontaneamente solo alcuni oggetti selezionati. Benché nella fase di raccolta *in loco* mancasse un criterio scientifico di base, una volta varcata la soglia del Vecchio Mondo essi rimanevano a disposizione di un sistema di classificazione che ne avrebbe "negato la coevità" e li avrebbe usati per sviluppare un discorso allocronico sull'Altro

[205] "*I would define this property of material objects as their* enduring coevalness, *that is, their capability of being always coeval with different people in different epochs*" (Domenici 2016: 55).

(Fabian 1983), facendoli diventare oggetto di studi comparativi con i reperti archeologici di migliaia di anni più antichi (Thomas 1991:141).

È questo il caso del reperto MNPE 15395/G che, da "sopravvivenza" culturale preispanica che un anonimo prete decise di portare in Europa, venne comprato in circostanze poco chiare nella Parigi di fine '800 da un noto esploratore e collezionista italiano e finì per confluire all'interno della collezione americana del nascente Regio museo etnografico voluto a Roma da Luigi Pigorini, perché soddisfaceva l'esigenza scientifica evoluzionista dell'epoca di cercare nell'alterità contemporanea tracce di un passato archeologico preistorico altrimenti difficile da delineare.

Ancora oggi, entrambi gli strumenti musicali esposti al Museo Pigorini sono "stranieri in terra straniera" e proprio questo status singolare ne ha conservato paradossalmente l'integrità materiale, portandoli pressoché intatti come strumenti musicali fino ai giorni nostri, senza che passassero materialmente per una fase di oblio e di cessazione di una qualche funzione culturale. Il fatto che nessuno dei due provenga da uno scavo archeologico, soprattutto nel caso del reperto 4209, dimostra che nel passaggio da mani native a mani europee la loro identità è stata sovrascritta senza soluzione di continuità, fino alla loro attuale ubicazione nello spazio di una vetrina votata a illustrare al visitatore del XXI secolo gli aspetti materiali delle pratiche sacrificali cruente della Mesoamerica preispanica.

Proprio in questa loro capacità di essere "permanentemente coevi" risiede l'estrema ricchezza di significati, accumulatisi "stratigraficamente" nella biografia dell'oggetto, una ricchezza che non può più essere taciuta, essendo lo strumento esposto al pubblico di un museo.

Oltreoceano, invece, la realtà dei musei messicani in cui si è svolta principalmente la ricerca si è mostrata leggermente diversa. Quanto all'ubicazione negli spazi museali della collezione studiata in Messico, si tratta di un deposito afferente al laboratorio di Antropologia Fisica del MNA. Al nostro arrivo i reperti erano chiusi in casse da catalogazione, lontano dagli sguardi dei visitatori.

Gli strumenti musicali inseriti nel percorso espositivo del museo comunque non mancano: il MNA, al contrario del museo romano, ospita una grande quantità

di *omichicahuaztli*, dislocati in più di una delle sale archeologiche poste a piano terra dell'edificio, ad alcuni dei quali è dedicato un ampio spazio espositivo. In particolare, la sala archeologica dedicata alla cultura mexica, attorno alla quale è imperniato l'intero percorso espositivo preispanico, contiene al suo interno una sezione dedicata interamente alla musica, in cui campeggia una imponente scultura in basalto di Xochipilli, divinità azteca dei fiori e della musica, attorno alla quale si dispongono una serie di vetrine contenenti diversi strumenti musicali (Fig. IV.32).

Una di queste vetrine espone un gruppo di quattro *omichicahuaztli*, un femore umano sinistro completo, un femore umano sinistro segato all'epifisi distale, un femore sinistro di scimmia ragno (*Ateles sp.*) segato anch'esso all'epifisi distale e un osso di difficile attribuzione lavorato verosimilmente a forma di crotalo di serpente a sonagli sinuoso (Fig. IV.33).

Inoltre, durante un colloquio con Bertina Olmedo Vera, curatrice della collezione mexica del MNA, ho avuto modo di apprendere che quelli esposti sono solo una piccola selezione degli *omichicahuaztli* che il museo conserva e che nessuno ha mai studiato (Olmedo 2015 comunicazione personale).

Purtroppo, di molti di essi non si conosce la provenienza esatta: quelli esposti sono indicati come provenienti dall'area archeologica di Tlatelolco[206] o in generale dal Centro del Messico, senza ulteriori specificazioni.

Nessuna di queste vetrine dedicate alla musica è dotata di un qualche sistema di riproduzione di suoni. Gli strumenti, dunque, sono esposti in un contesto che parla di musica ma, ahimè, lo fa nel silenzio più totale.

[206] Tlatelolco fu un centro urbano preispanico, contemporaneo di Mexico-Tenochtitlan, oggi inglobato nell'area metropolitana settentrionale della capitale. I recinti rituali delle due città erano stati progettati in modo simile, con una piattaforma rialzata su cui si ergeva un tempio doppio, costruito a tappe successive. Tlatelolco era conosciuta per il suo trafficato mercato, situato alle spalle del recinto sacro (Townsend 2006: 193-195). All'interno del museo allestito nei pressi del sito archeologico è esposto un altro *omichicahuaztli* ricavato da un femore umano destro, privo anch'esso dell'epifisi distale. Anche in questo caso, non si tratta che di uno dei tanti reperti simili rinvenuti in quel contesto archeologico (Salvador Guilliem Arroyo 2016, comunicazione personale).



Fig. IV.32 MNA, sala Mexica, vetrina dedicata agli strumenti musicali (V. Bellomia).



Fig. IV.33 MNA, sala mexica, parete con omichicahuaztli *esposti (V. Bellomia).*

Le maggiori divergenze fra i due progetti di ricerca si sono manifestate in relazione alle modalità di studio utilizzate. In Italia, l'effettiva preziosità materiale nonché documentale dei due reperti ne ha impedito a lungo lo studio acustico, dato che suonarli avrebbe potuto comportare dei danni fisici agli oggetti stessi. Questa iniziale condizione di "intoccabilità", relativa soprattutto al reperto MNPE 4209, è stata da me aggirata con la realizzazione di una replica in stampa 3D di questo solo *omichicahuaztli*, che, però, pur avendone riprodotto i parametri dimensionali utili

per studiare la sequenza temporale ordinata di impulsi emessi, non sarebbe mai stata in grado di sostituire *in toto* gli originali nelle qualità timbriche del suono, poiché il polimero usato per la stampa è diverso dalla materia ossea. Tuttavia, la replica ha permesso di sperimentare diverse tecniche esecutive senza rischi per i manufatti originali, fino a trovare quella più congeniale ai fini dello studio che si intendeva portare avanti, intercettando nella bacchetta in plastica il materiale con la migliore resa spettrografica degli impulsi sonori delle tacche.

L'esperienza e la manualità già acquisita su replica sono servite a limitare al minimo lo stress fisico dei reperti originali, una volta ottenuta l'autorizzazione per suonarli, ottenendo ottimi risultati nell'analisi della timbrica degli strumenti.

Tuttavia, lo studio delle tracce acustiche prodotte è avvenuto in forma decontestualizzata, all'interno di un laboratorio museale lontano migliaia di km dal luogo di provenienza dei reperti. L'esperimento di studio con gli *omichicahuaztli* di Teotenango ha fornito invece il pretesto per *situare* nel tempo e nello spazio locale i risultati della ricerca. La sperimentazione esecutiva, in questo caso, è stata possibile grazie all'abbondanza di reperti a nostra disposizione e alla possibilità di utilizzare diversi oggetti messi a disposizione dal laboratorio come raschiatori. Diversamente dai due strumenti conservati a Roma, nessuno degli *omichicahuaztli* di Teotenango è più dotato dal suo originale "raschiatore". Per questo si è deciso che gli strumenti sarebbero stati suonati con tecniche e mezzi diversi, per poi confrontare i suoni ottenuti e valutarne le differenze. Questa scelta metodologica però avrebbe significato sottoporre a uno stress maggiore i reperti. Dopo lunghi colloqui, alla fine i curatori responsabili delle collezioni hanno accettato di correre il rischio di danneggiare gli strumenti, purché lo studio acustico si svolgesse nella maniera per loro ottimale. L'interesse per lo studio dei reperti, in questo caso, ha prevalso sulle preoccupazioni per la conservazione, anche se, per fortuna, nessuno di essi ha riportato danni, pur trattandosi di idiofoni *a raschiamento*.

L'aggiunta dell'esperienza a contatto con l'ambiente prossimo all'area archeologica di provenienza dei reperti è servita a integrare l'approccio scientifico e statistico con il tema del coinvolgimento dei sensi e della risposta sensoriale agli stimoli sonori, dando ulteriore spessore all'indagine sul suono prodotto dagli

strumenti studiati e creando un ponte con i futuri fruitori museali dei risultati di questa ricerca.

Chi sarà il destinatario ultimo di questo lavoro?

Per quanto riguarda il contesto museale italiano, oggi, a visitare i musei etnografici contenenti cultura materiale di provenienza extraeuropea è un pubblico composito. Spesso, chi accede alla sala "Americhe" del Museo Pigorini, o a qualunque altra sala posta a primo piano dell'edificio, va alla ricerca del tratto culturale inusuale che gli permetta di percepire l'esotismo dei contenuti materiali e immateriali dell'esposizione ma, allo stesso tempo, è preparato dai *media* a trovarsi di fronte gli aspetti eticamente meno gradevoli dell'alterità, ovvero violenza, sacrificio umano e cannibalismo.

Durante il mio lavoro come guida didattica, non appena varcata la soglia della sala americana del Museo Pigorini in compagnia di una scolaresca, mi è capitato più volte che i ragazzi mi chiedessero con impazienza di chiarire loro alcune vaghe notizie che avevano sentito sulla pratica del sacrificio umano presso le civiltà precolombiane. Al di là della dubbia pertinenza delle notizie che mi venivano riportate da chi di loro era stato forse spettatore di trasmissioni televisive pseudoscientifiche, questi episodi sottolineano quanto il ruolo didattico del museo etnografico venga riconosciuto dal pubblico stesso, che a esso si rivolge spontaneamente come fonte autorevole sui temi culturali che in effetti gli sono propri.

Ma, come è emerso dalle nuove tendenze museografiche internazionali, anche il pubblico italiano è sempre più affascinato dagli allestimenti museali che permettono un'esperienza di visita multisensoriale.

Vero è che il futuro inserimento dei suoni prodotti in fase di studio dai due *omichicahuaztli* andrà di certo contestualizzato, per evitare che il pubblico cada nell'illusione di un'autenticità acustica che non esiste, anzi: un'esposizione di suoni *altri* potrebbe avere come tema portante proprio l'idea della non universalità della percezione acustica e delle conseguenze della apparente *coevità del suono*, oltre che della materia, dei manufatti sonori esposti. Il caso degli *omichicahuaztli* non è che un esempio di come il museo possa rendere meno silenziose le sue sale, arricchendo

di contenuti nuovi il percorso di visita e, allo stesso tempo, assecondare le esigenze sensoriali del pubblico attuale, spingendolo a riconoscere le basi culturali della percezione, tramite la sperimentazione diretta su di sé.

Se in un caso vi è il pubblico italiano con le sue aspettative nei confronti delle civiltà "esotiche", nell'altro è il pubblico messicano il destinatario ultimo del progetto espositivo in corso di realizzazione a Teotenango. Si tratta di un pubblico in un certo senso più esigente e, in genere, più coinvolto personalmente, capace di emozionarsi davanti al manoscritto originale di un documento che data all'epoca preispanica o protocoloniale, ma anche di indignarsi quando scopre che "i suoi antenati", artefici di un glorioso passato preispanico, utilizzavano le ossa di individui sacrificati per fabbricare degli strumenti musicali.

Come è emerso dal sondaggio acustico, una parte dei potenziali visitatori locali del museo del sito riconoscerebbe come familiare il suono degli strumenti da noi prodotto e non faticherebbe a riconoscervi il verso degli anfibi che una volta, durante la stagione umida, erano soliti popolare la regione. Spetterebbe poi all'organizzazione dei contenuti nell'allestimento il compito di contestualizzare l'uso dello strumento in epoca preispanica con le fonti in nostro possesso. Di questo progetto espositivo, l'*omichicahuaztli* non sarebbe che uno degli strumenti in mostra e insieme con gli altri, suonati appositamente, renderebbe meno silenziosa e più stimolante la visita per le sale.

Infine, la realizzazione della mostra al museo del sito di Teotenango permetterebbe agli *omichicahuaztli* di uscire dai depositi silenziosi del MNA della capitale, per "tornare a casa", anche se solo temporaneamente, dove questi reperti potrebbero godere finalmente della giusta valorizzazione.

V

CONSIDERAZIONI FINALI

All old musical instruments [...] have not one but two voices.
They have a musical voice, and they have a historical voice.
John Watson, 1991

V.1 Quadro sintetico della ricerca

Attraverso questo studio, è stato possibile toccare più punti critici nella ridefinizione di una parte poco valorizzata del patrimonio museale italiano, ovvero gli *exotica* provenienti dal continente americano, frutto di secoli di scambi fra realtà culturali distanti nel tempo e nello spazio. Utilizzando il museo etnografico come terreno di ricerca in quanto contenitore *denso,* abbiamo visto emergere la varietà di soluzioni museali adottate in Italia e all'estero, in cui la collocazione di un manufatto in uno spazio espositivo specifico ne determina una peculiare attribuzione di senso da parte di chi in museo si reca per esperire l'alterità materiale.

La condizione in cui si trovavano molti dei reperti studiati in questa ricerca era quella di oggetti decontestualizzati e di provenienza ignota[207]: questa situazione ci ha indotto a riflettere più in generale sulle modalità di acquisizione e sull'influenza che ebbero nel tempo gli interessi e i gusti dei viaggiatori europei sulla selezione di questo materiale: sono così emerse delle similitudini fra le storie dei vari istituti, come la comune origine di parte delle collezioni romana e fiorentina, ma anche delle differenze sostanziali nell'impianto espositivo recente, come nei casi dei musei di Genova e Milano.

Abbiamo ricostruito in senso diacronico le diverse temperie storico-culturali che questi oggetti hanno attraversato, grazie alla loro qualità materiale di essere *perpetuamente coevi* a ogni epoca in cui fisicamente venivano esperiti dalle diverse "umanità", dall'originario contesto d'uso preispanico, agli scaffali delle camere

[207] Si segnala tuttavia il recente lavoro di ricognizione degli oggetti messicani archeologici e contemporanei, conservati non solo in Italia, ma anche in altre nazioni europee, portato avanti da Michael Gleason che, pur avendo un taglio divulgativo, è un'ottima banca dati per chiunque voglia occuparsi della distribuzione di oggetti di provenienza messicana, fuori dal paese. Per l'Italia e il Vaticano, si veda Gleason (2009).

delle meraviglie rinascimentali, ai percorsi espositivo-didattici dei musei positivisti moderni, fino ad arrivare ai musei etnografici del XXI secolo.

In questo modo, abbiamo ripercorso fino all'attualità il lungo processo storico secondo cui si è venuto sviluppando il rapporto fra uomo e cultura materiale e, con esso, i diversi approcci scientifici disciplinari dell'archeologia e dell'etnografia nel caso specifico degli oggetti di provenienza americana, storicamente interdipendenti ma oggi poco comunicanti fra loro, almeno nel contesto accademico italiano. Eppure, proprio i diversi approcci scientifici a tali reperti, nel tumultuoso "*trade of concept and discoveries*" (Gosden 2003) hanno determinato il posto che, nel corso della loro storia museale, essi dovevano di volta in volta occupare, fisicamente nei musei e concettualmente nel nostro immaginario. Sono così emerse le contraddizioni del processo di patrimonializzazione cui va incontro un manufatto musealizzato, che se da una parte viene protetto dal naturale degrado fisico dovuto al trascorrere del tempo, dall'altra viene paradossalmente cristallizzato in una sua veste materiale che lo colloca in un altrove temporale, negandone la contemporaneità con il suo osservatore-fruitore (cfr. capitolo I).

Tale statica veste museale, improntata a un linguaggio primariamente visuale, di fatto interdice a ben quattro dei nostri sensi l'esperienza degli oggetti. Nei casi, come nel nostro, in cui però i manufatti esposti in un museo furono un tempo dinamici, perché pensati per essere ascoltati, il discorso espositivo non può tacere circa la loro qualità di oggetti sonori, ma deve indurre a una riflessione sul fenomeno percettivo e sulle varie modalità in cui esso si manifesta nel tempo e nello spazio dell'esperienza umana. Anzi, la natura stessa di dispositivi con funzione sonora che hanno gli oggetti qui studiati ci ha portato a ripercorrere storicamente anche l'uso dei sensi nell'antropologia e nell'archeologia come approccio metodologico, evidenziandone i vantaggi ma anche i rischi. Abbiamo esaminato con particolare attenzione l'esercizio della percezione sensoriale in ambito museale, dall'uso combinato delle capacità sensoriali nei primi contatti con "l'altro", in nome di un sentimento di curiosità materiale verso gli oggetti altrui, alla predilezione della vista come strumento scientifico "illuminato" di conoscenza, in virtù del quale il museo moderno è diventato "tempio dello sguardo", fino a un proclamato recupero

degli altri quattro sensi nella museografia contemporanea, con particolare riferimento all'introduzione di elementi e paesaggi sonori nello spazio museale. Di quest'ultimo fenomeno abbiamo descritto e discusso degli esempi, evidenziando come in alcuni casi esso sia motivato da ragioni che esulano dalla funzione eminentemente educativa dell'allestimento museale, essendo piuttosto ascrivibili agli interessi economici e commerciali della struttura. Pur riconoscendo il potere evocativo di allestimenti museali che sfruttano la suggestione sonora per "calare il visitatore nel contesto dell'esposizione", la qualità dell'esperienza di ascolto e l'"autenticità scientifica" del dato acustico presentato dipendono in larga misura dalle circostanze di reperimento dei suoni scelti per essere esposti, nonché dall'aderenza a un progetto scientifico di studio del fenomeno sonoro antico. Il rischio di tali esperienze museali multisensoriali è infatti di cadere nella mistificazione dei contenuti sonori presentati, che con facilità possono finire per essere etichettati come esempi di *world music* o *musica etnica*, di fatto vedendo appiattita la loro profondità storica (Staiti 2013: 199-208; Weiss 2014: 506-525). Un progetto espositivo concentrato sull'esperienza musicale di una civiltà antica si rivolge a un pubblico di ascoltatori molto diverso rispetto a quello da cui originariamente i suoni prodotti dagli strumenti erano esperiti, e non può non presentare i suoni degli strumenti del passato nella loro fluidità, situandone la percezione nel presente, senza proiettarla in un passato irraggiungibile, palesemente ingannando il pubblico con la suggestione dell'"*as they were ment to be heard*" (cfr. capitolo II).

Per far ciò, non si può che partire da uno studio delle testimonianze materiali per eccellenza del fenomeno sonoro antico: gli strumenti musicali archeologici che i nostri musei espongono. Con lo studio degli *omichicahuaztli* qui presentato, si è tentato di mettere in pratica un processo di reperimento scientifico del suono prodotto da questi dispositivi sonori, allo scopo non solo di approfondire le nostre conoscenze sui reperti specifici, ma anche di sperimentare una formula espositiva che offrisse al pubblico i risultati di questo lavoro incentrato *sugli oggetti*. Partendo proprio dalla materialità degli strumenti musicali che intendevamo studiare, ci siamo posti sin da subito il problema della loro definizione, cercando di emancipare

il discorso su di essi da una classificazione organologica eurocentrica e sterile, se non affiancata a un'analisi del contesto culturale di provenienza di tali strumenti, grazie alla quale è stato possibile tentare un'interpretazione dei dati raccolti coerente al contesto. Seguendo il modello ideato da Dale Olsen (1990), incentrato sulla classificazione delle risorse a nostra disposizione per delineare gli aspetti culturali legati all'uso dell'*omichicahuaztli*, abbiamo esaminato criticamente le fonti archeomusicologiche, iconografiche, storiografiche ed etnografiche, relative alla cultura musicale della Mesoamerica, integrando le informazioni ottenute sui diversi fronti con quelle relative alla materia di cui gli strumenti musicali erano fatti: l'osso umano. Il lavoro interpretativo ha esplorato questo tema considerando l'osso non solo dal punto di vista anatomico, ma, fin dove possibile, anche da quello emico di "contenitore di energia vitale". Queste informazioni si sono rivelate indispensabili per comprendere la percezione e l'uso culturale indigeni di parti del corpo come materia prima per la fabbricazione degli *omichicahuaztli* (cfr. capitolo III).

Il passo successivo è stato lo studio acustico vero e proprio, con il supporto della strumentazione scientifica e delle competenze dei diversi "specialisti del suono" coinvolti. La registrazione e l'analisi delle tracce acustiche prodotte suonando i due *omichicahuaztli* conservati al Museo Pigorini, così come quelle relative alla collezione di *omichicahuaztli* di Teotenango conservati al MNA di Città del Messico, ancora in fase di studio, ci hanno permesso di approssimarci alla comprensione della struttura organologica di questo particolare idiofono a raschiamento, evidenziando sperimentalmente l'intenzionalità nel posizionamento delle tacche e dei fori che caratterizzano questo tipo di strumento e ne fanno un dispositivo sonoro, dove questa era chiara acusticamente, oltre che visivamente (cfr. capitolo IV).

La sensazione è che nella comprensione di questi oggetti qualcosa di intangibile continui a sfuggirci: il fenomeno sonoro antico rimane per molti versi irraggiungibile, sfuggente, difficile da inquadrare con i mezzi scientifici a nostra disposizione, a causa della sua natura effimera. Tuttavia, i dati così raccolti hanno permesso di aggiornare le nostre conoscenze su questa categoria di oggetti,

permettendo di progettarne anche una divulgazione museale che finalizzi l'intera ricerca all'arricchimento delle potenzialità espositive ed educative che il museo offre ai visitatori.

V.2 Approfondimenti teorici

Questa ricerca si è concentrata su una tipologia specifica di dispositivi sonori antichi, gli idiofoni a raschiamento mesoamericani in ossa umane conosciuti nella letteratura di riferimento con il nome nahuatl di *omichicahuaztli*, partendo dal presupposto che gli strumenti musicali di provenienza archeologica costituiscano la manifestazione materiale diretta del comportamento musicale delle civiltà del passato, e ha toccato una serie di questioni teoriche annunciate all'inizio di questo elaborato che, adesso, possiamo approfondire alla luce dei risultati presentati nelle pagine precedenti.

I principali nuclei tematici emersi nel corso del lavoro sono: la problematicità di una categoria organologica aliena al contesto nativo, ovvero quella degli idiofoni; il riconoscimento della combinazione tra la funzione sonora immateriale e il processo di manifattura materiale dei reperti; la stratificazione di significati accumulatisi nel tempo, che deriva dalla presenza materiale costante di questi oggetti nei musei; *l'invenzione della tradizione* della musica indigena "tradizionale" nella costruzione di un profilo identitario nazionale; il concetto di autenticità messo in discussione dallo scarto che separa i ricercatori/ascoltatori contemporanei dai suoni dal passato; infine, le difficoltà che una struttura museale deve affrontare per mediare fra l'attività di conservazione e quelle di valorizzazione, allo scopo di svolgere appieno la sua funzione sociale eminentemente educativa. Ho selezionato alcuni di questi temi, per approfondirli ulteriormente alla luce di quanto emerso nel corso di ricerca.

V.2.a Problematicità di un'organologia aliena

La questione dell'organizzazione tipologica degli strumenti musicali extraeuropei è tutt'oggi spinosa e di difficile inquadramento, date le persistenti

difficoltà riscontrate dagli studiosi a delineare precise categorie tassonomiche che siano utilizzabili in maniera culturalmente trasversale[208], nonostante i ripetuti tentativi di rivedere la classificazione organologica classica Sachs-Hornbostel (cfr. capitolo II).

Già negli anni Trenta si auspicava l'applicazione di un metodo interdisciplinare allo studio etnografico degli strumenti musicali, ritenuto sin da allora indispensabile per esempio da Karl G. Izikowitz che, nel 1935, scriveva:

> Scientific analysis of material objects according to the laws of natural sciences can and often does give important results, but may be pushed too far. It should always be remembered that an artefact, regarded as a culture element, is always at bottom the outward from a complex of ideas in the minds of the human beings by whom it is made and used (Izikowitz 1935: 2)

Un manufatto risponde sempre alle volontà o ai desideri di chi lo fabbrica e poi lo usa, assolvendo determinati compiti. Spesso la sua forma è determinata direttamente dalle capacità tecniche e dai propositi culturali del suo fabbricatore. Per questo, a fianco alle conoscenze pratiche necessarie per realizzarlo, a loro volta influenzate dalle condizioni ambientali e dalle materie prime che l'ambiente mette a disposizione, bisognerà porre al centro della ricerca scientifica anche il ruolo sociale che l'oggetto dovrà assolvere una volta divenuto prodotto finito. Questo ruolo si definisce non solo in base alle più immediate funzioni pratiche, ma anche in relazione alle concezioni culturali, e talora anche rituali, che ruotano attorno al suo uso (*ibid.*: 2).

