

Giulio Fara

# SULLA MUSICA POPOLARE IN SARDEGNA

a cura di Gian Nicola Spanu



ILISSO

BIBLIOTHECA SARDA

N. 17

Giulio Fara

SULLA MUSICA POPOLARE  
IN SARDEGNA

a cura di Gian Nicola Spanu

*In copertina:*  
Giuseppe Biasi, *Concertino*,  
fine anni Dieci-primi anni Venti

ILISSO

## INDICE

7 Prefazione

31 Nota biografica

34 Nota bibliografica

### SULLA MUSICA POPOLARE IN SARDEGNA

43 Musica popolare sarda

83 Su uno strumento musicale sardo

151 Sulla etimologia della parola “tumbu”

153 Dello zufolo pastorale in Sardegna

177 Di alcuni costumi musicali in Sardegna

199 Sull’etimologia di “launeddas”

211 Appunti di etnofonia comparata

277 Genesi e prime forme della polifonia

321 Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna

347 Il pífaro y tamborillo in Sardegna

Riedizione di articoli pubblicati in *Rivista Musicale Italiana* (1909-26) e in *Archivio Storico Sardo* (1915-17).

Fara, Giulio  
Sulla musica popolare in Sardegna / Giulio Fara ;  
a cura di Gian Nicola Spanu.  
Nuoro : Ilisso, c1997.  
372 p. ; 18 cm. - (Bibliotheca sarda ; 17)  
1. Musica popolare - Sardegna  
I. Spanu, Gian Nicola  
781.625 6

*Scheda catalogafica:*  
Cooperativa per i Servizi Bibliotecari, Nuoro

© Copyright 1997  
by ILISSO EDIZIONI - Nuoro  
ISBN 88-85098-62-2

## PREFAZIONE

Il 22 ottobre del 1905, tra la seconda e la terza pagina de *Il Paese*, Giulio Fara Dessy informa i lettori del quotidiano cagliaritano di aver intrapreso lo studio del “patrimonio” musicale dell’Isola; poche righe in cui, in modo chiaro e deciso, espone quelle che saranno le linee portanti del suo pensiero e del suo metodo<sup>1</sup>. Erano gli anni in cui si riscoprivano i capolavori della musica italiana e in cui si diffondeva anche da noi la scienza della musica: *Musikwissenschaft* in tedesco, “musicologia” in italiano. La Sardegna non ha spartiti o manoscritti da offrire alla storia della musica italiana – scrive il venticinquenne ricercatore – nondimeno il suo canto popolare, incontaminato e genuino, ci riporta ai primordi della storia della musica. In linea con l’evoluzionismo musicale europeo e quindi con la neonata musicologia comparata (*Vergleichende Musikwissenschaft*)<sup>2</sup> è convinto, come si vedrà, di poter chiarire molti interrogativi sull’origine dell’arte dei suoni analizzando “scientificamente” le sopravvivenze di musica preistorica nella musica etnica dell’Isola.

Per dimostrare tale assunto spenderà i restanti quarantaquattro anni della sua vita; così, alla luce degli oltre cento titoli che riportiamo in bibliografia, la conclusione di quell’articolo sembra piuttosto una dichiarazione programmatica, una confessione di fede, una promessa mantenuta pienamente.

---

1. G. Fara, “Musica vocale popolare sarda”, in *Il Paese*, I, n. 291, 22 ottobre 1905, pp. 2-3. Vedi anche P. Sassu, “Bibliografia analitica degli scritti etnomusicologici di Giulio Fara. Primo saggio: 1905-1914”, in *Bollettino del Repertorio e dell’Atlante Demologico Sardo*, II, 1967, pp. 27-32.

2. Sulla nascita e i primi sviluppi della etnomusicologia in Europa e in Italia vedi D. Carpitella, “Profilo storico delle raccolte di musica popolare in Italia”, in *Studi e ricerche del Centro nazionale studi di musica popolare dal 1948 al 1960*, a cura di G. Nataletti con la collaborazione di D. Carpitella, Roma s. d. (1961), pp. 44-49; R. Leydi, *L’altra musica. Etnomusicologia*, Milano 1991, pp. 95-111, 284-296; F. Giannattasio, *Il concetto di musica*, Roma 1992, pp. 49-53.

«Studio della musica e della sua storia, e specialmente di tutto quanto concerne il canto, io mi sono accinto a tradurre in notazione musicale, a raccogliere e ad ordinare tutte le melodie sarde, tutte queste canzoni tanto bizzarre e strane, dai ritmi o saltellanti, come di danze selvagge, o tristi e monotoni, come nenie e cantilene. È un lavoro che presenta molte difficoltà e che richiede molto tempo, e forse anche superiore alle mie cognizioni musicali; ma io procurerò di portarlo a termine, lieto di far conoscere all'Italia il nostro piccolo ma prezioso patrimonio artistico musicale»<sup>3</sup>.

Quel giorno di ottobre del 1905, rileva Alberto M. Cirese, «può dirsi che principino i veri e propri studi etnofonici sull'Isola»<sup>4</sup>. In effetti, prima d'allora, diversi studiosi di poesia popolare e viaggiatori avevano fatto riferimento alla musica tradizionale della Sardegna<sup>5</sup>; escludendo però la brevissima *Memoria* dell'Oneto<sup>6</sup>, si tratta sempre di note "a margine", fugaci accenni ai costumi musicali, rarissime e approssimative trascrizioni. Viceversa con il Fara suono, ritmo, melodia e perfino l'intonazione della voce o il paesaggio sonoro divengono oggetto di studio, fonte primaria per la ricostruzione della storia e dell'etnologia musicale, e non solo dell'Isola.

3. G. Fara, "Musica vocale", cit., p. 3.

4. A. M. Cirese, "Poesia sarda e poesia popolare nella storia degli studi", in *Studi Sardi*, XVII, 1959-61, p. 591, nota 273; A. M. Cirese, "Per una storia degli studi di musica tradizionale sarda", in *Bollettino del Repertorio e dell'Atlante Demologico Sardo*, II, 1967, p. 1, nota 1.

5. Cfr. G. Della Maria, "Contributo allo studio della danza in Sardegna", in *Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo*, III, 1958, pp. 8-12; A. M. Cirese, "Per una storia", cit., pp. 591-592, nota 273. Non andrebbero neppure dimenticati i romanzi sardi scritti tra l'Ottocento e il Novecento che offrono preziose informazioni non solo sulle tradizioni musicali ma anche sul paesaggio sonoro. Vedi a questo proposito S. Viridis, *S'udivano voci lontane. La musica nel romanzo di Grazia Deledda* (tesi di diploma in Didattica della Musica, Conservatorio di Cagliari, a. s. 1994-95, relatore G. N. Spanu); S. Viridis, *Parole vibranti. Studi di lessicologia musicale sull'Elias Portolu di Grazia Deledda* (tesi di diploma in Didattica della Musica, Conservatorio di Cagliari, a. s. 1996-97, relatore G. N. Spanu).

6. N. Oneto, *Memoria sopra le cose musicali di Sardegna*, Cagliari 1841, pp. 15-22, 41-47.

Nel 1909, in un articolo sulla *Rivista Musicale Italiana*, fu lui il primo a presentare agli studiosi di tutto il mondo le *launeddas* sarde, tra i primi a riconoscere l'importanza delle registrazioni fonografiche del canto e della musica popolare<sup>7</sup>. Precedette dunque Silvestro Baglioni, al quale in un recente saggio si attribuisce impropriamente il merito di aver fornito nel 1911<sup>8</sup> «il primo quadro in quasi tutti i suoi aspetti documentato su uno strumento fra i più caratterizzati (...) dello strumentario popolare europeo»<sup>9</sup>.

Sull'argomento torneremo in seguito, ci preme ora mettere in risalto la figura di Giulio Fara, pioniere insieme al Favara dell'etnomusicologia (ma forse sarebbe meglio dire della musicologia) italiana<sup>10</sup>. Basterebbe, per provare lo spessore culturale dell'uomo, la sua vasta produzione scientifica, in cui figurano ben 22 contributi (11 articoli e 11 recensioni) sul primo e

7. G. Fara, "Musica popolare sarda. Piccolo contributo alla storia ed all'arte dei suoni", in *Rivista Musicale Italiana*, XVI, 1909, pp. 713-749. Il contributo, datato Cagliari 1908, dedica alle *launeddas* ben 14 pagine in cui descrive le peculiarità organologiche e costruttive dello strumento, tenta di ricostruirne l'origine e propone alcuni esempi musicali del repertorio.

8. S. Baglioni, "Contributo alla conoscenza della musica naturale - II. Strumenti musicali sardi", in *Rivista Italiana di Antropologia*, XVI, 1911, pp. 75-84; S. Baglioni, "Contributo alla conoscenza della musica naturale - IV. Ulteriori ricerche sulle *launeddas*", in *Rivista Italiana di Antropologia*, XVI, 1911, pp. 391-409.

9. R. Leydi, "Silvestro Baglioni", in *Gli strumenti musicali e l'etnografia musicale europea*, a cura di R. Leydi e F. Guizzi, Lucca s. d. (1996), p. 232. Inoltre R. Leydi ("Il fonografo e la ricerca etnomusicologica in Italia", in *Gli strumenti musicali*, cit., pp. 223-227), nel ricostruire «le sfortune, in Italia, del fonografo, quale strumento per la ricerca etnomusicologica e linguistica», traslascia la citazione del Fara, che prima del Baglioni e del Fedeli, riconosce, nel citato articolo sulla *Rivista Musicale Italiana* ("Musica popolare", cit., pp. 714-715), l'importanza della registrazione sonora: «Il fare una raccolta di musica popolare è, per se stesso, un lavoro difficile (...) e quando poi questa musica sia come la sarda, allora le difficoltà si centuplicano; ed a fare un lavoro completo mi sarebbe stato necessario viaggiare tutta la Sardegna, raccogliendo fonograficamente i motivi più originali delle diverse regioni, dei diversi villaggi».

10. D. Carpitella, "Profilo storico", cit., p. 46.

principale periodico musicologico del nostro paese<sup>11</sup>, decine di saggi in altrettanto prestigiose riviste di studi specialistici<sup>12</sup>, interventi in convegni nazionali e internazionali nonché monografie sulla musica popolare e colta, progetti di riforma dell'istruzione musicale italiana e perfino un romanzo<sup>13</sup>. Sembra però che la musicologia italiana abbia quasi dimenticato Giulio Fara, ma, fatto ancor più grave, lo ha dimenticato la Sardegna. In una regione in cui il mercato editoriale trabocca di ristampe e riedizioni, non si è visto infatti uno solo dei suoi lavori<sup>14</sup>; non si è tenuto alcun convegno di studi sulla sua opera, e perfino l'appello del critico musicale Nino Fara, che vent'anni fa chiedeva che all'illustre concittadino fosse intitolata una via<sup>15</sup>, ci risulta sia caduto nel vuoto.

Eppure non son mancati i richiami di accreditati studiosi, ai quali rimandiamo, perché in questa sede non sembri "d'ufficio"

11. R. Leydi (*L'altra musica*, cit., p. 98) ricorda che «Ella de Schultz-Adaiewsky e Giulio Fara sono i due principali (e continuativi) collaboratori etnomusicologici della *Rivista Musicale Italiana* (...) tra il 1894 e il 1926». In effetti dopo quella data il Fara scriverà ancora su quel periodico varie recensioni e due articoli, fra cui una breve puntualizzazione terminologica e un'organica proposta di legge per la creazione di una facoltà universitaria a indirizzo musicologico e il potenziamento dei licei musicali; pertanto è nel giusto Leydi nell'affermare che con «Genesi e prime forme della polifonia», pubblicato nel numero XXXIII della *Rivista Musicale Italiana*, termini di fatto la collaborazione del nostro autore a quella rivista. Un utilissimo elenco dei saggi e delle recensioni d'argomento etnomusicologico si trova ancora in R. Leydi, *L'altra musica*, cit., pp. 287-291.

12. Citiamo tra queste *La Cronaca Musicale* di Pesaro, *La Critica Musicale* di Firenze, *Musica d'Oggi*, periodico della casa Ricordi, *La Cultura Musicale* di Bologna, *Rassegna Dorica* e *Musica* pubblicate a Roma, *La Nuova Musica*, *Folklore*. Sulla fondazione e la direzione di queste riviste cfr. A. Lanza, «Periodici musicali», in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il Lessico*, a cura di A. Basso, III, Torino 1984, pp. 592, 603-606.

13. G. Fara, *Fango*, Milano 1947. Il romanzo, ambientato nella Sardegna tra Otto e Novecento, contiene molti riferimenti al folklore musicale.

14. Solo la raccolta dei 37 *Canti di Sardegna. L'anima del popolo sardo* (Milano 1923), è stata riedita dalla Ricordi negli anni Settanta.

15. N. Fara, «Prima lo zufolo poi Beethoven. Trent'anni fa moriva a Pesaro Giulio Fara, padre dell'etnofonia», in *Almanacco di Cagliari*, 1979.

la difesa del musicologo sardo: «Sarebbe più che mai opportuna una moderna edizione antologica degli studi del Fara – scriveva Diego Carpitella nel 1961 – considerando le difficoltà che si incontrano nel reperirli»<sup>16</sup>, e dopo trent'anni Roberto Leydi, pur convinto che sia sufficientemente ricordato dalla storiografia etnomusicologica italiana, auspica ancora la pubblicazione di uno studio esaustivo sul Fara<sup>17</sup>.

Si spingeva oltre Alberto M. Cirese che, in una breve ma incisiva nota sul secondo numero del *Bollettino del Repertorio e dell'Atlante Demologico Sardo*, invitava a riscoprire la letteratura etnomusicologica sulla Sardegna e scriveva: «La storia degli studi e la bibliografia analitica [di quelle ricerche], sulla quale poggia la ricostruzione storica, costituiscono uno strumento scientifico fondamentale del quale solo il dilettantismo o, all'estremo opposto, solo il tecnicismo possono fare a meno»<sup>18</sup>. L'illustre studioso, a cui va attribuito il merito di aver posto in evidenza le emergenze etniche musicali nella demologia sarda sette-ottocentesca e del primo Novecento<sup>19</sup>, annunciava in quella sede la pubblicazione, nella rivista da lui diretta, della prima parte della bibliografia analitica degli scritti etnomusicologici di Giulio Fara a cura di Pietro Sassu<sup>20</sup>. Tale ricognizione e utilissima schedatura della produzione scientifica del nostro autore, che sarebbe dovuta uscire a puntate nel *Bollettino*, è purtroppo rimasta incompleta e incompiuta<sup>21</sup>.

