

Per uno studio delle collezioni private di registrazioni di interesse etnomusicologico: il caso della poesia improvvisata in Sardegna

MARCO LUTZU

Abstract

L'articolo affronta lo studio delle collezioni private di registrazioni di una tradizione di poesia improvvisata diffusa nella Sardegna meridionale. Facendo riferimento a diversi paradigmi teorico-interpretativi (dalle etnoscienze agli archivi di comunità, dalle pratiche dei media ai *sound souvenirs*) viene presentato e discusso il caso di Salvatore Monni, un appassionato che ha iniziato a registrare le gare poetiche negli anni Settanta, dando vita a una collezione che oggi conta alcune migliaia di supporti.

Anche in ragione di un sostanziale disinteresse da parte delle istituzioni e degli archivi pubblici verso questa pratica poetico-musicale, tali raccolte possono essere considerate come archivi di comunità che svolgono un ruolo importante per la salvaguardia di una parte significativa della cultura orale della Sardegna.

Nella prospettiva di una *etnoarchivistica* applicata alle raccolte private di registrazioni sonore, il caso di Salvatore Monni mostra la capacità del collezionista di gestire una grande mole di documenti sonori organizzandoli in maniera funzionale alla natura della raccolta, al contenuto dei supporti e al loro utilizzo da parte della comunità degli appassionati.

Towards a study of private collections of recordings of ethnomusicological interest: the case of improvised poetry in Sardinia. *The article focuses on the study of private collections of recordings of a genre of improvised poetry widespread in southern Sardinia. Drawing on different theoretical-interpretative paradigms (from ethnosciences to community archives, from media practices to sound souvenirs), the case of Salvatore Monni, a poetry aficionado who began recording poetic contests in the 1970s, and who has built up a collection that now numbers several thousand recordings, is presented and discussed.*

Also due to a substantial lack of interest on the part of institutions and public archives towards this poetic-musical practice, these collections can be considered as community archives that play an important role in safeguarding a significant part of Sardinian oral culture.

From the perspective of an ethno-archivistics applied to private collections of sound recordings, the case of Salvatore Monni shows his ability to manage a large amount of sound documents by organising them in a functional way according to the nature of the collection, the content of the supports and their use by the community of aficionados.

Tra i campi di indagine del Progetto di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale “Patrimoni, festival, archivi: pratiche musicali e performative di tradizione orale nel XXI secolo” vi è il ruolo degli archivi nel contesto attuale e le pratiche di gestione degli stessi. In qualità di componente dell’unità di Cagliari,¹ all’interno di questa linea di ricerca, mi sono occupato delle collezioni private di documenti sonori di interesse etnomusicologico, concentrando l’attenzione su quelle riguardanti un genere di poesia improvvisata praticata nella Sardegna meridionale. Questo articolo ha per oggetto tali raccolte, i loro creatori, le pratiche connesse al loro impiego e le loro peculiarità rispetto ad altre tipologie di archivi e raccolte.

Da alcuni decenni, nelle scienze umane è in atto un *archival turn* che ha portato a un ripensamento dello statuto ontologico degli archivi (Hamilton *et al.* 2002; Vecchi 2022). Tale ripensamento ha coinvolto anche gli etnomusicologi, che da tempo hanno avviato una riflessione sul ruolo degli archivi sonori nella loro disciplina (Seeger 1986). In un articolo di una decina di anni fa, Anthony Seeger faceva notare che «oggi quello sugli archivi è una parte dello studio della musica che sta vedendo alcune tra le più grandi trasformazioni riguardo le loro attività, i loro valori e il loro potenziale di contributi pratici alla vita delle persone» (Seeger 2004: 94, trad. mia). In effetti, negli ultimi anni è cresciuto il numero di studiosi che utilizzano i documenti d’archivio in progetti di etnomusicologia applicata, «spesso con l’intento di influenzare e cambiare le strutture e le condizioni politiche e sociali» (Lundberg 2019: 189, trad. mia). Gli archivi stanno assumendo un ruolo sempre più importante anche per la salvaguardia dei patrimoni culturali immateriali, verso cui varie istituzioni nazionali e sovranazionali sembrano mostrare una

¹ L’unità facente capo all’Università di Cagliari è coordinata da Ignazio Macchiarella. Oltre al sottoscritto, ne fanno parte, con diversi compiti e inquadramenti, Paolo Dal Molin, Delia Dattilo, Roberto Milledu, Irene Coni, Luca Lecis, Eva Garau, Alessandro Deiana.

crescente sensibilità (Schippers e Seeger 2022). Inoltre, nuove interessanti opportunità vengono dalle Digital Humanities, che consentono di analizzare i documenti custoditi presso gli archivi sonori e audiovisivi con tecnologie quali l'Intelligenza Artificiale, la Big Data Analysis, e la Music Information Retrieval (Bader 2019).

In Italia, coloro che negli ultimi anni si sono interrogati sui possibili sviluppi dell'etnomusicologia hanno sottolineato la centralità dei documenti d'archivio. Secondo Maurizio Agamennone, «condizionati dal rischio di rimanere impastoiati in un eterno “presente” etnografico» gli studiosi hanno sviluppato «una matura sensibilità storiografica, con un crescente interesse per il cambiamento nei processi culturali, anche “dentro” la documentazione sonora, e pure nel limitato arco cronologico di pochi decenni» (Agamennone 2020: 33). Giovanni Giuriati ha invece osservato che

il ruolo degli archivi sta mutando in maniera profonda. Mentre una volta essi fungevano da centro propulsivo di campagne di documentazione e da luogo dove depositare documenti sonori per studi futuri, [...] oggi gli archivi sonori consentono all'etnomusicologia di proporsi anche come luogo di conservazione di significative tracce storiche di processi culturali e forme espressive di un passato più o meno lontano, eredità culturale custodita nella memoria, ma spesso non più viva nelle pratiche comunitarie. Una storia sonora che copre oltre un secolo di documentazione [...] consente di risalire molto indietro nel tempo, operare studi di tipo filologico, ricostruire vicende accadute nell'ultimo secolo in un confronto costante tra indagine diretta sul campo e ricerche d'archivio (Giuriati 2021: 62).

Prospettive teoriche: dall'etnoarchivistica ai *sound souvenirs*

Lo studio delle collezioni private di documenti sonori può essere approcciato adottando diverse prospettive teoriche. Una di queste viene dall'etnoscienza, intensa come lo studio dei principi emici di organizzazione della conoscenza e categorizzazione del mondo circostante (Cardona 1985). A partire dalla metà del Novecento, discipline come l'etnobotanica, l'etnomedicina, l'etnolinguistica ecc. hanno cercato di ricostruire il modo in cui un determinato gruppo sociale «organizza la conoscenza del proprio mondo sul piano linguistico, percettivo, categoriale» (Fabiatti 2001: 208). In etnomusicologia, lo studio delle etnoteorie si è sviluppato con l'intento di ridurre «lo scarto, spesso marcato, fra il proprio quadro concettuale e le categorie di pensiero proprie alla cultura musicale in esame» (Giannattasio 1992: 134). Le ricerche condotte secondo questo orientamento hanno approfondito temi come i discorsi sulla musica (Feld 1984), il pensiero musicale indagato in relazione ai linguaggi verbali e non verbali (Rice 1980), i sistemi di classificazione degli strumenti musicali (Zemp 1978, Kartomi 1990), i processi improvvisativi nella performance musicale (Widdess 1994). In questa prospettiva, può essere interessante provare a sviluppare una *etnoarchivistica* a partire dal caso dei collezionisti di registrazioni di poesia improvvisata della Sardegna.