[208] Per una sintesi della storia della classificazione tassonomica degli strumenti musicali si veda Kartomi (2001: 283-314). Per una rivisitazione della classificazione Hornbostel-Sachs, si può consultare invece Weisser e Quanten (2011: 122-146), oltre al già citato *Grove Dictionary of Musical Instruments*, a cura di Sadie (1984), riedito nella versione online nel 2014. In quest'ultimo testo, alla voce "*omichicahuaztli*" (p. 816) si trova una descrizione che non sembra cogliere la rilevanza materica dell'osso nella manifattura dello strumento: "*Scraper of the Aztec people of Mexico, used especially for funeral music. It consisted of a long serrated stick or bone scraped with a smaller stick*". Alla voce 112.2 *scraped idiophones* (p. 279), si trova invece una precisa descrizione della meccanica esecutiva, costruita sulla base di quella scritta da Sachs: *the player causes a scraping movement, directly or indirectly: a non-sonorous object moves along the notched surface of a sonorous object, to be alternately lifted off the teeth and flicked against them*".

L'autore faceva questa premessa nell'introduzione al suo studio etnografico comparativo degli strumenti musicali dell'America indigena, anche se, nei paragrafi successivi ammetteva che, non esistendo ancora una monografia specifica per la classificazione degli strumenti musicali dell'area sudamericana, avrebbe utilizzato il modello classico di Sachs e Hornbostel citato prima. Nonostante ciò, Izikowitz riconosceva a questa classificazione il difetto di aderire un po' troppo alla teoria dei cosiddetti *Kulturkreis,* ovvero l'approccio antropologico che spiegava con l'ipotesi diffusionista le analogie o le similitudini fra tratti culturali di civiltà distanti. Tuttavia, il suo tentativo di analisi, pur ricalcando in buona parte la suddivisione del materiale in base alle modalità di emissione sonora, se ne distanziava abilmente, facendo della classificazione Sachs-Hornbostel non un rigido schema in cui inserire i dati, ma solo un punto di partenza e uno strumento di indagine per organizzare i contenuti del testo, facendone una griglia flessibile nei suoi criteri di suddivisione dei manufatti sonori, la cui utilità pratica, in ultima analisi, rimaneva indiscussa (*ibid.*: 4-5).

In queste pagine si è messo in discussione il valore conoscitivo della definizione di "idiofono a raschiamento" applicata all'*omichicahuaztli* mesoamericano, sottolineando l'enorme differenza di significato fra i due termini.

Curt Sachs, nel suo testo sulla storia degli strumenti musicali, aveva definito lo strumento con il termine improprio di "raschiatoio" (Sachs 2013 [1940]: 30-31), oggi non più accettabile nel caso di strumenti musicali, perché comunemente utilizzato in ambito archeologico per definire una precisa categoria di utensili litici preistorici utilizzati dal Paleolitico Superiore in poi.

Nel descrivere gli aspetti simbolici degli idiofoni in osso, l'autore vi attribuì un chiaro significato fallico, confrontandolo con simili idiofoni usati in contesti noti all'etnografia del Messico nordoccidentale, in cui essi vengono associati a rituali erotici, ma anche a cerimonie funerarie, perché le cerimonie funebri "non erano tanto un'espressione di lutto, quanto invece un rito magico che assicurava vita e rinascita" (*ibid.:* 30).

Qualche tempo dopo, anche Schaeffner, che aveva organizzato la sua classificazione in base ai materiali, aveva definito questo tipo di strumenti

"strumenti a raschio" (Schaeffner 1978 [1936]: 403). Per questo, nelle pagine precendenti abbiamo adottato il termine "raschiatore", in riferimento all'oggetto non sonoro utilizzato per soffregare le tacche del corpo sonoro principale, riconoscendo a questo autore il merito di uno spostamento dei criteri classificatori dalle modalità di emissione sonora ai materiali di cui gli strumenti erano fatti (*ibid*.: 399-406). Come si è visto dalle pagine precedenti, anche nel nostro caso è stato fondamentale partire da uno studio della materia prima utilizzata, l'osso umano, per tentare di avvicinarci al significato simbolico *emico* di questo strumento, in epoca preispanica. Ma proprio dal punto di vista nativo è emerso che l'osso umano non era solo materia inerte plasmabile, ma un contenitore di energia vitale. Per questo abbiamo preferito, dunque, definire lo strumento musicale studiato un "*chicahuaztli* d'osso", attribuendolo alla categoria semantica dei *chicahuaztli*, la capacità di contenere e produrre una certa forza generativa o rigenerativa, nell'atto di essere suonati (cfr. capitolo III).

Più che sulle modalità di emissione sonora, dunque, questa "categoria organologica", più vicina all'orizzonte di senso indigeno rispetto a quella di *idiofono*, sembra essere basata sulla funzione rituale del suono prodotto dall'oggetto che, nell'ottica nativa ebbe dunque un peso maggiore nella definizione dello strumento. Tale funzione era così importante da far sì che lo strumento stesso diventasse iconograficamente metafora di un potere rigenerativo allorquando veniva posto nelle mani di una divinità, dandole quindi questa connotazione specifica (Dehouve 2016; Bellomia n.d.). Questo uso metaforico del *chicahuaztli* come indicatore di forza rigeneratrice è ben visibile nelle raffigurazioni di alcune delle divinità dei *Primeros Memoriales*[209], che vengono ritratte con un *chicahuaztli* in mano non per rappresentare una divinità colta nell'atto di suonare uno strumento, bensì una forza vivificatrice di cui quella figura divina è una manifestazione.

Lo strumento assume quindi una valenza simbolica che trascende la sua funzione meramente sonora, per diventare metafora di potenza creatrice. È forse

[209] Le divinità con *chicahuaztli* nei *Primeros Memoriales* sono: *Xipe, Opochtli* (263r); *Iyauhquemeh, Chalchiuhtlique e Xilonen* (263v); e T*zapotlan Tenan* (264r).

questo il sistema simbolico di riferimento che condividono tutti i tipi di *chicahuaztli*, quindi, anche quelli in *omitl* (osso).

V.2.b Fatti per non essere suonati: **omichicahuaztli** *privi di funzione sonora*

A questo punto, possiamo ritornare al problema della definizione degli *omichicahuaztli*, alla luce degli usi pratici e simbolici che ne furono fatti nel loro contesto d'origine. Abbiamo citato nel testo vari esempi di idiofoni in osso privi di usura in funzione sonora: il femore rinvenuto a Colhuacan e quello portato alla luce duante gli scavi della metropolitana a Calle Bolívar, a Città del Messico, entrambi privi di tracce d'uso, ne sono un esempio, così come gli *omichicahuaztli* rinvenuti a Calixtlahuaca, nella Valle del Matlatzinco, quelli di Teotenango ricavati da ossa di individui infantili, e le diverse repliche annoverate all'interno delle offerte dei Templi Rossi, nell'area del *Recinto Sagrado* di Tenochtitlan. Come interpretare dunque questi reperti, palesemente realizzati senza alcuna funzione sonora?

Essendo di fronte a strumenti musicali "muti", le possibilità interpretative che ci si presentano sono le seguenti: la prima è descrivere questi reperti come *strumenti musicali privi di funzione musicale*. Con questa soluzione si finisce però per cadere in una contraddizione in termini, utile solo a dimostrare quanto le nostre categorie di riferimento siano inadeguate se applicate al contesto preispanico, perché limitate all'orizzonte culturale occidentale, secondo cui un strumento si definisce "musicale" proprio perché la sua funzione è quella di produrre musica. Ma nemmeno rigettare completamente la classificazione organologica di "idiofono a raschiamento" è una via praticabile, in quanto questa definizione, pur nei limiti che le abbiamo riconosciuto, rimane uno strumento scientifico chiaro e immediato, nonché facilmente utilizzabile per spiegare la modalità di produzione sonora dello strumento[210].

[210] Un'alternativa classificatoria ulteriore potrebbe essere quella proposta da Schaeffner, che organizza la sua organologia ordinando gli strumenti in base ai materiali di cui sono fatti, ricavandone due macrocategorie, basate sulla natura e sulla struttura del materiale vibrante: quelli con un corpo vibrante solido (suddivisi in flessibili, suscettibili di tensione e rigidi), e quelli che hanno l'aria come fattore vibrante primario (Schaeffner 1978 [1936]). Questo sistema forse si avvicina di più alle intenzioni native preispaniche, che spesso mettono in evidenza, nel nome stesso dei loro strumenti, la materia prima di cui essi si compongono.

La seconda possibilità è quella di cambiare la definizione di strumenti musicali attribuita agli *omichicahuaztli* in base alla loro sola produzione musicale che, veicolando con sé il concetto eccessivamente occidentale di "musica", non ci permette di coglierne le molteplici funzioni materiali e simboliche dal punto di vista nativo, sostituendola con una formula più inclusiva. Fatta questa scelta, un'opzione valida potrebbe essere l'uso della formula "dispositivo sonoro" che, più che alla musica vera e propria, fa riferimento al concetto di suono in senso lato. Questa soluzione, pur rimanendo ancorata alla funzione sonora degli oggetti, potrebbe permetterci di superare il problema relativo alle categorie occidentali che si rivelano di scarsa utilità pratica per la comprensione di mondi altri, tanto più che, come nel caso dei reperti archeologici qui analizzati, non è possibile verificare direttamente la percezione che i nativi ebbero della loro cultura materiale.

Ovviamente, uno strumento musicale, qualunque sia la sua appartenenza culturale, è sempre e ovunque molto di più del suono che produce o produsse:

> Musical instruments can act as signifiers of status, rank and power, as holders of monetary or emotional value, or as indicators of the age, gender, class and intellectual level of their users. At a different level, they can also reflect technical innovation and scientific progress, highlight commercial, ceremonial, military or religious practices, represent national symbols, and preserve personal narratives or communal memories. In addition, musical instruments can illustrate contemporary aesthetics, theories and fashions, evoke historical events, and become associated with social, political or artistic movements. For these reasons, musical instruments are especially valuable in giving us the opportunity to understand not only the musical, but also the social and cultural life of our ancestors. (Poulopoulos 2016: 67)

A questo proposito, è interessante anche la definizione degli strumenti musicali fornita già negli anni Ottanta da Erich Stockmann, che li considera mezzi tecnico-artigianali nonché proiezioni corporee dell'essere umano, in quanto

> sono coinvolti nel complesso delle funzioni biologiche e psicofisiche dell'uomo, ed accrescono, precisano e sviluppano le sue capacità e possibilità corporee di produrre suono. […] Essi sono a un tempo un'espressione materialmente concreta e un veicolo di immagini e norme sonore, ovvero di sistemi di oggettivazioni musicali, e

> rappresentano quindi un singolare abbinamento di cultura materiale e cultura non materiale. (Stockmann 1984: 4)

La nostra proposta di considerare "generatori di forza" o di "energia vitale" in osso gli *omichicahuaztli*, almeno secondo la traduzione letterale del termine nahuatl con cui i Mexica li chiamavano, è un tentativo di affiancare la classificazione di idiofoni a raschiamento a una formula culturalmente meno sterile, cercando di avvicinarci al punto di vista di coloro che produssero e usarono questo strumento in epoca preispanica.

Tuttavia, al di là di ogni possibile classificazione organologica, che rimane solo uno degli aspetti della vita sociale dei nostri strumenti (Bates 2012), le pagine precedenti hanno dimostrato quanto più può dirci uno strumento musicale sulla storia di chi lo produsse e lo usò nel passato, ma anche su chi lo scelse per portarlo in Europa, perseguendo un preciso scopo religioso o scientifico-culturale o più semplicemente, in base al gusto estetico dominante, determinandone in ultima analisi l'ingresso nel nostro patrimonio museale e, di conseguenza, sottraendolo al degrado del tempo, per consegnarlo più o meno intatto fino ai giorni nostri.

V.2.c Suoni dal passato: il concetto di autenticità

Se dell'*omichicahuaztli* esiste una grande quantità di repliche non pensate per essere suonate, ma pur sempre utili oggi per comprendere il loro valore simbolico preispanico, la stessa cosa non si può dire dei reperti analizzati in questo progetto di ricerca che, proprio in virtù della loro funzione eminentemente sonora, sono stati suonati per studiarne le proprietà acustiche e per divulgarne le registrazioni al pubblico di visitatori del museo che li espone.

Ma che cosa realmente abbiamo ascoltato? Che tipo di suono siamo in grado di produrre oggi, suonando strumenti musicali la cui performance sonora è stata originariamente pensata per essere esperita in un altrove storico-geografico impossibile da ricostruire? Che tipo di esperienza, dunque, offre al pubblico museale, un'esposizione che ne mette in mostra i suoni? Possiamo parlare di esperienza acustica "autentica"? Infine, in che cosa consiste, di fatto, l'autenticità,

nell'ascolto di suoni idealmente provenienti da un passato materiale, ma inesorabilmente lontani da esso?

Prima ancora di chiedersi se sia possibile attribuire o meno un certo grado di autenticità al suono degli strumenti musicali di provenienza archeologica, bisogna interrogarsi su che valore possa avere il concetto stesso di autenticità nel caso del reperto museale in sé e fino a che punto considerare un oggetto autentico o inautentico ne pregiudichi il valore come testimonianza materiale di una cultura.

Uno strumento musicale di per sé è un oggetto che cambia in continuazione, sin dal momento in cui viene creato. Le modifiche fisiche che coinvolgono le sue fattezze materiali possono dipendere dalla variazione qualitativa delle sue prestazioni, che possono diminuire con l'uso prolungato, ma anche dal cambiamento in parallelo dei gusti estetici di coloro che ne fanno uso nel tempo:

> Instruments are invented, modified and eventually abandoned, in response to the expressive needs of specific times, places and cultures. Transient by nature, they rise and fall together with the societies that have created them, and which they mirror. (Herzog 2000: 9)

Se è vero che gli strumenti musicali, come altri oggetti di cultura materiale, sono specchio delle società che li hanno prodotti e usati e che, cambiando le une, anche gli altri subiscono dei mutamenti nelle loro funzioni, come possiamo decidere quale dei tratti in continuo mutamento sia autentico e quale no?

Secondo la conservatrice museale Barbara Appelbaum, è possibile suddividere la vita culturale di ogni manufatto musealizzato in cinque tappe fondamentali: creazione, uso originario, abbandono, collezionismo e acquisizione istituzionale, ognuno dei quali determina sempre

> a change of location, change of ownership, and change in use, with accompanying changes in attitudes toward many of its aspects. […] All these changes in the lives of objects are accompanied by changes in values. (Appelbaum 2007: 124)

Recentemente, Panagiotis Poulopoulos, curatore al *Deutsches Museum* di Monaco, in un suo testo dedicato alla pratica di "riciclo" degli strumenti musicali

conservati nei musei vista da una prospettiva storica e socioculturale, ha applicato agli strumenti musicali questo modello biografico a tappe, considerando le condizioni nelle quali molti strumenti storici sono stati inglobati nei musei europei e statunitensi durante il XX secolo, principalmente come acquisizioni di collezioni private da parte delle istituzioni museali (2016). L'autore, mediante una serie di esempi storicamente noti, dimostra quanto in passato fosse comune, per gli strumenti musicali conservati o esposti nei musei, subire delle modificazioni materiali in funzione di un miglioramento delle loro prestazioni acustiche, almeno fino agli anni Sessanta, quando il restauro degli strumenti musicali è stato regolamentato da norme più restrittive sugli interventi invasivi comunemente praticati[211] (Poulopoulos 2016: 14).

La ricostruzione storica dello studioso si concentra sugli strumenti musicali appartenenti all'orizzonte culturale occidentale, ma alcune delle sue considerazioni sono valide anche per strumenti provenienti da un contesto archeologico o etnografico extraeuropeo. È pur vero che un conservatore che lavori su collezioni etnografiche, e non su strumenti storici, è portato ad allargare la sua concezione dei manufatti fino a comprendere nel concetto di conservazione anche i contenuti immateriali e, in virtù di questa inclusione, riesce a superare la contraddizione etica che sorge quando decide di "*put objects at physical risk in order to facilitate the preservation of cultural significance*." (Clavir 1996: 101). Nel nostro caso però gli strumenti musicali che sottoponiamo allo studio acustico non sono più utilizzati nel loro contesto di provenienza, quindi, dal punto di vista della loro antichità sono concettualmente più affini a quelli storici che non a quelli etnografici. Ma con il lavoro qui presentato abbiamo fatto l'esercizio di considerare gli *omichicahuaztli* non solo come reperti archeologici, ma anche come testimonianze materiali di una pratica culturale del passato, capace di produrre effetti immateriali.

Il modello dei cinque stadi della Appelbaum può essere utilizzato con efficacia per descrivere anche il ciclo vitale degli strumenti musicali, perché mette in particolare evidenza la loro transizione da oggetti sonori in funzione a manufatti

[211] Si ricorderà che al 1960 data la fondazione del *Comité international pour les musées et collections d'instruments de musique* (CIMCIM), responsabile di aver dato delle direttive più chiare sul restauro degli strumenti musicali musealizzati, di cui si è discusso nel capitolo II.

"da museo", rendendo chiare le ragioni per cui, a un certo punto della sua vita museale, uno strumento musicale andava una volta incontro a un restauro invasivo che ne consentisse un uso continuativo. Prima degli anni '60, infatti[212], per i curatori responsabili degli strumenti musicali esposti in museo, garantirne l'efficienza performativa come dispositivi sonori era prioritario rispetto ad assicurarne la conservazione materiale (Poulopoulos 2016: 68).

La sopravvivenza stessa degli strumenti storici inglobati nelle collezioni museali e restaurati prima degli anni Sessanta si deve in larga misura al processo di "singolarizzazione" che, dal momento di cessazione della funzione musicale, ne aveva fatto dei capolavori da preservare dai segni del tempo (*ibid*. 69). Questo processo si innesta sempre quando lo strumento musicale entra a far parte di una collezione e viene acquisito da un'istituzione museale pubblica o privata che, sin dall'ingresso del manufatto in museo, si assume il compito di "conservarlo".

Il modo di occuparsi della "conservazione" degli strumenti musicali nei musei, però, è cambiato molto nel corso degli ultimi due secoli. All'inizio del XIX secolo, contemporaneamente all'inaugurazione dei primi musei moderni, fra collezionisti e appassionati si diffuse un movimento chiamato "Early Music Revival", che mirava a un'esperienza autentica della musica antica[213], per ottenere la quale era imprescindibile suonare gli strumenti musicali originali. Nel corso del XIX secolo, molti collezionisti privati e performer professionisti, spinti dall'interesse scientifico per l'acustica nell'ottica della teoria evolutiva darwiniana, avevano condotto una vera e propria gara di collezionismo di strumenti musicali storici, affiancandoli a *exotica* musicali, stravaganti dispositivi sonori acquisiti tramite i frequenti contatti con le aree coloniali extraeuropee (Libin 1984: 439; Elsner e Cardinal 1994; Poulopoulos 2016: 92).

Nell'ambito della corrente della "*Early Music*", ai cui sostenitori interessava ottenere un'esperienza musicale "genuina" proprio attraverso la performance degli strumenti originali,

---

[212] E, aggiungeremmo noi, prima del 1963, anno della pubblicazione in Italia di *Teoria del Restauro* di Cesare Brandi (cfr. capitolo II).

[213] "*Authenticiy is of course the nub, the central issue, the very* raison d'être *of the early music movenment. In a sense, the history of the movement is the history of a search of authenticity*" (Haskell 1996: 175). Per una ricostruzione storica di questo movimento si veda Haskell (1996).

> many historic examples belonging to private collections, and later in museums, were modified as a result of their restoration and use, in many cases with detrimental results. (Poulopoulos 2016: 114)

I fautori di questa corsa al collezionismo sfrenato subivano il fascino dell'esotico e andavano alla ricerca degli oggetti inusuali che garantissero loro lo status di privilegiati nel possederli. Paradossalmente, questa situazione aveva finito però per alimentare il mercato dei falsi, ancora oggi in circolazione fra i musei che di quelle stesse collezioni sono eredi (*ibid*.: 106).

La tendenza a voler mantenere lo strumento musicale efficiente, allo scopo di assicurarne a tutti i costi un grado elevato di "autenticità" performativa, si mantenne tale per oltre un secolo, fino a quando, durante la seconda metà del XX secolo, l'interesse di musicisti, ricercatori e curatori museali verso la supposta "autenticità" della performance degli strumenti subì un'inversione di tendenza, divenendo subordinata all'esigenza di preservare fisicamente i manufatti, grazie anche allo sviluppo della conservazione museale come scienza a sé stante:

> During the second half of the twentieth century conservation grew rapidly as a response to the negative and irreversible results of restoration, as well as due to progress in the research and treatment methods for the conservation of historic artefacts. This led to the gradual inclusion of conservation studies in undergraduate and postgraduate academic programs, and the increasing representation of conservators in publications, conferences and workshops related to the preservation of cultural heritage, which included musical instruments. (*ibid*.: 118)

Da allora, suonare gli strumenti antichi divenne sempre più difficile, perché erano stati riconosciuti i rischi per la loro conservazione materiale.

Come abbiamo avuto modo di argomentare nelle pagine precedenti, è stato il desiderio di "ritorno ai sensi" anche in ambito museale a motivare la ripresa della questione, pur con un rinnovato interesse che, più che all'autenticità del dato acustico performativo dello strumento, di cui è ormai unanimemente riconosciuta

l'irraggiungibilità, mira a comprenderne fin dove possibile le proprietà organologiche e le qualità sonore.

Questo metodo di analisi altro non è che lo studio della "*soundability*" dello strumento, che, come abbiamo visto si distingue dalla *playability* perché non ha nessuna pretesa di "suonare" lo strumento così come veniva suonato in origine, producendo quella che noi definiremmo *musica*, ma riconosce ugualmente un valore conoscitivo allo studio delle capacità acustiche ascoltabili oggi tramite una pur ridotta stimolazione del dispositivo sonoro, fatta salva ovviamente la sicurezza per l'incolumità del reperto (Odell e Karp 2005; cfr. capitolo II; sul dilemma fra conservazione e uso, si veda anche Watson 1991).

È esattamente questo il principio teorico che ha guidato la nostra ricerca sulle qualità acustiche degli *omichicahuaztli* mesoamericani conservati al Museo Pigorini. Nel caso del femore MNPE 4209, avendo a che fare con uno dei più preziosi reperti di questo tipo, i curatori museali incaricati della conservazione dello strumento hanno inizialmente mostrato molte remore sulla possibilità di suonarlo, mettendone così a rischio l'incolumità materiale. Per questo, in un primo momento, essendoci stato interdetto lo studio del suono su originale, ci siamo adoperati per realizzarne una replica in stampa 3D, che ci permettesse quantomeno di lavorare sulla ricostruzione di un pattern sonoro generato dalla struttura stessa dello strumento, vista la scansione a intervalli regolari nella distribuzione delle incisioni trasversali che, a nostro avviso, dovevano produrre un suono ritmicamente modellato[214].

In un secondo momento, i restauratori del Museo, dopo aver verificato la solidità strutturale di entrambi gli *omichicahuaztli*, hanno valutato positivamente la nostra proposta di studio, giudicando minimo il rischio di danneggiamento materiale causato dallo sfregamento. Proprio per ridurre al grado minimo la sollecitazione fisica della superficie dello strumento, si è deciso di effettuare il minor numero di registrazioni possibile, avendo già raccolto un ricco campione di informazioni dallo studio dei file audio ottenuti dalla replica a Vienna. In questo

[214] Sull'uso di realizzare repliche di strumenti musicali storici, con funzione scientifico-didattica, si veda Poulopoulos (2016: 110-114).

senso, i due diversi metodi si sono rivelati entrambi utili, perché complementari (cfr. capitolo IV).

Ascoltando le tracce audio ottenute in fase di registrazione ci si può rendere conto non solo di come i movimenti compiuti durante l'esecuzione fossero tutt'altro che organizzati in forma musicale, ma anche di quanto poco il suono ottenuto possa essere considerato *musica*. È evidente che l'obiettivo di questa registrazione non era verificare la *play-ability* dello strumento, suonandolo "autenticamente", ma sperimentare la sua *sound-ability*, ovvero le qualità sonore inscritte nel corpo fisico dello strumento, opportunamente trasformato dalla mano umana, così come è ascoltabile oggi dai contemporanei.

Se a Roma e Vienna era a tutti chiara l'impossibilità di accedere al dato acustico "autentico", inteso come una ricostruzione fedele del suono anticamente percepito, a Città del Messico tale ingenua aspirazione era sembrata inizialmente manifestarsi nella scelta di ricostruire una pratica performativa "musicale", in fase di registrazione. A questo scopo, alcuni dei membri del progetto avevano insistito affinché, per suonare le tacche dello strumento, si utilizzassero oggetti storicamente documentati dalle fonti archeologiche e pittografiche e dalle cronache coloniali (conchiglie, fibule, scapole) integrandole con le informazioni contenute nei resoconti etnografici datati fra la fine del XIX e l'inizio XX secolo. Questa scelta pienamente condivisibile si affiancava però a un'eccessiva attenzione per alcuni dettagli materiali: per esempio, il cranio utilizzato come cassa di risonanza doveva poggiare su una base circolare fatta di *zacate* (erba ritorta), come quella raffigurata nel *Codice Vindobonensis*, la scapola doveva essere tenuta alla stessa maniera del personaggio chiamato 9 Vento e così via. Sebbene ogni dato in più sulla dinamica esecutiva sia in genere ben accetto, escludiamo che una variazione minima sulla posizione assunta avrebbe potuto modificare in maniera determinante la qualità del suono ottenuto, almeno per quanto riguarda i parametri scientificamente identificabili. Tanto più che sarebbe ingenuo pensare che il movimento dello stesso suonatore preispanico rimanesse invariato durante la sua performance, dato che le stesse fonti coloniali ci informano che in alcuni casi, mentre suonava l'*omichicahuaztli*, era allo stesso tempo impegnato in una danza (cfr. capitolo III).