16. D. Carpitella, «Profilo storico», cit., p. 46, nota 16.

17. R. Leydi, *L'altra musica*, cit., p. 98.

18. A. M. Cirese, «Per una storia», cit., p. 2.

19. A. M. Cirese, «Poesia sarda», cit., pp. 591-592, nota 273; A. M. Cirese, «Notizie etnografiche sulla Sardegna del '700 nell'opera di Matteo Madao», in *Rivista di Etnografia*, XIII, 1959, pp. 10-18.

20. P. Sassu, «Bibliografia analitica», cit., pp. 27-32.

21. Alla prima parte della bibliografia, che trattava unicamente del citato articolo su *Il Paese* (1905) e dei saggi comparsi sulla *Rivista Musicale Italiana* fino al 1914, seguì otto anni dopo un secondo contributo (P. Sassu, «Bibliografia analitica degli scritti etnomusicologici di Giulio Fara: seconda parte (1914-1917)», in *Bollettino del Repertorio e dell'Atlante Demologico Sardo*, VI, 1975, pp. 79-83) in cui dava notizia dei due saggi del Fara su *Archivio Storico Sardo* (1915-17), di un contributo alla *Rivista Musicale*

Anche al Cirese, che pure non dimenticava gli scrittori dei secoli XVIII-XIX, sembrava giusto che la riscoperta dell'etnomusicologica sarda, come si è detto, partisse proprio dal Fara «che può dirsi l'iniziatore, e il cui orientamento ideologico ha avuto un gran peso in tutto lo sviluppo successivo delle ricerche in materia»<sup>22</sup>. Non si trattava però di un generico invito a riesumare vecchi testi sui costumi musicali dell'Isola, bensì di un preciso richiamo alla lettura critica (in senso, per così dire, "filologico") di quelle fonti, esercizio a cui gli studiosi sardi, bisogna ammetterlo, spesso si sono sottratti. Se infatti molte teorie di Giulio Fara sono state accettate passivamente, e ancora sopravvivono<sup>23</sup> (in primo luogo la prospettiva naturalistica e la pretesa astoricità del nostro folklore stigmatizzati da Paolo Toschi)<sup>24</sup>, non mancano quanti, attribuendo scarsa attendibilità all'intera sua produzione scientifica per ritenerla imprecisa o viziata da pregiudizi estetico-ideologici<sup>25</sup>, rinunciano a una fonte

---

*Italiana* del 1916 e di un articolo sul quotidiano *Musica* (31 maggio 1917). Come si vede, al giovane estensore della bibliografia non fu possibile in quell'occasione prendere visione degli importanti articoli comparsi su *La Cronaca Musica* e su *La Nuova Musica*, ancora una prova della difficoltà di accesso alla vastissima produzione del Fara.

22. A. M. Cirese, "Per una storia", cit., p. 2.

23. Sarebbe lunghissima la lista delle teorie che pretendono di spiegare alcuni aspetti della cultura musicale della Sardegna facendo riferimento a cause di tipo psicologico e naturalistico, fuori comunque dalla geografia e dalla storia. Anche un recente studio sul canto *a tenore* vede nelle tre voci che accompagnano il canto de *sa oghe* l'imitazione dei suoni della natura: muggito del bue, belato della pecora, rumore del vento (A. Deplano, *Tenores*, Cagliari 1994, pp. 48-49).

24. P. Toschi, "Folklore e musica in Sardegna", in *Leggere*, III, 1957, p. 5; P. Toschi, "Problemi cronologici della musica e della poesia sarda", in *Il Convegno*, XIV, 1961, pp. 22-32.

25. È questa, per esempio, l'opinione di Gavino Gabriel, esponente di quella che il Carpitella chiama la «generazione di mezzo» e quindi ideale successore del Fara, che però, riferendosi alla monografia *L'anima della Sardegna*, giudica lo studioso cagliaritano «non sereno e non sempre parziale» (G. Gabriel, "La musica popolare", in *Il Convegno*, X, 1957, p. 21, riedito con il titolo "Musicalità sarda" in G. Gabriel, *La Sardegna di sempre*, Cagliari 1971, p. 131). C'è da dire che tale atteggiamento era perfettamente

di informazioni diretta e unica per quei primi trent'anni del Novecento così importanti nella trasformazione della società sarda.

Quei saggi andrebbero invece contestualizzati e reinterpretati con obiettività e senso critico: si tratta, in fondo, di osservare e sentire suoni e musiche tradizionali di quasi un secolo fa con gli occhi e le orecchie di un ricercatore attento e scrupoloso come Giulio Fara. Se pure il suo udito e la sua vista vennero condizionati (come è ovvio) dalla cultura e dalle concezioni estetiche della sua epoca, spetta a noi, con pazienza e metodo, applicare gli opportuni correttivi, filtrare i dati e le congetture per poterne trarre la maggior quantità di informazioni. Per far questo è di fondamentale importanza ricostruire il pensiero e gli strumenti interpretativi del nostro autore. «Come avvalersi – scrive ancora il Cirese – di una (...) trascrizione musicale, per esempio, di G. Fara o di altri mossi nello stesso clima, quando non si sappia con il massimo di precisione possibile che tipo di filtro ideologico impiegarono i testimoni e i trascrittori?»<sup>26</sup>.

Così facendo, non solo si acquisiscono o si riscoprono preziosi documenti, ma soprattutto si ha l'occasione di fare il punto sulla ricerca etnomusicologica sarda partendo, come si dice, *ab ovo*; si ha l'occasione per comprendere (e quindi correggere) quei luoghi comuni, quegli errori di prospettiva, quegli anacronistici nazionalismi che molti autorevoli studiosi hanno posto in evidenza ma che sono profondamente radicati nella nostra cultura. Si avrà altresì l'opportunità di conoscere da vicino un uomo che con la "cultura musicale" della sua regione aveva un rapporto viscerale, totalizzante e che conìo il

---

in linea con le nuove tendenze della musicologia italiana che già prima degli anni Trenta, in pieno idealismo gentiliano e crociano, rinnegava le radici positiviste della disciplina di cui il Fara fu uno dei principali interpreti, esaltando nel contempo i tratti tardoromantici e nazionalistici che avevano accompagnato (anche in modo contraddittorio) la complicata nascita dei nostri studi etnomusicologici. Condivide in pieno tale pesante (e non meglio motivato) giudizio don Dore che, pur ritenendo il citato saggio di Giulio Fara degno di rispetto, lo trova «limitato» (G. Dore, *Gli strumenti della musica popolare della Sardegna*, Cagliari 1976, p. 22).

26. A. M. Cirese, "Per una storia", cit., p. 2.



termine *etnofonia* proprio per sottolineare come non solo il canto e il repertorio strumentale fossero l'oggetto delle sue ricerche, ma il suono che, in una più ampia e quasi "antropologica" accezione, comprende anche l'intonazione del parlato, le esclamazioni di gioia o di dolore, i rumori dell'ambiente, l'universo sonoro, insomma, in cui ciascuno di noi è immerso.

Una rilettura degli studi del Fara in prospettiva storica e critica ci fa comprendere, e per certi versi giustificare, quelle imprecisioni, quelle incongruenze, quelle ingenuità che caratterizzano i pionieristici esordi di una disciplina come l'etnomusicologia. Le conclusioni a cui giunge, così come pure le premesse, sono talvolta discutibili e spesso fanno sorridere<sup>27</sup>; ma ciò che più conta e che suscita rispetto e ammirazione è la ricerca di un efficace metodo analitico-interpretativo<sup>28</sup>. Non si limita infatti, lo studioso, a descrivere i fenomeni ma tenta di spiegarli razionalmente e sperimentalmente, dà quindi un taglio scientifico alla propria ricerca, elaborando un'adeguata metodologia e cercando di ricomporre i dati in un sistema teorico il più possibile coerente.

Qui sta il suo merito ma anche la causa prima dell'oblio: la sua attività è infatti fortemente legata alle fortune e alla crisi della musicologia comparata in Italia. Si rimanda a recenti ed esauritivi saggi sui primi decenni di vita della "scienza della musica", all'estero e in Italia a partire da metà Ottocento<sup>29</sup>, ma basti

27. Sebbene, come si è accennato, gli studiosi più critici e spocchiosi nei suoi confronti siano gli stessi che a piene mani hanno attinto al suo vasto repertorio di studi e al suo impianto ideologico.

28. In termini husserliani si definirà «assiduo studioso di fenomenologia della musica» («Orizzonti musicali della glottologia», in *L'Italia Dialettale*, XVII, 1941, p. 81).

29. Cfr. A. Serravezza, *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Bologna 1996, in cui vengono esposti in modo chiaro e con una ricchissima bibliografia i temi portanti della musicologia positivista. Per quanto riguarda invece la nascita e lo sviluppo della musicologia comparata cfr. D. Carpitella, "Profilo storico", cit., pp. 44-49; R. Leydi, *L'altra musica*, cit., pp. 17-47, 86-111; F. Giannattasio, *Il concetto di musica*, cit., pp. 45-66.

accennare qui alla stretta connessione della nuova disciplina con il pensiero positivista ed evolucionista, e al tentativo di fondare su basi empiriche, filologiche, sociologiche e analitiche ogni discorso sulla musica. Anche l'arte più immateriale e "spirituale" dei romantici iniziava a essere studiata in modo scientifico, entrava in laboratorio per essere smontata in tutti i suoi elementi costitutivi, fisici o emozionali che fossero. È un proliferare di storie della musica, ma anche di edizioni "critiche"<sup>30</sup> nonché di complessi esperimenti sulla produzione e sulla percezione dei suoni, sui loro effetti psico-dinamici, etc. Sulla scia dell'evoluzionismo darwiniano la storia della musica è vista come un progresso lineare e spontaneo dalle forme più elementari e primitive fino alle più alte espressioni della musica colta occidentale<sup>31</sup>.

Gli studi sulla musica etnica nascevano proprio dal tentativo di individuare quei "denominatori" che accomunano fenomeni e attitudini musicali di popoli tra loro lontani i quali però, essendo formati da esseri umani, non potevano sottrarsi alle ferree leggi dell'evoluzionismo. In poche parole: anche lo sviluppo della musica, come quello del linguaggio, dell'economia, etc. aveva seguito, per la musicologia comparata, un percorso lineare, deterministico, da un minimo a un massimo di complessità strutturale, linguistica ed espressiva; "massimo" rappresentato, manco a dirlo, dalla cultura musicale che oggi definiamo "euro-colta". I canti e i ritmi dei selvaggi, come si diceva in quell'epoca di intenso colonialismo, erano reperti viventi di musica preistorica, e dal loro studio sarebbe finalmente giunta una risposta alle molteplici domande sull'origine della musica e sulle funzioni che i nostri primitivi antenati le assegnavano;

30. In questo ambito le ricerche di marca positivista ben si fondono con il romantico recupero delle radici musicali di ciascuna nazione.

31. Vero è che si stenta talvolta a riconoscere il culmine di questa inarrestabile evoluzione perché per molti musicologi, e tra questi il Fara, certa musica contemporanea attraversava una fase involutiva. Il nostro, sostanzialmente conservatore e nazionalista, sembra trovare in Rossini, Verdi e pochi altri contemporanei il più alto esempio di espressività e ingegno musicale; ma la loro miglior dote era, paradossalmente, la riscoperta dell'essenza naturale ed elementare della "fonia" preistorica.

si sarebbe potuta altresì ricostruire la prima tappa di un viaggio che, passando per la tragedia greca, il canto gregoriano, Palestrina, portava a Verdi, Strauss, Wagner e oltre. Non è un caso che ancora oggi la “musica dei selvaggi” sia la prima delle trenta tesi, ossia argomenti, richiesti per il conseguimento della licenza di Storia della musica nei Conservatori italiani<sup>32</sup>.

Ovviamente nel calderone della preistoria musicale si potevano individuare dinamiche evolutive e stabilire una precisa cronologia dei fenomeni grazie proprio all’attenta comparazione dei dati. Il musicologo in camice bianco, avvalendosi di nuovi e precisi strumenti di misurazione acustica e psico-acustica e soprattutto di registrazioni fonografiche, confronta musiche di tutto il mondo, e in primo luogo quelle dei popoli di natura, per valutare il loro stadio evolutivo, individuarne substrati e adstrati, stabilirne la cronologia, etc. Può apparire strana la tabella pubblicata dal Fara nel 1922 in cui tenta di descrivere, su base percentuale, la composizione “chimica” delle diverse tradizioni musicali sarde, ma anche in ciò consisteva la musicologia comparata<sup>33</sup>:

	ETNOFONIA							
Campidano	sarda	40	africana	50	spagn.	10	–	–
Barbagia	"	40	"	60	"	–	–	–
Logudoro	"	30	"	10	"	50	contin. ital.	10
Gallura	"	20	"	10	"	50	"	20
Sassari	"	10	"	–	"	30	"	70
Sant’Antioco	"	30	"	60	"	10	–	–
Carloforte	"	–	"	10	"	–	genovese	90
Alghero	"	10	"	10	"	80	–	–

32. Fonte di non poco imbarazzo per più di un commissario d’esame costretto dai programmi ministeriali a formulare domande anacronistiche, aspettando risposte un po’ più “moderne” da parte dei candidati. Anche sotto questo aspetto i programmi attuali del Conservatorio sono un documento di primaria importanza per ricostruire le tendenze della critica e dell’estetica e le consuetudini musicali nei decenni a cavallo tra l’Otto e il Novecento (cfr. C. Delfrati, *Interrogare il passato. Introduzione alla ricerca storica sull’insegnamento della musica in Italia*, Firenze 1997, pp. 31-37, 69-73).

33. G. Fara, “Appunti di etnofonia comparata”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXIX, 1922, p. 325 (p. 264 della presente raccolta).

L’indirizzo essenzialmente positivista della sua indagine si rileva d’altronde nel primo, citato, articolo del 22 ottobre 1905 in cui presentava la musica sarda come incontaminata espressione di remote civiltà<sup>34</sup>. L’origine della musica, tema ampiamente dibattuto in epoca positivista<sup>35</sup>, appassionava non poco il Fara e sarà un argomento ricorrente in tutti i suoi saggi etnomusicologici o meno. Ne “Il canto alle sue origini”, pubblicato nel 1908<sup>36</sup>, espone in breve la sua teoria: il linguaggio dell’uomo primitivo era certamente costituito da suoni inarticolati conseguenti a forti emozioni quali stupore, dolore e simili, da cui nacquero appunto il canto e la musica.