Una ulteriore possibilità è quella di analizzare le collezioni adottando la prospettiva degli studi sugli archivi di comunità. Secondo Andrew Flinn,

gli archivi di comunità sono le attività di base per documentare, registrare ed esplorare il patrimonio della comunità in cui la partecipazione, il controllo e l'appropriazione del progetto da parte della comunità sono essenziali. Queste attività possono o meno essere svolte in associazione con organizzazioni formali, ma l'impulso e la direzione dovrebbero provenire dalla comunità stessa (Flinn 2007: 153, trad. mia).

Altrettanto interessanti sono gli approcci che suggeriscono di spostare l'attenzione dai testi o dalle strutture di produzione alle pratiche incentrate direttamente o indirettamente sui media (Couldry 2004; Bräuchler e Postill 2010). Nel proporre questo nuovo paradigma, Nick Couldry invita a non limitarsi alle pratiche di fruizione, ma più in generale alle pratiche orientate sui media, chiedendosi «cosa le persone *fanno* in relazione ai media in un'ampia gamma di situazioni e contesti?» (Couldry 2004: 119, trad. mia).

Una ulteriore prospettiva è quella offerta da Karin Bijsterveld e José van Dijck, secondo i quali i supporti contenenti registrazioni audio possono svolgere la funzione di ricordi sonori (*sound souvenirs*) grazie alla loro capacità di richiamare alla memoria eventi e emozioni passate (Bijsterveld e Van Dijck 2009). Raccogliendo gli stimoli offerti da queste prospettive teoriche, nei paragrafi che seguono saranno analizzate le collezioni private di poesia improvvisata campidanese.

Restituzione alle comunità dei documenti sonori di interesse etnomusicologico

Negli ultimi decenni, diversi etnomusicologi hanno promosso iniziative volte a rendere accessibili e restituire alle comunità i documenti sonori contenuti negli archivi. Per quanto riguarda la Sardegna, i primi esempi risalgono agli anni Settanta. Nel 1973 l'etichetta discografica Albatros pubblica *Musica Sarda: canti e danze tradizionali*, un cofanetto di 3 LP curato da Diego Carpitella, Pietro Sassu e Leonardo Sole, contenente registrazioni sul campo effettuate nei quindici anni precedenti, mentre nel 1974 I Dischi del Sole pubblica una selezione delle registrazioni di musica per *launeddas* effettuate oltre dieci anni prima dal ricercatore danese Andreas Weis Bentzon.²

A parte queste pionieristiche esperienze, è nell'ambito del rinnovato interesse verso gli archivi che si inseriscono le recenti pubblicazioni (o ripubblicazioni) di registrazioni di musica sarda effettuate nel corso del Novecento per scopi di ricerca o commerciali, e oggi custodite negli archivi. Nel 2002 viene pubblicata la traduzione italiana della mo-

² Il 45 giri, intitolato *Is launeddas*, raccoglie registrazione effettuate nella Sardegna meridionale nel 1957-58 e 1962.

nografia del Bentzon sulle launeddas arricchita da tre CD contenenti oltre sessanta tracce registrate tra il 1959 e il 1965 (Weis Bentzon 1969 [2002]).³ Qualche anno più tardi l'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna ha promosso la catalogazione informatica dell'Archivio Mario Cervo, contenente la più importante collezione di dischi editi di musica sarda.⁴ L'iniziativa ha portato inoltre alla pubblicazione di un volume sul canto *a chiterra* e di cinque dischi di registrazioni storiche (Angeli 2006).

Le voci di alcuni militari sardi sono presenti nella recente pubblicazione curata da Ignazio Macchiarella ed Emilio Tamburini su un corpus di documenti sonori conservato in due archivi berlinesi, il *Lautarchiv* e il *Phonogrammarchiv*. Si tratta di registrazioni effettuate nell'ambito di una ricerca linguistico-musicale tra i militari italiani detenuti nei campi di prigionia tedeschi durante la Prima guerra mondiale (Macchiarella e Tamburini 2018).

La collana *aEM – Archivi di Etnomusicologia* della casa editrice Squilibri, nata con lo scopo di rendere accessibili a un più ampio pubblico i documenti sonori del CNSMP,⁵ ha pubblicato due volumi con CD allegati contenenti le registrazioni effettuate nei paesi di Aggius (Lutzu 2015) e Orgosolo (Pilosu, Tenore Supramonte di Orgosolo 2018). Oltre a descrivere i singoli documenti sonori, i due saggi ricostruiscono e analizzano criticamente le campagne di documentazione effettuate in Sardegna negli anni Cinquanta e Sessanta.

La fondazione nel 1948 del CNSMP avvenne grazie al supporto della Rai. Per questa ragione, diverse registrazioni furono utilizzate in trasmissioni radiofoniche e televisive della società nazionale di telecomunicazioni.⁶ Nel 2005 la sede regionale della Rai ha pubblicato una serie di CD contenenti documenti sonori provenienti dagli archivi di Radio Sardegna. Alcuni di questi riguardano musiche di interesse etnomusicologico, selezionate e commentate da Ignazio Macchiarella e Paolo Scarnecchia.⁷ Inoltre, alla recente collaborazione tra l'associazione Archivi Sassu e la Fondazione Hymnos di Santu Lussurgiu si deve la pubblicazione online del catalogo delle registrazioni effettuate in Sardegna dall'etnomusicologo sassarese, oltre alla possibilità di consultare i documenti integrali presso la sede della Fondazione.⁸

³ Le registrazioni erano custodite presso la sezione musicologica del *Danish Folklore Archive* di Copenhagen (cfr. Knudsen e Rovsing Olsen 1964).

⁴ L'Archivio Mario Cervo conserva la più completa collezione di prodotti fonografici di musica sarda. Nasce come una raccolta privata dell'omonimo collezionista, che oggi viene gestita dagli eredi in collaborazione con l'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna (cfr. <www.archiviomariocervo.it>).

⁵ Il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare fu fondato a Roma nel 1948 da Giorgio Nataletti, sotto gli auspici dell'Accademia di Santa Cecilia e della RAI. Dal 1989 ha cambiato denominazione in Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale Santa Cecilia di Roma.

⁶ Per la stessa ragione, gran parte delle registrazioni del CNSMP sono accessibili in rete nell'Archivio del folklore italiano del portale Rai Teche: <www.teche.rai.it/archivio-del-folcloro-italiano>.