Di fatto, in un secondo momento, questa tensione all'autentico è andata diminuendo. Nella seconda fase della sessione di registrazione, dopo ore di pratica nella camera insonorizzata, era evidente che non si poteva sperare di ottenere un suono "autentico", ma bisognava effettuare dei movimenti mirati a estrapolare dal corpo delle ossa le loro proprietà acustiche, rinunciando a ottenere un suono organizzato in forma "musicale".

Ma un dato rimane in contrasto fra i due esperimenti di studio acustico qui messi a confronto: in quest'ultimo caso messicano, l'attenzione alla conservazione materiale dei reperti è stata nettamente inferiore, rispetto a quella rivolta all'ottenimento di un suono ottimale ai fini dello studio. L'importanza del dato sonoro, dunque, ha prevalso su quella del dato storico-materiale, probabilmente in ragione della maggiore quantità, nonché della minore qualità artistica, dei reperti a disposizione, rispetto ai due strumenti conservati a Roma, significativamente esclusi dal percorso espositivo per essere conservati in deposito. È come se il processo di "singolarizzazione" in questo caso si sia arrestato, o meglio, sia avvenuto più nei confronti della produzione sonora che verso le caratteristiche materiali degli strumenti, mettendone a rischio l'incolumità.

A Roma, ridurre al minimo la stimolazione fisica dello sfregamento ci ha allontanato dall'ottenimento di un suono "musicalmente autentico", che comunque si era rivelato sin dall'inizio una chimera, ma ci ha condotto a un'analisi puntuale delle caratteristiche organologiche e strutturali del corpo dello strumento.

A volte, la convivenza nel corpo degli strumenti musicali di due "voci", come recita la citazione posta in apertura a questo capitolo, entrambe meritevoli di essere preservate per le generazioni future, porta gli studiosi che se ne occupano al dilemma di dover scegliere se preservare o mettere a rischio gli aspetti materiali di questi manufatti per incrementare la conoscenza della loro funzione "immateriale". Crediamo che la nostra esperienza italiana di studio acustico dei due *omichicahuaztli* possa essere un caso interessante di mediazione fra le diverse esigenze di conservazione e valorizzazione di questa parte di patrimonio museale, sia per la sua attenzione a preservare l'integrità fisica dei reperti, da cui dipende il nostro accesso alla loro "vita culturale", sia per il tentativo di far luce sugli aspetti

più propriamente sonori in essa inscritti, possibile solo attraverso la loro stimolazione fisica.

Le "*new voices in old bodies*" cui fa riferimento Poulopoulos nel titolo del suo volume in pratica mettono in discussione la possibilità di applicare il binomio oppositivo di "autentico/inautentico" a un fenomeno in continuo divenire come quello musicale, nonostante il permanere fisico dei dispositivi funzionali a produrlo. Quelle attribuibili all'*omichicahuaztli* sono "voci" la cui autenticità non sta nell'aderenza al fenomeno sonoro del passato dal punto di vista nativo, irrimediabilmente perduto e impossibile da ricostruire; piuttosto, l'affidabilità del risultato va ricercata nello studio scientifico del fenomeno sonoro che esso è in grado di produrre oggi, nel rispetto della materia di cui esso è fatto.

In definitiva, il problema dell'autenticità è rimasto marginale nel corso di tutta questa ricerca, ma se proprio volessimo affrontarlo, alla domanda: "è un suono autentico, quello prodotto da questo studio?" dovremmo rispondere con un'altra domanda: "autentico per chi?"

V.2.d Il valore aggiunto di una ricerca interdisciplinare

Una questione metodologica emersa come problematica nel corso di questo lavoro è l'uso dell'interdisciplinarietà: alle diverse fasi di questo progetto hanno infatti collaborato archeomusicologi, archeologi, etnologi, antropologi fisici, paleobiologi, genetisti, etnomusicologi, ingegneri del suono e antropologi museali, e non è sempre stato facile mettere d'accordo le esigenze scientifiche delle diverse prospettive di ricerca.

Durante lo studio acustico su replica in collaborazione con i biologi di Vienna, per esempio, più volte si è reso necessario ribadire che una sterile analisi del dato ottenuto dalla replica non avrebbe portato a una conoscenza esauriente delle proprietà acustiche dell'*omichicahuaztli*, mentre, dal loro punto di vista, la sola traccia audio bastava a riconoscerle inequivocabilmente (cfr. capitolo IV).

Inoltre, nell'ambito degli studi storici sul continente americano, l'uso combinato di archeologia ed etnografia è un tema molto delicato: più proseguivo

nella raccolta dei dati, più mi rendevo conto che se una ricerca etnografica sulla musica indigena del Messico attuale non può certo basarsi solo sui dati archeologici per azzardare confronti o individuare presunte "sopravvivenze preispaniche", al contrario, invece, lo studio dei reperti archeologici può utilmente usufruire dei dati etnografici per verificare delle ipotesi sul fenomeno musicale e le sue funzioni nelle dinamiche sociali del passato. In alcuni casi si può integrare lo studio del materiale archeologico con dati etnografici relativi a feste e performance musicali più recenti di quelle preispaniche, utilizzando le dovute cautele per evitare il rischio di appiattire la storia e alimentare un'immagine statica del mondo indigeno attuale.

In questo studio, però, abbiamo utilizzato gli strumenti della ricerca etnografica ponendo la questione in termini differenti, facendo cioè del museo un terreno di ricerca e trovando nelle collezioni degli interlocutori privilegiati: l'idea che ha fatto da filo conduttore è stata quella di costruire *un'etnografia degli oggetti*, puntando sul supporto di fonti eterogenee, e con essa proporre un nuovo modello espositivo per i musei italiani, che tenesse conto della *enduring coevalness* della materia di cui questi oggetti sono fatti e dei risvolti "biografici" della cultura materiale studiata.

In questi termini, il lavoro etnografico svolto sugli oggetti archeologici qui presentati si configura come un esempio di etnografia archeologica, che sta emergendo come uno spazio trans-disciplinare e trans-culturale in cui ricercatori e comunità possano avviare uno dialogo proficuo:

> Material traces from various times are at the centre of this emerging space. The production of his space requires a radical rethinking of the ontological and epistemological basis of archaeology, questioning the modernist roots of official archaeologies, and demonstrating the existence of other, public discourses, practices and engagements with the material past which can be defined as alternative archaeologies. (Hamilakis e Anagnostopoulos 2009: 65)

In una recente pubblicazione, Yannis Hamilakis ha ridefinito lo spazio disciplinare dell'etnografia archeologica come un contesto di ricerca condiviso, fatto di

> coexistences and interactions among peoples and communities of diverse origin and background: professional archaeologists, socio-cultural anthropologists, scholars from other fields, artists, entering collaboratively into a continuous creative and productive dialogue with peoples and communities, and with their discursive and practical engagements involving matter and time. (Hamilakis 2016: 3)[215]

Proprio in questo spazio la presente ricerca sugli *omichicahuaztli* vuole inserirsi, perché, oltre a preoccuparsi di mediare fra le diverse esigenze scientifiche dei vari settori disciplinari coinvolti, vuole inglobare nel suo discorso sugli oggetti anche il pubblico di visitatori museali, imbrigliandolo nel processo di attribuzione di senso al patrimonio che il museo *conserva* e *mette in mostra*.

Infine, un'altra delle discipline che hanno contribuito allo studio degli *omichicahuaztli* qui presentato è l'etnomusicologia. È vero che il loro statuto di strumenti di provenienza archeologica li differenzia da quelli comunemente indagati nella ricerca etnomusicologica, nella misura in cui i ricercatori impegnati in questo campo hanno quasi sempre la possibilità di assistere alla performance musicale, esaminandola direttamente nel contesto culturale di appartenenza e nel momento stesso della sua esecuzione. Tuttavia è ben noto che alcuni principi teorici che guidano lo studio del suono come manifestazione culturale si sono rivelati utili linee guida anche per le ricerche archeomusicologiche, rivolte agli strumenti del passato (Olsen 1990: 175-197). Per questo motivo, l'utilità di questo settore disciplinare si è rivelata più sul piano teorico-metodologico che su quello dell'approccio pratico all'oggetto di studio.

Abbiamo visto che, in generale, l'attenzione verso le potenzialità dell'archeomusicologia in Mesoamerica è cresciuta molto negli ultimi anni, superando la tendenza classificatoria del XX secolo (Castañeda, Mendoza 1933; Sachs 2013 [1940], Martí 1968, 1978)[216], per interrogare la materia stessa di cui gli strumenti musicali preispanici sono fatti (sul modello di Schaeffner 1978 [1936]) e

[215] Si segnala anche un altro testo in cui l'autore aveva già affrontato questo argomento, presentando questo approccio come transdisciplinare, fra archeologia e antropologia (Hamilakis 2011).
[216] Sulle tendenze dei primi decenni del XX secolo, nello studio delle manifestazioni musicali native nel resto del continente americano, si vedano per esempio Herzog (1938), e Gallop (1939).

ricostruirne storie e significati[217]. Questo cambiamento di rotta è stato certamente influenzato dalla seconda metà del XX secolo anche dal progressivo avvicinamento dell'etnomusicologia all'antropologia culturale (Merriam 1964, Kolinski 1967; McAllester 1971; Blacking 1973; Kaufman 1992, 1990a, 1990b, Giannattasio 1998; Clayton *et al.* (2003); Nettl 2005[1983], Both 2010, Solis 2012).

Nella sua storia la disciplina etnomusicologica ha dovuto sempre fare i conti con il problema della sua definizione: da scienza della "musica esotica" (Gilman 1909; per il continente americano si veda Densmore 1927), a studio della musica non-europea "*including both the so-called primitive peoples and the civilized Eastern nations*" (Kunst 1950[218]: 7, cit. in Rhodes 1956: 460), a sotto-categoria della disciplina musicologica, con una marcata tendenza alla comparazione transculturale e alla classificazione organologica (ne è un esempio il modello Sachs – Hornbostel della "Scuola di Berlino", illustrato nelle pagine precedenti)[219], fino all'affermarsi definitivo della necessità di uno studio della musica *nella* cultura, destinato a produrre un'antropologia della musica, come propugnato da Alan Merriam (1960, 1964, 1975, 1977), che ha decretato un cambiamento in senso antropologico nell'approccio di studio delle culture musicali non solo extraeuropee (Nettl 1975), ma relative anche alle realtà locali all'interno degli stati nazionali occidentali[220] (Hood 1969).

In Italia, il dibattito teorico è stato animato da studiosi come Diego Carpitella, Roberto Leydi, Febo Guizzi, che hanno posto l'attenzione sullo studio della musica popolare italiana e dei suoi strumenti (Leydi 1983; Guizzi 1983), calando i temi della discussione nello specifico della realtà locale. In particolare, Carpitella ha sempre manifestato uno spiccato interesse civile e politico per le potenzialità espressive del folklore italiano, riconoscendone il valore culturale come patrimonio

[217] Tutto il lavoro di Arnd Adje Both è indirizzato su questi temi. Una rassegna completa dei suoi lavori è reperibile sul sito http://www.mixcoacalli.com - *Music Archaeology of the Americas*, di cui Both è responsabile, (ultima consultazione: 4/01/2016).
[218]Kunst, J. (1950), *Musicologica: Study of the Nature of Ethno-Musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities*, Amsterdam: Indisch Instituut.
[219] A questa tendenza alla comparazione transculturale si opporrà strenuamente Merriam (1982: 174-189).
[220] Nonostante questo cambiamento di rotta, alcuni ricercatori sono rimasti nel tempo ancorati a un modello di lavoro più vicino alla ricerca musicologica (Seeger 1951, McLeod 1975, List 1979).

etnico-musicale e conferendo al dibattito un carattere più concreto e socialmente impegnato (Carpitella 1958, 1992 [1979])[221]. Un'interessante momento di confronto è stato il convegno *L'Etnomusicologia italiana a sessant'anni dalla nascita del CNSMP (1948)*, tenutosi a Roma nel novembre del 2008, in cui sono stati affrontati i temi e i problemi della ricerca etnomusicologica attuale in Italia, dal posizionamento disciplinare dell'etnomusicologia nel panorama accademico e istituzionale italiano (Adamo, Giannattasio 2013: 1-10), ai nuovi strumenti della ricerca sul campo e al tema dell' "interculturalità" in riferimento all'oggetto di studio (Staiti 2013: 199-208), ai problemi di catalogazione del materiale etnomusicologico, fino al ruolo dell'etnomusicologo nel lavoro di allestimento museale, in cui il suono deve essere parte integrante (Caruso 2013: 225-244; Ricci: 2013: 331-336). Questo momento di incontro ha restituito un quadro complesso dello stato della disciplina affrontandone in modo critico le varie sfaccettature e dando spazio alle "voci" più autorevoli dell'etnomusicologia italiana [222].

A livello internazionale, l'intero XX secolo è stato caratterizzato da un acceso dibattito teorico fra i cosiddetti "formalisti", che sottolineano la dipendenza metodologica dell'etnomusicologia dalla musicologia, e i "contestualisti", che prediligevano una sua vicinanza all'antropologia (Nettl 2005 [1983]). Infine, lo slittamento dall'idea di musica come prodotto a quella di musica come processo, con le implicazioni sociali che comporta, ha condotto gli studiosi a parlare di musica *come* cultura e all'uso di modelli di analisi in cui convivono:

- un interesse per il fenomeno musicale in senso diacronico: "*the process of change with the passage of time and the process of reencountering and recreating the forms and legacy of the past in each moment of the present*" (Rice 1987: 334)[223];

[221] Inoltre, Carpitella sarà il primo accademico italiano a utilizzare il termine "Etnomusicologia", in occasione di un suo corso tenuto alla Sapienza, negli anni Cinquanta.

[222] Riassumere in poche righe il percorso storico e i temi del dibattito nell'etnomusicologia italiana, impegnata principalmente a definire la pratica della ricerca etnomusicologica sul territorio nazionale, ma aperta ai temi di ricerca di respiro internazionale, è un'impresa fin troppo ardua per essere portata a termine in maniera dettagliata in questa sede. Per un approfondimento, oltre al volume contenente gli atti di questo convegno, (Adamo e Giannattasio 2013), si vedano anche Adamo (2001) e Rizzoni (2011).

[223] In questo testo, l'autore analizza il modello etnomusicologico tripartito ideato da Merriam, comprendente la musica come *concetto*, come *comportamento* e come *suono* (1964:32). Si veda anche Rice (2010).

- un’attenzione al contesto sociale e istituzionale che determina il mantenimento delle caratteristiche proprie di una cultura musicale, ovvero gli aspetti economici e politici della produzione musicale, l’istruzione e lo status sociale dei musicisti, la determinazione di stili, generi e contesti performativi;

- uno studio degli aspetti individuali della produzione musicale, nell’interazione fra individuo e società (Rice 1987: 334-336).

La disciplina etnomusicologica, tutt’oggi in continua evoluzione, sta ponendo sempre di più l’accento sugli aspetti culturali del fenomeno percettivo, oltre che della produzione della musica, diventando sempre più un’antropologia del suono che riconosce il suo ruolo come forza capace di strutturare la società (Feld 1984, Stobart 2008).

Dunque, i cambiamenti teorici dell’etnomusicologia più recente, indirizzati verso un sempre maggiore interesse per gli aspetti culturali della produzione e della percezione musicale, hanno sicuramente dimostrato ormai

> la forte vocazione per le prospettive interdisciplinari di questo campo di studi, accresciutasi man mano che si proseguiva nella ricerca di strumenti sempre più sofisticati per la comprensione della musica come comportamento umano (Rizzoni 2011: 26).

Di fatto è l’antropologia del suono ad allargare al fenomeno percettivo i campi di interesse della disciplina, considerando il lavoro dell’etnomusicologo uno studio del “suono come sistema culturale” (Feld 2009: 25). In Italia, dove gli studi etnomusicologici sono sempre stati per lo più rivolti alla realtà locale e regionale, questo modello di lavoro è sostenuto da Antonello Ricci (Feld e Ricci 2004).

Ma il suono in contesto museale, oltre a essere di per sé un valido esempio di patrimonio da esporre, può oggi essere riconsiderato dagli operatori museali anche nelle sue potenzialità didattiche[224], in cui si riconosce l’efficacia della stimolazione

[224] Nel processo corporeo di conoscenza l'ascolto ha un ruolo fondamentale: secondo la prospettiva acustemologica (epistemologia acustica) sviluppata da Steven Feld, nella nostra esperienza del mondo l'ascolto e la produzione di suoni sono centrali. Per un’analisi degli usi museali del suono si veda Caruso (2013: 228-230) che, a questo proposito, sottolinea la necessità di inserire i suoni non solo nei percorsi espositivi che hanno la musica come tema centrale, ma anche nei casi in cui possono

sensoriale nei processi di incorporazione coinvolti nella produzione di conoscenza (Bourdieu 1980).

Fra gli approcci offerti dagli studi etnomusicologici in generale, l'antropologia sonora si è dimostrata utile come base teorica per lo studio archeoacustico qui presentato, che si concentra proprio sulla "materialità del suono" per indagarne gli aspetti culturali in senso diacronico.

Questo tassello teorico che ha contribuito a dare respiro interdisciplinare ai contenuti della ricerca mi ha permesso di giungere alla definizione di un quadro teorico di riferimento che, come delineato all'inizio di questo elaborato, è incentrato sugli aspetti concreti e materiali dei reperti studiati, che sin dalle prime pagine abbiamo definito oggetti *densi*.

V.3 Ascoltare un reperto: percorsi espositivi multisensoriali

Gli studi sulla materialità e sul legame sociale fra uomini e cose costituiscono un tema che ha ormai varcato i confini della disciplina antropologica per catturare l'interesse dell'archeologia e degli studi storici (Hodder 2012, 2014).

Ugo Fabietti, in una sua recente pubblicazione in cui affronta il tema della materialità dal punto di vista degli studi storico-religiosi, ha scritto:

> l'antropologia, e la storia delle religioni, profondamente influenzate dal pensiero giudaico-cristiano e dal platonismo, si sono accorte solo relativamente tardi dell'importanza che la materia, intesa come entità "aggredibile" dai sensi, svolge nell'ambito della pratica e della dottrina religiose. (2014: 156)

Trasponendo in termini museali le considerazioni espresse dallo studioso, l'oggetto della nostra attenzione sono proprio le qualità sensibili degli oggetti materiali oggi esposti nei nostri musei, la cui analisi conferisce alla pratica della ricerca un approccio di tipo sensoriale (Lefferts 1998: 73-74).

fungere da supporto all'intero impianto espositivo, arricchendo l'esperienza museale.

Fino a tempi recenti, la ricerca archeologica che si è occupata degli *omichicahuaztli*, raramente ha incluso, fra le qualità sensibili di questi oggetti, quella che in ultima analisi è la più ovvia: la loro capacità di produrre un suono più o meno organizzato. Con lo studio qui presentato, abbiamo combinato l'analisi materiale dei reperti con uno studio acustico, nel tentativo di recuperare l'informazione sonora di cui essi sono ancora oggi portatori, quasi sempre estromessa dai linguaggi museali tradizionali.

Lo "straordinario potere di fascinazione che ha la materia sugli esseri umani" (Fabietti 2014: 156) si traduce in pratica in una fitta rete di interconnessioni fra oggetti e persone. Gli *omichicahuaztli* che abbiamo qui esaminato sono oggi testimoni materiali di alcuni aspetti della vita culturale del loro contesto di provenienza, in cui pure svolgevano uno specifico ruolo sociale proprio in virtù della materia di cui erano fatti. Ma la loro "vita sociale" non si è arrestata con l'ingresso in museo, semmai, sono cambiati gli attori sociali "imbrigliati" nella relazione con essi: in particolare, con la loro presenza fisica in museo, sono diventati fisicamente dei "mediatori culturali", ancora oggi capaci di connettere realtà distanti (Padiglione 1997).

Che cosa ha significato dunque per questi oggetti trasformarsi in "reperti da museo"? Le considerazioni sui suoni ottenuti dallo studio degli *omichichuaztli* e sull'uso museografico di tali file audio mi hanno indotta a riflettere in termini più generali sull'inserimento di stimoli sensoriali di vario tipo all'interno del percorso espositivo del museo.

Già negli anni Ottanta, Steven Feld (1986: 147) rifletteva sul processo di riduzione a oggetto da museo, per eccellenza esperibile solo per mezzo della percezione visiva, cui vanno incontro i tamburi dei Kaluli della Papua Nuova Guinea, una volta entrati nelle sale dei musei occidentali, sebbene il significato essenziale di questi oggetti musicali stesse originariamente proprio nel suono che erano in grado di produrre prima di entrare in museo.

Più in generale, molti manufatti impiegati dalle loro culture d'origine in contesti dinamici, che presuppongono l'esercizio combinato di tutti i sensi,

subiscono questa trasformazione in oggetti visuali, una volta entrati nel dominio sensoriale occidentale, di cui il museo è piena espressione (Classen 1990: 722).

Uno degli esempi più chiari di questo processo di riduzione a immagine visuale degli oggetti, una volta musealizzati, è il caso delle pitture su sabbia dei Navajo, tradizionalmente realizzate durate un rito di cura. Il guaritore navajo sparge sabbia e pigmenti sul suolo allo scopo di riprodurre la struttura dell'universo e canalizzarne l'energia sul corpo del malato, che va a posizionarsi al centro della pittura per assorbirla. Alla fine del rito la sabbia viene dispersa e la figura creata con i pigmenti viene distrutta, perché agli esseri umani non è permesso osservarne le forme per troppo tempo (Classen, Howes 2006: 214).

Da quando queste pitture sono state incorporate nel gusto estetico degli osservatori occidentali che ne hanno fatto oggetti da esporre in museo, renderle durevoli nel tempo è diventato prioritario al fine di permetterne l'esibizione prolungata. Ma trattandosi di sabbia, questi manufatti divenuti "artistici" sfidano le regole occidentali per cui un museo deve garantire la conservazione a lungo termine delle opere d'arte. Per questo, le pitture stono state spesso esposte in fotografia o fissate su un supporto rigido con un collante, vedendosi di fatto snaturata la loro essenza effimera, funzionale alla guarigione del malato (*ibid*.: 215) e ridotta alla sola dimensione visuale una percezione che si voleva fondamentalmente tattile, dato che il malato ci si sedeva sopra.

Inoltre, pur rimanendo nel campo della percezione visiva, mentre per i Navajo la prospettiva di osservazione migliore è quella del malato seduto al centro della pittura, in museo il visitatore tende a ricercare una visione frontale, d'insieme, dell'immagine raffigurata, stravolgendo il rapporto fra punto di vista dell'osservatore e oggetto osservato e la collocazione di entrambi nello spazio, in nome di un linguaggio museale che non solo decontestualizza gli oggetti in relazione alla loro estensione spaziale, ma li "desensualizza" nel loro svilupparsi nel tempo: "*few objects live the artificially atemporal life of museum artifacts"* (*ibid*.).

Come può un museo ridare spessore sensoriale ai manufatti contenuti nel suo spazio espositivo, garantendo al visitatore la possibilità di esperirli in maniera

multisensoriale, senza comprometterne la conservazione materiale? Esiste una mediazione possibile fra conservazione e valorizzazione?

Questa ricerca include fra i suoi scopi il tentativo di costruire dei percorsi espositivi multisensoriali tematici a partire dai risultati di uno studio interdisciplinare mirato, in cui sia possibile ascoltare, oltre che osservare, le categorie di reperti museali originariamente pensati per avere una funzione sonora.

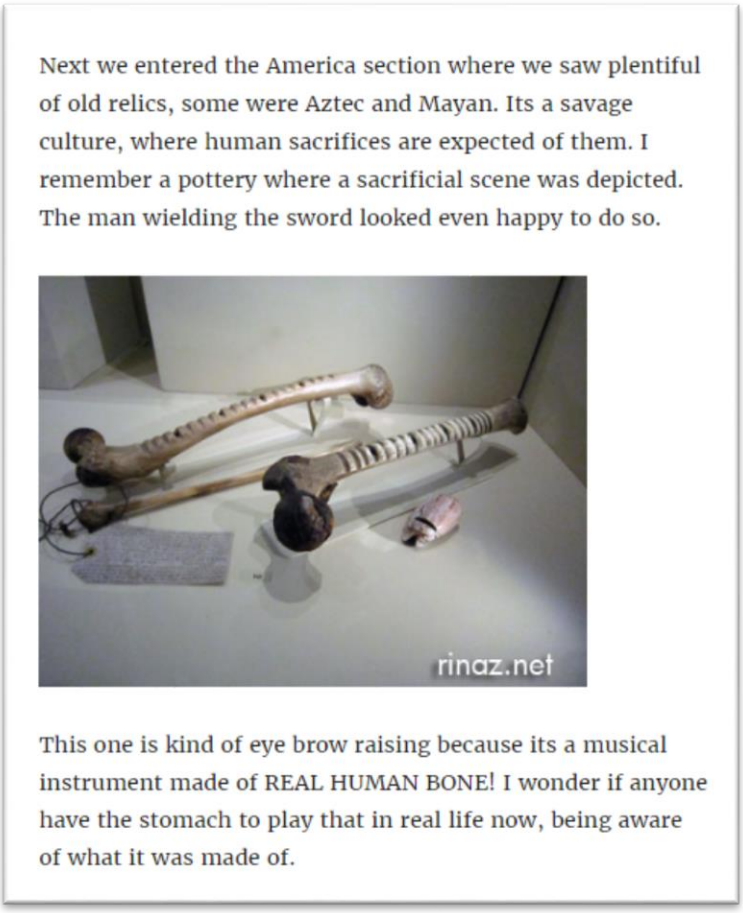


Fig. V.1 Dalla pagina web di Marina ("rinaz").