Per lo studioso sardo anche nella musica, come nell’evoluzione biologica della specie, l’ontogenesi ricapitolava la filogenesi: nel bambino l’acquisizione delle facoltà fonatorie e l’apprendimento del linguaggio compendia cioè l’ancestrale sviluppo delle attitudini musicali e linguistiche del genere umano. La sua posizione è sostanzialmente equidistante da quella di Herbert Spencer<sup>37</sup>, secondo cui il canto nasceva dalla necessità di esternare particolari stati d’animo, e da quella di Charles Darwin, per il quale l’uomo primitivo usava la voce per attrarre, come fanno gli uccelli, individui dell’altro sesso in modo da determinare la selezione naturale della specie<sup>38</sup>. Le opinioni del Fara emergono con maggiore chiarezza in “Unità di essenza e forma nella musica primitiva”, un articolo del 1915<sup>39</sup> in cui,

34. G. Fara, “Musica vocale”, cit.

35. Cfr. A. Serravezza, *Musica e scienza*, cit., pp. 233-323.

36. G. Fara, “Il canto alle sue origini”, in *La Cronaca Musicale*, XII, 1908, pp. 315-317.

37. H. Spencer, “The origin and Function of Music”, in *Essays*, London 1858 e 1891 (traduzione italiana in *Filosofia dello stile ed altri scritti sull’origine e la funzione delle arti*, a cura di D. Drudi, Firenze 1981, p. 106); H. Spencer, “On the Origin of Music”, in *Mind*, XVI, 1891, p. 536. Cfr. A. Serravezza, *Musica e scienza*, cit., pp. 231-239.

38. Ch. Darwin, *On the origin of Species by Means of Natural Selection*, London 1859 (traduzione italiana *L’origine della specie*, Milano 1967, p. 154). Cfr. A. Serravezza, *Musica e scienza*, cit., pp. 239-245.

39. G. Fara, “Unità di essenza e di forma nella musica primitiva”, in *La Cronaca Musicale*, XIX, 1915, pp. 135-182.

contro la teoria monogenetica del linguaggio formulata dal glottologo Alfredo Trombetti<sup>40</sup>, ritiene che la musica sia nata autonomamente presso differenti popoli. E poiché il canto deriva dall'esigenza insopprimibile di esternare emozioni inconsulte, ed essendo comuni a tutta l'umanità sentimenti quali terrore, gioia, stupore, etc., ne consegue la sostanziale unità formale della musica presso i primitivi; solo in un secondo tempo le forme e i mezzi di espressione musicale hanno cominciato a differenziarsi. Il canto però, diversamente da quanto sosteneva lo Spencer, non serviva a "caricare" emotivamente le parole<sup>41</sup>, per il semplice fatto che la capacità di esprimersi con i "suoni" della voce si era sviluppata molto prima del linguaggio verbale e indipendentemente da quest'ultimo. Non ha dunque fondamento storico, come ribadisce in un importante saggio del 1917, "Contributo alle ricerche sulla genesi della musica", l'acceso nazionalismo di musicologi quali Torrefranca<sup>42</sup>, Luciani o Bastianelli: la musica era per lui un linguaggio universale e comune, negli strati più profondi, a tutti i popoli della terra<sup>43</sup>.

La teoria sull'origine della musica lo portava ovviamente in rotta di collisione con l'estetica dell'idealismo, anticipando quella rottura, consumatasi intorno agli anni Venti-Trenta del secolo, tra musicologia comparata italiana e critica musicale "ufficiale". Giulio Fara, contraddicendo la ben nota teoria del Croce, aveva scritto nel 1917 che la musica non derivava affatto dalla poesia, viceversa proprio dal suono non verbale era scaturito il linguaggio e in seguito la poesia<sup>44</sup>. In un saggio

del 1922<sup>45</sup> contesta inoltre Giovanni Gentile e cerca di dimostrare come la creazione musicale sia espressione diretta di quella massa chiamata popolo e non il frutto di un atto individuale. «Concetto romantico? no – risponde l'autore – realtà di fatti» scientificamente dimostrabile<sup>46</sup>.

Tornando però al 1908, sottolineiamo come quelle pagine in *La Cronaca Musicale*<sup>47</sup> costituiscano, di fatto, il debutto di Giulio Fara Dessy (così si firmava nei primi articoli) nella musicologia nazionale, circostanza favorita con tutta probabilità dal prof. Andrea D'Angeli, già docente di lettere al liceo-ginnasio di Cagliari e a quell'epoca titolare della cattedra di Storia della musica nel liceo musicale di Pesaro nonché direttore di quella rivista<sup>48</sup>. Edita nel centro marchigiano dal 1896, *La Cronaca Musicale* è uno dei più antichi periodici musicali

45. G. Fara, "La musica etnica frutto di sensibilità collettiva o individuale", in *Folklore. Rivista trimestrale di tradizioni popolari*, VIII, 1922, pp. 104-107. Cfr. anche G. Fara, "Studi comparati di etnofonia religiosa (Sardegna, Calabria, Indie centrali)", in *Musica d'Oggi*, III, 1921, pp. 334-335.

46. G. Fara, "Studi comparati", cit., p. 107. Sebbene, come si è accennato, si trovino riferimenti all'origine della musica e al "primitivismo" della musica etnica in quasi tutta la sua opera, G. Fara tratterà specificamente l'argomento, oltre che nei saggi già citati, in "La musica nella genealogia delle arti", in *La Nuova Musica*, XXI, 1916, n. 304, pp. 35-36; "Studi etnofonici. IV – I caratteri e le forme melodiche", in *La Critica Musicale*, V, 1922 pp. 128-137; *Canzone popolare. Canto del popolo. Etnofonia*, comunicazione al "II Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni popolari" (Trento, settembre 1934), Roma s. d.; "Musica del popolo e popolare (materiali e ricerche)", in *Musica d'Oggi*, XVIII, 1936, pp. 193-198, dove suddivide la storia musicale italiana in tre fasi evolutive principali: 1) la musica etnica (equivalente per lui alla fase preistorica della musica); 2) la musica sviluppa una tecnica e una precisa semiografia; 3) nei secoli XVII e XVIII il musicista piega finalmente la tecnica al proprio volere. I nostri compositori imparano a scrivere "italianamente", così la musica scritta recupera nuovamente l'essenza di quella popolare e il ciclo si chiude.

47. G. Fara, "Il canto alle sue origini", cit.

48. A. D'Angeli (1868-1940) dopo aver insegnato lettere a Cagliari e Storia della musica a Pesaro, fu nominato professore di Letteratura italiana presso l'Università di Padova nel 1915. Tra le varie pubblicazioni musicologiche ricordiamo il suo *La musica ai tempi di Dante*, Sassari 1903.

40. A. Trombetti, *L'unità d'origine del linguaggio*, Bologna 1905.

41. E qui ci tiene a correggere le affermazioni del precedente articolo (G. Fara, "Il canto alle sue origini", cit.) in cui sembrava che canto e parole fossero in fondo due espressioni complementari tra loro, una razionale, l'altra emotiva.

42. F. Torrefranca aveva criticato fortemente le teorie spenceriane in "Le origini della musica", in *Rivista Musicale Italiana*, XIV, 1907, pp. 555-594.

43. G. Fara, "Contributo alle ricerche sulla genesi della musica", in *La Nuova Musica*, XXII, 1917, nn. 307-315 (estratto).

44. In una posizione più vicina al Croce si era attestato Fausto Torrefranca, che in un articolo del 1907 ("Le origini", cit.) faceva risalire all'allitterazione poetica l'origine del ritmo e quindi della musica.

italiani<sup>49</sup>, secondo solo alla *Rivista Musicale Italiana*, fondata a Torino nel 1894 e destinata a diventare in breve tempo l'organo più prestigioso della nostra musicologia. La sedicesima annata di questo periodico accoglierà invece nel 1909 il saggio "Musica popolare sarda. Piccolo contributo alla storia ed all'arte dei suoni"; se dunque le due colonne su *Il Paese* del 1905 segnarono, come si è detto, la nascita dell'etnomusicologia isolana, questo articolo introduce a pieno titolo la Sardegna nella storia degli studi musicologici.

L'autore disimpegna con zelo il compito descrivendo in meno di quaranta pagine, corredate da numerose trascrizioni, il patrimonio musicale sardo. Ne ribadisce il carattere "primitivo" che fa di quei canti e di quelle musiche un documento di fondamentale importanza per ricostruire i primi vagiti dell'arte dei suoni, per riappropriarsi di quella genuina freschezza di cui la musica italiana ha tanto bisogno. La Sardegna è stata solo sfiorata dalla civiltà, pertanto conserva intatti usi musicali risalenti certamente all'età nuragica; non nasconde però il timore che il galoppante progresso avrebbe ben presto alterato le dinamiche socio-culturali dell'Isola auspicando un rapido rilevamento dei dati etnico-musicali prima che fosse troppo tardi<sup>50</sup>.

Tratta quindi brevemente il repertorio vocale, facendo riferimento alle diverse aree geografiche dell'Isola e accennando al canto polivocale tipico di Cagliari (*cantu a sa bastascina*)<sup>51</sup> ma in via d'estinzione già in quegli anni. Si pone altresì il problema della contaminazione del patrimonio tradizionale nei centri urbani e rurali e formula, a questo proposito, una teoria piuttosto singolare: il Campidano, escludendo ovviamente Cagliari, è per lui la regione dell'Isola che presenta un'etnofonia

dai caratteri più conservativi mentre considera la tradizione lodigorese la più contaminata, ricca di suggestioni ispaniche. Riprenderà più volte l'argomento e difenderà la sua tesi pur sapendo di andare controcorrente. «Glottologi e non glottologi, compresi i così detti artisti sardi, – scriverà nel 1922 – tutti tendono a dare il Logudoro, la regione centrale della Sardegna, come il rappresentante, il centro "più vero e maggiore" del carattere sardo. Il signor M. L. Wagner è fra questi»<sup>52</sup>.

Per il Fara la forma più antica di canto è quella monodica a cui solo in un secondo tempo è stato aggiunto un accompagnamento. Tale convinzione, va detto per inciso, gli dà mano libera nell'armonizzare le melodie popolari: posto che il valore di una musica è nella linea melodica (e ritmica), l'accompagnamento, quale che sia, non può incidere sull'originalità e sulla bontà del canto.

In questo "piccolo contributo all'arte dei suoni", accenna anche agli strumenti che nell'Isola accompagnano il canto e la danza: *su sonettu* (l'organino a mantice che «va man mano sostituendo le *launeddas*») <sup>53</sup>, la chitarra, *sa trunfa* (scacciapensieri) e il *sulitt'e pastori* (flauto a becco di canna). Si sofferma invece sulle *launeddas*, di cui illustra i particolari organologici e costruttivi, le tecniche d'esecuzione e il repertorio, precedendo così di due anni i già citati articoli del Baglioni sull'aerofono sardo<sup>54</sup>.

È probabile che proprio i saggi del "continentale" Baglioni abbiano spinto il nostro a tornare sulle *launeddas* in un contributo pubblicato in due parti, nel 1913 e nel 1914, sulla *Rivista Musicale Italiana*<sup>55</sup>. Siamo infatti portati a credere, contrariamente a

49. Cfr. A. Valenti, "Note sulla nascita de «La Cronaca Musicale»", in *Annuario del Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro*, 1988-89, pp. 73-75.

50. Esempio precoce di quella tendenza analitica che prenderà il nome di *urgent anthropology*.

51. È particolarmente interessante questa notizia sulla diffusione del canto polivocale nel sud dell'Isola. Nello stesso articolo, alle pp. 722-723, il Fara elenca le strette analogie tra il *cantu a tenores* e quello cagliaritano *a sa bastascina*.

52. G. Fara, "Appunti", cit., p. 308, nota 2 (p. 245 nota 67 della presente raccolta). Vedi anche G. Fara, "I caratteri della musica sarda", in *Musica*, XI, 1917, n. 10, pp. 2-3.

53. G. Fara, "Musica popolare", cit., p. 742.

54. S. Baglioni, "Contributo alla conoscenza della musica naturale – II. Strumenti musicali", cit.; S. Baglioni, "Contributo alla conoscenza della musica naturale – IV. Ulteriori ricerche", cit.

55. G. Fara, "Su uno strumento musicale sardo", in *Rivista Musicale Italiana*, XX, 1913, pp. 763-791 (prima parte); XXI, 1914, pp. 13-51 (seconda parte).

quanto sostiene Roberto Leydi<sup>56</sup>, che il Fara fosse perfettamente al corrente delle indagini dello studioso romano, visto che trattando dell'accordatura delle *launeddas* osserva: «È forse questa lamentata estrema facilità di alterarsi che hanno i suoni (...) che fece erroneamente ritenere a qualche studioso del continente – che volle esaminare questo strumento suonandolo da sé, senza ricorrere alla indispensabile opera dei meravigliosi suonatori sardi – che in questo strumento la divisione della scala non sia fatta secondo il nostro sistema musicale temperato»<sup>57</sup>. Il non meglio identificato «studioso del continente» non può essere altri che Silvestro Baglioni il quale aveva cercato di dimostrare, sulla base di accurate misurazioni tonometriche e calcoli intervallari, che l'accordatura delle *launeddas* seguiva la scala cosiddetta “naturale”. Costui in effetti, per il rilevamento dei dati riportati nel primo dei due saggi, aveva “soffiato” dentro strumenti provenienti dal Sarrabus e dall'Oristanese; ma, come obietta il Fara, poiché l'intonazione delle *launeddas* dipende anche da un'adeguata pressione dell'aria (che solo un professionista è in grado di fornire), questa misurazione risulta poco attendibile<sup>58</sup>.

Altrove esprime ancora perplessità sui metodi di quanti hanno effettuato «l'esame acustico degli strumenti musicali etnici (...) senza il concorso dei suonatori indigeni»<sup>59</sup> e su quanti, sulla scia di Hermann von Helmholtz, indagavano sulla natura del suono e sulla fisiologia dell'udito misurando con sofisticati strumenti scale e intervalli ma rimanendo sostanzialmente

estranei all'esperienza musicale<sup>60</sup>. Ma non era il solo a pensarla in questi termini, e la sua avversione per quello che definisce il “feticismo del diapason”<sup>61</sup> è comune ad ampi settori della musicologia italiana del primo Novecento che progressivamente prende le distanze dallo scientismo estremo che aveva segnato gli esordi della disciplina.