⁷ Alle musiche tradizionali sono dedicati tre volumi: *Canto a tenore e musica strumentale*, a cura di Ignazio Macchiarella (2005), *Canto a chiterra*, a cura di Paolo Scarnecchia (2005), e *Musica etnica*, a cura di entrambi (Macchiarella e Scarnecchia 2005). Le registrazioni e i libretti allegati ai CD sono consultabili nel sito www.sardegnaigitallibrary.it.

⁸ Cfr. <<https://hymnos-fondosassu.com>>.

Sebbene tanto resti ancora da fare in termini di restituzione alle comunità dei documenti sonori contenuti in questi e in altri archivi,⁹ il fatto che essi siano conservati presso istituzioni pubbliche ne garantisce quantomeno la conservazione. Lo stesso vale per le registrazioni di musica sarda presenti negli archivi delle emittenti radiofoniche e televisive regionali e nazionali. A maggiori rischi di dispersione o deterioramento sono invece le raccolte amatoriali di registrazioni di musica e poesia sarda realizzate da soggetti privati.

Le collezioni degli appassionati di poesia improvvisata campidanese

Dalla fine degli anni Cinquanta, in Sardegna, centinaia di appassionati hanno speso tempo, risorse ed energie per salvare dall'oblio performance musicali e poetiche, fissandole su supporti sonori, prima analogici e poi digitali. Hanno così dato vita a un gran numero di raccolte private che comprendono svariate migliaia di registrazioni effettuate direttamente dai soggetti collettori o ottenute tramite scambi, prestiti o donazioni da parte di altri appassionati. Sebbene le raccolte amatoriali di musica e poesia sarda siano alquanto eterogenee nei contenuti, per quanto sappiamo sul fenomeno, i collezionisti di registrazioni di gare poetiche sono tra i più numerosi e sistematici nel loro lavoro di raccolta.¹⁰ Tra le collezioni private di maggiore interesse vi sono quelle degli appassionati di poesia improvvisata campidanese.¹¹

La *cantada campidanese* (o gara poetica campidanese) consiste in una performance pubblica di poesia estemporanea della durata di alcune ore, che si tiene in occasione dei festeggiamenti civili connessi alle celebrazioni in onore dei santi (Bravi 2010). Prevede la presenza di quattro poeti semi-professionisti che si confrontano attorno a un tema proposto in forma metaforica dal primo poeta (detto *fundadori*), che gli altri tre, e con loro il pubblico, devono scoprire. La forma metrica utilizzata dai poeti campidanesi è il *mutetu longu*. Si tratta di una forma bipartita composta da una prima sezione di almeno otto versi (*sterrina*) e una seconda di due versi (*ubertantza*), che contiene il reale significato del *mutetu*. L'esposizione al pubblico del *mutetu* avviene in forma cantata e prevede che i versi delle due sezioni vengano ripetuti più volte, intrecciati tra loro, riproposti modificando l'ordine delle parole.

Il pubblico della gara poetica campidanese è formato da un gruppo relativamente ristretto di ascoltatori specializzati.¹² Oltre a possedere le conoscenze necessarie per decodificare il complesso codice poetico-musicale, essi condividono un codice comportamentale, un'etica e un'estetica della *cantada* (Lutzu 2012). Tra i fruitori della poesia

⁹ Documenti sonori di interesse etnomusicologico relativi alla Sardegna sono presenti, per esempio, nell'archivio dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi, già Discoteca di Stato (cfr. Biagiola 1986).

¹⁰ Non mancano in Sardegna gli appassionati di canto *a chiterra*, canto *a tenore* e *launeddas* che posseggono numerose registrazioni della loro musica preferita. Se i primi hanno comportamenti simili agli appassionati di poesia improvvisata, le collezioni degli altri sono costituite in larga parte da registrazioni edite.

¹¹ Si tratta di una delle quattro tradizioni di poesia improvvisata diffuse in Sardegna. Le altre sono quella *a otadas*, *a s'arrepentina* e *a mutos*.

¹² Per un approfondimento sul ruolo degli appassionati nella poesia improvvisata campidanese si veda il documentario *In viaggio per la musica* (Lutzu e Manconi 2014).

improvvisata campidanese si possono riconoscere diverse tipologie di ascoltatori. Vi sono coloro che assistono esclusivamente alle *cantadas* che si tengono nel proprio paese, e *is apassionaus*, che seguono le *cantadas* in diversi paesi, affrontando spesso lunghe trasferte e rientri a notte fonda. Questi ultimi siedono solitamente nelle prime file, sia per non essere distratti dagli altri suoni della festa (giostre, musiche riprodotte, il chiacchierio della gente nei bar) sia perché sono soliti registrare le *cantadas*.

L'esigenza di fissare una gara poetica, una creazione estemporanea concepita per durare il tempo necessario per cantarla, si manifesta già nell'Ottocento. Allora gli appassionati trascrivevano su carta i *mutetus* cantati dai poeti. Questi venivano poi pubblicati su libretti a stampa e venduti. A partire dalla fine degli anni Cinquanta, quando in Sardegna si diffondono i primi registratori portatili prodotti da aziende come l'italiana Geloso e la tedesca Grundig, le *cantadas* iniziano a essere registrate su bobina, supporto che negli anni Settanta cede il passo alle musicassette. Diversi appassionati hanno realizzato in questo modo la propria raccolta di registrazioni. Le collezioni più ricche possono arrivare a comprendere migliaia di cassette che documentano buona parte delle gare poetiche effettuate in occasioni pubbliche negli ultimi sessanta anni.

Chi raccoglie cosa

Creare una collezione archivistica è sempre una operazione arbitraria. Il soggetto collettore raccoglie i documenti, siano essi sonori (come nel nostro caso) o meno, secondo criteri che rispondono a esigenze di varia natura e che possono variare nel tempo. Comparare il contenuto delle collezioni private di poesia sarda con gli archivi dei grandi centri di documentazione nazionali, delle emittenti radiofoniche e televisive locali, nonché delle etichette discografiche che hanno prodotto dischi di musica sarda, può essere utile per far emergere le specificità degli uni e degli altri, oltre che per rilevare gli interessi e le finalità dei diversi soggetti produttori o collettori.

L'attività di raccolta dei principali centri di documentazione nazionale era orientata dalle scelte degli etnomusicologi. L'attenzione verso determinate musiche piuttosto che altre dipendeva dai paradigmi teorici di riferimento, dagli interessi di ricerca, dalla vitalità delle specifiche pratiche. Analizzando il corpus delle registrazioni di musica sarda raccolto dal CNSMP e dalla Discoteca di Stato, i due principali centri nazionali di documentazione etnomusicologica, si evincono le linee programmatiche dei due enti, interessati perlopiù alle musiche vocali e strumentali ascrivibili alle cosiddette fasce folkloriche (contadini, pastori, artigiani). Animati dalle istanze dell'antropologia d'urgenza, i ricercatori operanti in Sardegna si concentrarono innanzitutto sulle pratiche ritenute a rischio di imminente scomparsa come le lamentazioni funebri (*atitidos*) o i canti e le musiche strumentali terapeutiche eseguite durante i rituali dell'*àrgia*.¹³

¹³ Si tratta di un rituale di guarigione dal morso di un ragno, detto appunto *àrgia*, documentato nell'isola fino al Secondo dopoguerra. Per approfondire il tema cfr. Gallini 1967 e 1988; Lutz 2021.