Riporto qui la foto scattata da Marina ("rinaz"), una giovane blogger originaria di Singapore che, dopo una visita al Museo Pigorini, avvenuta nel 2010, aveva pubblicato sulla sua pagina web un post con la foto dei due *omichicahuaztli* esposti a Roma (fig. V.1), chiedendosi se qualcuno avesse mai avuto il coraggio ("the stomach") di suonarli, tenendo presente la materia prima di cui sono fatti[225].

È evidente che la prima cosa che risalta degli strumenti è la loro connessione con la pratica del sacrificio umano, un tema tradizionalmente legato alle culture preispaniche del Messico antico, perché spesso abusato nell'ambito della

[225] Il blog è consultabile al seguente sito: http://rinaz.net/2010/04/museo/ (ultima consultazione: 25/09/2016).

divulgazione scientifica meno rigorosa.

Ma la responsabilità di questo uso distorto del passato preispanico non ricade solo sui mezzi di comunicazione di massa:

> As anthropologists we will have at some point to descend from this place of ultimate relation at the mountain's peak. We will have to turn to mass populations who consider them to be, in fact, people using objects. (Miller 2005:10)

Non a caso gli oggetti sono esposti nella vetrina dedicata al sacrificio, col quale hanno pur sempre un forte legame (Fig. V.2).



Fig. V.2 Museo Pigorini, Sala "Americhe". La vetrina in cui i due strumenti sono esibiti, dedicata al sacrificio umano e all'autosacrificio (Foto: V. Bellomia).

Ma possiamo ridurre a questo aspetto l'identità culturale di questi *omichicahuaztli*? Vogliamo davvero che sia questo soltanto il messaggio da veicolare al pubblico presente e futuro che verrà a visitare l'esposizione che li contiene? Il museo che oggi ospita questi oggetti particolari, evocativi di

un'atmosfera culturale esotica quanto aliena a quella occidentale, ha il compito educativo di costruire intorno alla materialità di questi manufatti un discorso che, anziché situarli solo in un lontano altrove spazio-temporale, induca a riflettere in senso diacronico anche sulla loro presenza fisica in Italia, avvicinando la storia degli oggetti ai problemi della contemporaneità. All'alba dell'unità nazionale, il progetto museologico di Luigi Pigorini,

> was based rather on the concept of a national museum that emerged from the French Revolution: a research laboratory at the service of science but, most importantly, a public space opened to the pleasure of discovery and learning, through the representation of the world and the many facets of its cultural diversity. This view, which today, in the light of contemporary globalization and migration, we could define as 'transnational', presents the museum as a resource to be appreciated, rather than simply an irksome burden from the past. (Lattanzi 2014: 73-74)

Oggi, sul sito web del museo Pigorini, si legge:

> Nonostante le difficoltà incontrate nel corso delle travagliate e decennali vicende riguardanti la propria vita istituzionale, si può affermare che il Museo Nazionale Preistorico Etnografico abbia trovato una sua identità proprio nella ricchezza di esperienze, nella dialettica, anche a volte conflittuale, tra i diversi discorsi disciplinari rappresentati nell'Istituto ed offerti all'utenza. In tal senso, il Museo è venuto precisando e aggiornando anche il proprio progetto culturale, stabilendo oggi nei seguenti termini la sua missione istituzionale: *il Museo Nazionale Preistorico Etnografico è un'istituzione pubblica al servizio della società multiculturale e del suo sviluppo civile che fa ricerca, assicura la salvaguardia e promuove la comunicazione, a fini conoscitivi, educativi e ricreativi, del patrimonio materiale e immateriale d'interesse paletnologico ed etnoantropologico*[226].

[226]Il sito web ufficiale del museo è:http://www.pigorini.beniculturali.it/ (ultima consultazione: 15/12/2015).

Tutto sta nel capire come si può tradurre in pratica tutto questo e con che mezzi può il museo come istituzione porsi al servizio dell'utenza, traghettando le sue collezioni etnografiche all'interno del patrimonio condiviso di domani.

Un'indagine di ampio respiro sui temi che la comunità scientifica internazionale predilige oggi si rende sempre più indispensabile per garantire un aggiornamento dei linguaggi espositivi e un'apertura all'interdisciplinarietà nello studio degli oggetti, oltre che nell'intercettazione di soluzioni comunicative adeguate al contesto.

> L'antropologia italiana, così legata, sino a tempi abbastanza recenti, a una tradizione filosofica e filologica, alle sue radici demologiche e al suo contesto domestico, si è andata via via conformando al paradigma internazionale, adattando i suoi strumenti teorico-metodologici e confrontandosi con il contesto complessivo, quale si manifesta nei grandi sistemi di riferimento, quello anglofono e quello francofono, e nelle notevoli esperienze di studio emergenti in Paesi sin qui marginali, quali l'India, il Giappone, il Brasile, il Messico (Faeta 2012: 400)

Anche l'introduzione delle nuove tecnologie applicate ai Beni Culturali e in particolare alla didattica, potrà facilitare la fruizione delle collezioni col supporto di dispositivi multimediali inseriti nel percorso, o arricchendola fino a renderla persino indipendente dalla visita fisica del museo con un contorno di materiale informativo multimediale disponibile online (Ricciardi 2005). Nonostante ciò, il contributo offerto dalle innovazioni tecnologiche alla fruizione non va sopravvalutato, perché non potrà mai sostituire totalmente la visita fisica delle sale di un museo, l'unica che può garantire un contatto diretto fra il pubblico e il suo patrimonio, senza contare l'ostacolo del costo di tali apparati multimediali, spesso insostenibile da parte delle finanze del museo.

La via più sensata da percorrere rimane, quindi, quella dell'apertura verso le istanze e le necessità del proprio pubblico, senza che questo comprometta il rigore scientifico dei contenuti su cui si basa tutto il lavoro di informazione portato avanti dall'istituzione museale. A che scopo? La patrimonializzazione di un bene è un processo negoziato da più parti in causa (Lattanzi 2004), fra cui non ultimo vi è il pubblico di visitatori, i veri attori sociali che in ultima istanza *fanno* il museo e che

di fatto costituiscono la *comunità* con cui l'istituzione deve dialogare (Crooke 2006).

Attualmente è l'antropologia dei sensi a fornire gli strumenti per avvicinare il pubblico a un *contatto* più intenso con la materialità degli oggetti esposti, nella misura in cui è proprio questo campo di ricerca a sottolineare che ogni società ha il suo proprio modo di distinguere, valutare e combinare i sensi. Infatti, in una fruizione sensoriale degli oggetti esibiti in museo, la materia di cui essi sono fatti diventa automaticamente la vera protagonista dell'esposizione (Dudley 2012). Ma la cultura materiale di un contesto specifico incorpora ed esprime le modalità con cui i sensi vengono usati da quella cultura specifica e da questo dipende la difficoltà di studiare manufatti indigeni che subiscono un "consumo trans-culturale" perché decontestualizzati, come nel caso degli oggetti museali (Howes 1996: 1-16).

Il fatto che questi oggetti si trovino culturalmente multi-situati, li rende dei sistemi complessi di significati stratificati. Tuttavia, i linguaggi museali più tradizionali non riescono a veicolare questa ricchezza, appiattendo l'oggetto museale dietro la vetrina che lo contiene:

> The sensory values of an artifact, furthermore, do not reside in the artifact alone but in its social use and environmental context. This dynamic web of sensuous and social meaning is broken when an artifact is removed from its cultural setting and inserted within the visual symbol system of the museum. (Classen, Howes 2006: 200).

Forse la "rete" di qualità sensibili socialmente attive nel contesto d'origine dei manufatti non potrà mai più essere ricostruita nella sua integrità ma, prendendo atto della loro perpetua contemporaneità materiale, gli operatori museali e i conservatori possono agire in modo tale da riqualificarli all'interno di un nuovo spazio, quello museale, permettendo loro di continuare a interagire socialmente con il presente in divenire.

Appendice I

Strutture museali italiane rilevate nel corso della ricerca

Il progetto di ricerca presentato prevedeva un'iniziale ricognizione degli strumenti musicali mesoamericani musealizzati in Italia così articolato:

- Raccolta dei dati archeometrici ottenuti tramite l'osservazione diretta dei reperti;
- Studio del loro contesto storico - culturale d'origine e della loro simbologia;
- Analisi delle politiche di acquisizione e valorizzazione messe in atto in Occidente;
- Analisi acustica;
- Considerazioni sul loro attuale posizionamento all'interno dei musei occidentali.

Organizzazione del lavoro: il primo passo è stato quello di contattare le strutture museali previste, per concordare il mio periodo di permanenza e studio. Preventivamente alla visita fisica ho raccolto tramite il web la maggior parte delle notizie disponibili sulle collezioni che dovevo studiare, ma non sempre ho ottenuto delle informazioni esaustive, mancando in molti casi un catalogo online aggiornato e completo. Per questo mi sono anche avvalsa del materiale inviatomi su richiesta dai curatori museali contattati.

Durante la permanenza nelle varie strutture ho organizzato il lavoro in momenti distinti: individuazione, acquisizione, documentazione fotografica e schedatura del materiale di interesse presente nei percorsi espositivi e nei depositi; ricerca e consultazione del materiale pubblicato sui reperti selezionati, disponibile nella biblioteca e negli archivi storici di ciascun istituto; visita approfondita delle sale espositive con particolare attenzione alle strategie di valorizzazione e fruizione messe in atto per gli strumenti musicali; lunghi colloqui coi curatori e personale scientifico reperito.

Strutture coinvolte nella ricerca. Quanto al territorio italiano, i musei visitati sono:

-Roma: Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini, referente dott.ssa Saviola;

-Firenze: Museo di Storia Naturale, sezione di Antropologia ed Etnologia, referente dott.ssa Zavattaro;

-Genova: Museo delle Culture del Mondo e Museo delle Musiche dei Popoli a Castello D'Albertis, referente dott.ssa De Palma;

-Milano: Museo delle Culture, referente dott.ssa Carolina Orsini;

Aggiungo che, nel mese di maggio 2014, durante un mio viaggio a Perugia, in occasione del XXXVI Convegno Internazionale di Americanistica del Circolo Amerindiano, mi sono recata ad Assisi per visitare il Museo Missionario Indios dei Frati Cappuccini dell'Umbria in Amazzonia, che mi ha offerto un esempio di musealizzazione di oggetti indigeni in un contesto molto diverso dalle collezioni degli altri musei elencati, anche se non contiene strumenti musicali di mio interesse.

Degli altri musei inizialmente previsti, il Museo di Antropologia ed Etnografia di Torino è chiuso al pubblico e non ho avuto alcuna risposta alla mia richiesta di collaborazione; il Museo Etnologico Vaticano, invece, non possiede reperti della mia categoria di interesse, almeno stando a quanto mi ha comunicato a voce il direttore, dott. Nicola Mapelli: purtroppo non mi è stato possibile accedere personalmente alle collezioni per una ricognizione dettagliata[227].

Riporto infine qui di seguito una tabella riassuntiva di tutte le strutture museali italiane contenenti collezioni di oggetti provenienti alle Americhe di cui ho avuto notizia.

[227] Dopo una lunga attesa, ho avuto accesso solamente alle sale espositive del museo in occasione dell'inaugurazione del nuovo allestimento, avvenuta nel giugno del 2016.

Regione	Nome	Comune	Contenuti del Museo	Fonte
Piemonte	*Museo delle Culture Extraeuropee*	Biella	Museo mai realizzato. Collezione Canepa poi traslata a RImini	Patrimonio Museale Antrop. 2008
	Museo di Antropologia ed Etnografia	Torino	Antrop. Fisica, Etnografia (Area Alpina - Romania - Medio Oriente - Oriente - Africa - America - Oceania);raccolta di oggetti artistici realizzati dai pazienti nell'Ospedale psichiatrico di Collegno; Paletnologia (Egitto Predinastico)	http://museoantropologia.unito.it/
	Museo Civico di Arte Antica a Palazzo Madama	Torino	Collezione mesoamericana di Zaverio Calpini (1820-1905)	http://www.palazzomadamatorino.it/it/linea-del-tempo/1800
	Museo Etnologico Missionario	Castelnuovo Don Bosco (AT)	Collezione del Cardinale Salesiano Cagliaro dalla Patagonia e Terra del Fuoco (1875) - Materiale Etnografico da Centro e Sud America, Medio ed Estremo Oriente.	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo Missionario della Certosa	Chiusa di Pesio (CN)	Collezione Missionaria della Certosa di Pesio (Africa Orientale e Americhe)	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo CIvico di Numismatica, Etnografia e Arti Orientali	Torino	Materiale Etnografica da Africa, America latina e Oceania. Vetri antichi Stoffe e ceramiche islamiche	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo Etnografico di Scienze Naturali Missioni Consolata"	Torino	ACollezioni di armi, abiti, ornamenti di provenienza africana e sudamericana	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
Liguria	*Museo delle Culture del*	Genova	Archeologia precolombiana (tessili,	http://www.museidigenova.it/it/content/castello-

	Mondo a Castelo D'Albertis		ceramica) Etnografia (Nord e Sud America - Africa - Australia - Nuova Guinea - Polinesia)	dalbertis
	Museo Etnografico "G. Podenzana"	La Spezia	Arti e tradiz. lunigianesi; Etnografia extraeu (Oceania - Estremo Oriente - Nord America - Messico - Sud America - Africa Orientale)	Exotica. Raccolte di viaggio nel museo civico di La spezia 1990.
	Museo Civico - Sez. Etnografica	Savona	Collezioni Etnografiche di Somalia, Malesia, Sud America, non esposte	Patrimonio Museale Antrop. 2008
	Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone"	Genova	Armi, pitture, sculture, tessuti, stampe e lacche dal Giappone (XVI-XIX sec.)	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo dei BBCC Cappuccini	Genova	Collezioni Missionarie Cappuccine Sud America (Perù precolombiano) - Amazzonia - Africa	Viaggi tra terre, uomini e spiriti. Catalogo Mostra, Genova, 2004
	Civico Museo Ingauno	Albenga (SA)	Terracotte peruviane precolombiane, non esposte	Patrimonio Museale Antrop. 2008
Lombardia	*Museo delle Culture*	Milano	Raccolte Extraeuropee (Africa - Americhe - Asia - Oceania)	http://www.mudec.it/ita/
	Museo d'Arte Estremo-Orientale e di Etnografia	Milano	Raccolte etnografiche dall'Estremo oriente del Centro Missionario, Pontificio Isituto Missioni Estere	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo d'Arte e Cultura Africana	Calcinate (BG)	Collezione Etnografica dal continente africano, di Padre Fulgenzio Cortesi	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996

	Museo del Sud-Ovest Americano	Cuveglio (Va)	Ceramiche Anasazi e stautette Azteche e Maya (collez. di Enzo Vescia)	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo Civico di Storia Naturale E. Caffi"	Bergamo	Collezione Giacomo C. Beltrami	http://www.museoscienzebergamo.it/web/
Veneto	*Museo Missionario*	Padova	Collezione di maschere, avori, ebano, utensili, monili, animali imbalsamati da Angola, Zaire e Isole di Capoverde	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
Emilia Romagna	*Museo degli Sguardi*	Rimini	Raccolte Extraeuropee (Africa - Americhe - Asia - Oceania)	http://www.museicomunalirimini.it/musei/museo_sguardi/
	Museo Internazionale delle Ceramiche	Faenza	Europa: Ceramiche Classiche - Medioevo - Rinascimento - Settecento - Novecento - Ceramiche popolari e devozionali - Bioceramici; Extraeuropeo: Sezione Islamica - VOA - Estremo Oriente - Precolombiane -	http://www.micfaenza.org/it/
	Museo Missionario d'arte cinese	Bologna	Raccolte missionarie di indumenti, strumenti musicali, prodotti artigianali, quadri e arazzi e oggetti sacri.	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo G. Scarabelli"	Imola (BO)	Collezioni preistoriche locali - Materiali etnografici da Africa, Sud America ed Estremo Oriente	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo Civico Archeologico	Modena	Raccolte etnografiche da Africa,	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996

	Etnologico		Asia, Sud America e Nuova Guinea	
	Museo Civico: sezione Archeologia e Storia Nat.	Finale Emilia (MO)	Sezione etnografica dall'Etiopia	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo d'Arte Cinese	Parma	Raccolte Missionarie dell'Istituto Saveriano per le Missioni Estere: ceramiche, dipinti e bronzi archeologici dalla Cina	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo Etnografico	Parma	Raccolte Missionarie dell'Istituto Saveriano per le Missioni Estere: Africa e Amazzonia	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Collezioni dei Cappuccini Emiliani	Reggio Emilia	Raccolte missionarie etnografiche da Australia, Africa Centrale e Turchia	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
Toscana	*Museo Universitario di Storia Natuarale - Sezione Antropologia ed Etnografia*	Firenze	Etnografia: Nord e Sud America - Sud Est Asiatico - Polinesia - Nuova Guinea - Africa Centrale - Corno D'Africa	http://www.msn.unifi.it/collezioni/antropologia-e-etnologia-2-2/
	Museo del Castello di Porciano	Stia - Porciano (AR)	Collezione di Manufatti Sioux del Nord Dakota	Patrimonio Museale Antrop. 2008
	Museo Missionario Francescano	Fiesole (FI)	Raccolte Etnografiche Missionarie (reperti da Luxor - porcellane, giade e avori cinesi)	Patrimonio Museale Antrop. 2008
Umbria	*Mostra Etnografica dell'Amazzonia*	Assisi (PE)	Collezione etnografica dei Tikuna, ricostruzione ambiente, attività lavorative, rituali e festive	http://www.mumamuseo.it/
	Centro di documentazione	Perugia	Collezione etnografica amerindiana;	http://www.amerindiano.org/

	e ricerca "Circolo Amerindiano"		biblioteca specializzata in Americanistica; Centro Documentazione Audio e Video "Daniele Fava"	
Marche	*Istituto Geografico Polare "S. Zavatti"*	Fermo	Collezione etnografica da regioni artiche e antartiche	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo Missionario di Loreto	Loreto (AN)	Collezioni etnografiche dei Frati Minori Cappuccini da Tibet, Brasile, Etiopia e Benin.	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo Beltrami	Filottrano (AN)	Collezione Giacomo C. Beltrami	http://www.musei.marche.web
Lazio	*Museo Nazionale Preistorico Etnografico "L. Pigorini"*	Roma	Collezione etnografica (americhe - Africa - Oceania - Asia) - Collezione preistorica (Lo scavo archeologico - Evoluzione Homo - Cacciatori Raccoglitori - Dal villaggio alla città)	http://www.pigorini.beniculturali.it/index.html
	Museo Nazionale d'Arte Orientale "G.Tucci"	Roma	Materiali Archeologici provenienti da Vicino, Medio ed Estremo Oriente Antico	http://www.museorientale.beniculturali.it/
	Museo Missionario Etnologico Vaticano	Città del Vaticano	Museo Borgiano di Propaganda Fide, numismatica cinese Giuseppe Kuo, i ritratti in gesso delle popolazioni amerinde di Ferdinand Pettrich, reperti preistorici della Scuola Britannica di Archeologia di Gerusalemme, oggetti cerimoniali	http://www.museivaticani.va/2_IT/pages/MET/MET_Main.html

			dell'area del Sepik (Nuova Guinea) di P. Franz Kirschbaum S.V.D	
	Museo Nazionale degli Strumenti Musicali	Roma	Raccolta di Strumenti Musicali di provenienza extraeuropea	http://museostrumentimusicali.beniculturali.it/index.php?it/1/home
	Museo Etiopico "G. Massaia"	Roma	Raccolte missionarie dallEtiopia, del Cardinale Massaia, XIX sec.	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
Campania	*Museo D'Antropologia*	Napoli	Collezioni archeologiche, osteologiche umane, etnografiche. Mummia boliviana	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo Etnopreistorico "Alfonso Piciocchi"	Napoli	Collezione di utensili e foto dalla Nuova Guinea, donata dall'etnologo Carlo de Martino	http://www.museincampania.it/spip.php?page=musei_dettaglio&id_museo=250
	Museo di Paleo ed Etnobotanica dell'Orto Botanico	Napoli	Sez. Etnobotanica: oggetti in materiale vegetale dal Messico, Amazzonia, Borneo Sumatra, Filippine	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo di Capodimonte	Napoli	Collezione Borgia, dalle raccolte delle missioni del XVIII secolo.	http://www.museocapodimonte.beniculturali.it/portfolio_page/collezione-borgia/
Puglia	*Museo Etnografico Africano*	Bari	Raccolte Missionarie dei Cappuccini: strumenti musicali e maschere dal Mozambico, lire e flauti da Etiopia, monete del periodo colomniale portoghese, ventagli di foglie di palma, oggetti d'avorio e di legno.	http://www.musei.it/puglia/bari/museo-etnografico-africano.asp

	Centro Missionario Africano	Foggia	Artigianato e strumenti Musicali dal Ciad e dall'Etiopia	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996
	Museo Missionario Cinese e di Storia Naturale	Lecce	Collezione etnografica cinese - Numismatica	Il Libro dei Musei, Petrucci et al. 1996

Appendice II

Archivio dei file audio

Qui di seguito, inserisco un elenco dei file multimediali di supporto al testo, di cui indico la pagina di riferimento, e aggiungo anche altre registrazioni audio, relative alla sessione di registrazione su replica di Vienna e a quella sui due originali di Roma; dell'archivio di file relativi alla sessione di registrazione avvenuta in Messico, propongo infine un campione esemplificativo di tracce audio.

- *Registrazioni citate nel testo:*

Registrazione su replica, effettuata a Vienna: p. 235;
Registrazione su originale: MNPE 4209 con bacchetta in plastica: p. 245;
Registrazione su originale: MNPE 4209 con *Oliva*: p. 247;
Registrazione su originale: MNPE 15395/G con fibula: p. 249;
Registrazione MNA, Città del Messico, *omichicahuaztli* di Teotenango: p. 276;
Registrazione MNA, Città del Messico, sondaggio a Tenango del Valle: p. 281.

- *Archivio Audio di Vienna, registrazione su replica (MNPE 4209):*

Daniel	Rec	Tecumseh	Rec	Valeria	Rec
D_A_D		T_A_D		V_A_D	
D_A_P		T_A_P		V_A_P	
D_L_D		T_L_D		V_L_D	
D_L_P		T_L_P		V_L_P	
D_M_D		T_M_D		V_M_D	
D_M_P		T_M_P		V_M_P	

- *Archivio Audio di Roma, registrazione su originali:*

4209	Rec	15395/G	Rec
DO_A_D		DO_A_D	
DO_A_P		DO_A_P	
DO_L_D		DO_L_D	
DO_L_P		DO_L_P	
DO_M_D		DO_M_D	
DO_M_P		DO_M_P	
DO_OLIVA		DO_FIB	

- *Archivio Audio di Città del Messico:*

Om 2 Recolección	Rec	Om 114	Rec
CON SCAPOLA		CON SCAPOLA	
SCAPOLA+CRANIO		SCAPOLA+CRANIO	
CON FIBULA		CON FIBULA	
FIBULA+CRANIO		FIBULA+CRANIO	
CON LEGNO		CON LEGNO	
LEGNO+CRANIO		LEGNO+CRANIO	

Appendice III
L’esperienza nei musei comunitari in Messico

In Messico, a fianco ai grandi musei nazionali, di cui quello della capitale è l’esempio più illustre, esiste la realtà dei musei comunitari. Si tratta di strutture gestite da comitati locali temporanei, eletti dai membri delle stesse comunità indigene, con il compito di tenere aperto e rendere fruibile lo spazio museale in cui sono esposti reperti provenienti dai siti archeologici vicini alla zona di residenza delle comunità stesse, nonché ricostruzioni ambientali del territorio circostante, ma anche oggetti emblematici della vita quotidiana attuale della comunità. I beni musealizzati sono spesso il risultato di piccole donazioni più o meno spontanee da parte dei membri stessi delle comunità (Komatsu 2003: 4-5).

Durante la mia breve permanenza nello stato di Oaxaca, uno degli stati messicani che vantano un elevato numero di queste strutture, e accompagnata da Jorge Luis Ríos Allier, archeologo dell’INAH (*Instituto Nacional de Antropología e Historia*) e direttore dell’area archeologica di Mitla, ho visitato alcuni dei musei comunitari e strutture affini dette “centri di interpretazione”, che pur conservando spesso anche piccole collezioni di reperti archeologici o di oggetti etnografici, concentrano la loro attività nell'organizzazione di eventi culturali per l'educazione e la formazione degli altri membri della comunità riguardo ai temi legati al loro patrimonio culturale e ambientale, coinvolgendo spesso le scuole locali in visite e laboratori didattici.