Nell'articolo in questione viene dunque presentato nei minimi particolari lo strumento sardo, integrando e ampliando considerevolmente i dati esposti nel precedente saggio. Viene spiegata, tra l'altro, la funzione dello spago impeciato<sup>62</sup>, della cera applicata all'ancia de *s'arrefinu*<sup>63</sup>, la composizione dei vari *cunzertus* (compresi quelli *a pipia* che presentano un foro supplementare e alternativo aperto nella *mancosedda*). Si parla anche delle tecniche di costruzione e di esecuzione, del singolare metodo usato per apprendere la tecnica della respirazione continua e del repertorio, costituito essenzialmente da *nodas* continuamente variate. Poiché il limitato numero di note di cui dispone ciascun *cunzertu* impedisce lo sviluppo di articolate e modulanti melodie, la bravura degli esecutori si concentra per il Fara sulla variazione ritmica e contrappuntistica di semplici frasi musicali<sup>64</sup>.

Ma soprattutto il contributo alla *Rivista Musicale Italiana* offriva al Fara l'occasione di rendere nota una scoperta che

56. R. Leydi, *L'altra musica*, cit., p. 101: «I suoi due articoli sulle *launeddas* della Sardegna sono esemplari e assai più completi del successivo contributo di Giulio Fara (che evidentemente non conosceva gli articoli del Baglioni); vedi anche R. Leydi, “Silvestro Baglioni”, cit., pp. 232-233: «Giulio Fara elenca nella bibliografia del suo volume *L'anima della Sardegna* (Udine 1940) l'articolo del Baglioni, ma nei suoi lavori sulle *launeddas* non lo cita mai».

57. G. Fara, “Su uno strumento”, cit., 1913, p. 776, nota 2.

58. Vedi anche S. Baglioni, “Contributo alla conoscenza della musica naturale”, in *Gli strumenti musicali*, cit., p. 304, nota 43 (integrazione di R. Leydi).

59. G. Fara, “Unità di essenza”, cit., p. 172.

60. «L'acustica non è l'arte musicale» (G. Fara, “Unità di essenza”, cit., pp. 165-181).

61. G. Fara, “Unità di essenza”, cit., p. 174.

62. Come rinforzo delle estremità della canna (G. Fara, “Su uno strumento”, cit., 1913, p. 774, p. 93 della presente raccolta) e non, come sosteneva il Baglioni, per garantire la tenuta dell'aria.

63. A leggere lo scritto del Baglioni non sembra che lo studioso abbia ben capito la funzione di questo foro non diteggiabile che serve, come osserva G. Fara (“Su uno strumento”, cit., 1913, p. 774), per regolare l'intonazione dello strumento, rendendo di fatto insignificante la porzione di canna sottostante.

64. G. Fara, “Su uno strumento”, cit., 1913, p. 784, nota 1 (p. 105, nota 19 della presente raccolta).

inequivocabilmente dimostrava l'origine preistorica del folklo-  
re musicale sardo. Approfittando dell'apertura straordinaria  
del Museo Archeologico di Cagliari in occasione di un conve-  
gno di medici condotti il 26-28 ottobre del 1912, il nostro poté  
infatti osservare da vicino un minuscolo bronzetto nuragico  
pubblicato nel 1907 da Antonio Taramelli<sup>65</sup>. Possiamo immagi-  
nare la sorpresa dello studioso nel constatare che l'aerofono  
imboccato dall'itifallico e preistorico suonatore aveva tre can-  
ne e non due, come precedentemente aveva scritto chi per  
primo pubblicò il reperto<sup>66</sup>. Giulio Fara non esitò dunque nel  
riconoscere nello strumento tricalamo un perfetto esemplare  
di *launeddas*: era la prova che cercava, la conferma alle sue  
teorie che collocavano nella lontana preistoria la genesi del-  
l'etnofonia sarda, riconoscendo alla cultura campidanese tratti  
particolarmente conservativi. Da questo momento in poi, il  
bronzetto ittirese entra ufficialmente nella storia degli studi  
sulla musica popolare dell'Isola, chiamato in causa, non sem-  
pre a proposito, per certificarne originalità e vetustà<sup>67</sup>.

65. A. Taramelli, "Genoni. Statuetta in bronzo d'arte sarda, proveniente dal nuraghe Santu Pedru", in *Notizie degli scavi di antichità*, 1907, pp. 352-359.

66. «Questa figurina in bronzo (...) riproduce un essere umano ermafro-  
dito che, in atteggiamento singolare delle gambe, incurvate quasi in po-  
sizione sedente o in atto di danza, suona la doppia tibia» (A. Taramelli,  
"Genoni. Statuetta", cit., p. 356).

67. Sull'iconologia, musicale o meno, del bronzetto di Ittiri cfr. G. N. Spanu,  
"Gli strumenti della musica popolare nell'arte sarda", in *Sonos. Stru-  
menti della musica popolare sarda*, a cura di G. N. Spanu, Nuoro 1994,  
pp. 27-28; per quanto riguarda invece la lettura archeologica e paleoet-  
nologica del reperto cfr. l'interpretazione di G. Lilliu, *Sculture della Sar-  
degna nuragica*, Cagliari 1966, pp. 298-301 e relativa bibliografia, e più  
recentemente V. Santoni, "La rappresentazione scenica del bronzetto di  
Ittiri", in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica per le provincie  
di Cagliari e Oristano*, XII, 1995, pp. 55-93, pubblicato in "parallelo con-  
traddittorio" a P. Bernardini, "Società, messaggio, immagine (note a mar-  
gine di un recente studio sulla bronzistica figurata sarda)", in *Quaderni  
della Soprintendenza Archeologica per le provincie di Cagliari e Orista-  
no*, XIII, 1996, pp. 111-124; P. Bernardini, "L'aulete di Ittiri", in *Launed-  
das*, a cura di G. Lallai, Cagliari (in corso di stampa).

Bisogna rimarcare infine l'interesse dell'autore per l'ambi-  
to lessicale, la cura con cui registra termini e locuzioni in uso.  
Ciò può forse apparire scontato e naturale per uno studioso  
quale il Fara, non bisogna tuttavia dimenticare che ancora per  
tutto l'Ottocento le *launeddas* vengono chiamate, nei reso-  
conti di viaggiatori e studiosi, nei modi più stravaganti: pifferi,  
flauti, calami pastorali, tibie e quant'altro<sup>68</sup>. Pur riconoscendo i  
suoi limiti in materia (peraltro ben evidenti), si occupa anche  
dell'etimologia del termine *launeddas*, e nello stesso 1914  
sentirà l'obbligo di correggere, in una breve nota pubblicata  
nella *Rivista Musicale Italiana*, l'etimologia della parola *tum-  
bu*: non da *attumbai*, come precedentemente aveva ipotizza-  
to, bensì dal latino *bombus* (suono ronzante)<sup>69</sup>. Interverrà an-  
cora su questioni linguistico-etimologiche in un successivo  
articolo, comparso sulla *Rivista Musicale Italiana* del 1918<sup>70</sup>,  
per contestare alcune teorie del Guarnerio che faceva derivare il  
nome dello strumento da *lionasci* (oleandro)<sup>71</sup>. Nonostante tut-  
to però il Fara non trova una soluzione definitiva al problema,  
lasciando aperta la questione<sup>72</sup>. Confessa però di non essere

68. Il Fara tiene a precisare, per fare un esempio, che il termine "voce" de-  
notava per il suonatore di *launeddas* la tessitura dello strumento (G. Fara,  
"Su uno strumento", cit., 1913, p. 781). Cfr. G. N. Spanu, "Il lessico della mu-  
sica popolare", in *III giornata di studi di lessicologia musicale* (Cagliari, 27  
settembre 1997), atti a cura di F. Nicolodi e P. Trovato (in corso di stampa).

69. G. Fara, "Sull'etimologia della parola «tumbu»", in *Rivista Musicale  
Italiana*, XXI, 1914, pp. 322-323.

70. G. Fara, "Sull'etimologia di «launeddas»", in *Rivista Musicale Italiana*,  
XXV, 1918, pp. 259-270.

71. P. E. Guarnerio, "Le «launeddas» sarde. Nota storico-etimologica", in  
*Rendiconti del Regio Istituto Lombardo*, II serie, LI, 1918, pp. 209-226.

72. A proposito dell'etimologia delle *launeddas* cfr. G. Paulis, "«Launeddas  
sarde», contatti tra culture antiche del Mediterraneo e terminologia musica-  
le latina", in *Studia Linguistica amico et magistro oblata. Studi di amici e  
allievi dedicati alla memoria di Enzo Evangelisti*, Milano 1991, pp. 279-  
231; G. Paulis, "I nomi delle «Launeddas» sarde e della viola alla luce della  
tradizione musicale greco-romana", in *Sardinia Antiqua. Studi in onore  
di Piero Meloni in occasione del suo settantesimo compleanno*, Cagliari  
1992, pp. 505-528; G. Paulis, "I nomi delle *launeddas*: origine e storia", in  
*Sonos*, cit., pp. 137-139.

particolarmente attratto dalle dispute sulle etimologie di strumenti e fenomeni musicali in genere in quanto questi possono pure assumere nomi differenti nelle diverse epoche e nelle diverse regioni del pianeta senza per ciò mutare la loro essenza.

Dopo l'ampio lavoro sulle *launeddas* del 1913-14 continua a interessarsi di strumenti popolari, ponendo le basi dell'organologia sarda; a lui infatti il merito di aver ordinato e classificato la maggior parte degli strumenti e degli oggetti musicali dell'Isola spiegandone forma, uso e funzioni, e assegnando loro il nome con cui ancora oggi vengono indicati nella letteratura scientifica<sup>73</sup>. Negli anni 1915-17 pubblica tre articoli sul *sulittu*, sul *pipaiolu* e *tumbarinu* e sugli strumenti giocattolo, il primo ancora sulla *Rivista Musicale Italiana*, gli altri su un qualificato periodico sardo.

“Dello zufolo pastorale in Sardegna” è dedicato a uno strumento, *su sulittu*, la cui importanza è stata per certi versi oscurata dalle *launeddas*, ma che, assai diffuso nell'Isola, ha un ruolo fondamentale nell'accompagnamento della danza<sup>74</sup>. L'autore si occupa essenzialmente di organologia, descrivendo l'oggetto nei minimi dettagli, nelle dimensioni e nell'intonazione, anche se invita il lettore ad assumere tali dati con beneficio d'inventario. Diffidando infatti da quanti pretendono di dedurre norme universali dall'esame di pochi esemplari, acutamente osserva come il *sulittu* venga suonato in modo quasi “percussivo” per realizzare i ritmi del ballo; l'accordatura dello strumento ha quindi un'importanza secondaria ed è pertanto poco curata dai costruttori/suonatori l'intonazione<sup>75</sup>.

73. Gli studi organologici del Fara si può dire che stiano alla base delle principali monografie e articoli sullo strumentario sardo, quello di G. Dore, *Gli strumenti*, cit., e il più recente *Sonos* a cui rimandiamo anche per la bibliografia sull'argomento.

74. G. Fara, “Dello zufolo pastorale in Sardegna”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXIII, 1916, pp. 509-533.

75. I suonatori sardi «picchiano», sullo strumento, come ricorda il Fara sottolineando opportunamente il carattere percussivo della loro musica (G. Fara, “Dello zufolo”, cit., pp. 515-516, 521-522).

Il Fara rimarca anche il fatto di essere il primo a trattare l'argomento, come d'altronde per primo presenterà l'ispanizzante *sulittu* e *tumbarinu* nelle pagine del dodicesimo volume di *Archivio Storico Sardo*<sup>76</sup>. L'articolo gli offre, tra l'altro, lo spunto per parlare delle contaminazioni del folklore sardo; per l'autore le diverse civiltà che dominarono la Sardegna si sovrapposero senza fondersi quasi per nulla e così le due più grandi civiltà che nell'Isola si stabilirono, quella nuragica e quella spagnola, rimasero estranee l'una all'altra, mentre le altre culture (compresa quella romana) poco hanno inciso nei costumi degli abitanti.

Queste teorie, che possono apparire oggi alquanto discutibili, erano comunemente accettate a quell'epoca e ritenute degne di fede; derivavano infatti da una scrupolosa applicazione del metodo comparativista, basato, come si è detto, sul confronto dei più disparati fenomeni (o forse “epifenomeni”) musicali. Il Fara può quindi registrare una serie di analogie, che oggettivamente esistono, tra il folklore sardo, balearico<sup>77</sup> e nord-africano, traendo la conclusione che le affinità tra Spagna e Sardegna non sono, per così dire, acquisite bensì sostanziali, congenite, visto che anche la penisola iberica, come la nostra Isola, ha subito in epoche remote l'influsso dei popoli nordafricani. Questa ancestrale affinità tra Spagnoli e Sardi ha dunque agevolato non poco la convivenza e la contaminazione reciproca delle rispettive culture musicali.

I caratteri preistorici della musica sarda emergono anche dagli strumenti-giocattolo descritti nel precedente numero di *Archivio Storico Sardo* in un articolo dal titolo emblematico “Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna”<sup>78</sup>. Questi congegni fonici capaci di produrre più rumore che suono, ridotti ormai

76. G. Fara, “Il pifaro y tamborillo in Sardegna”, in *Archivio Storico Sardo*, XII, 1916-17, pp. 151-174.

77. Bisogna riconoscere a questo proposito che il Fara individua con estrema precisione l'ascendenza maiorchina dello strumento sardo. Cfr. A. Jambrina Leal, J. R. Cid Cebrián, *La Gaita y el tamboril*, Salamanca 1989, pp. 92-93.

78. G. Fara, “Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna”, in *Archivio Storico Sardo*, XI, 1915, pp. 152-170.

a semplici trastulli infantili, ci riportano alle prime fasi evolutive del linguaggio musicale. “Musica rudimentale” dunque, musica allo stato embrionale, ulteriore testimonianza di un’etnofonia primordiale e conservativa.

Illustra e classifica qui il *flautu de canna*, membranofono della categoria dei *mirlitons*, *sa carroghedda* (chiamata anche *cicalora* o *mumusù*). Con *carroghedda* o *mumusù* (alla lettera piccola cornacchia o calabrone) è indicato anche il gioco, piuttosto comune, costituito da un bottone fatto ruotare mediante un filo ritorto; *zaccarredda* è invece il nome campidanese della raganella (chiamata anche *strocci arrana*), idiofono a raschiamento come l’ingegnoso *fusu de nuxi* (più noto oggi come *furianughe*); appartengono invece alla categoria degli aerofoni *su scamia betu*, sia costituito da un pezzetto di canna con una fenditura “a croce” nell’estremità chiusa dal nodo (*ischeliu*), sia l’ancia a nastro tenuta tra un pezzetto di tralcio di vite tagliato a metà (*sarmentu*).