Tale orientamento determinò processi di selezione che sovente non restituiscono la complessità degli scenari performativi nei quali i ricercatori si trovarono a operare; scenari in cui si andavano stratificando e coesistevano diversi mondi musicali. Un caso emblematico è quello di Aggius, piccolo paese della Gallura. Tra il 1950 e il 1962 il CNSMP effettuò cinque missioni raccogliendo un totale di 56 documenti sonori che comprendono alcuni canti monodici femminili (ninna nanne, canti di lavoro), canti *a chiterra*, suonate per organetto diatonico e numerosi canti *a tasgia* (cfr. Lutz 2015).¹⁴ Musiche che, nonostante i rapidi mutamenti socioeconomici in atto, erano in larga parte ancora funzionali alla vita sociale della comunità sia nei contesti festivi che nelle celebrazioni paraliturgie. Tuttavia, nei documenti sonori e nelle note alle raccolte non si fa riferimento al fatto che, negli stessi anni, nel paese era presente una banda musicale e alcune orchestre formate da chitarre, mandolini, violini e strumenti a fiato che eseguivano valzer, mazurche e adattamenti delle canzoni di successo ascoltate alla radio. Formazioni nelle quali, in molti casi, militavano gli stessi cantori *a tasgia*.¹⁵

In virtù dei rapporti tra la RAI e il CNSMP, e in linea con le politiche culturali perseguite dall'ente radiofonico nazionale, volte a presentare al grande pubblico le musiche del folklore musicale italiano (Agamennone 2019), diversi documenti sonori raccolti dal Centro vennero utilizzati nelle trasmissioni radiofoniche di Radio Sardegna. Roberto Milleddu ha recentemente studiato come la radio, sia nazionale che regionale, ha veicolato la musica sarda di tradizione orale (Milleddu 2021). Dall'analisi della programmazione di Radio Sardegna è emersa una netta prevalenza di canti monodici accompagnati alla chitarra, sia logudoresi che campidanesi, e di musica strumentale, in particolare per launeddas. Come ha osservato Milleddu,

[n]ella variegata offerta proposta dalla sede regionale tra il 1946 e il 1950 notiamo la sistematica assenza di generi di grande popolarità come la poesia estemporanea, i balli con strumenti a mantice e soprattutto il canto a più voci nelle sue diverse declinazioni. Al momento non sono in grado di dire se tali lacune siano dovute alla sinteticità richiesta ai palinsesti pubblicati dal *Radiocorriere* o anche se vi fossero ragioni contingenti, ad esempio la difficoltà di spostamento dalle aree interne, i problemi tecnici nel registrare la polifonia vocale soprattutto quella caratterizzata dai timbri gutturali o piuttosto se tali generi non fossero a quell'altezza cronologica sufficientemente rappresentativi e graditi al pubblico radiofonico (Milleddu 2021: 84-85).

Milleddu fa inoltre notare come l'esigenza di venire incontro ai gusti del pubblico ha condizionato anche i palinsesti della televisione commerciale, che fin dai suoi esordi

¹⁴ *Tasgia* è il termine utilizzato ad Aggius per indicare la locale tradizione di canto maschile a più voci.

¹⁵ La ricerca sulla banda e sulle orchestre di Aggius è stata svolta nel 2015 dal sottoscritto per la realizzazione della sezione musicale del Museo MEOC. I risultati sono consultabili presso una delle installazioni del Museo.

nell'isola ha riservato ampio spazio alla musica di tradizione. Centrale in tal senso è stato il programma *Sardegna Canta* trasmesso dall'emittente Videolina, che per decenni ha portato nelle case dei sardi il folklore musicale isolano. Oltre a consolidare il successo del canto *a chiterra*, il passaggio al mezzo audiovisivo ha determinato una maggiore presenza delle musiche da ballo, qui al servizio dei gruppi folkloristici che potevano mostrare agli spettatori le proprie coreografie.¹⁶ Difficile da veicolare nei tempi contingentati della televisione commerciale era invece la poesia improvvisata, che richiedeva tempi decisamente più ampi.

Altrettanto interessanti, e ancora diverse, sono le scelte operate dall'industria discografica, che in Sardegna fa il suo esordio negli anni Venti. Il periodo tra le due guerre è caratterizzato dalla pubblicazione di dischi a 78 giri per grammofono prodotti dalle succursali italiane di alcune tra le principali etichette internazionali come La Voce del Padrone, Columbia, Pathé (cfr. Gualerzi 1982 e Leydi 1996). In questo corpus di registrazioni sono pressoché assenti le polifonie vocali del canto *a tenore*, i cui timbri erano difficili da catturare in maniera fedele. Le lunghe performance strumentali di musica per l'accompagnamento alla danza venivano forzatamente compresse nella durata di pochi minuti, mentre il genere più rappresentato era quello dei canti monodici accompagnati alla chitarra. A partire dagli anni Sessanta si sviluppa nell'isola una industria discografica locale che produce centinaia di dischi e 45 e 33 giri e, più avanti, musicassette.¹⁷ Con il miglioramento delle tecnologie di registrazione iniziano a comparire i primi dischi di canto *a tenore*, sebbene continuano a prevalere i canti *a chiterra* e le musiche da danza per launeddas e strumenti a mantice. Sono invece assenti o raramente rappresentati quei canti monodici femminili che tanto interessavano gli etnomusicologi, la poesia improvvisata, le musiche rituali e quelle religiose.¹⁸

Ciò che più colpisce in questa breve panoramica è la marginalità, se non la totale assenza, della poesia improvvisata. Pur trattandosi di una pratica performativa ascrivibile alle fasce folkloriche, pur avendo luogo nei medesimi contesti in cui trovano spazio gran parte delle altre musiche documentate (le celebrazioni connesse alle feste religiose), tanto i centri di ricerca quanto i media e l'industria discografica hanno perlopiù trascurato i poeti improvvisatori. Le ragioni vanno ricercate in una certa ambiguità del fenomeno, spesso ricondotto alla sfera della poesia piuttosto che della musica (sebbene, così come in gran parte del mondo, la poesia improvvisata sarda viene cantata e accompagnata da voci o strumenti e non recitata o declamata), un certo ritardo da parte dei ricercatori

¹⁶ Uno studio sulla rappresentazione della musica sarda proposta da *Sardegna Canta* è attualmente in corso a opera di chi scrive nell'ambito di un progetto di ricerca sulla neotelevisione in Sardegna coordinato da Antioco Floris (Università di Cagliari). Per una interpretazione semiotica sul processo di traduzione televisiva del ballo sardo si veda Sedda 2003.

¹⁷ Si veda il catalogo all'indirizzo <www.archiviomariocervo.it>.