Le strutture visitate sono state le seguenti: i centri di interpretazione di San Pedro Ixtlahuaca, Villa Díaz Ordaz, Unión Zapata e i musei comunitari di Atzompa, Teotitlán del Valle, Matatlán e Santa Ana del Valle. Tutte queste strutture sono integrate nel *Proyecto Corredor Arqueológico del Valle de Oaxaca*, ideato all’interno del *Plan de Manejo de Monte Albán* (2005-2015) diretto da Nelly Robles García, del quale Jorge Ríos è il coordinatore dal 2007.

Ho visitato il centro di interpretazione di San Pedro Ixtlahuaca proprio in occasione della sua inaugurazione, mentre il museo di Atzompa, con la relativa area

archeologica sono il risultato del *Proyecto del Conjunto Monumental de Atzompa*, avviato nel 2007 e ancora in corso. Il progetto ha promosso per 5 anni il recupero della totalità dei materiali esposti nel museo comunitario e la costruzione dell'immobile destinato a ospitare la collezione di reperti, consegnandolo alla comunità nel 2012. La creazione dei centri di interpretazione di Villa Díaz Ordaz e di Unión Zapata, invece, è parte del *Plan de Manejo de las Cuevas prehistóricas de Yagul y Mitla*, sito riconosciuto Patrimonio mondiale UNESCO (2010), così come Monte Albán (1987). Santa Anna del Valle è il museo con più anni di attività alle spalle, essendo stato inaugurato nel 1988; è seguito da Teotitlán, inaugurato nel 1997.

I gestori di questi piccoli musei si sono mostrati quasi sempre ben disposti a dialogare con me e rispondere alle mie domande, fornendomi molte informazioni sul funzionamento di queste strutture. Nonostante il poco tempo a disposizione, ho provato a confrontarmi con una diversa modalità di appropriazione, gestione e fruizione del patrimonio dal basso, in opposizione alla più complessa realtà museale nazionale presente in Messico.

Sin da subito, però, sono emerse intricate dinamiche locali di potere e complessi rapporti di forza generati dalla presenza di queste modeste strutture museali e degli operatori dell'INAH sul territorio locale. Si tratta di un tema sconfinato che meriterebbe un ulteriore approfondimento[228], ma quanto ho potuto vedere mi è bastato per avviare una riflessione comparativa fra le realtà museali nazionali e quelle locali, nella gestione del passato.

Il museo nazionale della capitale tende a imporre la sua visione standardizzata delle comunità indigene del passato e, purtroppo, anche del presente, utilizzando spesso modelli obsoleti nei quali "l'indigeno" rimane un personaggio astratto, per il quale sembra che il tempo si sia fermato in un indefinito altrove temporale che lo distanzia, immobilizzandolo ed escludendolo, dalla contemporaneità.

Tramite il museo comunitario, la realtà locale si esprime invece in maniera diversa e più aggiornata, pur con le ristrettezze economiche che da sempre esistono

[228] Si veda, per esempio, l'articolo di Javier Quero (1993: 133-136) dedicato ai musei comunitari messicani e, in particolare su quelli di Oaxaca, si veda Hoobler (2006).

nella periferia, contestando dal basso la visione statale e spesso facendo della propria complessa contemporaneità il vero patrimonio culturale da musealizzare. Esistono allora musei del mezcal, come quello di Matatlán, musei della tessitura come quelli di Teotitlán e Santa Ana del Valle, economicamente rivali fra loro, in cui la storia che viene raccontata non è quella di un mondo lontano, ma quella di una realtà dinamica, profondamente imbevuta di modernità e in continuo dialogo con essa, che si inserisce nel mercato turistico e che sa trarne vantaggio con astuzia.

Se si eccettuano i musei che espongono collezioni archeologiche e che, per via di questi loro peculiari contenuti, non possono che rimandare al lontano passato preispanico, si tratta spesso di percorsi espositivi che attraversano un arco cronologico molto esteso, che arriva fino al presente e che smonta drammaticamente l'idea di alterità su cui l'Occidente ha da sempre costruito, in maniera oppositiva, la propria identità. Potremmo definirli dei musei concettualmente scomodi, perché contrastano con l'opposizione binaria cui siamo abituati[229].

In altri casi, tuttavia, queste strutture sono costrette ad adottare i linguaggi del potere statale, rappresentato dall'INAH. Anzi, spesso le comunità non vogliono i musei, proprio perché nell'ottica locale rappresentano un'ingerenza statale: i musei stessi, quindi, come spazi problematici, si collocano sin dall'inizio al centro di dispute fra le comunità e gli operatori dell'INAH, incaricati di seguire i lavori di realizzazione e allestimento. E anche qualora la comunità decida di prendersi cura del museo sin dall'inizio, le conflittualità rimangono.

In generale, comunque, il modello del museo comunitario, di cui bisogna ricordare che il Messico è paese fondatore, si presenta proprio come espressione di una comunità che ne è proprietaria e che in esso concentra la propria storia identitaria. Non si tratta, quindi, di un'istituzione statale, anzi, si definisce spesso in opposizione al modello culturale nazionale (De Varine 2005).

Tuttavia, durante la mia visita a queste strutture, non ho trovato nessuna

[229] Da cui l'espressione "*the West and the Rest"* con cui Stuart Hall intitola un suo contributo (Hall 1996) e usata poi da Niall Ferguson (2012) e soprattutto da Marshall Sahlins (1980) per analizzare in termini oppositivi il binomio "ragione pratica – Occidente" e "cultura – il Resto".

collezione contenente gli strumenti musicali di cui avevo deciso di occuparmi nello specifico, motivo per cui, pur non ignorando la compresenza di una pratica di patrimonializzazione così diversamente gestita, ho preferito che i termini della comparazione in questa ricerca rimanessero il *Museo Nacional de Antropología* (MNA) di Città del Messico e il Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma, paragonabili fra loro proprio in virtù del comune statuto di musei "nazionali", che li rende emblemi della museografia ufficiale, con tutti i suoi valori simbolici.

INDICE DELLE FIGURE

I – Il museo etnografico come terreno di ricerca

- **Figura I.1.** Firenze, Museo Universitario di Storia Naturale, Sale espositive, sezione Antropologia ed Etnologia. a: Siberia Occidentale; b: Nuova Guinea.....45
- **Figura I.2.** Firenze, Museo Universitario di Storia Naturale, sezione Antropologia ed Etnologia: a: Subartico americano; b: Nordest americano; c: Antico Perù……47
- **Figura I.3.** Genova, Museo delle Culture del Mondo a Castello D'Albertis, a: facciata principale del castello e ingresso del museo; b: installazione di terracotte andine; c: nicchia dedicata alla Mesoamerica, con ricostruzione dei busti umani...50
- **Figura I.4.** Genova, Museo delle Culture del Mondo a Castello d'Albertis, ingresso della nicchia dedicata agli Indiani Cree, esempio di museografia collaborativa……...……...52
- **Figura I.5.** Genova, Museo delle Culture del Mondo a Castello d'Albertis, installazione dedicata alle Musiche dei Popoli, a cura dell'Associazione Echo Art……...……...52
- **Figura I.6.** a: fotografia della panoplia Vigoni esposta al Castello Sforzesco negli anni Trenta, utilizzata come modello per l'attuale allestimento. Civico Archivio Fotografico, Milano RI_000550, da Orsini e Antonini (2015: 82); b: vetrina con la panoplia Vigoni, così come è attualmente esposta al Mudec……..61
- **Figura I.7.** Mudec, sala dedicata alle grandi esposizioni universali (1874-1906), cassetti apribili al di sotto delle vetrine……...……61

II – Strumenti musicali, sensi, musei

- **Figura II.1.** Caravaggio Experience, una parte del percorso espositivo. Dalla Galleria online del Palazzo delle Esposizioni……..…94
- **Figura II.2.** Modello Olsen per lo studio della cultura musicale (Olsen 1990: 175)……99
- **Figura II.3.** A: Confronto grafico fra gli spettrogrammi della piramide di Kukulkan (in alto) e del cinguettio dell'uccello quetzal (in basso), (Cox 2015: 150); b: riflessioni calanti di un singolo battimano alla base della piramide, (Cox 2015: 149); c: schema grafico di riflessione del cinguettio sulla scalinata, (Cox 2015: 148)……...……...107
- **Figura II.4.** Attività di laboratorio durante l'esposizione temporanea Tutto ri-suona, Genova, Museo delle Culture del Mondo a Castello d'Albertis (foto: cortesia della direzione del museo)……...…….123

- **Figura II.5**. A: Weltmuseum di Vienna, DancedCreation, vetrina con strumenti musicali e micro-casse al di sotto; b: dettaglio. (Foto: V. Bellomia)……..…124
- **Figura II.6.** a: locandina della mostra Pom Pom Pom Pom, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel; b: dettaglio del percorso espositivo "Trances en Dances"; c: sezione espositiva intitolata "Sens Etnik", sovrastata dal "fregio" con gli strumenti musicali. Foto archivio online MEN……...…….126
- **Figura II.7.** Sezione espositiva intitolata, con gli strumenti musicali "muti" alla parete di destra. Foto archivio online MEN…….……128
- **Figura II.8.** Palacio Nacional de Bellas Artes, Città del Messico. Mostra El arte de la Música: vetrine con strumenti musicali preispanici……....**..**133
- **Figura II.9.** Palacio Nacional de Bellas Artes, Città del Messico. Mostra "El arte de la Música". a: sala con i due *teponaztli* e un *omichicahuaztli* da Teotenango; b: dettaglio dell'*omichicahuaztli*……...…...135

III - L'*omichicahuaztli* mesoamericano: quadro storico-archeologico

- **Figura III.1.** Mappa con distribuzione degli idiofoni a raschiamento in nord e centro America, con distinzione fra quelli in osso e quelli in legno (da Linné 2003 [1934]: 207) ……...……..146
- **Figura III.2.** A: Alcuni dei femori portati alla luce da Lumholtz a El Palacio,(da Lumholtz e Hrdlicka, 1898, tavola VIII); b: porzione distale di femore fratturato con decorazione geometrica; da El Palacio (da Pereira 2005: 301)……. ….148
- **Figura III.3.** *Mural de la Batalla*, dal sito di Cacaxtla, Tlaxcala (650-700 d.C.)……...……...151
- **Figura III.4.** A: *Omichicahuaztli* appartenente alla collezione Dorenberg; b: disegno dell'incisione; c: incisione sull'*omichicahuaztli* conservato al Musée du Quai Branly; (Seler 1992[1898]: 66); d: *Tlauitzcalpantecutli*, stella del mattino, Codice Telleriano Remensis f. 14v…..……..……153
- **Figura III.5.** *Omichicahuaztli* con disegno floreale. A: Department of Middle American Research, Tulane University, da Bonfiglioli (2011).; b: *omichicahuaztli* del Musée du Trocadero, da Seler (1898); c: frammento distale di femore in possesso di Guillermo de Heredia, con simbolo di fiori e spine, da Bonfiglioli (2011)……...154
- **Figura III.6.** A: *omichicahuaztli* inciso proveniente da Colhuacán; b: disegno della superficie incisa; da von Winning (1959)……...……..156
- **Figura III.7.** A: *Omichicahuaztli* rinvenuto all'incrocio fra Calle de Izazapa e Calle de Bolívar, Città del Messico, esposto al MNA (foto V. Bellomia); b: disegno della superficie incisa, da Cepeda e Arana (1968)……..……...156
- **Figura III.8.** A: disegno dell'*omichicahuaztli* trovato da Batres a Teotihuacan; b: dettaglio dell'incisione figurata sull'estremità distale; da Batres (1906: 29)……159

- **Figura III.9.** Oaxaca, Museo de las Culturas. Corredo funerario della Tomba 7, Monte Albán. Cranio umano cui manca la calotta cranica, ricoperto di mosaico (foto: V. Bellomia, cortesia del Museo de las Culturas de Oaxaca de Juarez)…….…161
- **Figura III.10.** Museo Nacional de Antropología, Città del Messico. Riproduzione di cranio umano in terracotta policroma, probabilmente usato come cassa di risonanza (foto: V. Bellomia, cortesia del MNA)……...……..161
- **Figura III.11.** Disegni degli *omichicahuaztli* ritrovati in contesto funerario nel sito di Calixtlahuaca, (da García Payón, 1941)……162
- **Figura III.12.** *Omichicahuaztli* dall'area maya: a: da Cave I, Quen Santo, Chacula, Guatemala (Seler 1898: 66); b: strumento esposto nella sala maya del MNA (foto V. Bellomia, cortesia del MNA)……...……164
- **Figura III.13.** Statuette in terracotta policroma (stile Ixtlán del Río, PreclassicoTardo/ Classico Antico, Nayarit), raffiguranti un individuo che suona un idiofono a raschiamento paragonabile all'omichicahuaztli…….....167
- **Figura III.14.** A: Codice Vindobonensis f.24 (foto da facsimile); b: dettaglio di "9 Vento" e "7 Fiore" (Beyer 1916)……...…...170
- **Figura III.15.** Raffigurazioni di suonatori di idiofoni a raschaimento di vario tipo, dalla collezione di roll out fotografici di Justin kerr; a: K5233, b: K3463; c: K1549; d: K4824……...……174
- **Figura III.16.** Strumenti musicali rituali in legno (Haemotoxylon brasiletto), provenienti da sepolture tarahumara, rinvenute presso Baborigami. Lumholtz ipotizza che siano di cultura tepehuana. Lunghezza da 40 a 46 cm (a); 75 cm (b); da Lumholtz 1902, tomo I, p. 359……..……...177
- **Figura III.17.** Foto (Bonfiglioli 2011) e disegno dell'idiofono in scapola e metapodio di cervo, da Lumholtz, C., "Symbolism of the Huichol Indians" in Memoirs of the Am. Museum of Natural History, New York, tomo III: 206…….177
- **Figura III.18.** Idiofoni a raschiamento cerimoniali pima, in legno (da Russell 1908: 167, fig. 81)……...……...179
- **Figura III.19.** Idiofono a raschiamento in palco di cervide, lavorato a forma di testa di serpente, proveniente da Cusihurachi, Chihuahua, lungh.24 cm, Ethnologisches Museum, Berlino (da Bonfiglioli 2011)……...…….181
- **Figura III.20.** Cerimonia rituale del mese di *Tlacaxipehualiztli*, il femore nell'involto del dio Maltéutl. (Sahagún, Codice Fiorentino II, f.26v)…..…….188
- **Figura III.21.** Museo del Templo Mayor, Città del Messico. sala 2: vetrina contenente 6 repliche di *chicahuaztli* e 2 di *omichicahuaztli*……...191
- **Figura III.22.** Replica in basalto di *omichicahuaztli*, offerta 78 del Templo Mayor (dal catalogo Les Azteques 2005, n° cat. 318)……..194
- **Figura III.23.** *Proyecto Templo Mayor*, livello I dell'offerta J, Templo Rojo Norte (Olmedo Vera 2002)……...…..197

IV – Tecniche di analisi acustica: fra conservazione e valorizzazione

- **Figura IV.1.** I due *omichicahuazli* esposti nella sala "Le Americhe" del Museo. Foto di V. Bellomia (cortesia del Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini)……...201
- **Figura IV.2.** I due *omichicahuaztli* del Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini. A: MNPE 4209; b: MNPE 15395/G. Cortesia del Museo Pigorini….203
- **Figura IV.3.** Schema riassuntivo dei parametri utilizzati per determinare le caratteristiche biologiche delle ossa (a sin.) e risultati ottenuti (a ds). Disegno del femore da Steele e Mckern (1969: 227)……...….205
- **Figura IV.4.** Tracce di reperimento sui due reperti. A: epifisi prossimale, faccia anteriore del femore 4209; b: epifisi distale, faccia posteriore del femore 15395/G (Foto: I. Fiore e V. Bellomia)…….……...209
- **Figura IV.5.** *Omichicahuaztli* MNPE 4209: tracce relative alle fasi di lavorazione dello strumento (I. Fiore, V. Bellomia)…….....210
- **Figura IV.6.** *Omichicahuaztli* MNPE 4209: dettaglio della decorazione a mosaico (I. Fiore, V. Bellomia)……..……211
- **Figura IV.7.** Confronto fra i differenti gradi di usura delle tacche dei due strumenti: visione anteriore (in alto); visione in sezione (in basso); foto al microscopio di I. Fiore…….213
- **Figura IV.8.** *Omichicahuaztli* MNPE 4209: ricostruzione del movimento del musicista dalle tracce presenti sulla superficie del femore (I. Fiore, V. Bellomia)……..……213
- **Figura IV.9.** Schema grafico della direzione dell'usura sui due reperti a confronto (Bellomia 2013). Foto di Fabio Naccari……214
- **Figura IV.10.** Disegno di L. Pigorini degli oggetti messicani con decorazione a mosaico esposti in museo già alla fine del XIX secolo (Pigorini 1885: 10)……..229
- **Figura IV.11.** *Omichicahuaztli* MNPE 4209: reperto originale (in alto), replica in resina (in basso). Foto: V. Bellomia……...……...231
- **Figura IV.12.** Nomenclatura scientifica utilizzata per indicare le porzioni di osso interessate dall'analisi (foto: Daniel Bowling)……...……..236
- **Figura IV.13.** Dentro la camera anecoica, durante la sessione di registrazione (foto: V. Bellomia)……...……..236
- **Figura IV.14.** Spettrogramma e forma d'onda con gli impulsi corrispondenti a ciascuna delle 19 tacche dell'*omichicahuaztli* MNPE 4209, ottenuti suonando le tacche nella loro porzione centrale, più consumata. (spettrogramma e grafico: D. Bowling)……...239
- **Figura IV. 15.** Misura delle distanze fra le tacche forate (V. Bellomia)……..239
- **Figura IV.16.** Fasi di rimozione degli *omichicahuaztli* dallo spazio espositivo della vetrina e trasporto in sala conferenze per la sessione di registrazione. La curatrice

Donatella Saviola si occupa delle delicate operazioni di spostamento dei reperti (V. Bellomia)……...……...243
- **Figura IV.17.** Fasi di montaggio del setting, registrazione e prime osservazioni dei grafici (V. Bellomia)…….244
- **Figura IV.18.** Spettro di frequenze e forma d'onda relativa alla porzione anteriore delle tacche presenti sull'*omichicahuaztli* MNPE 4209, suonate con lo stick in plasica partendo dall'estremità prossimale (V. Bellomia, A. Buonomo)……..246
- **Figura IV.19.** Spettro di frequenze e forma d'onda relativa alla porzione anteriore delle tacche presenti sull'*omichicahuaztli* MNPE 4209, suonate con la conchiglia *Oliva* partendo dall'estremità prossimale. Screenshot: V. Bellomia, A. Buonomo……...……...248
- **Figura IV.20.** Spettro di frequenze e forma d'onda relativa alla porzione anteriore delle tacche presenti sull'*omichicahuaztli* MNPE 15395/G, suonate con la fibula partendo dall'estremità distale (V. Bellomia, A. Buonomo)…….250
- **Figura IV.21.** A: Aulos "early type" dal Tempio R di Selinunte, VI a.C. (Bellia 2015); b: Bocchino di corno in bronzo Navan Fort, (Irlanda, 100 a.C.-200 d.C.) ANU, (Ó Foghlú 2014); c: Sax tenore (Adolphe Sax, 1867) con replica 3D del bocchino, UConn, (Howes et al. 2014)……255
- **Figura IV.22.** Pianta del centro monumentale (Piña Chán 1973, pl. 4)……263
- **Figura IV.23.** Disegno *omichicahuaztli* di Ocoyoacac (Zacarías 1975: 372)…..264
- **Figura IV.24.** Sezione 'a', Complesso A (Piña Chán 1973, dis.1)……..…..266
- **Figura IV.25.** Femore umano con frattura mal consolidata, Teotenango, Ent. 379-IV (Lagunas Rodríguez 1975: 441……..……..267
- **Figura IV.26.** Gli *omichicahuaztli* di Teotenango, appena tirati fuori dalle casse in cui erano conservati. Laboratorio di antropologia fisica del MNA (foto: cortesia del MNA)……...……269
- **Figura IV.27.** Laboratorio di Antropologia Fisica, MNA. A: il set fotografico; b-d: il set di registrazione (V. Bellomia)……..275
- **Figura IV.28.** A: *Templo Mayor* di Città del Messico, Altar de las Ranas; b: ricostruzione pittorica delle rane che sormontano *l'Altar de las Ranas*, (López Austin, López Luján 2009: 616)……...……278
- **Figura IV.29.** Intervista a un giovane abitante di Tenango del Valle, 21/04/2016 (foto A. Véliz Ruiz)……..……281
- **Figura IV.30.** Teotenango, *Calle de la rana*. Scultura raffigurante un anfibio posta all'entrata della città (V. Bellomia)……...285
- **Figura IV.31.** *Museo Arqueológico "Dr. Román Piña Chan",* spazio espositivo dedicato agli strumenti musicali matlatzinca, a sinistra, la vetrina interamente dedicata agli *omichicahuaztli* (V. Bellomia)……..……...287
- **Figura IV.32.** MNA, sala mexica, vetrina dedicata agli strumenti musicali (V. Bellomia)……...……...294

- **Figura IV.33.** MNA, sala mexica, parete con *omichicahuaztli* esposti (V. Bellomia)……...……...294

V – Considerazioni finali

- **Figura V.1.** Dalla pagina web di Marina ("rinaz")……..……325
- **Figura V.2.** Museo Pigorini, Sala "Americhe". La vetrina in cui i due strumenti sono esibiti, dedicata al sacrificio umano e all'autosacrificio (Foto: V. Bellomia)……...……...326

Grafici:

- **Grafico IV.1.** Istogramma contenente la profondità, espressa in mm, delle quattro tacche perforate sui due *omichicahuaztli* a confronto (V. Bellomia)……217
- **Grafico IV.2.** MNPE 4209: variazione graduale della profondità delle tacche, con evidenti variazioni di profondità in corrispondenza delle quattro tacche perforate (V. Bellomia)…….……...238
- **Grafico IV.3.** Istogramma contenente gli *omichicahuaztli* del campione del MNA, suddivisi per elemento anatomico (V. Bellomia)……..270
- **Grafico IV.4.** Istogramma contenente il conteggio totale delle tacche chiuse e di quelle forate sui 20 strumenti completi (V. Bellomia)…….……..…271
- **Grafico IV.5.** Distanza minima e massima fra le tacche, relativa ai 20 *omichicahuaztli* completi del campione del MNA (V. Bellomia).……...272
- **Grafico IV.6.** Istogramma riassuntivo delle direzioni di usura (V. Bellomia)....272
- **Grafico IV.7.** Istogramma raffigurante la composizione del campione che ha risposto positivamente alle nostre domande, accettando di partecipare al sondaggio (V. Bellomia)…….……...282
- **Grafico IV.8.** Istogramma relativo alle risposte ricevute dal campione di abitanti di Tenango (V. Bellomia)……...……..283

Riferimenti Bibliografici

A.A.V.V. (2008) "La Musica Prehispanica", *Arqueologia Mexicana* n. 94.

A.A V.V. (2007) *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 52, "Museums: Crossing Boundaries", Atti del colloquio internazionale *Crossing Boundaries: Art and Anthropology Museum in Search of Common Ground*, aprile 2006, Harvard University.

Adamo, G. (2001) "Temi e percorsi dell'etnomusicologia in Italia (1948-2000)", *Rivista Italiana di Musicologia*, XXXV: 485-512.

Adamo, G., Giannattasio F. (2013) *L'etnomusicologia italiana a sessanta anni dalla nascita del CNSMP (1948-2008)*. Atti del Convegno (Roma, 13-15 novembre 2008), Vol. 3 di Arte armonica: EM quaderni archivi di etnomusicologia Volume 3, Serie V, Roma: Accademia Naz. di S. Cecilia.

Adams, M. (2009), "Both Sides of the Collecting Encounter: The George W. Harley Collection at the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University" *Museum Anthropology*, 32, pp. 17–32.

Agamennone M., Facci S., Giannattasio F., Giuriati G. (1991) *Grammatica della musica etnica*, Roma: Bulzoni Ed.

Aime M. (2004) *Eccessi di culture*, Einaudi, Torino.

Albores Zárate, B. (2013) "Un paisaje lacustre de altura en la región del antiguo Matlatzingo, Estado de México", in Bastida Muñoz, M. (a cura di) *Zambatha. Valle de la Luna*, Messico: UAM, pp. 153-190.

Albores Zárate, B. (2006) "Una travesía conceptual. Del Matlatzinco al Valle de Toluca", *Anales de Antropología*, 40, pp. 253-282.

Alonso Bolaños (2008) *La invención de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX, Buenos Aires:* SB Ediciones.

Alvarado Tezozomoc, H. de, (1943 [1598]) *Crónica Mexicana*, Mexico, UNAM, Biblioteca del estudiante universitario, n. 41.

Álvarez Asomoza C. (1975) “Petroglifos y Esculturas”, in Piña Chán, R., a cura di *Teotenango, el antiguo lugar de la Muralla: Memoria de las escavaciones arqueológicas*, Gobierno del Estado de México, Dirección de Turismo, tomo I, pp. 269-307.

Álvarez Asomoza C. (1983) “Las escultura de Teotenango”, *Estudios de cultura náhuatl*, n°16, pp. 233-264.

Amadini, P. (2015) “Le grandi esposizioni” in C. Orsini e A. Antonini (a cura di) *MUDEC - Museo delle Culture. Catalogo delle opere e guida al percorso*, Milano: 24 Ore Cultura srl, pp. 120-127.