Altri oggetti sonori troviamo in un contributo per così dire “miscelaneo” al numero XXV della *Rivista Musicale Italiana*<sup>79</sup>, e segnatamente *sa serraggia*, l’unico cordofono originale dell’Isola, e il tritone (*corru marinu*, *tufa*), semplice corno naturale ricavato da una grossa conchiglia a cui anticamente erano riconosciuti poteri apotropaici, mentre all’epoca del Fara era utilizzato perlopiù nelle serenate scherzose che accompagnavano il matrimonio dei vedovi. Caratteri magico-apotropaici ha anche il rombo, aerofono a rotazione (*frusciu*) noto già in età classica sul quale si soffermerà in successivi articoli e monografie<sup>80</sup>.

Il carattere miscelaneo e composito contraddistingue la produzione scientifica del nostro autore a partire dall’articolo appena citato, in cui, oltre alla *serraggia* e al tritone, accenna al canto della morte, *s’attittidu*, di cui ricerca etimologia, funzioni

e analogie in diverse culture mediterranee. Ne approfitta, ovviamente, per ribadire le sue teorie sull’origine della musica, udendo nel canto delle *attittadoras* l’esternazione diretta di un sentimento, il dolore, che prende la forma di una nenia<sup>81</sup> che non è ancora musica bensì «etnofonia allo stato nascente, involuta».

Altro sentimento generatore del canto e della musica è certamente la gioia che in Sardegna si esprime nei *trallallera*, quei «ritornelli giocosi», come li definisce il Fara, che rallegrano le feste campestri e che sono caratterizzati dall’uso di parole senza senso, retaggio di un’epoca in cui la musica era pura espressione emotiva che non necessitava di parole.

Alle funzioni emozionali della musica dedica diverse pagine in “Appunti di etnofonia comparata”, altro contributo alla *Rivista Musicale Italiana* che l’autore confessa di buttar giù pescando a caso tra le migliaia di schede raccolte in quindici anni di assidue ricerche<sup>82</sup>. Si occupa dunque dei *gosos*, individuando diverse analogie tra le melodie dei ben noti canti devozionali sardi e qualche canzone degli indigeni brasiliani; e visto che non poterono esserci contatti tra due regioni così lontane ne consegue che «L’uomo, posto nelle stesse condizioni di spirito, sotto qualunque latitudine, reagisce identicamente essendo gli uomini come campane uguali che percose in modo uguale danno necessariamente suoni uguali».

Il metodo comparativista, riassunto in questa frase, viene adottato anche nelle pagine seguenti dove disquisisce dei poteri apotropaici e magici della musica, degli effetti della musica sul corpo e sullo spirito, e, prendendo spunto dal bronzetto itifallico di Ittiri, del rapporto tra musica e sessualità.

Entra anche nella polemica sull’appartenenza del dialetto sassarese al ceppo sardo, contro il Wagner che lo ascriveva invece all’area italo-corsa<sup>83</sup>. Spezza quindi una lancia a favore

79. G. Fara, “Di alcuni costumi musicali in Sardegna”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXV, 1918, pp. 63-83.

80. G. Fara, “Studi comparati su strumenti musicali etnici (Brasile, Grecia, Inghilterra, Tibet, Corea, Spagna, Sardegna)”, in *Musica d’Oggi*, IV, 1922, pp. 193-198; G. Fara, *L’anima della Sardegna. La musica tradizionale*, Udine 1940, pp. 28-33.

81. È chiara per il Fara la relazione culla-tomba, inizio e fine di un ciclo vitale.

82. G. Fara, “Appunti di etnofonia comparata”, cit.

83. Cfr. G. Paulis, “Max Leopold Wagner e la Sardegna del primo Novecento”, saggio introduttivo a M. L. Wagner, *La vita rustica*, Nuoro 1996, pp. 26-28 e relativa bibliografia.



del Guarnerio e del Bottiglioni, sostenitori dell'uniformità linguistica dell'Isola, elencando una lunga serie di affinità musicali tra il Sassarese e il resto dell'Isola. Per il Fara le *launeddas* costituiscono l'elemento unificatore, il denominatore comune di tutta l'etnofonia sarda; e non bisogna dimenticare, a questo proposito, che il bronzetto suonatore di *launeddas* è stato trovato a Ittiri, località prossima a Sassari. Propone anche, ispirandosi al noto lavoro di Amintore Galli<sup>84</sup>, la realizzazione di una carta "geofonica" che potesse dar ragione in modo chiaro e definito delle diverse tradizioni e usi musicali della Sardegna.

L'ultimo contributo alla *Rivista Musicale Italiana* su questioni riguardanti l'etnofonia sarda è datato 1926<sup>85</sup>. L'autore, che risiede già da alcuni anni a Pesaro, ha l'occasione di tornare agli argomenti che più gli erano cari, vagando con estrema disinvoltura nella storia e nella geografia per dimostrare l'ascendenza mediterranea della polifonia. Non la crotta britannica, chiamata in causa da Riemann, né il canto polifonico sacro, bensì il doppio *aulòs* greco e le sarde *launeddas* stanno all'origine della musica a più voci.

E ancora una volta dà prova di una sensibilità rara in chi si è occupato di musica popolare sarda. Come se fosse consapevole del fatto che probabilmente quello sarebbe stato l'ultimo contributo di etnofonia sarda sulla prestigiosa *Rivista*, ci tiene infatti a ribadire un concetto chiave del suo pensiero: la rivendicazione della specificità della musica popolare dell'Isola deve necessariamente andare di pari passo con il confronto e con la ricerca di analogie e affinità con l'esterno. Solo così, senza chiusure d'orizzonte, si potrà valorizzare il ricchissimo patrimonio etnofonico, per usare ancora una volta un termine caro al Fara, di una regione che così isolata non è.

Gian Nicola Spanu

84. A. Galli, *Etnografia musicale*, Milano 1898 (poster di cm 78 x 50).

85. G. Fara, "Genesi e prime forme della polifonia", in *Rivista Musicale Italiana*, XXXIII, 1926, pp. 343-362, 530-550.

Giulio Fara nacque a Cagliari il 4 dicembre 1880 da Giuseppe e da Maria Dessy; ambedue i genitori provenivano da famiglie di avvocati e anche il padre del musicologo, mazziniano convinto e appassionato di arte e letteratura, dopo aver trascorso nella *bohème* gli anni della giovinezza, terminò gli studi di legge e intraprese una brillante carriera forense senza però che venisse meno in lui l'amore per la poesia e le lettere; la madre, donna di straordinaria sensibilità e cultura, discendeva da una delle famiglie più in vista della città.

«Non ho mai visto un'aula scolastica, in qualità di alunno – racconta in un'autobiografia inedita – ebbi però qualche insegnante privato di storia, geografia, matematiche, latino e greco. Non ho nessuna licenza, neppure quella elementare». Nonostante ciò lo studioso acquisì una cultura più vasta che profonda, come lui stesso riconoscerà e come avrà modo di dimostrare nei suoi numerosi scritti.

Ma in modo particolare era attratto dalla musica e anche in questa disciplina non mancavano nella famiglia paterna e materna illustri precedenti: il fratello del padre, Giovanni Fara, studiò a Pesaro e nel 1882 vide premiato qui il suo melodramma *La bella di Alghero*, fu un apprezzato direttore d'orchestra e collaborò con Toscanini; invece lo zio materno, Giovanni Battista Dessy, anch'egli laureato in legge, fu allievo di Mercadante al Conservatorio di Napoli, compose melodrammi come *Don Martino*, *Cuor di marmo*, *L'antiquario* e diresse per lungo tempo la Scuola Civica di Musica di Cagliari.

Giulio ebbe invece i rudimenti della musica da qualche amico e alcune lezioni gli vennero impartite da Giuseppe Brunetti (condiscipolo di Puccini) il quale – come scrive lo stesso Fara – vedendo che l'allievo sapeva più cose di lui non volle essere pagato. Possedeva una discreta voce e, a suo dire, gli fu proposto di debuttare a Milano, ma non se la sentì di trasferirsi nel Continente.

Impossibilitato per mancanza di mezzi a intraprendere la carriera del cantante o del compositore – sempre secondo la sua autobiografia – iniziò a scrivere di cose musicali. Negli anni 1912-18 fu insegnante di solfeggio e armonia nella Scuola di Musica “Mario de Candia” di Cagliari e di canto nella società corale “Verdi”; dal 1915 al 1917 insegnò invece canto corale nelle scuole magistrali per nomina diretta del ministro. Nel frattempo aveva iniziato un’intensa collaborazione con le principali riviste italiane di musicologia e, come si può vedere dalla nutrita bibliografia, aveva pubblicato diverse monografie. Con questi titoli partecipò nel gennaio 1923 al concorso per l’insegnamento di Storia della musica presso il Conservatorio di Napoli, ma la commissione (presieduta dal celebre Marco Enrico Bossi) non poté assegnargli la cattedra perché la documentazione presentata risultò essere incompleta.

Vinse invece nello stesso anno il posto di bibliotecario, insegnante di estetica e segretario tecnico presso il Liceo Musicale “Rossini” di Pesaro sbaragliando – come ci tiene a ricordare – molti altri candidati muniti di lauree e diplomi.

In quell’istituto prende dunque servizio rimanendovi fino alla morte, tranne una breve interruzione nel 1943. A proposito di questo episodio ricorda Silvia, primogenita dei nove figli dello studioso cagliaritano: «Mio padre, che al fascismo non aveva mai, neppure formalmente, aderito, si trovava perciò sempre esposto a persecuzioni politiche che, nell’ambiente provinciale, mascheravano talvolta anche meschine vendette personali. E puntualmente, in seguito a una denuncia, nella primavera del 1943 fu radiato dall’insegnamento per non avere il necessario requisito della tessera del partito fascista e si ritrovò, dall’oggi al domani, senza lavoro e quindi senza stipendio. In quell’occasione ebbe la solidarietà degli antifascisti pesaresi che gli offrirono anche soccorso materiale, che mio padre, con sardo orgoglio, rifiutò. Fu reintegrato nel suo incarico dopo alcuni mesi per la pressione dell’opinione pubblica e per l’intervento di autorità cittadine ma con assunzione ex novo che comportava la perdita dei benefici derivanti dalla progressione della carriera, benefici che non gli vennero più restituiti».

Durante l’occupazione tedesca Fara si trasferì con la famiglia a San Michele al Fiume, dove attese alla stesura del romanzo di ambiente sardo *Fango*. Dopo la liberazione riprese il suo lavoro di insegnante e ricercatore anche se profondamente debilitato dalla malattia che lo porterà alla morte. Scrisse ancora sulla riforma dell’istruzione musicale su un foglio cittadino pubblicato nel dopoguerra dal partito comunista. Si è spento a Pesaro il 9 ottobre 1949.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

### SCRITTI DI GIULIO FARA

- “Musica vocale popolare sarda”, in *Il Paese*, I, n. 291, 22 ottobre 1905, pp. 2-3.
- “Il fenomeno Mascagni”, in *Il Paese*, I, n. 337, 8 dicembre 1905, pp. 1-2.
- “Il canto alle sue origini”, in *La Cronaca Musicale*, XII, 1908, pp. 315-317.
- “Musica popolare sarda. Piccolo contributo alla storia ed all’arte dei suoni”, in *Rivista Musicale Italiana*, XVI, 1909, pp. 713-749.
- “Per la invocata collezione dei canti popolari italiani”, in *Il Giornale d’Italia*, 22 luglio 1910.
- “Genio e ingegno musicale (Wagner e Verdi)”, in *La Cronaca Musicale*, XVI, 1912, pp. 143-161, 175-192, 207-218.
- “Su uno strumento musicale sardo”, in *Rivista Musicale Italiana*, XX, 1913, pp. 763-791 (prima parte).
- “Le basi della tecnica del canto alle sue origini (seguito a «Il canto alle sue origini»)”, in *La Cronaca Musicale*, XVIII, 1914, pp. 95-104.
- “Per la cultura musicale del nostro popolo”, in *La Cronaca Musicale*, XVIII, 1914, pp. 248-254.
- “Su uno strumento musicale sardo”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXI, 1914, pp. 13-51 (seconda parte).
- “Sull’etimologia della parola «tumbu»”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXI, 1914, pp. 322-323.
- “Un dimenticato (Luigi Canepa)”, in *La Cronaca Musicale*, XVIII, 1914, pp. 109-111.
- “Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna”, in *Archivio Storico Sardo*, XI, 1915, pp. 152-170.
- Rossini. Genio e ingegno musicale*, Torino 1915.
- “Unità di essenza e di forma nella musica primitiva”, in *La Cronaca Musicale*, XIX, 1915, pp. 135-182.
- “Dello zufolo pastorale in Sardegna”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXIII, 1916, pp. 509-533.
- “La musica nella genealogia delle arti”, in *La Nuova Musica*, XXI, 1916, n. 304, pp. 35-36.
- “Quanto danno arrecò un cattivo dottore ai clienti di un giocondo barbiere”, in *Musica*, X, 1916, n. 13, p. 2.
- “Il pifaro y tamborillo in Sardegna”, in *Archivio Storico Sardo*, XII, 1916-17, pp. 151-174.
- Canzoni sarde armonizzate da Giulio Fara*, Roma 1917.
- “Contributo alle ricerche sulla genesi della musica”, in *La Nuova Musica*, XXII, 1917, nn. 307-315 (estratto).
- “Etnofonia e canzone popolare”, in *La Nuova Musica*, XXII, 1917.
- “I caratteri della Musica Sarda”, in *Musica*, XI, 1917, n. 10, pp. 2-3.
- “Di alcuni costumi musicali in Sardegna”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXV, 1918, pp. 63-83.
- “Giulio Verne”, in *La Critica Musicale*, I, 1918, pp. 113-117, 157-160, 173-180.
- “Sull’etimologia di «launeddas»”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXV, 1918, pp. 259-270.
- “Studi etnofonici. I – Importanza artistica e musicologica”, in *La Critica Musicale*, II, 1919, pp. 178-181, 204-212.
- L’anima musicale d’Italia. La canzone del Popolo*, Roma 1920.
- “Studi etnofonici. II – Loro stato attuale”, in *La Critica Musicale*, III, 1920, pp. 164-169, 213-215.
- “Studi comparati di etnofonia religiosa (Sardegna, Calabria, Indie centrali)”, in *Musica d’Oggi*, III, 1921, pp. 334-335.
- “Studi etnofonici. III – Raccolta e classificazione”, in *La Critica Musicale*, IV, 1921, pp. 96-105.
- “Appunti di etnofonia comparata”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXIX, 1922, pp. 277-334.
- “La musica etnica frutto di sensibilità collettiva o individuale”, in *Folklore. Rivista trimestrale di tradizioni popolari*, VIII, 1922, pp. 104-107.
- “L’etnofonia, mezzo di indagine demopsicologica”, in *Ethnos*, 1922, p. 2.
- Recensione a “*Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya*, Barcellona 1918”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXIX, 1922, pp. 375-376.
- “Studi comparati di etnofonia (Sardegna, Grecia, Provenza, Sicilia, Campania, Bearn, Africa centrale, Anam)”, in *La Cultura Musicale*, I, 1922, pp. 22-32.
- “Studi comparati su strumenti musicali etnici (Brasile, Grecia, Inghilterra, Tibet, Corea, Spagna, Sardegna)”, in *Musica d’Oggi*, IV, 1922, pp. 193-198.