¹⁸ Esistono in realtà un certo numero di registrazioni commerciali di poesia improvvisata, la maggior parte delle quali vennero realizzate chiedendo ai poeti di rieseguire in studio alcuni dei versi che avevano improvvisato in piazza durante una precedente gara.

nell'affrontare lo studio del verso cantato, i limiti delle tecnologie di registrazione che rendevano impossibile o estremamente costoso documentare performance di tale durata, l'oggettiva difficoltà nel veicolare contenuti tanto lunghi, lo scarso appeal che, evidentemente, secondo i curatori dei palinsesti o delle etichette discografiche, il fenomeno avrebbe avuto per il pubblico. Di conseguenza, si deve esclusivamente agli appassionati, alla loro determinazione, costanza e consapevolezza del fatto che una performance di poesia orale improvvisata, intrinsecamente effimera, meritasse di non cadere nell'oblio, se oggi possediamo una estesa documentazione delle gare poetiche dei decenni passati.

Le collezioni amatoriali di registrazioni di poesia improvvisata campidanese possono essere considerate a tutti gli effetti degli archivi di comunità (*community archives*), ovvero delle raccolte archivistiche non convenzionali, legate in maniera specifica a un determinato gruppo sociale, che documentano oggetti, fenomeni e pratiche trascurate dalle istituzioni archivistiche tradizionali (Bastian e Flinn 2020). Rivolgere l'attenzione verso queste raccolte, oltre a fornire una solida base documentale per lo studio della poesia improvvisata campidanese, consente di ricostruire una storia culturale della Sardegna che non si fonda solamente sui documenti che i governi, le istituzioni e le élite hanno deciso di archiviare, ma che tiene in considerazione quanto, a livello popolare, veniva e viene ancora oggi ritenuto meritorio di essere conservato e tramandato.

Il collezionista Salvatore Monni

Salvatore Monni, classe 1955, è un imprenditore edile ora in pensione originario di Burcei, un centro montano di meno di tremila abitanti situato a pochi chilometri da Cagliari. Burcei è oggi uno dei paesi in cui la tradizione della poesia improvvisata *a mutetu longu* è più viva. Oltre ad aver dato i natali a uno stimato poeta del passato, Raffaele Urru (1931-1992), numerosi sono gli appassionati e diverse le *cantadas* che si tengono ogni anno. Da qualche tempo è il paese della Sardegna nel quale risiede il maggior numero di poeti improvvisatori professionisti.

Salvatore si appassiona alla poesia campidanese da ragazzo, seguendo le orme del padre Severino, poeta dilettante che era solito trascorrere il tempo libero in compagnia di amici con i quali condivideva la passione per i versi improvvisati. Dopo essersi sposato all'età di 25 anni, la casa di Salvatore diventa un luogo di ritrovo per gli appassionati di poesia del circondario. Nel 1979 compra un registratore e inizia a girare la Sardegna meridionale per registrare in maniera sistematica le gare poetiche, spesso in compagnia della moglie Marisa:

Anche lei è molto appassionata. Non immagini quanti chilometri abbiamo fatto! Ti racconto un episodio: nei primi anni Ottanta avevo un cantiere edile a Carbonia, a 100 km da Burcei. Lavoravamo tutto il giorno e dormivamo lì. Quando capitava che ci fosse delle gare nella zona di Carbonia, finito di lavorare salivo in macchina e andavo a Burcei per prendere mia moglie, andavano alla gara, e quando terminava, spesso dopo l'una di notte,



FIGURA 1. Salvatore Monni. Foto: S. Monni.

la riaccompagnavo a Burcei e tornavo a Carbonia. La mattina alle 6 ero già in cantiere (intervista a Salvatore Monni, 7 maggio 2023).

Nel 2000 Salvatore si trasferisce con la famiglia in Piemonte, dove i due figli, Severino e Simone, imparano a improvvisare ascoltando le registrazioni del padre durante gli spostamenti per raggiungere i cantieri. Qualche anno più tardi, entrambi i figli esordiscono come poeti nelle *cantadas* ufficiali.¹⁹ In più occasioni, padre e figli hanno affrontato il volo in aereo solo per partecipare a (e registrare) una gara poetica in Sardegna e tornare in Piemonte l'indomani, fino a quando nel 2018 l'intera famiglia torna a vivere a Burcei.

Così come faceva suo padre, Salvatore registra le gare poetiche su audiocassette. In una stanza della sua casa, interamente dedicata alla poesia, una grande libreria accoglie

¹⁹ Le vicende della famiglia e la gara d'esordio di Severino sono state raccontate nel documentario *S'esòrdiu* degli antropologi Francesco Bachis e Andrea Mameli (2015).

oltre tremila audiocassette contenenti le registrazioni di *cantadas* tenutesi dagli anni Cinquanta ai giorni nostri:

Ho ingrandito la mia collezione collaborando con altri amici collezionisti. Quando avevo qualche gara che loro non avevano, gli facevo la copia, e viceversa. Alcuni collezionisti sono gelosi, ma io no. Voglio che la poesia si conosca. Se me la chiedi, ovviamente non ti do l'originale, ma una copia te la faccio volentieri (intervista a Salvatore Monni, 7 maggio 2023).

Il modo in cui Salvatore ha organizzato la propria raccolta consente alcune riflessioni nella prospettiva di una etnoarchivistica applicata alle collezioni di cassette di poesia sarda. I comportamenti connessi alla loro produzione e impiego, invece, possono essere interpretati come una peculiare pratica dei media.

Quando deve effettuare una registrazione, Salvatore si reca con largo anticipo nella piazza del paese in cui si tiene la *cantada*, assicurandosi in questo modo un posto in prima fila. Dopo aver scambiato due chiacchiere con gli altri appassionati, quando la gara sta per iniziare si siede e, in religioso silenzio, ascolta i poeti tenendo il registratore portatile tra le mani. Poiché l'intera gara dura tra le due e le tre ore, gli *apassionaus* sono soliti registrarne solo una parte, selezionando con cura i versi da tenere e quali da scartare. Questa operazione richiede una perfetta conoscenza della forma poetica: l'obiettivo è registrare tutti i versi che compongono il *mutetu longu* evitando le ripetizioni previste dalla sua esposizione cantata. Un poeta impiega infatti tra i quattro e i cinque minuti per cantare un *mutetu longu* in maniera completa, ma più o meno dopo un minuto e mezzo tutti i versi che lo compongono sono già stati enunciati almeno una volta. Sulla base di una convenzione condivisa dalla comunità degli *apassionaus*, di norma vengono registrate solamente le prime tre sezioni del *mutetu* cantato.²⁰ Anche Salvatore adotta questa procedura, ma con una piccola differenza che rende subito riconoscibili le sue registrazioni. Il rituale della *cantada* impone che a ogni poeta venga rivolto un applauso al termine del primo *mutetu* e al termine dell'ultimo. Come afferma il collezionista:

Al primo e all'ultimo giro io registro anche l'ultima *torrada*. Sai perché lo faccio? Per registrare anche gli applausi. Perché nella gara poetica il pubblico è fondamentale. I poeti non possono cantare senza il pubblico. Ci sono alcuni appassionati che registrano le gare collegando il registratore direttamente al mixer dell'amplificazione, ma a me non piace, in questo modo non si sente il pubblico. Gli applausi ti fanno capire quanto il poeta è stato apprezzato (intervista a Salvatore Monni, 7 maggio 2023).