Amphoux, P., Sauvageot A. (1997) “Pour qui sonnent les tags”, in B. François, M. O. Gonseth, J. Hainard, R. Kachr (a cura di), *Pom pom pom pom. Musiques et caetera*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie, pp. 275-291.

Anawalt, P. R. (1998) "They Came to Trade Exquisite Things: Ancient West Mexican-Ecuadorian Contacts”, in R.F. Townsend (a cura di) *Ancient West Mexico: Art and Archaeology of the Unknown Past*, Chicago: The Art Institute of Chicago, pp. 233-249.

Antonini A., Orsini, C. (2015) “Breve storia delle collezioni” in C. Orsini e A. Antonini (a cura di) *MUDEC - Museo delle Culture. Catalogo delle opere e guida al percorso*, Milano: 24 Ore Cultura srl, pp. 18-31.

Appadurai A. a cura di, (1986), *The social life of things. Commodities in Cultural Perspective*, New York, Cambridge University Press.

Appelbaum B. (2007) *Conservation, Treatment, Methodology*, Oxford: Elsevier.

Appiah, K. A. (2000) “Thick Translation”, in L. Venuti (a cura di) *The Translation Studies Reader*, Londra: Routledge, pp. 417-429.

Augé, M. (2005) “Il Museo degli Sguardi” in Biordi M. (a cura di) *Museo degli Sguardi: Raccolte Etnografiche di Rimini*, Provincia di Rimini.

Baines, A. (1983), a cura di, *Storia degli strumenti musicali. Con un glossario dei termini tecnici e acustici*, Milano: BUR (ed.or. Penguin Books 1961, trad. ita. Febo Guizzi).

Barclay R.L. a cura di, (1997) *The Care of Historic Musical Instruments*, London: Museums & Galleries Commission.

Barclay, R. J., (1993) "The conservator: versatility and flexibility." *Museum International*, 4, pp.35-40.

Bargna, I. (2015a) "Gli oggetti dall'Africa occidentale" in C. Orsini e A. Antonini (a cura di) *MUDEC - Museo delle Culture. Catalogo delle opere e guida al percorso,* Milano: 24 Ore Cultura srl, pp. 138-153.

Bargna, I. (2015b) "Gli oggetti dalla Nigeria e dall'Africa Centrale" in C. Orsini e A. Antonini (a cura di) *MUDEC - Museo delle Culture. Catalogo delle opere e guida al percorso*, Milano: 24 Ore Cultura srl, pp. 154-167.

Barlow, R.H. (1945) "La Crónica X*"*, in *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, VII, Mexico D.F: Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 65–87.

Bartòla, A., (2004) "Alle origini del museo del Collegio Romano. Documenti e testimonianze", in *Nuncius*, 1, pp. 297-356.

Bates, E. (2012) "The Social Life of Musical Instruments", *Ethnomusicology* Vol. 56, No. 3, pp. 363-395.

Batista Muñoz, M.C. "Crisis del agua en el Valle de Toluca" in Bastida Muñoz, M. (a cura di) *Zambatha. Valle de la Luna*, Messico: UAM, pp. 191-215.

Batres, L. (1902) *Exploraciones arqueológicas en la Calle de las Escalerillas*, Città del Messico: Tip. e Lit. "La Europea".

Baudez C.F. (n.d.). "Bâton-hochet et *chicahuaztli*". Conférence du 19/03/2009, Séminaire Danièle Dehouve, EPHE, Section Sciences des Religions.

Bellomia V. (2013) *Analisi dei due strumenti musicali aztechi in ossa umane del Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini*, Tesi di Laurea Magistrale, Sapienza, Università di Roma.

Bellomia V. (in stampa) "Arqueomusicología de Mesoamérica: dos instrumentos musicales en hueso humano conservados en el Museo Nacional Prehistórico Etnográfico 'Luigi Pigorini' de Roma", *Thule. Rivista italiana di studi americanistici*, n. 38-41.

Bellomia V. Higelin Ponce de León R., Badillo A.E. (2016) "*Omichicahuaztli*: production, use, and transformation over space and time in Mesoamerica",

poster presentato all'*81° Annual Meeting of the Society for American Archaeology*, Orlando (FL), 6-10 aprile 2016.

Bellomia V., Boss, K., Fiore, I., Sperduti, A., Tagliacozzo, A., Posth C., *A new look on ancient musical instruments from human bones. The Mesoamerican* omichicahuaztli *under the magnifying glass of Science*, in preparazione.

Benson E. P. (1997), *Birds and Beasts of Ancient Latin America*, Gainesville: Universiy Press of Florida.

Benzoni, M.M. (2004), *La cultura italiana e il Messico. Storia di un'immagine da Temistitan all'indipendenza,* Milano: Edizioni Unicopli.

Bernard C., Gruzinski S. (1995) *Dell'idolatria. Un'archeologia delle scienze religiose*, Trad. it. Torino: Einaudi, pp. 91-92.

Bettini, M. (2014) *Elogio del Politeismo. Quello che possiamo imparare dalle religioni antiche*, Bologna: Il Mulino.

Beyer, H. (1916) "Una representación auténtica del use del omichicahuaztli" - *El México Antiguo*, 1916.

Bierhorst, J. (1992a) *History and Mythology of the Aztecs: The Codex Chimalpopoca*. Translated from the Nahuatl by John Bierhorst. Tcson: University of Arizona Press.

Bierhorst, J. (1992b) *Codex Chimalpopoca*: The text in Nahuatl with glossary and grammatical notes by John Bierhorst, Tucson: University of Arizona Press.

Binford L.R. (1962) "Archaeology as Anthropology", *American Antiquity*, vol. 28, n. 2, pp. 217 – 225.

Binni L., Pinna G. (1989) *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*, Milano: Garzanti.

Biscione, M., (1999) "I musei etnografici come modelli del sapere. Il Museo nazionale preistorico etnografico Luigi Pigorini", in F. di Valerio (a cura di) *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, Bologna: CLUEB, pp.105-111.

Blacking, J., (1986), *Com'è musicale l'uomo?* a cura di Francesco Giannattasio, Milano, Ricordi-Unicopli.

Bonfiglioli C. (2011) “De la sipíraka rarámuri al omichicahuaztli mexica. Transformaciones del concepto de escalera cósmica” in C. Bonfiglioli (a cura di) *Las vías del noroeste III: genealogías, transversalidades y convergencias*, Messico: UNAM, pp. 65-102.

Borel François, Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard, Roland Kachr (a cura di), (1997) *Pom pom pom pom. Musiques et caetera*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

Both A.A. e J. L.J. Sánchez a cura di, (2007a) *Music Archaeology: Mesoamerica*, Special issue of *The World of Music*, vol. 49 (2).

Both, A.A. (2007) “Aztec music culture”, *The World of Music* 49 (2), pp.91-104.

Both, A. A. (2009a) “Music Archaeological Research on pre-Hispanic Music Cultures during the Belle Époque (c. 1880 – 1914)”, paper presented at the Study Day, ‘Historiographical Topics in Music Archaeology and Ethnomusicology’, Institute of Musical Research, University of London, July 4, 2009.

Both, A.A., (2009b) “Music Archaeology: some methodological and Theoretical considerations”, *Yearbook for Traditional Music* Vol. 41, pp. 1-11, International Council for Traditional Music.

Both, A. A. (2010) “Music-Archaeological Research on Pre-Columbian Music Cultures, 1880-1920”, in S. Mirelman (a cura di), *The Historiography of Music in Global Perspective*, New York: Gorgias Press, pp. 85-114.

Both A. A. (2014) “Introduction to the Series”, in R. Jiménez, R. Till e M. Howell (a cura di) *Music & Ritual: Bridging Material & Living Cultures* (ICTM Study Group on Music Archaeology, Vol. 1, Ekho Verlag, Berlino, pp. 9-14.

Botta, S. (2005) *Le acque preziose. Saggio sui sistemi religiosi mesoamericani*, Roma: Bulzoni editore.

Botta, S. (2006) *La religione del Messico antico*, Roma: Carocci.

Bourdieu (1980) *Le sens pratique*, Parigi: ed. De Minuit.

Brandi C. (1977) *Teoria del restauro*, Collana Piccola Biblioteca n.318, Torino: Einaudi.

Brunhouse R. L. (1973) *In search of the Maya. The first Archaeologists*,

Albuquerque: University of New Mexico Press.

Bryne, D. (1990) "Western Hergemony in Archaeological Heritage Management." *History and Anthropology* 5(2): 269-276.

Bucklay A. (1998) “Music Archaeology. Its contribution to ‘Cultural’ Musicology and ‘Historical’ Ethomusicology” in J. Braun e U. Shavrit (a cura di) *Studies in Socio-musical Science*, Gerusalemme: Bar-Ilan University Press, pp. 109-115.

Bushnell, D. I. Jr. (1906) “North American Ethnographical Material in Italian Collections”, *American Anthropologist* New Series, Vol. 8, No. 2, pp. 243-255.

Camacho, G. (2001) “Hacia una traducción de las culturas musicales: Una reflexión desde la antropología”, in TRD UIC, Publicación de la Escuela de Traducción de la Universidad Intercontinental, n. 16, pp.4-7.

Candeloro, I. (1999) “Letture di antropologia museale italiana”, *La Ricerca Folklorica*, 39, pp. 117- 119.

Cardarelli A., Pulini I. (1988) “Il metodo comparativo e l'origine dei musei preistorici etnografici in Europa”, *Dialoghi di Archeologia*, 4, pp. 71 – 89.

Carpitella, D. (1958) “Etnomusicologia e cultura musicale”, *La Rassegna Musicale*, XXVIII/3, pp. 204-207.

Carpitella, D. (1980) “Oggetti, Oggetti sonori, Strumenti Musicali” in V. Petrucci e D. Carpitella (a cura di) *Oggetti e Ritmi: strumenti musicali dell’Africa*, catalogo della mostra, Roma: De Luca Editore, pp. 17-25.

Carpitella, D. (1992 [1979]) “Criteri per lo studio delle culture musicali”, in D. Carpitella (a cura della SIE), *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Firenze: Ponte delle Grazie, pp. 13-25.

Carrillo González, F. Zalaquett R., L. Sotelo S. (2014) “Los sonidos del tunkul. Códigos acústicos mayas de la Península de Yucatán”, in F. Zalaquett R., M.I. Nájera C., L.E. Sotelo S. (a cura di) *Entramados Sonoros de Tradición Mesomericana. Identidades, imájenes y contextos*, Città del Messico: UNAM-IIF, pp. 111-147.

Caruso F. (2013) “Suono e museo. Per un’acustemologia dell’allestimento museale” in Adamo, G., Giannattasio F. (a cura di) *L'etnomusicologia italiana a sessanta anni dalla nascita del CNSMP (1948-2008)*. Atti del Convegno (Roma, 13-15 novembre 2008), Vol. 3 di Arte armonica: EM quaderni archivi di etnomusicologia, Volume 3, Serie V, Roma: Accademia Naz. di S. Cecilia, pp. 225-244.

Casciato M., Iannello MG., Vitale M., a cura di, (1986), *Enciclopedismo in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Collegio Romano, tra Wunderkammer e museo Scientifico*, Venezia: Marsilio Editore.

Caso, A. (1969) *El Tesoro de Monte Albán*, México, SEP, Memorias del INAH, n. 3.

Caso, A., I. Bernal e J. R. Acosta (1967) “La cerámica de Monte Albán”, *Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, n. 13, Messico, D.F: INAH.

Cassman, V., Odegaard, N., Powell J.K. (1992) *Human Remains: Guide for Museums and Academic Institutions*, Lanham (MD): Altamira Press.

Castañeda, D., Mendoza, V. (1933) “Instrumentos de percusión”, in *Instrumental precortesiano*. Tomo I, Città del Messico: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.

Cattelino, J. (2006), “Materiality”, *Museum Anthropology*, 29: 171–173.

Cavallo G.W. (2013) *Nunzio dei Maya. Monsignor Federico Lunardi e la sua storia*, Genova: LiberodiScrivere ed.

Cepeda Cárdenas G., R. M. Arana (1968) “Hueso grabado del centro de México”, *Boletín del INAH*, n.31, pp.38-41.

Cerulli E., a cura di (1973) *Atti del XL Congresso Internazionale Degli Americanisti: Roma-Genova, settembre 1972*, Genova: Tilgher.

Ciruzzi, S., (1983) “Gli antichi oggetti americani nelle collezioni del Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia di Firenze”, Atti del Simposio *Oggetti americani nelle collezioni europee nei secoli XV-XVIII*, 44 Congresso Internazionale degli Americanisti, 5-10 sept. 1982, Univ. di Manchester, vol. 113, pp. 151-165.

Classen C. (1990) “Sweet Colors, Fragrant Songs: Sensory Models of the Andes and the Amazon”, *American Anthropologist*, Vol. 17, No. 4 (Nov., 1990), pp. 722-735.

Classen C. (1993) *Worlds of sense: Exploring the senses in history and across cultures*, NY: Routledge.

Classen C., Howes, D. (2006) "The Sensescape of the Museum: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts" in E. Edwards *et al.* (a cura di). *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture.* Oxford: Berg Publishers.

Clavir, M. (1996) “Reflections on Changes in Museums and the Conservation of Collections from Indigenous Peoples,” *Journal of the American Institute of Conservation* 35, pp. 99-107.

Clayton, M., T. Herbert e R. Middleton, a cura di (2003) *The Cultural Study of Music*, London: Routledge.

Clemente P., (2003) a cura di, “Intervista con Ruth Phillips”, *AM Antropologia Museale*, I, 3, pp. 6-17.

Clifford, J. (2007), “Quai Branly in Process”, *October* 120, pp. 3 – 23.

Clifford, J. (1997) *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press.

Clifford, J., Marcus G. (1986) *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press.

Coe, M.D. (2012), *La soluzione del codice maya*, Bologna: Edizioni La linea.

Colwell-Chanthaphonh, C. (2004), “Remembrance of things and things past: Museums as memorials and encounters with Native American history”, *Museum Anthropology*, 27: 37–48.

Córdova, Juan de (2012 [1578]) *Vocabvlario en lengva çapoteca (facsimile)*. Messico, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Couvreur A. (2011) “Entre sceptres divins et instruments de musique cérémoniels: le symbolisme des bâtons de sonnailles aztèques”, *in* S. Peperstraete, N. Ragot et G. Olivier (eds.). *La quête du serpent à plumes. Arts et religions de l’Amérique précolombienne. Hommage à Michel Graulich*, Turnhout,

Brepols Publishers, Bibliothèque de l'École Pratique des Hautes Études-Sciences religieuses, pp. 235-250.

Cox, T. (2015) *Pianeta Acustico. Viaggio tra le meraviglie sonore del mondo*, Bari: Dedalo Edizioni.

Crooke, E. (2006) "Museums and Community", *A Companion to Museum Studies*, Oxford, Blackwell Publishing.

Cross, I., Watson A. (2006) Acoustics and Human Eperience of Socially-organized Sound", in C. Scarre and G. Lawson (a cura di), *Archaeoacustics*, Cambride: McDonald Institute Monographs, pp. 107-116.

Cruikshank, J. (1995), "Imperfect Translations: Rethinking Objects of Ethnographic Collections", *Museum Anthropology*, 19: 25–38.

Dagognet, F. (1993) *Le musée sans fin*, Seyssel: Champ Vallon.

Dakin, K. (1996) "'Huesos' en el náhuatl: etimologías yutoaztecas" *Estudios de Cultura Nahuatl* 26: 309-326.

Dalembert L.P., C. Nobili, D. Zanin a cura di (1998). *I Caraibi prima di Colombo: La cultura del popolo Taino* (Catalogo della mostra) Roma: Istituto Italo-Latinoamericano.

Day, J. (2013) *Making Senses of the Past: Toward a Sensory Archaeology*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

De Benedictis C. (1998) *Per la Storia del Collezionismo Italiano. Fonti e Documenti*, Firenze: Ponte delle Grazie.

De Grossi Mazzorin, J. (2008) Archeozooloia. Lo studio dei resti umani in archeologia, Bari: Laterza.

De L'Estoile, B. (2008) "The past as it lives now: an anthropology of colonial legacies", *Social Anthropology/Anthropologie Sociale* 16, 3 267–279.2008 European Association of Social Anthropologists.

De Palma M.C. (1999) "Da Copán a Genova e ritorno: l'incredibile storia di due sculture maya" Kermes: Rivista del Restauro, suppl. al n° 34, Gen-Apr. 1999, pp.6-10.

De Palma M.C. (2008) a cura di, *Castello D'Albertis: Museo delle Culture del Mondo*, Milano: Silvana ed.

De Varine, H., (2005) “Uno strumento per lo sviluppo: il museo”, in Id. *Le radici del futuro: il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo,* Bologna: CLUEB, pp.144-180.

Declercq N. F., Degrieck J., Briers R., Leroy O., (2004) “A theoretical study of special acoustic effects caused by the staircase of the El Castillo pyramid at the Maya ruins of Chichen-Itza in Mexico”, *Journal of the Acoustical Society of America,* Vol. 116, No. 6, pp. 3328–3335.

Dehouve D. (2016) “La metalepsis en los rituales mexicas” intervento presentato al Colloquio internazionale *El tiempo en recomposiciones. Enfoques interdisciplinarios sobre los rituales mesoamericanos*, Roma 3-5 novembre 2016.

Del Angel A., Cisneros H.B. (2004) “Technical Note: Modification of Regression Equations Used to Estimate Stature in Mesoamerican Skeletal Remains”, *American Journal of Physical Anthropology,* n. 125, pp. 264-265.

Densmore, F. (1927) “The study of Indian music in the Nineteenth Century”, *American Anthropologist* n° 29, pp. 77-86.

D'Errico F., G. Lawson (2006) “The Sound Paradox. How to assess the acoustic significance of archaeological evidence?”, in C. Scarre and G. Lawson (a cura di), *Archaeoacustics*, Cambride: McDonald Institute Monographs, pp.41-58.

Devereux, P. (2001) *Stone Age Soundtracks: The Acoustic Archaeology of Ancient sites*, Londra: Vega.

Devereux, P. (2006) “Ears & Years: Aspects of acoustics and Intentionality in Antiquity”, in C. Scarre e G. Lawson (a cura di), *Archaeoacustics*, McDonald Institute Monographs, Cambridge: Oxbow Books pp. 23-30.

Díaz Barriga Cuevas, A. (2013) “Ritos de paso de la niñez nahua durante la veintena de Izcalli”, *Estudios de cultura náhuatl*, n. 46, pp. 199-221.

Diehl, R.A., Berlo, J.C. (1989) *Mesoamerica After the decline of Teotihuacan: A.D. 700-900,* Dumbarton Oaks.

Domenici D. (2016) "The Wandering ‘Leg of an Indian King’. The Cultural Biography of a Friction Idiophone Now in the Pigorini Museum in Rome, Italy", *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 102, 1, pp. 43-67.

Domenici, D., Orsini, C. (2010) “Le collezioni archeologiche messicane delle Raccolte Civiche di Milano. Storia, caratteristiche e prospettive future”, in M. M. Benzoni A. M. Gonzalez Luna C. (a cura di), *Milano e il Messico. Dimensioni e figure di un incontro a distanza dal Rinascimento alla Globalizzazione*, Milano: Jaca Book, pp. 51-67.

Domenici, D. (2005) *I linguaggi del potere. Arti e Propaganda nell’antica Mesoamerica*, Bologna-Milano: Clueb-Jaca Book.

Domenici D. (n.d.) “Archeologia e antropologia nel mondo americano”, testo inedito.

Drugman F., (1999) “Imparare dalle cose”, in F. Di Valerio (a cura di) Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei, Bologna: CLUEB, pp. 51-59.

Dudley, S., a cura di (2012) *Museum Objects: Experiencing the Properties of Things.* London: Routledge.

Durán D. (1995[1581]) *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, Conaculta, Mexico.

Easby, E. K. (1966) *Ancient art of Latin America from the Collection of Jay C. Leff*. New York: The Brooklyn Museum.

Elsner, J, Cardinal R. (1994) *The Cultures of Collecting*, Londra: Reaktion Books.

Fabian J. (2004) “On Recognizing Things. The “Ethnic Artefacts” and the “Ethnographic Object”, *L’Homme,* n.170, pp.47-60.

Fabian J. (1983) *Time and the Other: how anthropology makes its object*, New York: Columbia University Press.

Fabietti U., (2014) *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Milano: Raffaello Cortina Ed.

Facchin, G. (2014) *Le percussioni: storia e tecnica esecutiva nella musica classica, contemporanea, etnica e d’avanguardia*, Varese: Zecchini editore.

Faeta F. (2012) “Ascoltare il mondo o osservarlo? Percorsi originali dell’antropologia italiana contemporanea”, *Voci. Annuale di Scienze Umane*, 9, pp. 400-403.

Faeta, F. (2005) “Le molte morti, e le molte resurrezioni di un fuso. Un oggetto e le sue rappresentazioni museografiche”, in Id., *Questioni Italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino: Boringhieri, pp. 58-72.

Feld S. (2009) *Suono e Sentimento: uccelli, poetica e canzone nell’espressione kaluli*, Milano: Il Saggiatore (ed. or. 1982).

Feld. S. (1986) "Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum.", in Frisbie C. (a cura di) *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of D. McAllester*, Detroit: Detroit Monographs in Musicology, n. 9, pp. 147-158.

Ferguson, N. (2012*) Civilization: the West and the Rest*, Londra: Penguin Books.

Ferracuti, S., Frasca, E., Lattanzi, V., a cura di, (2013) *Beyond Modernity: Do Ethnography Museums need Ethnography?”,* Proceedings of the International Colloquium, Museo Nazionale Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini”, Roma-18-20 aprile 2012, Roma: Espera Libreria Archeologica.

Findlen P. (1994) *Possessing Nature: museums, collecting and scientific culture in early modern Italy*, Berkeley: University of California Press.

Fine-Dare, K. S. (2002), *Grave Injustice: The American Indian Repatriation Movement and NAGPRA*, University of Nebraska Press.

Fine-Dare, K. S. (2006), “Archaeological Theory and the Politics of Cultural Heritage”, *Museum Anthropology*, 29: 167–169.

Fornaroli, L.A. (1935) *Enrico Alberto d’Albertis (1846-1932)*, Genova: Bozzo e Coccarello.

Francalacci P., Melas G., Obinu D. (2008) “Estrazione e analisi del DNA antico dai reperti museali” *Museologia Scientifica e Memorie*, n. 3, pp. 24-30.

Franco, J.L., (1968) *Objetos de hueso de la época precolombina*, Città del Messico: INAH.

François, B., M. O. Gonseth, J. Hainard, R. Kachr a cura di, (1997) *Pom pom pom pom. Musiques et caetera*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

Gallop, R. (1939) “The Music of Indian Mexico” *The Musical Quarterly*, Vol. 25, No. 2, pp. 210-225.

García Payón, J., (1941a) "Manera de disponer de los muertos entre los Matlatizincas del Valle de Toluca", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* V (1):64-78.

Gaskell, I., Quilter J., (2007) "Editorial" in AA.VV. "Museums: Crossing Boundaries", Atti del Colloquio Internazionale "Crossing Boundaries: Art and Anthropology Museum in Search of Common Ground", Apr. 2006, *RES: Anthropology and Aesthetics*, Harvard University, n.52, pp. 5-7.

Geertz, C. (1973) *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books.

Gell, A. (1992) "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology", in Coote J., Shelton A. (a cura di) *Anthropology, Art and Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford.

Gellner E. (2003 [1992]) *Postmodernism, Reason and Religion*, London: Routledge, pp.22-40.

Giannattasio, F. (1998) *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma: Bulzoni Editore.

Giglioli, E.H. (1901) *Materiali per lo studio dell'età della pietra, dai tempi preistorici all'epoca attuale*, Firenze.

Gillespie S.D., Nichols D.L. (2003) "Archaeology is Anthropology", *Archaeological Papers of the American Anthropological Association*, n. 13, Arlington.

Gilman B.I. (1909) "The Science of Exotic Music", *Science* n°30, pp. 532-535.

Gleason, M. (2009) *México en Italia y en Vaticano*, DVD, México: Conaculta.

Goldhahn J. (2002) "Roaring Rocks: and audio-visualperspective on unter-gatherer engravings in northern Sweden, Scandinavia", *Norvegian Archaeological Review*, n.35, pp. 29-60.

González de la Vara, F. (2013) "Tres mil años de historia prehispánica en el Valle de Toluca" in Bastida Muñoz, M. (a cura di) *Zambatha. Valle de la Luna*, Messico: UAM, pp. 75-94.

Gonseth M.O. (2013) "Ethnographic Data and Expographic Process: a Need for Interpretative Therories, (Micro)Fieldworks, Transverse Analyses and Poetic Irony", in Ferracuti S., E. Frasca, V. Lattanzi (a cura di) *Beyond Modernity*,

Do Ethnography Museums need Ethnography? Roma: Espera edizioni, pp. 249-257.

Gosden, C, Marshall, Y (1999) "The Cultural Biography of Things", *World Archaeology* 31(2) pp. 169-178.

Gosden, C., (2003) *Anthropology and Archaeology: A Changing Relationship*, London: Routledge.

Guizzi, F. (1983) gli strumenti della musica popolare", *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicolgia*, anno II, n.4, pp. 9-30.