“Studi etnofonici. IV – I caratteri e le forme melodiche”, in *La Critica Musicale*, V, 1922 pp. 128-137.

“Bricciche di etnofonia sarda (note di viaggio)”, in *Musica d'Oggi*, V, 1923, pp. 209-214.

*Canti di Sardegna. L'anima del popolo sardo* (per canto e pianoforte), Milano 1923.

“Per la «storia della musica» (al prof. Francesco Vatielli)”, in *La Cultura Musicale*, II, 1923, pp. 91-95.

Recensione a “Bela Bartók e Zoltan Kodaly, «Chansons populaires de Transylvanie», Bukaresti, 1913”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXX, 1923, pp. 625-627.

“Rossini profeta”, in *Rabachen*, 1923.

“Dei canti di Sardegna”, in *Meridiano*, 24 marzo 1924.

“I canti del popolo d'Italia: Montagnana”, in *Musica d'Oggi*, VI, 1924, pp. 193-197.

“Bricciche di etnofonia marchigiana. Saggio sul Piceno”, in *Musica d'Oggi*, VII, 1925, pp. 143-147, 175-178.

Recensione a “Bela Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramures*, München, 1923”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXII, 1925, pp. 138-141.

Recensione a “R. Felber, *Slowakische Volkslieder*, Zürich”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXII, 1925, pp. 141-142.

Recensione a “Heinrich Möller, *Russische Volkslieder*, Mainz-Leipzig”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXII, 1925, pp. 142-143.

Recensione a “Heinrich Möller, *Französische Volkslieder*, Mainz-Leipzig”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXII, 1925, pp. 479-780.

“Francesco d'Assisi nella musica di Arnaldo Carloni”, in *Rassegna Marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica*, IV, 1926, pp. 429-440.

“Genesi e prime forme della polifonia”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXIII, 1926, pp. 343-362, 530-550.

Recensione a “M. Mila y Fontanals, *Obra del cançoner popular de Catalunya*, Barcelona, 1926”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXIII, 1926, p. 484.

“Spigolature epistolari. Angelo Mariani”, in *Musica d'Oggi*, VIII, 1926, pp. 311-315.

Recensione a “Giuseppe Cocchiara, *Folklore*”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXIV, 1927, pp. 301-302.

Recensione a “Heinrich Möller, *Italianische Volkslieder*, Mainz-Leipzig”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXIV, 1927, pp. 155-156.

“Università e licei musicali”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXIV, 1927, pp. 376-398.

“Bricciche di etnofonia Sarda”, in *Musica d'Oggi*, X, 1928, pp. 45-51.

“Musica Sarda”, in *Natura*, I, 1928.

Recensione a “R. W. Georgevitch, *Mélodies populaires serbes*”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXV, 1928, p. 310.

Recensione a “Giuseppe Cocchiara, *Gli studi delle tradizioni popolari in Sicilia*”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXV, 1928, p. 315.

“Abruzzo. Musica”, in *Enciclopedia Italiana*, I, 1929, pp. 147-148.

“Bricciche di etnofonia marchigiana. Saggio sul Maceratese”, in *Musica d'Oggi*, XI, 1929, pp. 345-353.

“Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro”, in *Musica d'Oggi*, XI, 1929, pp. 61-68.

“Canto del popolo e musica dotta”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXXVII, 1930, pp. 417-418.

“Saggio di geografia etnofonica. Italia”, in *Il Folklore Italiano*, V, 1930, pp. 25-30.

“I canti del popolo d'Italia: Montagnana – Ferrarese”, in *Musica d'Oggi*, XIII, 1931, pp. 161-167.

“Bricciche di etnofonia marchigiana. Saggio sul Maceratese”, in *Musica d'Oggi*, XIV, 1932, pp. 13-19.

“Il liceo musicale Rossini di Pesaro”, in *Cultura moderna*, 1932.

“Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro e i suoi strumenti musicali etnici”, in *Musica d'Oggi*, XIV, 1932, pp. 421-428.

“Liceo Rossini”, in *L'Ora*, 1932.

*Canzone popolare. Canto del popolo. Etnofonia*, comunicazione al “II Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni popolari” (Trento, settembre 1934), Roma s. d.

“Il Liceo Musicale Rossini (cinquant'anni di vita)”, in *La provincia di Pesaro-Urbino*, Roma 1934.

“Liceo Rossini”, in *L'Ora*, 1934.

- “Rossini innovatore”, in *L’Ora*, 1934.
- “Rossini, sole d’Italia”, in *L’Ora*, 1934.
- “A proposito di scavi etnofonici”, in *Musica d’Oggi*, XVII, 1935, pp. 181-183.
- “Etnofonia pugliese (saggio critico)”, in *Iapigia. Rivista di Archeologia, Storia e arte*, VI, 1935 (estratto).
- “Per la «storia italiana della musica»”, in *Rassegna Dorica*, VI, 1935, pp. 83-85.
- “SOS per una storia italiana della musica e per un museo strumentale”, in *Musica d’Oggi*, XVII, 1935, pp. 373-377.
- “Istituti musicali”, in *Rassegna Dorica*, VII, 1936, pp. 198-202.
- “Musica del popolo e popolare (materiali e ricerche)”, in *Musica d’Oggi*, XVIII, 1936, pp. 193-198.
- “Caratteri musicali: Puccini”, in *Musica d’Oggi*, XIX, 1937.
- “Istituti musicali”, in *Rassegna Dorica*, VIII, 1937, pp. 53-57.
- “La «Figlia del navarca» di Mezio Agostini”, in *Rassegna Dorica*, IX, 1938, pp. 187-189.
- “La sopravvivenza della musica preistorica in Sardegna”, in *Diorama della musica in Sardegna*, Cagliari 1938, pp. 13-26.
- “Caratteri musicali: Verdi”, in *Musica d’Oggi*, XXI, 1939, pp. 43-48.
- “La «Leonora» di Paër e il «Fidelio» di Beethoven”, in *Rassegna Dorica*, X, 1939, pp. 337-338.
- “Scorcio di etnofonia marchigiana. Treia”, in *Musica d’Oggi*, XXI, 1939, pp. 305-308.
- L’anima della Sardegna. La musica tradizionale*, Udine 1940.
- “Pietro Mascagni e il suo carattere musicale”, in *Rassegna Dorica*, XI, 1940, pp. 25-32, 60-62.
- “Etnofonia sud americana”, in *Sapere*, n. 158, 1941.
- “Minime di filosofia musicale: Il destino”, in *Musica d’Oggi*, XXIII, 1941, pp. 195-200.
- “Orizzonti musicali della glottologia”, in *L’Italia Dialettale*, XVII, 1941, pp. 81-131.
- “Un maestro: Giovanni Tebaldini”, in *Rassegna Dorica*, XII, 1941, pp. 2-4.
- “Caratteri musicali. Gioachino Rossini nel 150° anniversario della sua

- nascita”, in *Rassegna Dorica*, XIII, 1942, pp. 41-46.
- “Etnofonia corsa”, in *Corsica antica e moderna*, XI, 1942, pp. 57-60.
- “Etnofonia e civiltà mediterranea”, comunicazione al *IV Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni popolari* (Venezia, settembre 1940), Udine 1942, pp. 335-347.
- “Il mistero dei Maja e la musica etnica”, in *Cultura moderna*, n. 7, 1942.
- “La canora Sicilia”, in *Cultura moderna*, n. 8-10, 1942.
- “Nuovi orizzonti nello studio del linguaggio”, in *Reale accademia d’Italia. Rendiconti della classe di scienze morali e storiche*, serie VII, vol. III, 1942 (estratto).  
*Fango*, Milano 1947.
- “La carta geofonica”, in *Il Convegno*, II, 1949, n. 1, pp. 14-16 (riporta quasi integralmente il testo di “Saggio di geografia etnofonica. Italia”, in *Il Folklore Italiano*, V, 1930, pp. 25-30).
- “Sardegna: persistenza dell’ethnos artistico mediterraneo”, comunicazione al *V Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari* (Torino, 9-12 settembre 1948), in *Lares*, XX, 1954, pp. 120-128.

## SCRITTI SU GIULIO FARA

- O. C. [Oscar Chilesotti], recensione a “G. Fara, «Giocattoli di musica strumentale in Sardegna», Cagliari”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXIII, 1916, pp. 332-333.
- g. c. [Giulio Cesari?], recensione a “G. Fara, «Il pifaro y tamborillo in Sardegna», Cagliari”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXIV, 1917, pp. 529-530.
- G. M. [G. Magrini?], recensione a “G. Fara, *L’anima musicale d’Italia*, Roma 1921”, in *Rivista Musicale Italiana*, XXVIII, 1921, pp. 375-376.
- Cesare Caravaglios, *Il folklore musicale in Italia*, Napoli 1936, pp. 324-327.
- “Fara, Giulio”, in *The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians*, a cura di A. E. Wier, New York 1938, p. 630.
- Carlo Schmidl, “Fara, Giulio”, in *Dizionario universale dei musicisti*, I, Milano 1938<sup>3</sup>, p. 520.
- Francesco Balilla Pratella, *Primo documentario per la storia dell’etnofonia in Italia*, Udine 1941, p. 20 ss.

“Medaglioni bio-bibliografici: Giulio Fara”, in *Lares*, n. 5, 1941, pp. 387-390.

Giorgio Nataletti, *Il folklore musicale in Italia dal 1918 ad oggi*, Roma 1948, p. 18 ss.

Nicola Valle, “Ricordo di Giulio Fara”, in *L'Unione Sarda*, 25 novembre 1955.

Theodore Baker, “Fara, Giulio”, in *Biographical Dictionary of Musicians*, New York 1958, p. 458.

Diego Carpitella, “Poesia sarda e poesia popolare nella storia degli studi”, in *Studi Sardi*, XVII, 1959-61, pp. 473-625, in particolare p. 591, nota 273.

Diego Carpitella, “Profilo storico delle raccolte di musica popolare in Italia”, in *Studi e ricerche del Centro nazionale di studi di musica popolare, 1948-1960*, Roma 1961, pp. 46-48 (nuovamente pubblicato in D. Carpitella, *Musica e tradizione orale*, Palermo 1973, pp. 40-43).

Pietro Sassu, “Bibliografia analitica degli scritti etnomusicologici di Giulio Fara. Primo saggio: 1905-1914”, in *Bollettino del Repertorio e dell'Atlante Demologico Sardo*, II, 1967, pp. 27-32.

“Fara (Mario) Giulio”, in *La musica. Dizionario*, sotto la direzione di G. M. Gatti, a cura di A. Basso, I, Torino 1968, p. 630.

Alberto M. Cirese, *Culture egemoniche e culture subalterne*, Palermo 1971, pp. 185-188.

Pietro Sassu, “Bibliografia analitica degli scritti etnomusicologici di Giulio Fara: seconda parte (1914-1917)”, in *Bollettino del Repertorio e dell'Atlante Demologico Sardo*, VI, 1975, pp. 27-32.

Nino Fara, “Prima lo zufolo poi Beethoven. Trent'anni fa moriva a Pesaro Giulio Fara, padre dell'etnofonia”, in *Almanacco di Cagliari*, 1979.

Silvia Fara, *Giulio Fara: l'uomo e l'artista* (dattiloscritto), dicembre 1985.

“Fara, Giulio Mario”, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, a cura di A. Basso, II, Torino 1985, p. 701.

Marta Mancini, “Ricordo di Giulio Fara”, in *Annuario del Conservatorio “Gioachino Rossini”*, Pesaro, Conservatorio di Musica “G. Rossini”, 1988-89, pp. 76-82.

Chiara Trara Genoino, “Fara, Giulio Mario”, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XLIV, Roma 1994, pp. 759-761.

## SULLA MUSICA POPOLARE IN SARDEGNA

MUSICA POPOLARE SARDA\*  
Piccolo contributo alla storia ed all'arte dei suoni

DELLA MUSICA POPOLARE

Come i proverbi sono la saggezza dei popoli, così la musica ne è l'anima; dalla musica popolare deriva tutta l'altra: essa risale attraverso i secoli fino alle origini della parola.

Solo l'accurato studio delle diverse musiche popolari potrà risolvere la questione sulla unità della origine del canto e dei diversi sistemi musicali.

I teorici, dando regole e forme fisse e convenzionali alla musica popolare, le hanno tolto assai più della sua naturale ricchezza di sentimento, ciò che è forse causa dell'attuale decadenza musicale.

Solo lo studio della musica popolare nella sua originale essenza psicologica potrà ridare alla musica quella libertà di forme indispensabile alla estrinsecazione del sentimento per mezzo dei suoni.

E poiché essa è mezzo diretto d'estrinsecazione di sentimenti, che non possono essere modificati se non colle conseguite modificazioni e trasformazioni materiali e morali di un popolo, perciò essa segna di esso popolo i diversi periodi evolutivi; ed è sicuro indice delle varie civiltà.

Solo lo studio della psicologia della musica popolare, in rapporto alla psicologia di certi popoli, ci potrà dire fors'anche il perché delle diverse religioni presso i diversi popoli, e ci rivelerà la ragione psicologica per cui il popolo greco predilige la cetra, lo strumento dei poeti; il conquistatore romano la guerresca e rude tuba; il pastore il melanconico flauto di canna; lo zingaro il violino: potrà colmare le molte lacune ora esistenti nella storia musicale.