²⁰ Viene solitamente registrata la *sterrina* e le prime due *torradas*, ovvero le quartine in cui una coppia di versi della *sterrina* si intreccia con i due versi della *cubertantza*. Consapevole della complessità di questa forma metrica, ma non avendo qui lo spazio per descriverne la struttura e lo sviluppo nel dettaglio, per informazioni più dettagliate si rimanda a Bravi 2010, Zedda e Lutz 2012 o il video esplicativo raggiungibile all'indirizzo <<https://youtu.be/tr5HfjyVLRw>>.

Registrare una *cantada* in questo modo ha diversi vantaggi. Consente di riascoltare la gara in un tempo più contenuto rispetto a quello della reale performance pur preservandone il contenuto poetico. Inoltre, adottando questo sistema, una gara può essere contenuta in una cassetta da 90 minuti. Oltre al vantaggio economico derivante dall'impiego di un minor numero di supporti, in questo modo si determina una corrispondenza tra l'oggetto (l'audiocassetta) e l'evento (la *cantada*). Tuttavia, la modalità di registrazione adottata da Salvatore si differenzia da quella di altri *apassionaus* per un altro aspetto. Durante una gara poetica, la *cantada a mutetu longu* è seguita da una seconda parte detta *versada*, durante la quale gli stessi quattro poeti si confrontano utilizzando una forma metrica più semplice (il *versu*) accompagnati dalla chitarra. La *versada* è tendenzialmente considerata meno importante rispetto alla parte *a mutetu longu*. Per questo motivo, molti *apassionaus* la registrano nella parte rimanente del lato B, che spesso non riesce a contenerla per intero. Al contrario, Salvatore preferisce preservare l'integrità della gara poetica riservando alla *versada* una seconda cassetta.

Con la diffusione delle tecnologie digitali, alcuni anni fa Salvatore ha aggiornato i propri dispositivi, sostituendo il registratore di audiocassette con un registratore audio digitale in formato mp3 e una videocamera, con i quali registra l'intera *cantada*, senza interruzioni. Tuttavia, l'audiocassetta resta ancora oggi il supporto preferito da Salvatore. Il collezionista conserva sia il file video che quello audio in una memoria digitale. Ma una volta rientrato a casa interviene su quest'ultimo con un software di editing audio per tagliare i *mutetus* al termine della seconda *torrada*. In questo modo ottiene una versione più breve della gara che, tramite una nuova conversione da digitale ad analogico, registra su una audiocassetta da 90 minuti. Nonostante i vantaggi offerti dalle tecnologie digitali, l'audiocassetta resta il supporto più funzionale all'attività di Salvatore. Questa può infatti essere riascoltata più agevolmente, scambiata con gli altri collezionisti, e soprattutto esposto negli scaffali della sua libreria.

In un saggio sul collezionismo etnografico spontaneo in Sardegna, l'antropologa Vladimira Desogus ha sottolineato come molti collezionisti siano mossi da una "passione per gli oggetti" che «funzionano da promemoria a partire dal quale è possibile tornare indietro nel tempo» (Desogus 2008: 85). Un legame con il supporto fisico è evidente anche per i collezionisti di gare poetiche come Salvatore, sebbene questo assuma un valore del tutto particolare. A differenza di quanto accade per una raccolta di vecchi attrezzi contadini o altri manufatti, il collezionista di registrazioni di gare poetiche attribuisce il valore primario alla traccia acustica della performance poetica e non all'oggetto che la contiene, che può essere tranquillamente replicato in più copie e scambiato. Tuttavia, nei comportamenti di questi collezionisti si ravvedono i tratti di una *technostalgia* verso uno specifico supporto sonoro e la sua capacità di rievocare il ricordo dell'esperienze vissuta in piazza durante la performance poetica, consentendoci di considerare l'audiocassetta come il principale "souvenir sonoro" per questa comunità di collezionisti (Bijsterveld e Van Dijck 2009).²¹

²¹ Analoghe considerazioni vengono fatte da Nicola Scaldaferrì in merito alla raccolta di documenti

Altrettanto interessante è il modo in cui Salvatore ha organizzato la sua collezione, sia per quanto riguarda la disposizione delle audiocassette negli scaffali sia per i dati riportati nelle copertine. I supporti, due per ogni *cantada* (se è stata registrata da lui) vengono disposti nella libreria secondo un criterio gerarchico che vede al primo posto il luogo, seguito dall'anno e dall'evento. Delle etichette adesive attaccate agli scaffali riportano i nomi dei paesi in cui si sono tenute le gare. All'interno della sezione dedicata a un paese, le registrazioni sono disposte in ordine cronologico. Le registrazioni dello stesso anno vengono invece ordinate per evento, tipicamente una festa religiosa, seguendo il calendario liturgico. Per fare un esempio: tra le *cantadas* registrate a Burcei in un determinato anno ci sarà prima quella per Santa Barbara, che si tiene a giugno, seguita da quella di Santa Maria, che si tiene a settembre, e così via.

In questo modo, la libreria di Salvatore ci restituisce non solo una geografia dell'area storica di diffusione della poesia campidanese ma anche una mappa visiva dei luoghi in cui il collezionista si è recato per coltivare la sua passione e dei contesti festivi e rituali in cui le *cantadas* vengono abitualmente organizzate.

Luogo, anno ed evento, «Burcei, 1984, Santa Maria», sono anche le informazioni riportate sull'etichetta adesiva applicata alla cassetta e nella costina del cartoncino inserito all'interno della custodia. Nella parte larga del cartoncino, Salvatore annota inoltre il nome dei poeti, nell'ordine in cui si sono esibiti e, più raramente, quello degli accompagnatori.

Alcuni collezionisti sono soliti scrivere nel cartoncino anche la *fundada*, ovvero i due versi della *cubertantza* cantati dal primo poeta, ritenuti importanti perché definiscono l'argomento che viene sviluppato durante la gara. A tal proposito, afferma Salvatore:

Io non lo faccio mai, perché mi capita spesso di riascoltarle assieme ai miei amici o di duplicarle per prestarle o regalarle. Se tu scrivi quelle informazioni, gli togli la sorpresa. Riascoltando la registrazione loro devono indovinare l'argomento, così come abbiamo fatto noi quando eravamo in piazza (intervista a Salvatore Monni, 7 maggio 2023).