Guizzi F, (1985) "Il gesto, la materia, il suono: appunti per una sistemazione etno-organologica" in Guizzi F., Sistri A., (a cura di) *Uomini e Suoni. Strumenti Musicali del Museo Arti Primitive Dinz Rialto*, catalogo della mostra, La casa Usher, pp. 17-20.

Guizzi F., Sistri A., (a cura di) 1985 *Uomini e Suoni. Strumenti Musicali del Museo Arti Primitive Dinz Rialto*, catalogo della mostra, La casa Usher.

Gutiérrez Solana, N., (1983) "Sobre un fémur con grabados perteneciente a la cultura mexica", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 52, pp. 47-58.

Hall, S. (1996) "The West and the Rest: Discourse and Power", in S. Hall, D. Held, D. Hubert, K. Thompson (a cura di) *Modernity: An introduction to modern societies*, Malden, MA: Blackwell, pp. 185-227.

Hamilakis Y., Anagnostopoulos A. (2009) "What Is Archaeological Ethnography?", *Public Archaeology* 8 (2/3): 65–87.

Hamilakis Y. (2011) "Archaeological ethnography: a multitemporal meeting ground for archaeology and anthropology", *Annual Review of Anthropology* 40, pp. 399-414.

Hamilakis Y. (2013) *Archaeology of the Senses: Human experience, Memory and Affects*, Cambridge University Press.

Handel S. (1995) "Timbre Perception and Auditory Object Identification" in B. Moore, (a cura di) *Hearing*, Cambridge: Academic Press, pp.425-462.

Harrison, J. (2005) "What Matters: Seeing the Museum Differently", *Museum Anthropology* Vol. 28, num. 2, pp. 31–42.

Haskell H. (1996) *The Early Music Revival: A History*, Londra: Dover.

Heikamp, D. (1976) "American Objects in Italian Collections of the Renaissence and the Baroque: a survey", in Chiappelli F. (a cura di), *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*, Londra, pp. 455-473.

Hellier-Tinoco R. (2001) *Embodying Mexico: Tourism, Nationalism and Performance*, NY: Oxford University Press.

Hendon J., Joyce R., Lopiparo J. (2014) *Material Relations. The marriage figurines of Prehispanic Honduras*, Boulder: University of Colorado Press.

Hennion A. (1997) "Le baroque, un goût si moderne…", in B. François, M. O. Gonseth, J. Hainard, R. Kachr (a cura di), *Pom pom pom pom. Musiques et caetera*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie, pp. 32-33.

Herzfeld, M. (2001) *Antropologia. Pratica della teoria nelle culture e nella società*, Firenze: Seid Editori.

Herzog, G., (1938) "Music in the Thinking of the American Indian", *Peabody Bullettin*, pp.8-12.

Herzog, G., (1942) "Study of Native Music in America", *Proceedings of the Eigthth American Scientific Congress* 2, pp. 203-209.

Herzog, M. (2000) "Is the Quinton a Viol? A Puzzle Unravelled." *Early Music* 28/1, pp. 8–16.

Higelin Ponce De León R., (2012) *Symbolism and use of human femora by the Zapotecs in Oaxaca, México, during prehispanic times*, M.A. Thesis, Carbondale: Southern Illinois University.

Hobsbawm E. (1996) "Introduction. Inventing Traditions" in E. Hobsbawm T. Ranger (a cura di) *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, pp.1-14.

Hodder, I. (1982) *The Present Past*, London: B.T. Batsford Ltd.

Hodder, I. (2012) *Entangled: An Archaeology of the Relationships Between Humans and Things*, New York: Wiley & Sons.

Hodder I. a cura di (2013) *Archaeological Theory Today*, Cambridge (UK): Polity Press.

Hodder, I., (2014) "The Entanglements of Humans and Things: a Long-Term View", *New Literary History* 45, 19–36.

Hodder I., Hutson S. (1986) *Reading the past. Current approaches to interpretation in archaeology*, Cambridge: Cambridge University Press.

Holmes, W. H. (1898) "Ancient Art of the Province of Chiriqui, Colombia", *Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian*, Washinghton: Smithsonian Institution.

Holsbeke, M. e K. Arnaut (1998) *Offerings for a New Life: Funerary Images from pre-Columbian West Mexico*, Antwerp: Antwerp Ethnographic Museum.

Hoobler, E. (2006) "'To Take Their Heritage in Their Hands' Indigenous Self-Representation and Decolonization in the Community Museums of Oaxaca, Mexico", *American Indian Quarterly*, 30, pp. 441-460.

Hood, M. (1969) "Ethnomusicology" in *Harvard Dictionary of Music* (2a ed. a cura di W. Apel), Cambridge: Harvard University Press, pp. 298-300.

Horse Capture J.D. (2013) "By the People, for the People. Perspectives on Representing Native American Art and Culture" in Ferracuti, S., Frasca, E., Lattanzi, V., a cura di, *Beyond Modernity: Do Ethnography Museums need Ethnography?",* Proceedings of the International Colloquium, Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini", Roma-18-20 Aprile 2012, Roma: Espera Libreria Archeologica, pp. 163-170.

Houston S., Taube K. (2000) "An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica", *Cambridge Archaeological Journal*, 10 (2), pp 261-294.

Houston, S., Stuart, D., Taube, K. (2006) *The Memory of Bones. Body, Being, and Experience among the Classic Maya*, Austin: University of Texas Press.

Houtsma A. (1995) "Pitch Perception" in B. Moore, (a cura di) *Hearing*, Cambridge: Academic Press, pp. 267-296.

Howes, D. (1996) "Introduction: Commodities and Cultural Borders." in D. Howes (a cura di), *Cross-Cultural Consumption: Global Markets, Local Realities*, London: Routledge, pp. 1-16.

Howes, D. (2003) *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Howes, D. (2006) "Scent, Sound and Synesthesia: Intersensoriality and Material Culture Theory" in Christopher Tilley, et al. (a cura di), *Handbook of Material Culture*, London: Sage.

Izikowitz K.J. (1935) *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians. A Comparative Ethnographical Study*, Goteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.

Jacobs, K. (1992) "Estimating Femur and Tibia Length from Fragmentary Bones: an Evaluation of Steele's (1970) Method Using a Prehistoric European Sample", *American Journal of Physical Anthropology*, n. 89, pp. 333-345.

Jallà, D. (2007) "Sorpresa, stupore, meraviglia", in E. Gennaro (a cura di) *Il museo che sorprende. azione e relazione educativa al museo alla luce delle nuove ricerche*, Provincia di Ravenna, pp. 9-18.

Jansen, M. (1982) *Huisi Tacu. Estudio Interpretativo de un libro mixteco antiguo. Codex Vindobonensis Mexicanus 1*, 2 vols, Amsterdam: CEDLA.

Javier Quero J.C. (1993) "Museos Comunitarios", in R. Bonfil Castro, N. García Canclini (a cura di) *Memorias del Simposio: Patrimonio, Museo y participación social*, Messico: INAH, pp 133-136.

Johansson, P. (2014) "Miccacuicatl: cantos mortuorios nahuas prehispánicos. Textos y 'con-textos'", *Estudio de Cultura Náhuatl*, n. 48, pp. 7-87.

Joyce R.A. (2005) "Archaeology of the body", The *Annual Review of Anthropology*, 34, pp. 139-158.

Jolly M., (2011) "Becoming a "New" Museum? Contesting Oceanic Visions at Musée du Quai Branly" *The Contemporary Pacific*, 23 (1), pp. 108-139.

Károlyi O. (1969) *La Grammatica della Musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali*, Torino: Einaudi.

Karp, I., a cura di, (2006) *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durhamn Duke University Press.

Karp, I., Kratz, C. A. (2014), “Collecting, Exhibiting, and Interpreting: Museums as Mediators and Midwives of Meaning”, *Museum Anthropology*, 37, pp. 51–65.

Karp, I. (1991) *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press.

Kartomi, M. (2001) “The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s”, *Ethnomusicology* Vol. 45, No. 2, pp. 283-314.

Karttunen F. (1992) *An Analytical Dictionary of Nahuatl*, Norman (OK): University of Oklahoma Press.

Kaufman, K.S., (1990a) a cura di, *Ethnomusicological Theory and Methods*, NY: Garland.

Kaufman, K.S. (1990b) a cura di, *Music as Culture*, NY: Garland.

Kaufman, K.S. (1992) a cura di, *Ethnomusicology: History, Definition and Scope*, NY: Garland.

Kaufmann, C. (1993) “Cooperation among museums, across the continents - aims and experiences”, *Zeitschrift für Ethnologie*, Bd. 118, H. 1, pp. 43-55.

Kim, H.S. (2007) “Crossing Cultures: Redifining a University Museum”, in AA.VV. “Museums: Crossing Boundaries”, Atti del Colloquio Internazionale “Crossing Boundaries: Art and Anthropology Museum in Search of Common Ground”, Apr. 2006, *RES: Anthropology and Aesthetics*, Harvard University, n.52, pp. 44-50.

Kolar, M. A. (2013) “Acoustics, Architecture, and Instruments in Ancient Chavín de Huántar, Perú: An Integrative, Anthropological Approach to Archaeoacoustics and Music Archaeology”, in *Music & Ritual: Bridging Material & Living Cultures*, R. Jiménez Pasalodos (a cura di) ICTM Study Group on Music Archaeology, Vol. 1. Berlino: Ekho VERLAG 2013.

Kolinski, M., (1967) “Recent Trends in Ethnomusicology” *Ethnomusicology* 11(1), pp. 1-24.

Komatsu, M. (2003) "Towards the Development of Grassroots Cultural Activities: Mexican Cultural Policy and the Case of Community Museums.", documento

presentato al *Meeting of the Latin American Studies Association*, Dallas, Texas, 27-29 marzo 2003.

Kopytoff I. (1986) "The cultural biography of things: commoditization as process", in A. Appadurai (a cura di), in *The Social Life of Things*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64-91.

Krickeberg W. (1961) *Las Antiguas Culturas Mexicanas*, México, Fondo de Cultura Economica.

Kuhnt-Saptodewo, S.J., Somers Heidhues M., Zorn B., a cura di, (2013) *Danced Creation. Asia's Mythical Past and Living Present* (17 aprile - 2 novembre 2013), catalogo della mostra, Vienna: Brandstätter.

Kus S. (1992) "Toward an archaeology of body and soul" in J.C. Gardin, Peebles *C.* (a cura di) *Representations in Archaeology*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 168–77.

La Rocca L. a cura di, (2010) *Le Collezioni del Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini, Forma Urbis* n.5.

Lagunas Rodríguez Z., Zacarías M.P., Daltabuit M. (1975) "Estudio osteológico de los antiguos pobladores de Teotenango", in Piña Chán, R., a cura di *Teotenango, el antiguo lugar de la Muralla: Memoria de las escavaciones arqueológicas*, Gobierno del Estado de México, Dirección de Turismo, Tomo II, pp. 410-463.

Lagunas Rodríguez Z., Zacarías M.P. (1973) "Los enterramientos en Teotenango", in Piña Chán, R., a cura di (1973) *Teotenango: segundo informe de las escavaciones arqueológicas (Noviembre 1971-julio 1972)*, Gobierno del Estado de México, Dirección de Turismo, pp. 31-50.

Lallemand-Buyssens, N., (2012) "Les acquisitions d'Athanasius Kircher au musée du Collège Romain à la lumière de documents inédits", in *Storia dell'Arte*, n. 133, pp. 107-129.

Lattanzi V. (2004) "Il disincanto delle muse e la condizione dei musei di Antropologia" *Thule. Rivista Italiana di Studi Americanistici*, nn. 16-17, pp. 87-100.

Lattanzi, V. (2005), "Quale missione per i musei "senza territorio"? Il caso Pigorini*", Antropologia Museale*, 9, pp. 32-35.

Lattanzi, V. (2012) "Per una museografia del doppio sguardo" in Munapé, K. (a cura di), *[S]oggetti Migranti. Dietro le cose, le persone*, catalogo della mostra, Edizioni Espera, pp. 12-19.

Lattanzi, V. (2014) "The Pigorini Museum in Rome Facing Contemporaneity: A Democratic Perspective for Museums of Ethnography" in Lanz F. e Montanari E. (a cura di) *Advancing Museum Practices*, Torino: Allemandi, pp. 73-82.

Lattanzi, V., (n.d.) "Allegorie della temporalità e musei delle differenze". Relazione presentata al Congresso Internazionale di Museografia Etnografica, Valladolid-Zamora, 16-18 marzo 2006.

Laurencich-Minelli L., a cura di, (1982) "Oggetti americani in collezioni europee del XVI-XVIII secolo. Simposio tenuto nell'ambito del 44° Congresso internazionale degli americanisti" (Manchester 5-10 sett. 1982) *Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia,*113.

Laurencich-Minelli L., a cura di, (1992) *Terra Ameriga. Il Mondo Nuovo nelle collezioni emiliano-romagnole*, Grafis, Bologna.

Laurencich-Minelli L. (2006) "Bologna e gli Aztechi fra i secoli XVI e XVII" in Lupo A., López Luján L., Migliorati L. (a cura di), *Aztechi tra passato e presente. Grandezza e vitalità di una civiltà messicana,* Roma: Carocci.

Lee, M. (2000), "Introduction: Divine Intervention: Missionaries and Indigenous Art", *Museum Anthropology*, 24: 3–4.

Lefferts, L. (1998), "Learning from Things: Method and Theory of Material Culture Studies" *Museum Anthropology*, 22: 73–74.

Leon-Portilla, M. (2007) "La música en el universo de la cultura náhuatl", *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol 38, pp. 129-163.

Leroi-Gourhan, A. (1977 [1965]) *Il gesto e la parola,* 2. vols. Trad. di F. Zannino, Torino: Einaudi.

Levent, N., Pascual-Leone A., a cura di, (2014) *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space, Playmouth:* Rowman & Littlefield.

Lévi-Strauss, C. (2009) *Antropologia strutturale*, Milano: Il Saggiatore.

Leydi, R. (1983) "Una mostra e il nuovo interesse in Italia per gli strumenti della musica popolare", *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicolgia*, anno II, n.4, pp. 3-8.

Leydi R. (1985) "Gli utensili della musica", in Guizzi F., Sistri A., (a cura di) *Uomini e Suoni. Strumenti Musicali del Museo Arti Primitive Dinz Rialto*, catalogo della mostra, Rimini: La casa Usher, pp. 15-16.

Libin, L. (1984) "Collections" in Sadie S. (a cura di) *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londra: MAcmillan Press, vol. 1, pp. 436–46.

Liebenwein, W. (1988), *Lo studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena: Panini.

Liffman, P. M. (2007), "Museums and Mexican Indigenous Territoriality" *Museum Anthropology*, 30: 141–160.

Lind, M. D. (2014) "La cerámica policroma y los códices", in *Panorama arqueológico: Dos Oaxacas*, Marcus Winter e Gonzalo Sánchez Santiago, (a cura di), pp.101-109. Serie Arqueología oaxaqueña 4. Oaxaca: Centro INAH.

Linné S. (2003 [1934]) *Archaeological Research at Teotihuacan, mexico*, Tuscaloosa: University of Alabama Press.

List, G. (1979) "Ethnomusicology: a discipline defined", *Ethnomusicology* n°23:1, pp.1-4.

Lo Sardo E., a cura di, (2001) *Athanasius Kircher. Il Museo del Mondo*, catalogo della mostra, Edizioni De Luca.

Loose, R.W. (2008) "Tse'Biinaholts'a Yalti (Curved Rock that Speaks)", *Time and Mind* n.1, pp. 31-50.

López Austin, A. (1984) *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, UNAM.

López Austin, A. (1994) *El conejo en la cara de la Luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana,* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Nacional Indigenista,

López Austin, A. (1996) "La cosmovisión mesoamericana", in Sonia Lombardo, Enrique Nalda (a cura di), *Temas mesoamericanos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 471-507.

López Austin, A. (1998) *Il passato indigeno. Per una nuova storia del Messico Precolombiano,* trad. Davide Domenici, Milano: Jaca Book.

López Austin, A. (2001) "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", in Johanna Broda e Félix Báez-Jorge (a cura di), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, pp. 47-65.

López Austin, A., López Luján, L. (2009) *Monte sagrado-Templo Mayor*, Città del Messico: UNAM-IIA.

López Luján, L. (1993), *Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan*, México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Lubman, D. (1998) "An Archaeological Study of a chirped echo from the Maya Pyramid of Kukulcan, at Chichen Itza", intervento presentato alla *Conference of the Acoustical Society of America*, 12-16 ottobre 1998.

Lubman, D. (1999) "Mayan acoustics: of rainbows and resplendent quetzals,'' Journal of Acoustical Society of America n. 106, 4, p. 2228.

Lubman, D. (2002) "Acoustical features of two Mayan monuments at Chichen Itza: Accident or design", *Journal of Acoustical Society of America* n. 112, 5, p. 2285.

Lugli A. (1983) *Naturalia e Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano: Mazzotta.

Lumholtz Carl e Aleš Hrdlicka (1898) "Marked Human Bones from a Prehistoric Tarasco Indian Burial Place in the State of Michoacan, Mexico", *Bulletin of the American Museum of Natural History* X, pp. 61-79.

Lumholtz, C. (1902) *Unknown Mexico,* New York: Charles Scribner's Sons.

MacGregor, A. (1985) *Bone, Antler, Ivory and Horn: Technology of Skeletal Materials Since the Roman Period,* Londra: Croom Helm.

Maggi M., Falletti V. (2001) *Gli ecomusei: che cosa sono, che cosa possono diventare*, Torino: Allemandi.

Mantegazza P. (1877) "Studi antropologici ed etnografici sulla Nuova Guinea", *Archivio per l'Etnografia e l'Etnologia*, VII, pp. 305-348.

Mariotti L. (1996) "*Traditio*: tradimento, narrazione, insegnamento. Percorsi di didattica museale", in *L'invenzione dell'identità e la didattica delle differenze*: atti della sessione "Antropologia museale" al II Congresso nazionale A.I.S.E.A., Identità differenze conflitti, Roma, 28-30 settembre 1995, Milano: Edizioni ET, p. 67-80.

Martí S., (1964) *Dances of Anáhuac: The Choreography and Music of Precortesian Dances*, Aldine Publishing Company.

Martí, S., (1968) *Instrumentos musicales precortesianos,* INAH, México.

Martí, S., (1978) *Music before Columbus / Música precolombina,* 2nd. Gunhil Nilsson, Biblioteca Interamericana bilingüe 2, México: Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele.

Matos Moctezuma E. (1999) "Sahagún y el recinto ceremonial de Tenochtitlán" *Arqueología Mexicana*, ed. speciale 36. *Fray Bernardino de Sahagún,* p. 22-31.

Matos Moctezuma E. (2005) *Muerte al filo de obsidiana,* Città del Messico: FCE.

Matos Moctezuma E. (2013) "La muerte entre los mexicas. Expresión particular de una realidad universal", *Arqueología Mexicana*, ed. speciale 52, *La muerte en México. De la época prehispánica a la actualidad*, pp. 8-33.

May, S. (2014) "Silbury Hill: public archaeology, acoustic archaeology", *World Archaeology* vol. 46, 3, pp. 319-331.

McAllester, D. P., (1949) *Peyote music,* New York: Viking Fund.

McAllester, D.P. (1971) "Some Thoughts on Universals in World Music." *Ethnomusicology* 15(3): 379-80.

McEwan C., Middleton A., Cartwright C., Stacey R. (2006) *Turquoise Mosaics from Mexico*, Londra: the British Museum Press.

McLeod N. (1974) "Ethnomusicological Research and Anthropology", *Annual Review of Anthropology*, n°3, pp. 99-115.

McVicker, D. (2005) "Notched Human Bones from Mesoamerica" *Mesoamerican Voices*, 2, pp. 1-31.

Méndez, A., Pimentel, A. (2010) *Tipología De Instrumentos arqueológicos en Mesoamérica*, Tesi in Archeologia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Città del Messico.

Merriam A.P., (1960), "Ethnomusicology, Discussion and Definition of the Field", *Ethnomusicology* n°4, vol.3, pp. 107-114.

Merriam A.P., (1964) *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press.

Merriam A.P., (1975) "Ethnomusicology Today" *Current Musicology* n°20, pp.50-66.

Merriam A.P., (1977) "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective" *Ethnomusicology* n° 21, 2, pp.189-204.

Merriam A.P., (1982), "On objections to comparison in Ethnomusicology" in R. Falck e T. Rice (a cura di) *Cross-Cultural Perspectives on Music*, Toronto: University of Toronto Press, pp. 174-189.

Meskell, L. a cura di, (2005) *Archaeologies of Materiality*, Oxford: Blackwell.

Meskell, L. e Preucel R.W. a cura di, (2004) *A Companion to Social Archaeology*, Oxford: Blackwell.

Meyer L.B. (1960), "Universalism and Relativism in the Study of Music", *Ethnomusicology* n° 4(2), pp. 49-54.

Mikulska Dabrowska K., (2008) *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones de deidades nahuas*, Città del Messico: Instituto de Investigaciones Antropologicas, UNAM.

Mikulska Dabrowska K., (2010) "Cuchillos de sacrificio? El papel del contexto en la expresión pictórica mesoamericana", *Itinerarios*, 12, pp. 125-154.

Miller, D. a cura di, (2005), *Materiality*, Durham, NC, Duke University Press.

Mills, S. (2014) *Auditory Archaeology: Understanding Sound and Hearing in the Past*, Walnut Creek: Left Coast Press.

Minicuci, M., Lupo A., (2015) "Introduzione. Processi e forme di restituzione" *L'Uomo. Società, Tradizione, Sviluppo*, n.2, pp. 7-13.

Molina, fry A. de, (1970 [1571]) *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*; estudio preliminar de Miguel Leon-Portilla. - Mexico: Editorial Porrua.

Morgan, L.H., 2013[1877] *La società antica, o ricerche sulla linea del progresso umano dallo stato selvaggio, attraverso la barbarie, alla civiltà,* Milano: Pgreco.

Munapé, K. a cura di), (2012) *[S]oggetti Migranti. Dietro le cose, le persone*, catalogo della mostra, Edizioni Espera.

Muriá J.M. (1973), "Hernando Alvarado Tezozomoc", in *Sociedad prehispánica y pensamiento europeo,* Città del Messico: Sep-Setentas, pp. 66-73.

Myers, F., a cura di, (2001), *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe: School of American Reserach Press.

Neher, A., (1962) "A Physiological explanation of unusual behavior in ceremonies involving drums" *Human Biology*, Vol. 34, No. 2, pp. 151-160.

Nettl, B., (1975) "The state of Research in Ethnomusicolgy, and recent developments", *Current Anthropology* n°20, pp. 67-78.

Nettl, B., (2005 [1983]) *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana: University of Illinois.

Neurath, J., (2008) "Cacería ritual y sacrificio Huicholes: entre depredación y alianza, intercambio e identificación" *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 94-1, pp. 251-283.

Nobili, C. (1990) "Per una storia degli studi di antropologia museale: il Museo "Luigi Pigorini" di Roma", Estratto da *Lares*, vol. 56, n. 3, pp. 321 – 329.

Nobili C. (1993a) "Dal museo degli oggetti al museo degli altri tra noi", *Lares* LIX, n. 1, pp. 73 – 86.

Nobili, C., a cura di (1993b) *Prima America. Gli oggetti americani nelle "Camere delle meraviglie"* Soprintendenza Speciale al Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini.

Nobili, C. (2010) "Luigi Pigorini, collezionisti e criteri di raccolta etnografica", La Rocca, L., (a cura di) *Le Collezioni del Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini*, *Forma Urbis* n. 5, pp. 14-15.

Nobili C. (2012) "Un lungo viaggio condiviso", in Munapé, K. (a cura di), *[S]oggetti Migranti. Dietro le cose, le persone*, catalogo della mostra, Edizioni Espera, pp. 105-110.

Ó Foghlú, B. (2014) "Irish Iron Age horns, and the conical spearbutt of Navan: a mouthpiece investigation, *Emania*, 22, pp. 99-125.

Olivier G., (2008) "Le Cerf et le Roi: Modéle sacrificiel et rite d'Intronisation dans l'Ancien Mexique" *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 94-1, pp. 191-230.

Olivier, G., (2010) "El simbolismo sacrificial de los Mimixcoa: cacería, guerra, sacrificio e identidad entre los mexicas", in G. Olivier e L. López Luján (a cura di) *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, INAH.

Olivier G., (2011) "Cerfs mélomanes et chasseurs lubriques: chasse, musique et érotisme dans l'ancien Mexique", in N. Ragot, S. Peperstraete e G. Olivier, (a cura di) *La quete du Serpent a Plumes. Arts et religions de l´Amérique précolombienne. Hommage a Michel Graulich*, Parigi: Brepols Publishers.

Olivier, G. (2015) Cacería, Sacrificio y Poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcóatl, « Serpiente de Nube », Città del Messico : Fondo de Cultura Económica, UNAM, IIH.

Olmedo Vera B. (2002) *Los Templos Rojos del recinto sagrado de Tenochtitlan*, Messico: INAH.

Olsen A. D, (1990) "The ethnomusicology in Music archaeology", in Del Vale (a cura di), *Selected reports in ethnomusicology*, v. 8, Los Angeles.