Il compositore che voglia fare fedele descrizione musicale di un paese è costretto a studiarne la musica popolare recandosi in quel paese e spesso fare lunghi viaggi; il che sarebbe evitato

---

\*[Pubblicato in *Rivista Musicale Italiana*, XVI, 1909, pp. 713-749].

se esistesse una raccolta della musica popolare delle diverse nazioni e dei diversi paesi: e questa raccolta è quasi obbligo per gl'italiani, ai quali la musica popolare è tradizione antichissima, spontaneamente nativa del luogo, e dolcissima; al contrario di altre nazioni, dove pure il canto popolare viene studiato religiosamente sebbene non sia che un'eco di canti stranieri.

E se fosse dato ai giovani compositori italiani poter studiare la musica popolare patria, raccolta con vero e puro senso d'arte nelle biblioteche dei Conservatori, potrebbero attingervi nuove idee e forme e colore italianamente musicali, e far risorgere a nuova grandezza e splendore questa divina arte nella quale siamo stati per tanto tempo i primi del mondo!

Regione inesplorata di originale canto popolare è la Sardegna. In quest'isola, della quale si sono dette e scritte tante cose false<sup>1</sup>, e che pure nella sua ospitalità ai forestieri si rivela ingenua, la civiltà ed il progresso non vi hanno ancora potuto segnare che un lievissimo solco; sia per l'innata diffidenza degl'isolani per tutto ciò che è nuovo, sia per il clima ardentissimo, che snerva e rende indolenti, o sia anche per le scarse comunicazioni col continente e per quelle ancora più scarse fra villaggio e villaggio, assai distanti l'uno dall'altro.

1. Si sono scritti, è vero, dei melodrammi di soggetto sardo, ma, o di musica sarda non vi era traccia, o se pure ve n'era intercalato qualche brano (ciò che non può dare un'idea chiara della musica sarda e dell'ambiente), era travisato e in modo da togliergli ogni originario colore.

A sincerarsi di quanto scrivo basterà consultare certi spartiti nei quali i temi del ballo sardo sono stati trascritti col basso mosso e con una ricchezza d'armonie e una estensione tale di gamma assolutamente impossibili ad essere eseguiti nello strumento *launeddas* pel quale, o dal quale, forse, sono stati creati.

Ho dovuto scrivere così severamente delle trascrizioni di musica sarda fatte fino adesso, dato il genere del libro che si basa strettamente sull'indagine storica e scientifica, che non può quindi permettermi concessioni di sorta; pure essendo io ammiratore sincero di alcuni melodrammi di soggetto sardo scritti fino adesso, e fra essi la *Bella d'Alghero*, a torto non rappresentata sulle scene, del maestro Giovanni Fara, e premiata al Liceo Musicale di Pesaro [1892].

Le casupole fabbricate con mattoni fatti d'un impasto di fango e paglia; l'aratro primitivo; le pelli di montone che servono di vestito ai contadini i quali conservano lunghi e incolti i capelli; la selvaggia fierezza in tutto ciò che riguarda l'onore; le superstiziose credenze; le menti facili al meraviglioso; i costumi semplici e patriarcali; tutto prova come in quest'isola dei *nuraghes* si conservino quasi intatti gli usi e i costumi dei tempi andati; ed è forse per la stessa ragione per la quale si conservano tanto tenacemente i semplici e primitivi costumi che gl'isolani amano tanto la poesia e la musica pastorale.

Le ragazze che vengono dall'interno dell'isola ad alloggiarsi in città dove possono vivere umanamente, si sentono tristi, e provano la melanconica nostalgia dei loro piccoli e rozzi villaggi natali, rimpiangendone il pane duro e le cipolle, le fatiche da bestie da soma e persino la sporcizia e la fame soffertavi.

Esse, mentre accudiscono distrattamente ai doveri del loro umile stato, trovano conforto all'animo malato nel cantare le originali canzoni delle loro lontane campagne. Queste melodie tanto semplici e che possono noiare, e sono stonature in una elegante sala agli orecchi del cittadino abituato a udire musiche dotte in concerti e in teatri, acquistano ben altro pregio se cantate nelle campagne dove sono, a così dire, germinate. Ed insolito diletto reca l'udire una di quelle voci, così strane, dei pastori sardi, cantare una melodia soffocata, in cui passa l'eco d'una misura monotona di qualche selvaggia e antichissima nenia, levarsi lenta lenta, sola sola, mentre la stessa cicala non canta, stordita dal solleone, e la terra è quasi affaticata sotto il sole che brucia ed acceca col bagliore infinito. Oh, è ben diversamente poetico, e forse assai più di tutte le musiche dotte, l'udire i motivi del ballo sardo, eseguiti sulle *launeddas* da un contadino, ed accompagnato da belamenti, tintinnare di sonagli e da quei mille rumori che annunciano il finire della giornata di lavoro campestre, mentre i raggi del sole che tramonta rendono più vivo il contrasto dei campi e dei



tetti rosseggianti dei riflessi celesti, con gli oscuri, umidi e freddi interni dei miseri tuguri; o quando nella quiete d'una notte lunare una canzone d'amore, cantata da una di quelle voci limpide, tanto frequenti nei paesi settentrionali della Sardegna, fa sentire le dolci e melanconiche modulazioni per terzi e quarti di tono, o le lunghe note di cadenza tanto espressive.

Musiche pastorali d'altri tempi; musiche primitive e ingenuamente appassionate, tramandate religiosamente attraverso i secoli da padre in figlio: musiche originali, antiche, preziosissime!

Ma la civiltà e il progresso penetrano, benché assai lentamente, anche nell'interno della Sardegna, e con esse si creano nuovi bisogni, nuove forme di vita e di pensiero; e va man mano trasformandosi e cancellandosi tutto ciò che costituisce una specie di formula regionale, paesana, per dar luogo a idee e modi di essere più larghi, alla grande formula della civiltà umana! Perciò mi sono deciso a raccogliere e pubblicare, benché incompleto, questo breve studio sulla musica popolare sarda, prima che essa vada perduta o trasformata per modo da non essere più possibile il rintracciare il disegno melodico, il tempo ed il ritmo originali che informano canzoni e danze sarde; nonché la loro primitiva essenza psicologica.

Il fare una raccolta di musica popolare è, per se stesso, un lavoro difficile, e quando poi questa musica sia come la sarda, allora le difficoltà si centuplicano; ed a fare un lavoro completo mi sarebbe stato necessario viaggiar tutta la Sardegna raccogliendo fonograficamente i motivi più originali delle diverse regioni, dei diversi villaggi, tradurli in notazione, stabilire per mezzo di strumenti fisici – sirena, ruota di Savart, metodo grafico – il numero esatto delle vibrazioni di alcuni suoni adoperati nelle fioriture e nelle cadenze delle canzoni di certi paesi, onde sapere a quali frazioni di tono essi corrispondono; stabilire anche nuove tonalità basate su frazioni di tono – poiché spesso certe canzoni vengono cantate in tonalità non esistenti nel nostro sistema temperato – inventare poi segni corrispondenti a questi nuovi suoni, a queste nuove tonalità e infine,

perché tutto ciò non rimanesse lettera morta, inventare anche strumenti atti a riprodurre, a rendere di bel nuovo questi segni in suoni; esercitare le voci di artisti di canto a rendere quelle leggere sfumature di tono tanto deliziose ed espressive.

E dopo tutto questo lavoro, riunire, classificare tutti i canti raccolti – confrontarli con gli altri canti popolari di altri paesi – cercare con lo studio e con indagini di scoprire le origini risalenti ai Greci, ai Fenici, agli Arabi o agli Egiziani, di sapere, insomma, da quale popolo e da quale epoca essi derivano.

Pur, credo, che così come esso è, questo mio, non sia un lavoro affatto inutile.

#### MUSICA VOCALE

Tutta la musica vocale sarda ha, come tutta la musica popolare antica, tempi, ritmi e procedimenti melodici tanto liberi che spesso una misura non è uguale all'altra e spesso contenenti frazioni di tempo non adoperate né adoperabili, col nostro sistema musicale perché non divisibili per una data quantità di movimenti completi, i ritmi instabili, i procedimenti melodici tanto indecisi da non dare l'idea chiara della tonalità d'un pezzo. Ridurre queste canzoni alle forme solite della musica dotta è togliere loro tutto quanto hanno d'originale colore locale e di ricchezza di sentimento. Per queste ragioni ho raccolto le sole canzoni che meglio fosse possibile adattare al nostro sistema musicale, e così ridotte potessero dare una chiara idea di ciò che erano in origine; ho così dovuto tralasciare le più caratteristiche canzoni del Logudoro, cantate in tonalità non rispondenti alle nostre, o che hanno certe frazioni di tono ora non più usate.

Le idee, o meglio, i sentimenti che informano tutte queste melodie sono gli stessi che dovettero ispirare i primi rudimenti del canto all'uomo primitivo: il bisogno della madre di cullare il piccino con la dolce cantilena; il pianto per i cari morti, onde sgorgò la nenia; il bisogno del canto nell'ardore dell'amore, nel furore della guerra, nella danza giocosa, nella raccolta contentezza domestica.

Però in tutte le melodie sarde vi è la stessa impronta di melanconia, d'accoramento, quel ripetersi monotono e sconsolato, qualche cosa del pigro fatalismo del barbaro schiavo; alla fine d'ogni strofa la stessa nota lunga, straziante, indecisa, vaga, che si trova nelle canzoni dei *mugik* russi, e in tutte le antiche canzoni pastorali. Queste melodie acquistano tale un fascino, che nessuno potrebbe soffrire qualunque altro genere di musica che turbasse, in quei luoghi, tanta armonia fra i paesaggi e i suoni campestri. Giorgio Sand – la prima scrittrice che nei romanzi parli, con profonda cognizione e finissimo senso d'arte, d'estetica e psicologia musicale – nella introduzione del poetico racconto *La palude del diavolo* descrive tutto il dolce incanto, le deliziose e delicate visioni d'idilli pastorali che suscitano i canti dei contadini francesi negli animi gentili e fantastici.

*Cagliari*. Capitale dell'isola e per di più città marittima, non poteva, per il continuo contatto con le popolazioni del continente, conservare una musica propria; e così le canzoni sarde vi hanno perduto in gran parte, se non del tutto, il primitivo colore locale. In Cagliari non si cantano quasi più che canzoni italiane, specie napoletane, e le canzoni sarde che ancora vi si cantano sono le più triviali dell'isola. Le voci poco estese e poco sonore, la pronuncia aperta, sguaiata, senza alcuna grazia, rendono ancora più volgari queste canzoni. Un canto proprio sardo, e più specialmente cagliaritano e del quale l'originalità consiste più nel modo d'esecuzione che nella melodia, è quello che a Cagliari vien denominato: *cantu a sa bastascina*<sup>2</sup>; e nel logudorese: *cantu lianu*<sup>3</sup>.

Esso consiste in un pedale – dominante e tonica alternate – che serve a sostenere le voci alte quando cantano canzoni, anche forestiere, senza accompagnamento di strumenti. La voce con la quale si eseguisce questo pedale, viene emessa

con la bocca bene aperta, la lingua assai bassa, l'ugola rilassata, quasi nella posizione del gargarizzare, risuona nella cassa toracica e nella gola; è una voce bassa, cupa, sonora e roca allo stesso tempo, e con una vibrazione di gola e dell'ugola che la rende simile ai suoni bassi delle canne di un organo, d'un colore tutto particolare; con questa voce si possono eseguire le note ribattute col moto rapido della punta della lingua. Certe volte i cantori, riuniti in numero di tre, imitano il suono delle *launeddas* in modo originalissimo: uno eseguendo il basso con la voce suddetta, gli altri due vocalizzando, con voce nasale, i ritmi del ballo sardo<sup>4</sup>.

Questo modo di eseguire il pedale è al tutto originale della Sardegna, né riscontrasi in nessun'altra parte d'Italia: che se anche in Toscana si usa sostenere le canzoni con un pedale vocale, pure la voce ne è assai diversa: essa ha qualche cosa di analogo alle voci di basso della Germania, tranne che queste ultime cantano un'ottava più sotto. Come ben si comprende, è inutile dare un esempio del modo semplicissimo di cadenzare di questo pedale, mentre non è possibile riprodurre il colore della voce, cosa solo possibile al fonografo. L'origine di questo modo di cantare è certamente antichissima, e i suoi caratteri barbari ci fanno credere che sia d'origine fenicia.

4. L'accompagnamento del ballo sardo vien quasi sempre fatto con le *launeddas*, e veramente solo allora acquista tutta l'originalità del colore locale; ma talvolta viene anche accompagnato con l'organino a mantice; certe volte poi, mancando gli strumenti, un cantore ne segna il ritmo canticchiando i motivi del ballo sardo a mezza voce, e ogni tanto, gli stessi danzatori emettono un lungo e stridulo grido selvaggio che serve a segnare le cadenze ritmiche delle movenze della danza.

Danzatori e danzatrici alternati, stretti l'uno all'altro, si tengono per mano formando una catena circolare. I ballerini conservano un contegno grave e sostenuto, col corpo rigido: il passo è breve, e spesso i piedi strisciano per terra; solo raramente qualche gruppo si slancia verso il centro con passi più vivaci, e poi si ritrae di bel nuovo, senza rompere la catena, né interrompere il ritmico movimento aggirante da destra a sinistra di tutto il cerchio.

Questo ballo, che ha l'impronta delle classiche e pure danze greche, ha infatti un riscontro nelle danze che, ancor oggi, si eseguiscano in certi villaggi della Grecia.

2. Canto alla facchinesca.

3. Canto fermo.

**Allegro** (♩ = 120)

I

De sa tu-rrì' esu for-ti si bi-di Bar-ba-ri - a:

Don-gu sa bo-na no-tti a sa piccio-cca mi - a.

**Mosso**

Tra - la - le - ra! Tra la la - la - la - le - ra!

Tra - la - le - ra! Trala la - la - la - le - ra! la!...