A differenza di altri *apassionaus*, Salvatore non possiede un catalogo delle sue audiocassette. Alcuni usano compilare quaderni o fogli elettronici su cui riportano le informazioni relative al contesto performativo, agli esecutori, al contenuto dei versi. Salvatore considera questo lavoro non necessario, affidandosi a una coerente e ordinata collocazione delle audiocassette negli scaffali, ai dati riportati sui supporti e alla propria memoria per orientarsi all'interno della sua corposa raccolta.

sonori (ma non solo) di Giuseppe Chiaffitella, musicista e cantante amatoriale lucano emigrato negli Stati Uniti (cfr. Scaldaferrì 2020).

Conclusioni

L'indagine sulle collezioni private di registrazioni di poesia improvvisata sarda si inserisce nell'ambito del crescente interesse per gli archivi sonori che, negli ultimi anni, ha permeato l'etnomusicologia. Raccolte come quelle di Salvatore Monni costituiscono una fondamentale risorsa documentale per affrontare lo studio della poesia campidanese in prospettiva diacronica, consentendo di approfondire aspetti quali la diffusione areale, il mutare dei contesti performativi, degli stili vocali, delle tematiche trattate e così via. Tuttavia, la ricerca qui presentata individua nella pratica dei collezionisti altre ragioni di interesse.

Nella prospettiva di una etnoarchivistica applicata alle raccolte amatoriali di registrazioni sonore, il caso di Salvatore Monni mostra la capacità del collezionista di gestire una grande mole di documenti organizzandoli in maniera funzionale alla natura della raccolta, al contenuto dei supporti e al loro utilizzo da parte della comunità degli appassionati, senza dover fare ricorso a standard archivistici professionali. Emerge, ad esempio, come la disposizione dei supporti sugli scaffali non rifletta necessariamente il loro contenuto (il luogo in cui si tiene una gara influisce poco o nulla sull'argomento trattato) quanto l'esperienza vissuta da Salvatore, la geografia dei suoi spostamenti, la regolarità con cui ha frequentato determinati contesti performativi. Allo stesso tempo, le informazioni contenute nei supporti riflettono una gerarchia tra gli esecutori (è fondamentale conservare la memoria dei poeti, mentre non è essenziale fare altrettanto per gli accompagnatori) e sono funzionali all'impiego che il collezionista ne fa all'interno della comunità di riferimento, come si evince dalla decisione di non indicare sull'etichetta il tema della gara, così da mantenere la sorpresa per coloro a cui presterà o donerà una copia.

Le raccolte di registrazioni di gare poetiche campidanesi si configurano come archivi di comunità che svolgono un ruolo di fondamentale importanza per la salvaguardia di una parte sostanziale della cultura orale della Sardegna. Le istituzioni pubbliche e private che hanno documentato le pratiche musicali e poetiche della tradizione sarda hanno sistematicamente trascurato o tenuto ai margini la poesia improvvisata. È solo grazie alla dedizione degli *apassionaus*, al loro investimento di tempo e risorse, nonché alla loro consapevolezza del valore culturale di questa raffinata pratica espressiva che oggi disponiamo di una corposa documentazione sonora. D'altronde, come hanno sottolineato Bastian e Flinn, «gli archivi di comunità esistono da quando gruppi di persone hanno sentito il bisogno di affermare sé stessi e la propria identità all'interno o all'esterno della società» (Bastian e Flinn 2020: XX, trad. mia).

Secondo Vladimira Desogus, nel considerare le collezioni etnografiche amatoriali come dispositivi di espressione identitaria non è sufficiente «interrogarsi sugli oggetti e sui modi della loro esposizione, ed è forse necessario rivolgere l'attenzione agli autori di tali collezioni: indagare quali rapporti legano il collezionista all'oggetto e alla cultura di riferimento» (Desogus 2007: 187). La passione per la poesia improvvisata campidanese, radicata nella famiglia di origine e trasmessa a moglie e figli, è stata il motore primario che ha spinto Salvatore Monni a creare una raccolta di registrazioni di *cantadas*. Registrare,

uplicare e condividere audiocassette sono strategie di autorappresentazione che hanno consentito al collezionista di consolidare una rete di relazioni e di affermarsi come esperto conoscitore di poesia improvvisata. Inoltre, la sua raccolta ha offerto a diversi aspiranti poeti, inclusi i figli, l'opportunità di perfezionare la propria arte attraverso l'ascolto delle registrazioni delle vecchie gare che il collezionista metteva loro a disposizione.

Quella di Salvatore e degli altri *apassionaus* di poesia campidanese è una pratica incentrata sui media che ha eletto l'audiocassetta a supporto privilegiato. In questa scelta giocano un ruolo dinamiche di nostalgia tecnologica e affezione all'oggetto, il desiderio di proseguire una tradizione, la possibilità di dare sostanza materiale a una raccolta fatta di oggetti "che riempiono gli scaffali", la possibilità di socializzare la propria passione condividendo tali supporti all'interno della comunità di collezionisti.

Riferimenti

Agamennone, Maurizio

2019 *Viaggiando, per onde su onde. Il viaggio di conoscenza, la radiofonia e le tradizioni musicali locali nell'Italia del dopoguerra (1945-1960)*, Roma, Squilibri.

2020 "Come cambiano i nostri studi, e che pensiamo di farne", in Giorgio Adamo e Giovanni Giuriati (a cura di), *Verso una musicologia transculturale. Scritti in onore di Francesco Giannattasio*, Roma, NeoClassica: 29-37.

Angeli Paolo

2006 *Canto in re. La gara a chitarra nella Sardegna settentrionale*, volume 5 CD allegati, Nuoro, Istituto superiore regionale etnografico.

Bader, Rolf

2019 (a cura di), *Computational Phonogram Archiving*, Cham, Springer.

Bastian, Jeannette A., e Andrew Flinn

2020 *Community Archives, Community Spaces: Heritage, Memory and Identity*, Londra, Facet Publishing.

Biagiola, Sandro

1986 *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'archivio etnico linguistico-musicale della Discoteca di Stato*, Roma, Discoteca di Stato.

Bijsterveld, Karin e José van Dijck

2009 (a cura di), *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Bräuchler, Birgit e John Postill

2010 *Theorising Media and Practice*, New York e Oxford, Berghahn Books.

Bravi, Paolo

2010 *A sa moda campidanese: pratiche, poetiche e voci degli improvvisatori nella Sardegna meridionale*, Nuoro, ISRE.

Cardona, Giorgio R.

1985 *La foresta di piume. Manuale di etnoscienza*, Roma-Bari, Laterza.

Couldry, Nick

2004 "Theorising media as practice", *Social Semiotics*, XIV/2: 115-132.