Orsini, C. (2015a) “Oggetti d’incontro: musealizzare le culture del mondo di oggi” in C. Orsini e A. Antonini (a cura di) *MUDEC - Museo delle Culture. Catalogo delle opere e guida al percorso,* Milano: 24 Ore Cultura srl, pp.14-17.

Orsini, C. (2015b) “Gli oggetti dalle Ande Centrali. Culture Chavin, Cupisnique, Paracas e Nasca” in C. Orsini e A. Antonini (a cura di) *MUDEC - Museo delle Culture. Catalogo delle opere e guida al percorso,* Milano: 24 Ore Cultura srl, pp. 168-177.

Ouzman, S. (2001) “Seeing is deceiving: rock art and the non-visual”, *World Archaeology*, n. 33 (2), pp. 237-256.

Padiglione, V. (2008) *Poetiche dal museo etnografico: spezie morali e kit di sopravvivenza*, Imola: La Mandragora.

Padiglione V., (1997) “L’effetto cornice. Problemi e prospettive della mediazione del patrimonio”, *Etnoantropologia*, n. 6-7, pp. 137-154.

Pahl, G. e Stern, J. (1973) *Jules Berman collection of Mexican Pre-Columbian art*. San Diego, Cal.: Fine Arts Gallery of San Diego.

Paini A., Aria M., a cura di, (2015) *La densità delle cose. Oggetti ambasciatori tra Oceania e Europa*, Pisa: Pacini Editore.

Pareyón G. (2006) “La música en la fiesta del dios Xipe Totec”, intervento presentato al *III FORO NACIONAL SOBRE MÚSICA MEXICANA: Música y músicos a lo divino. Homenaje a Miguel Bernal Jiménez*, Museo de Arte Abstracto “Manuel Felguérez”, Zacatecas, 1° giugno 2006.

Parker, R. L. (1998) *Carlos Chavez.* NY: Garland Publishing.

Paxton M. (2009) «Códice Madrid», *Arqueología Mexicana, Ed. Especial n.31: Códices prehispánicos y xoloniales tempranos*. Catálogo, pp. 20-23.

Pedelty, M., *Musical ritual in Mexico City: from the Aztec to NAFTA*, Austin: Texas University Press, 2004.

Pereira, G., (2005) “The Utilization of Grooved Human Bones: A Reanalysis of Artificially Modified Human Bones Excavated by Carl Lumholtz at Zacapu, Michoacán, Mexico” *Latin American Antiquity*, Vol. 16, No. 3, pp. 293-312.

Petrucci V. (1980) “Strumenti Musicali: cenni storici sul loro ingresso in museo” in V. Petrucci e D. Carpitella (a cura di) *Oggetti e Ritmi: strumenti musicali dell’Africa*, catalogo della mostra, Roma: De Luca Editore, pp. 11-16.

Pieraccioli R. (1992) *Hispaniola 1492: cronaca di un etnocidio*, S. Domenico di Fiesole: Edizioni Cultura della Pace.

Pieraccioli R. (1998) “La scomparsa dei Taíno: aspetti storico-demografici”, in Dalembert L.P., C. Nobili, D. Zanin (a cura di) *I Caraibi prima di Colombo: La cultura del popolo Taino* (Catalogo della mostra) Roma: Istituto Italo-Latinoamericano, pp. 47-56.

Pigorini L. (1885) “Gli antichi oggetti, Messicani incrostati de mosaico esistenti nel Museo preistorico ed etnografico di Roma”, *Reale Accademia dei Lincei*, Vol. XII, pp.1-5.

Pinzauti, L. (1977) “Conservazione e restauro degli strumenti antichi” *Atti della Giornata di studi sul restauro liutario* (Cremona, 9 ottobre 1976), Comitato Per La Salvaguardia Dei Beni Liutari Nazionali, Cremona: Libreria del Convegno, pp. 44-49.

Piña Chán, R., a cura di (1973) *Teotenango: segundo informe de las escavaciones arqueológicas (Noviembre 1971-julio 1972)*, Gobierno del Estado de México, Dirección de Turismo.

Piña Chán, R., a cura di (1975) *Teotenango, el antiguo lugar de la Muralla: Memoria de las escavaciones arqueológicas*. 2 vols. Gobierno del Estado de México, Dirección de Turismo.

Piña Chán, R. (2000) “Teotenango”, *Arqueología Mexicana* n. 43, pp. 38-43.

Pizzorni, F., Tamarozzi, F. (1999) “Oggetti e gesti per costruire la memoria di sé”, in F. Di Valerio (a cura di) *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, Bologna: CLUEB, pp. 191-208.

Plankensteiner, B. (2013) “Objects or People? Discrepancies of Focus in the History of Ethnography Museums” in Ferracuti, S., Frasca, E., Lattanzi, V., a cura di, *Beyond Modernity: Do Ethnography Museums need Ethnography?”,* Proceedings of the International Colloquium, Museo Nazionale Preistorico

Etnografico “Luigi Pigorini”, Roma-18-20 aprile 2012, Roma: Espera Libreria Archeologica, pp. 151-162.

Pomian K. (1978) “Collezione*”* in *Enciclopedia Einaudi*, Tomo III, Torino: Einaudi.

Posth C. (2013) *Investigazione genetica su strumento “omichicahuaztli*” inv. 15395/G, Relazione di studio.

Poulopoulos, P. (2016) *New Voices in Old Bodies: A Study of ‘Recycled’ Musical Instruments with a Focus on the Hahn Collection in the Deutsches Museum*, Münster: MV-Wissenschaft.

Pozzi, E. (1989) “Il paradigma del traditore”, in F. Cardini (a cura di), *La menzogna*, Firenze: Ponte delle Grazie, pp. 171-192.

Pranzetti L., Lupo A. (2015) *Civiltà e Religione degli aztechi*, Milano: Mondadori.

Price, S. (2007) *Paris Primitive. Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly*, Chicago-Londra: University of Chicago Press.

Price, S. (1989) *Primitive art in civilized places,* Chicago: University of Chicago Press.

Puccini, S. (1985) “Evoluzionismo e Positivismo nell’Antropologia Italiana”, in *L’antropologia Italiana, un secolo di Storia*, Bari: Laterza, pp. 98-147.

Pye, E. (2007) *The power of touch: handling objects in museum and heritage contexts*, Walnut Creek (CA): Left Coast Press.

Quattrocchi P. (2011), *Corpo, Riproduzione e salute tra le donne maya dello Yucatan (Messico),* Pisa: Pacini editore.

Quezada Ramírez, N. (1996) *Los matlatzincas: época prehispánica y época colonial hasta 1650*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones.

Quinn, E. M. (2003), The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture. *Museum Anthropology*, 26: 84–86.

Rainbird, P. (2002) “Making sense of Petrogliphs: the sound of Rock Art”, in B. David e M. Wilson (a cura di) *Inscribed Landscapes: marking and making place*, Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 93- 103.

Ramos Amézquita, A. (2015) *Metodologia de análisis acústico de sitios arqueológicos de Mesoamérica*, Tesi di Dottorato, Escuela técnica superior de ingenieros industriales, Univeridad Politécnica de Madrid.

Reynoso, C. (2006) *Antropología de la Musica. De los géneros tribales a la globalización, vol. I: Teorías de la simplicidad*, Buenos Aires: Sb.

Rhodes W. (1956) "Toward a definition of Ethnomusicology", *American Anthropologist*, n°58, pp. 457-463.

Ricci A. (2004) "I suoni in mostra. Una strategia dell'orecchio", *AM Antropologia Museale* III, 7, pp. 34-39.

Ricci A. Feld S. (2004) Musica, Antropologia, Popoli indigeni, *AM – Antropologia Museale*, 8, pp.37-42.

Ricci A. (2010) *Antropologia dell'ascolto*, Roma: Nuova Cultura.

Ricci A. (2013) "I suoni e lo sguardo. Una mostra e qualche riflessione" in Adamo, G. e Giannattasio F. (a cura di) *L'etnomusicologia italiana a sessanta anni dalla nascita del CNSMP (1948-2008)*. Atti del Convegno (Roma, 13-15 novembre 2008), Vol. 3 di Arte armonica: EM quaderni archivi di etnomusicologia, Volume 3, Serie V, Roma: Accademia Naz. di S. Cecilia.

Ricciardi, F., (2005) Il *viaggio dell'innovazione. Informatica, Beni Culturali e Turismo*, Milano: Vita e Pensiero.

Rice, T. (1987) "Toward the Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, n° 31(3), pp. 469-488.

Rice, T. (2010) "Ethnomusicological Theory", *Yearbook for Traditional Music* Vol. 42 pp. 100-134.

Rickard J. (2007) "Absorbing or Obscuring the Absence of a Critical Space in the Americas for Indigeneity: TheSmithsonian's National Museum of the American Indian", *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 52, "Museums: Crossing Boundaries", Atti del colloquio internazionale *Crossing Boundaries: Art and Anthropology Museum in Search of Common Ground*, aprile 2006, Harvard University, pp.85-92.

Rigoli A., a cura di (1992) *Due Mondi a confronto. I segni della storia*, catalogo della mostra, Genova: Edizioni Colombo.

Rizzoni, C. (2011) *Fare Etnomusicologia Oggi. L'attuale etnomusicologia italiana nelle parole dei suoi protagonisti*, Roma: Edizioni Nuova Cultura.

Rouget, G., (1980) *La Musique et la Trance. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris: Gallimard.

Russell, F. (1908) *The Pima Indians*, Washington: Government Printing Office.

Russo, A., (2011) "Cortés's objects and the idea of New Spain Inventories as spatial narratives" *Journal of the History of Collections* vol. 23 no. 2 pp. 229–252.

Ryan, M. (1981) "Assimilating New Worlds in 16th and 17th Centuries", *Comparative Studies in Society and History*, n. 23, pp. 526-529.

Sachs C., 2013 [1940], *Storia degli Strumenti Musicali*, Milano: Mondadori.

Sachs C., Moritz von Hornbostel, E., (1914) "Systematik der Musikinstrumente", *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 46, pp. 553-90.

Sahagún, B. de, Anderson A., Dibble C., *General history of the things of New Spain: Florentine codex*, Santa Fe, N.M.: School of American Research; Salt Lake City, Utah: University of Utah, 1950-1982.

Sahlins, M. (1980) *Cultura e Utilità*, Milano: Bompiani (ed. Or. 1976, Chicago: University of Chicago Press).

Samuels D.W., Meintjes L., Ochoa A.M., Porcello T. (2010) "Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology", *Annual Review of Anthropology*, Vol. 39, PP. 329-345.

Sánchez Santiago G., Higelin Ponce De León R., (2014) "El quego xilla en la antigua Oaxaca: Una aproximación a los idiófonos de ludimiento", in Matthias Stöckli & Mark Howell (eds.), *Flower World. Musical Archaeology of the Americas*, 3, Berlin: Ekho Verlag, pp. 101-121.

Saville, M. H. (1922) *Turquois Mosaic Art in Ancient Mexico*, New York, Museum of the American Indian, Heye foundation.

Saviola, D. (1996), "Abitare le differenze: dalla «mente locale» all'«umanesimo etnografico»", in *L'invenzione dell'identità e la didattica delle differenze*: atti della sessione "Antropologia museale" al II Congresso nazionale A.I.S.E.A., Identità differenze conflitti, Roma, 28-30 settembre 1995, Milano: Edizioni ET, p. 91-100.

Saviola D. (2010) “Americhe” in La Rocca, L., (a cura di) *Le Collezioni del Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini, Forma Urbis* n. 5, pp. 33-37.

Scarre C., G. Lawson (a cura di*) Archaeoacoustics*, Cambridge: Oxbow Books.

Schaeffner, A. (1978 [1936]) *Origine degli strumenti musicali*, Palermo: Sellerio Ed.

Schele, L. e Mathews P. (1998) *The Code of Kings: The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*, New York: Scribner.

Schmidt, F. (2006) “The Peruvian Whistling Vessels of the Museum of Ethnology, Berlin”, *Studien zur Musikarchäologie* n.V, pp. 143-159.

Scott, M. K. (2012) “Engaging with Pasts and Present: Curators, Communities, and Exhibition Practice”, *Museum Anthropology*, 35, pp. 1–9.

Scott, M. K. (2012), “Reflections on collaboration: Exhibiting Contemporary Maya Art”, *Museum Anthropology*, 35, pp. 71–84.

Seeger C. (1951), “Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations and Methods”, *Journal of the American Musicological Society*, 4, pp. 240-248.

Seler, E., 1992[1898], “Ancient Mexican Bone Rattles”, in Comparato F.E. (a cura di), *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, Vol. III, Culver City, CA: Labyrinthos, pp. 62-73.

Shelton A.A. (2009) “The Public Sphere as Wilderness: Le Musée du quai Branly”, *Museum Anthropology*, 32 (1), pp. 1-16.

Siméon, R. (2007 [1885]) *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, Ed. Siglo XXI. México.

Sistri, A. (1985) “Suoni dalle cose” in Guizzi F., Sistri A., (a cura di) *Uomini e Suoni. Strumenti Musicali del Museo Arti Primitive Dinz Rialto*, catalogo della mostra, La casa Usher, pp. 11-12.

Smith, M.M. (2007) *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Solis G. (2012) , “Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis, and Social Theory in Ethnomusicology” *Ethnomusicology* V. 56, 3, pp. 530-554, University of Illinois Press.

Staiti, D. (2013) “Interculturalità? I concerti, la *World music*, l’etnomusicologia” in Adamo, G., Giannattasio F. (a cura di) *L'etnomusicologia italiana a sessanta anni dalla nascita del CNSMP (1948-2008)*. Atti del Convegno (Roma, 13-15 novembre 2008), Vol. 3 di Arte armonica: EM quaderni archivi di etnomusicologia, Vol. 3, Serie V, Roma: Accademia Naz. di S. Cecilia, pp. 199-208.

Starr, F., (1899) “Notched Bones from Mexico”, Proceedings of the Davenport Academy of Sciences VII (1897-1899), pp.101-107.

Steele, D.G. (1970) “Estimation of stature from fragments of long limb bones”, in Stewart T.D. (a cura di) *Personal identification in mass disaster*, Washington DC: Smithsonian Institution, pp. 85-97.

Steele, D.G., Mckern T.W. (1969) “A Method for Assessment of Maximum Long Bone Length and Living Stature from Fragmentary Long Bones”, *American Journal of Physical Anthropology*, n. 31, pp. 215-228.

Stephenson, M. (2012) *Assessing the Quality of Low Frequency Audio Reproduction in Critical Listening Spaces*, Tesi di Dottorato, School of Computing, Science, & Engineering University of Salford.

Stevenson R. (1968) *Music in Aztec & Inca territory*, University of California Press, Berkeley.

Stobart H. (2008) *The New (Ethno)musicologies*, Lanham: Scarecrow Press.

Stockmann, E. (1984) “Teoria e metodo per lo studio degli strumenti della musica popolare”, *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicolgia*, anno III, n.5, pp. 3-18.

Sturge, K. (1997) “Translation Strategies in Ethnography”, *The Translator* 3/1, pp. 21-38.

Sturge, K. (2006) “The Other on Display: Translation in the Ethnographic Museum”, in Hermans, T. (a cura di) *Translating Others*, Manchester: St. Jerome Publishing, pp. 431–440.

Sturge, K. (2007) *Representing Others: Translation, Ethnography and the Museum*. Manchester: St Jerome Publishing.

Suppan W. (1998) “Early Ideas in the Anthropology of Music” in J. Braun e U. Shavrit (a cura di) *Studies in Socio-musical Science* Gerusalemme: Bar-Ilan University Press, pp. 83-88.

Taube, K. (1988), *The Albers Collection of Pre-Columbian Art*, New York: Hudson Hills Press.

Thomas, N. (2010), “The Museum as Method”, *Museum Anthropology*, 33: 6–10.

Thomas, N. (1991) *Entangled Object. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge: Harvard University Press.

Till, R. (2010) “Songs of the Stones: An Investigation into the Acoustic Culture of Stonehenge, *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, vol. 1, n. 2, pp. 1-18.

Tilley, C. Keane, W., Kuechler, S., Rowlands, M., Spyer P., a cura di, (2006) *Handbook of Material Culture*, London: Sage.

Tomaszewski B. M., Smith M. E. (2010) “Polities, territory and historical change in Postclassic Matlatzinco (Toluca Valley, central Mexico)” Journal of Historical Geography, n. 30, pp. 1-18.

Tommasi de Magrelli W., Manrique Castañeda L., a cura di (1979 [1936]) *La zona arqueológica de Tecaxic-Calixtlahuaca y los Matlatzincas: etnología y arqueología (textos de la segunda parte)*, vol. 30. Toluca: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.

Toscano, S. (1946) *Arte Precolombino del Occidente de México*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública.

Townsend, R.F., a cura di, (1998), *Ancient West Mexico: Art and Archaeology of the Unknown Past*, Chicago: The Art Institute of Chicago.

Townsend, R.F. (2006) *Gli aztechi. Origini, storia e tramonto di una civiltà scomparsa*, (ed. or. 1992), Roma: Newton Compton editori.

Trejo Mojica J. A. (2008) “Los restos óseos humanos como objetos ideológicos del periodo Clásico maya” *Dimensión Antropológica*, Vol. 42.

Tringham, R. (1991) “Households with faces: the challenge of gender in prehistoric architectural remains”, in J.M. Gero e M.W. Conkey (a cura di) *Engendering Archaeology: women in prehistory*, Oxford: Blackwell, pp. 91-131.

Turci, M. (1999) “Uomini, oggetti, musei. Sguardi d’antropologia fra disciplina e immaginazione”, in F. Di Valerio (a cura di) *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, Bologna: CLUEB, pp. 161-176.

Turgeon, L., Dubuc, É. (2002) “Ethnology Museums: new challenges and new directions”, *Ethnologies*, 24 (2), pp. 19-32.

Turrent L., (1993) *La conquista musical de México*, Città del Messico: Fondo De Cultura Economica.

Urcid J. (2010) «El sacrificio humano en el suroeste de Mesoamérica», in L. López Luján e G. Olivier (a cura di), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México: INAH-UNAM, pp. 115-168.

Vackimes, S. C. (2001), “Indians in Formaldehyde — Nation of Progress: The Museo Nacional of Mexico and the Construction of National Identity”, *Museum Anthropology*, 25, pp. 20–30.

Van Meer R. (2010) “The Forgotten Collector: Joseph Anton Dorenberg (1846-1935)”, JAHRBUCH DER STAATLICHEN ETHNOGRAPHISCHEN SAMMLUNGENSACHSEN, n.45, pp.77-100.

Varadan V.K., Varadan V.V. (2013) *Low and High Frequency Asymptotics, Acoustic, Electromagnetic and Elastic Wave Scattering*, Amsterdam: Elsevier Science Publ.

Vargas Pacheco, E. (1978) *Transición del Clásico al Posclásico a través de Ojo de Agua y Teotenango*, Tesis de Licenciatura, enah, México.

Vega Pérez A. (2013) *Instrumentos musicales, vírgula del sonido y danza en cerámica, pintura y códices prehispánicos. Base de datos digitales con imagen y bibliografía comentad*a, Tesi di laurea, Città del Messico: UNAM.

Velázquez Castro A., Both A.A. (2010) “The sound of the Earth. Aztec shell rattles” *Musical Perceptions – Past and Present. On Ethnographic Analogy in Music Archaeology, Studien zur Musikarchäologie VI, Orient-archäologie* 25, pp. 243-261.

Velázquez Castro A., B. Zúñiga Arellano, N. Valentín Maldonado (2014) “Identificación de las piezas de concha del Omichicauaztli del Museo

Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini» de Roma", Relazione di studio.

von Winning, H., (1959) "A Decorated Bone Rattle from Culhuacan, Mexico", *American Antiquity*, Vol. 25, No. 1, pp. 86-93.

von Winning, H.e A. Stendahl. (1968) *Pre-Columbian Art of Mexico and Central America*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.

Wacshsmann, K.P. (1983) "Gli strumenti musicali primitivi" in Baines, A. (a cura di) *Storia degli strumenti musicali. Con un glossario dei termini tecnici e acustici*, Milano: BUR.

Waller, S.J. (2006) "Intentionality of Rock-art Placement Deduced from Acoustial Measurements and Echo Myths" in C. Scarre and G. Lawson (a cura di), *Archaeoacustics*, McDonald Institute Monographs, Cambridge, pp.31-40.

Watson, J. (1991) "Historical Musical Instruments: A Claim to Use, an Obligation to Preserve", *Journal of the American Musical Instrument Society* 17, pp. 69–82.

Watson A (2006) "(Un)intentional Sound? Acoustics and Neolithic Monuments" in C. Scarre and G. Lawson (a cura di), *Archaeoacustics*, McDonald Institute Monographs, Cambridge, pp. 11-22.

Watson A., Keating D. (1999) "Architecture and sound: an acoustic analyis of megalithig monuments in prehistoric Britain", *Antiquity*, n. 73, pp. 325-336.

Weiss, S. (2014). Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music. *Ethnomusicology,* 58(3), 506–525.

Weisser S., Quanten, M. (2011) "Rethinking Musical Instrument Classification: Towards a Modular Approach to the Hornbostel-Sachs System", *Yearbook for Traditional Music* Vol. 43, pp. 122-146.

Werness, H. (2006) *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, New York: Continuum.

West, R. (2006) "Il Museo Nazionale degli Indiani Americani: percorsi post-coloniali", *Antropologia Museale*, anno 4, num. 15, pp. 12 – 14.

Willey G.R., Phillips P. (1958) *Method and Theory in American Archaeology*, University of Chicago Press, Chicago.

Wilson, T. (1898) "Prehistoric Art: Or the Origin of Art as Manifested in the Works of Prehistoric Man*", Report of the United States National Museum for 1896*, pp. 325-664, Washington: Smithsonian Institution, United States National Museum, Government Printing Office.

Woodward, I. (2007) *Understanding Material Culture*, Londra: Sage.

Wright L., Vásquez M. (2003) "Estimating the Length of Incomplete Long Bones: Forensic Standard from Guatemala", *American Journal of Physical Anthropology*, n. 120, pp. 233-251.

Zacarías M.P. (1975) "Los enterramientos" in Piña Chán, R., a cura di Teotenango, el antiguo lugar de la Muralla: Memoria de las escavaciones arqueológicas, Gobierno del Estado de México, Dirección de Turismo, Tomo II, pp. 365-392.

Zalaquett Rock, F. (2008) *Estudio de las representaciones escénicas en los mayas del periodo Clásico: el* Grupo Norte *de* Palenque *y su significado social*, Tesi dottorale, Città del Messico: UNAM.

Zalaquett Rock, F., Ramos A., Medina A. (2010) "The prehistoric Mayan musical instruments of the Yucatan peninsula: an archaeoacoustic study", *Journal of the Society of Acoustic of America*, n. 128, 4, pp. 23-68.

Zalaquett R., M.I. Nájera C., L.E. Sotelo S. a cura di, (2014) *Entramados Sonoros de Tradición Mesomericana*. *Identidades, imájenes y contextos*, Città del Messico: UNAM-IIF.

Zalaquett Rock R., J. Bautista Martínez, V. Bellomia, A. Véliz Ruiz (n.d.) "Los *omichicahuaztli* de Teotenango, Estado de México. Un Estudio interdisciplinario" in preparazione.

Zavattaro M. (2014) "Le collezioni etnografiche del Msueo di Storia Naturale di Firenze: Storia e prospettive museologiche e museografiche" *Museologia Scientifica* - Nuova serie n.8, pp.56-66.

Zavattaro M., Giuntini G., a cura di, (2001) *Suoni della Terra, forme musicali*. Catalogo degli strumenti musicali dalle collezioni del Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia di Firenze. Pontedera: Bandecchi e Vivaldi editori.

Zifferero A., Lenzi F., a cura di, (2004) *Archeologia del museo, I caratteri originali del museo e la sua documentazione storica fra conservazione e comunicazione*, Editrice Compositori, Bologna, pp. 50-58.

Zina J., Haddad, C.F.B. (2005) "Reproductive Activity and vocalizations of *Leptodactylus labyrinthicus* (anura: *Leptodactylidae*) in southeastern Brazil", *Biota Neotropica*, vol. 5, n. 2, pp. 1-11.

Sitografia

Bellia, A. (2015) “The virtual reconstruction of an ancient musical instrument: The aulos of Selinus”, *2015 Digital Heritage*, Granada, pp. 55-58. (DOI: 10.1109/DigitalHeritage.2015.7413833)

Donahue, J. (2000) “Applying Experimental Archaeology to Ethnomusicology: Recreating an Ancient Maya Friction Drum through Various Lines of Evidence”. *Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies*. http://www.famsi.org/research/kerr/articles/friction_drum/

Hamilakis Y. (2016) “Decolonial archaeologies: from ethnoarchaeology to archaeological ethnography”, *World archaeology* (DOI: 10.1080/00438243.2016.1209783)

Hickman, E. (2000) “Archaeomusicology”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, L. Macy (a cura di) <http://www.grovemusic.com/>.

Howe, R., Shahbazmohamadi S., Bass. R., Singh P. (2014) “Digital evaluation and replication of period wind instruments: the role of micro-computed tomography and additive manufacturing” *Early Music* (DOI: 10.1093/em/cau091).

JocDermott J.H., Shultz A.F., Undurraga E.A., Godoy R.A. (2016). "Indifference to dissonance in native Amazonians reveals cultural variation in music perception" *Nature*, n. 535, pp. 547-550. (DOI: 10.1038/nature18635).