Desogus, Vladimira

2007 "Collezionismo etnografico e identità culturale", in Giulio Angioni, Francesco Bachis,

- Benedetto Caltagirone, Tatiana Cossu (a cura di), *Sardegna: seminario sull'identità*, Cagliari, CUEC, pp. 181-198.
- 2008 "Il collezionismo etnografico come pratica culturale", in Mauro Ardu e Felice Tiragallo (a cura di), *Dalla comunità al museo. Atti del convegno in onore di Francesco Salis: Educazione, memoria e sviluppo sociale cooperative e musei per costruire comunità: Santu Lussurgiu 3-4 ottobre 2008*, s.l., Banco di Sardegna, pp. 80-89.
- Fabietti, Ugo
2001 *Storia dell'antropologia*, 2^a ed., Bologna, Zanichelli.
- Feld, Steven
1984 "Communication, Music, and Speech about Music", *Yearbook for Traditional Music*, 16: 1-18.
- Flinn, Andrew
2007 "Community Histories, Community Archives: Some Opportunities and Challenges", *Journal of the Society of Archivists*, XXVIII/2: 151-176.
- Gallini, Clara
1967 *I rituali dell'argia*, Padova, CEDAM.
1988 *La ballerina variopinta: una festa di guarigione in Sardegna*, Napoli, Liguori.
- Giannattasio, Francesco
1992 *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, La Nuova Italia scientifica.
- Giuriati, Giovanni
2021 "Archivi sonori per le musiche di tradizione orale: luoghi della memoria condivisa e centri di ricerca", *Biblioteche oggi Trends*, VII/1: 60-70
- Gualerzi, Manuela
1982 "Discografia della musica popolare sarda a 78 rpm (1922-1959)", *Culture Musicali*, 2: 167-170.
- Hamilton, Carolyn, Verne Harris, Michèle Pickover, Graeme Reid, Jane Taylor, Razia Saleh
2002 *Refiguring the Archive*, Dordrecht, Springer Science+Business Media.
- Kartomi, Margaret
1990 *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago, University of Chicago Press.
- Knudsen, Thorkild e Poul Røvsing Olsen
1964 "The Musicological Section of the Danish Folklore Archives", *Folklore and Folk Music Archivist*, VII/3: 45-65.
- Leydi, Roberto
1997 "Discografia della musica popolare italiana – Sardegna", *Fonti Musicali Italiane*, 2: 249-280.
- Lundberg, Dan
2019 "Archives and Applied Ethnomusicology", in Svanibor Pettan e Jeff Todd Titon (a cura di), *Public Ethnomusicology, Education, Archives, & Commerce. An Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, vol. 3, New York, Oxford University Press: 189-227.
- Lutzu, Marco
2012 "La passione era più grande dei sacrifici: Il ruolo degli appassionati nella poesia improvvisata campidanese", in Paolo Bravi, Daniela Mereu e Ivo Murgia (a cura di), *A Campu: Archivio e ricerche di poesia orale a Villasimius*, Quartu Sant'Elena, Alfa: 55-68.
2015 (a cura di), *Musiche tradizionali di Aggius. Le registrazioni del CNSMP (1950-1962)*, con 2 CD allegati, Roma, Squilibri.
2021 "Musiche e danze nell'argismo sardo", in Vincenzo Santoro (a cura di), *Percorsi del tarantismo mediterraneo*, Alessano, Itinerarti: 117-150.

- Macchiarella, Ignazio
2005 (a cura di) *Canto a tenore e musica strumentale*, collana “Gli Archivi della Memoria”, con CD allegato, Roma, Rai Radiotelevisione Italiana.
- Macchiarella, Ignazio e Paolo Scarnecchia
2005 (a cura di), *Musica etnica*, collana “Gli Archivi della Memoria”, con CD allegato, Roma, Rai Radiotelevisione Italiana.
- Macchiarella, Ignazio e Emilio Tamburini
2018 *Le voci ritrovate. Canti e narrazioni di prigionieri italiani della Grande Guerra negli archivi sonori di Berlino*, con 4 CD allegati, Udine, Nota.
- Milleddu, Roberto
2021 “La musica sarda di tradizione orale alla radio: un primo inquadramento (1920-1980)”, *Etnografie Sonore*, IV/2: 73-113.
- Pilosu, Sebastiano e Tenore Supramonte di Orgosolo
2018 (a cura di), *Il canto a tenore di Orgosolo. Le registrazioni del CNSMP (1955-1961)*, con 2 CD allegati, Roma, Squilibri.
- Rice, Timothy
1980 “Aspects of Bulgarian Musical Thought”, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 12: 43-66.
- Scaldaferri, Nicola
2020 *Voices across the ocean: Recorded memories and diasporic identity in the archive of Giuseppe Chiaffitella*, in Lorenzo Ferrarini e Nicola Scaldaferri, *Sonic ethnography: Identity, heritage and creative research practice in Basilicata, southern Italy*, Manchester, Manchester University Press: 129-151.
- Scarnecchia, Paolo
2005 (a cura di), *Canto a chitarra*, collana “Gli Archivi della Memoria”, con CD allegato, Roma, Rai Radiotelevisione Italiana.
- Schippers, Huib e Anthony Seeger
2022 (a cura di), *Music, Communities, Sustainability: Developing Policies & Practices*, New York, Oxford University Press.
- Sedda, Franciscu
2003 *Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*, Roma, Meltemi.
- Seeger, Anthony
1986 “The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today”, *Ethnomusicology*, XXX/2: 261-276.
2004 “New technology requires new collaborations: Changing ourselves to better shape the future”, *Musiology Australia*, XXVII/1: 94-110.
- Vecchi, Costantino
2022 “Vital Spaces and Living Spaces in Contemporary Archival Practice”, in Giulia Gelmi, Anastasia Kozachenko-Stravinsky, Andrea Nalesso (a cura di), *Space Oddity: Exercises in Art and Philosophy*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari: 202-218.
- Weis Bentzon, Andreas F.
1969 *The Launeddas: A Sardinian Folk Music Instrument*, 2 voll, Copenaghen, Akademisk Forlag [ed. ita: *Launeddas*, 2 voll. con 3 CD allegati, Cagliari, Iscandula, 2002].
- Widdess, Richard
1994 “Involving the Performers in Transcription and Analysis: A Collaborative Approach to Dhrupad”, *Ethnomusicology*, XXXVIII/1: 59-79.
- Zedda, Paolo e Marco Lutzù
2012 (a cura di), *Poesia improvvisata*, in Francesco Casu e Marco Lutzù (a cura di), *Enciclopedia della Musica Sarda*, vol. 14, Cagliari, L'Unione Sarda.

Zemp, Hugo

1978 “Are’are Classification of Musical Types and Instruments”, *Ethnomusicology*, XXII/1: 37-67.

Discografia

Musica Sarda: canti e danze tradizionali (a cura di Diego Carpitella, Pietro Sassu e Leonardo Sole), cofanetto con 3 LP e libretto allegato, Albatros, ALB/3, 1973 [ried. Nota, Udine 2010].

Is Launeddas: ricerca su uno strumento musicale sardo condotta sul campo da Andreas Fridolin Weis Bentzon nel 1957-58 e 1962, LP, I Dischi Del Sole, DS 529/31, 1974.

Filmografia

In viaggio per la musica, di Marco Lutz e Valentina Manconi, Istituto Superiore Regionale Etnografico, Nuoro, 2014, 23 min.

S'esòrdiu, di Francesco Bachis e Andrea Mameli, Laboratorio di Antropologia Visiva, Università di Cagliari, 2015, 58 min.