L'esempio I è il tema della canzone che viene più spesso cantata a Cagliari, benché venga cantata anche nei villaggi più vicini alla città. La cantano le allegre comitive che si recano o tornano da qualche festa sopra le *traccas*, carri ornati di bandieruole, di festoni e di luminarie di variopinti palloncini. Questa canzone, che pure ha del triviale, esprime assai bene l'allegria delle comitive festaiuole, e ricordiamo come il sommo Verdi, nell'ultimo atto della *Traviata*, volendo descrivere il carnevale, abbia fatto sentire dall'interno un'allegria canzone – tutt'altro, però, che parigina – la quale ha tutti i caratteri che riscontransi anche nella canzone sarda; gran prova questo incontro del genio col popolo! Certe volte [l'esempio I] vien cantato con accompagnamento d'organino, altre volte a voci sole che naturalmente armonizzano. Questo tema, come tutti gli altri seguenti, viene ripetuto all'infinito adattandovi diverse strofe.

**Andantino religioso** (♩ = 104)

II

Na-scis E - fis in E - li - a zi -

tta - di de o - rien - ti, po trin - t'a - nnus

fer - ven - ti pro-fe-ssas s'i-do - la -

tri - a. Ca-pi - ta - nu ses e ghi -

a de s'e-ser - ci - tu nu-me-ro - su. Sàis de

sa di - vo - ta gen - ti E - fis mar - ti -

ri glo-ri - o - su! E - fis mar - ti - ri glo-ri - o - su!

L'esempio II è il tema sul quale venivano cantati *is goccius*, le laudi dei Santi e, più spesso, quelle di Sant'Efisio; tema che vorrebbe essere religioso e nel quale è accennata la sottodominante prima della chiusa, dando l'idea di una cadenza plagale melodica. Bisogna notare che questo tema è, relativamente agli altri, di origine più recente.

*Andante mesto* (♩ = 72)

III *Ben marcato sempre*

Pa-sci, an-gio-ne-dda, pa-sci,  
 pa-sci in s'or' e s'a- rri - u, non di to-rrar' a na - sci  
 be-llu che co-ru mi - u. De cudd' er-ba ch'in- fro-ri-ri non  
 di to-rrar' a na - sci. Si co-ru mi - u mo-ri-ri, si

co - rumi - u mo - ri - ri a  
 a Si co - ru mi - u  
 mo - ri-ri, si co - ru mi - u mo - ri-ri,  
 a a

*Campidano*. Come già abbiamo detto altrove, anche qui la musica rispecchia il carattere della popolazione. L'esempio III ne dà un'idea chiara con una melodia un po' triviale, lenta

e triste, senza fioriture, armonizzata semplicemente, adatta ad essere eseguita con le *launeddas*; e la cadenza di ogni strofa, infatti, non viene cantata, ma bensì viene suonata con le *launeddas* o anche con l'organino.

IV

*Lento* (♩ = 60)

*Lamentoso e strascicato*

*Pesanti e monotone*

O - gnia

ma - tta ch'in - fro - ri - ri su fru - ttu in te - rra

la - ssa-ra. Tris - tu

de chi - ni mo - ri - ri, su pran - tu ge - i

L'esempio IV, che è il canto più caratteristico e insieme più comune della provincia di Cagliari, è assai originale benché semplice; l'accompagnamento cadenzato continuamente, con la settima – spesso settima minore – insistente; la melodia triste,

pa - ssa-ra. Tris - tu de

chi - ni mo - ri - ri, su pran - tu ge - i

pa - ssa-ra.

monotona, acquista uno strano sapore di antichissima nenia – e veramente lo è – quando s'innalza, cantata dalle voci nasali strascicanti senza accento, quasi sfiduciate, dalle stanche contadine nelle monotone pianure delle campagne sarde.

Un'altra canzone, esempio VI, è assai comune in quel d'Iglesias, e viene cantata a sola voce; altre volte le *launeddas* o l'organino che l'accompagnano ne eseguono la melodia, arricchendola di fioriture varie.

*Logudoro.* Mentre nella provincia di Cagliari e in tutta la regione meridionale dell'isola la musica ha un carattere essenzialmente triste, semplice e selvaggio, proprio dell'uomo primitivo, al contrario nel Logudoro e in tutta la provincia di Sassari

Variazione della canzone precedente

**Lento** (♩ = 66) *Lamentoso e strascicato*

*Pesanti e monotone*

In sa ma-t'e su

spi-ccu can-ta s'a-rro - ssi-gno-lu!

Su co - ru miu è pi-ti-ccu, ci ca -

pis tu - i so-lu.

*morendo*

**Andante** (♩ = 104) *Sguaiato*

VI

Tres' a-rro-sas de o - ru ci das ghe-tt'in su

bal - lu. Mi cos-ta cus-tu co - ru sen - ti-men-t'e tra -

ba - llu. a - a a - a a - a.

la musica conserva le tracce e il carattere degli antichi popoli civili che vi hanno dominato. Così in certi villaggi si trovano ancora delle melodie assolutamente orientali, facilmente riconoscibili per la ricchezza di fioriture, per i rapidi e molteplici passaggi di tono e per quei terzi di tono che rendono tanto voluttuose e molli le musiche arabo-orientali e che loro conferiscono un certo che d'indciso e vago. A maggior prova di quanto asseriamo, facciamo osservare che non solo la musica ma anche i versi sono di origine orientale, come in questi che riportiamo dalla *Ortografia Sarda* dello Spano<sup>5</sup>:

*Ogni bezzu a sinnu – torrat de pizzinnus*  
*A tempus de ghera – non compores armas*

detti dagli Arabi di “misura copiosa”. E così pure arabo-orientale è la musica di certi bellissimi cori a quattro voci che eseguono

5. Canonico Giovanni Spano, orientalista e archeologo di cose sarde [G. Spano, *Ortografia sarda nazionale ossia grammatica della lingua logudorese paragonata all'italiana*, Cagliari 1840].

*Andante* (♩ = 80)

VII

Duos sun sos co - ros,

pra - tta.

du - os, chi s'is - ti - man in Nu - go-ro!

Ma - zi - ne

fa - tta tot' o - ru, Chi non b'à nnie - nte

i contadini della campagna sassarese. A Nuoro, le diverse parti di questi cori (*cantu a tenores*) vengono così distribuite: una voce tenorile canta nel registro vocale medio le parole della canzone; la seconda voce, pure tenorile, vocalizzando, eseguisce un contraccanto semplice; la terza voce, voce di soprano o falsetto, eseguisce, vocalizzando, delle fioriture nelle quali si trova il terzo di tono; la quarta voce, infine, sostiene l'armonia con un basso o pedale, con quel timbro caratteristico e gutturale che abbiamo già descritto e che a Cagliari vien detto *a sa bastascina*.

In altri paesi, come anche a Sassari, nelle melodie a una voce sola si trova spesso il quarto di tono, e quel non so che di preciso nella forma e nel concetto, quel carattere di libertà, di forza e di passione, che fa subito riconoscere quelle canzoni derivate direttamente dai generi *dorico* e *lidico* della musica greca.

Le gole dei cantori del Logudoro sono tanto abituate alle più leggere sfumature di tono, che eseguono e fanno chiaramente

percepire la differenza di altezza che passa fra uno stesso suono *diesato* o *bemolizzato*, cosa impossibile alle gole dei nostri cantanti da teatro, tanto abituati all'attuale sistema temperato da emettere uno stesso suono per un *re diesis* e un *mi bemolle*.

Le voci dei contadini del Logudoro sono estese, limpide, pure, dolci e sonore allo stesso tempo; timbri maschi di tenore e di baritono: voci che educate potrebbero dare ottimi esecutori dei capolavori dei grandi maestri italiani!

Mi devo limitare, per le ragioni già esposte, a dare solo gli esempi più semplici di sì belle canzoni. Nelle cadenze della canzone del Benvenuti (edizione Ricordi)<sup>6</sup> vi è riprodotto il movimento per terzine del ballo sardo, solo che qui però è assai più lento e strascicato, in modo da togliere ogni idea di danza e conferire a tutta la canzone un che d'indeciso e vago, proprio delle musiche orientali; nell'esempio VII abbiamo il tema-ritornello d'un'altra canzone del Logudoro della quale in realtà il fondo psicologico è assai affine a quello dell'esempio V – vedi fra l'altro l'accompagnamento in cadenza con la settima minore che risolve salendo, e che forma una delle caratteristiche di tutta la musica sarda – benché assai più ricca e varia, specie nell'accompagnamento.

Ho detto spesso, ed ho portato degli esempi, trattando della musica vocale sarda, di canzoni armonizzate da altre voci o da accompagnamento strumentale ed anche di cori a quattro parti.

Bisogna notare, però, che tutti i canti sardi che realmente risalgono ad epoche remote sono monodici come tutti i canti primitivi, e che quindi gli accompagnamenti tanto vocali che strumentali sono di epoche assai più recenti benché antichissime.

Ho trascritto le canzoni quali sono ora, ciò che del resto non altera per nulla la melodia, che, eseguita sola, acquista tutto il colore delle dolci nenie dei nostri selvaggi antenati.

6. [Non meglio identificata la *Canzone* di Tommaso Benvenuti (1838-1906) a cui fa riferimento il Fara].

## MUSICA STRUMENTALE

La musica strumentale in Sardegna è assai più originale e preziosa della musica vocale. Anche in questa, come nella musica vocale, si riscontra una gran differenza fra le diverse regioni: semplice, triste, selvaggia, rozza nelle parti meridionali; ricca di varietà, quasi musica indiana, nelle parti settentrionali. Gli strumenti adoperati, sia per eseguire da soli, sia per accompagnare la voce, sono: *su sonettu*, la *chitarra*, *sa trunfa*, *su sulitt'e pastori* e le *launeddas*.

*Sonettu* (organino a mantice). Questo strumento, comune a molte regioni d'Italia, viene spesso adoperato per accompagnare le canzoni, e qualche volta vi si eseguisce anche il ballo sardo, e va man mano sostituendo le *launeddas*; ma nulla vi è d'originale, sia nel modo d'adoperarlo, sia nel carattere dello strumento stesso, anzi le stesse melodie e il ballo sardo perdono assai del loro originale colore locale se eseguite su questo strumento.

Il tema dell'esempio IV viene spesso accompagnato con l'organino.

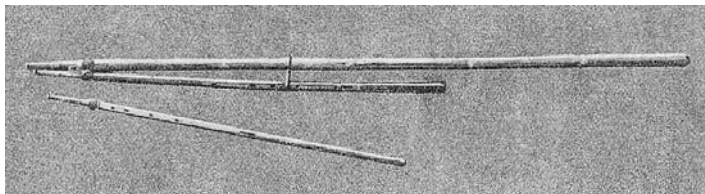
*Chitarra*. È inutile parlare di uno strumento tanto conosciuto e usato in tutto il mondo, tanto più che il modo d'adoperarlo in Sardegna non ha nulla d'originale, né occorre quindi che io mi dilunghi a parlarne.

*Trunfa* (scacciapensieri). Piccolo strumento antichissimo e d'origine asiatica, di ferro e in forma di lira e con un fil di ferro nel mezzo: tenendolo fra le labbra si fa vibrare con un dito il filo di ferro che manda un suono dolce ed armonioso. In Sardegna viene spesso adoperato sia per la sua semplicità, che per il suo suono ronzante che ha qualche cosa di analogo alle vibrazioni sonore delle canne delle *launeddas*. Da questo strumento alcuni suonatori riescono, con vera maestria, a trarre i motivi del ballo sardo, marce e ballabili.

*Sulitt'e pastori* (zufolo da pastore). Strumento a bocca trasversale; è quello adoperato dai pastori di tutta l'Italia, fatto



comunemente con un pezzo di canna, o anche con la buccia di mazza in sugo: lo si suona come il clarinetto; sarebbe utile fare uno studio di confronto fra i diversi zufoli adoperati nelle diverse regioni italiane, e della musica che vi si suona, ma mancando degli studi in proposito è inutile parlare più oltre di uno strumento il quale, benché antichissimo, non presenta per se stesso nessuna singolarità.



1. *Launeddas*

*Launeddas* (fig. 1), anche *lioneddas* e *leuneddas*, e nel logudorese *benas*, *enas*, *aenas* (fistola). Strumento ad ancia semplice battente. In riguardo all'etimologia dei diversi nomi di questo strumento antichissimo vari sono gli scrittori di cose sarde che se ne sono occupati, ma nessuno ci ha dato delle spiegazioni soddisfacenti. Già il Madau nel 1787<sup>7</sup> e lo Spano nel 1840<sup>8</sup> scrivevano essere la parola *lioneddas* una derivazione da leone, poiché d'ossa di animali e in specie di leoni si facevano le antiche tibie; a proposito poi della parola logudorese *aena*, non essere altro che una corruzione di avena, cioè con la contrazione del *v*; onde anche Virgilio scriveva: *gracili modulatus avena*.

A nostro modesto parere, l'etimologia della parola *lioneddas* dataci dallo Spano è errata; infatti, oltre all'essere assai dubbio che i Greci ed i Romani si servissero proprio delle tibie dei leoni – ossa grosse e pesanti, e quindi poco atte a servire

da strumento musicale a fiato – sappiamo invece che si servivano di ossa di cervo come più comuni, leggere e sottili; in Sardegna, poi, non vi sono mai stati leoni se non quelli importati per i combattimenti negli anfiteatri, né poterono i leoni morti essere tanti da dare una quantità d'ossa sufficiente a costruire degli strumenti d'uso tanto comune; e quindi, se pure d'ossa d'animali fossero fabbricate le *launeddas*, avrebbero preso la denominazione dell'animale del quale le ossa fossero servite più comunemente a costruire le tibie, ed in Sardegna, non potendo essere che ossa di asini, cavalli o cervi, si sarebbe denominato lo strumento: *cerbixeddas* (piccole cervice); oltre ciò la parola *lioneddas* è femminile e di conseguenza sarebbe da supporre essere tutte ossa di lionesse, che se fossero stati di maschi si sarebbero dette: *lioneddus*, al maschile; infine, non si sono mai trovati strumenti, né reliquie di strumenti, costruiti con ossa che potessero indurre a simile erronea interpretazione.

Sempre a nostro modesto parere, invece, la parola *lioneddas* potrebbe derivare da *lionasci* – oleandro – (diminutivo *lionesceddu*; con la contrazione: *lioneddu*), potendosi credere che anticamente i calami di questo strumento venissero costruiti con bastoncini d'oleandro – legno con midollo assai tenero – come già in Grecia gli *auloi* venivano costruiti con bastoncini d'alloro.

Altra supposizione, benché meno soddisfacente, sarebbe che la parola *lioneddas* provenga da *lianu* (canto piano) per la nota pedale che si trova in questo strumento.

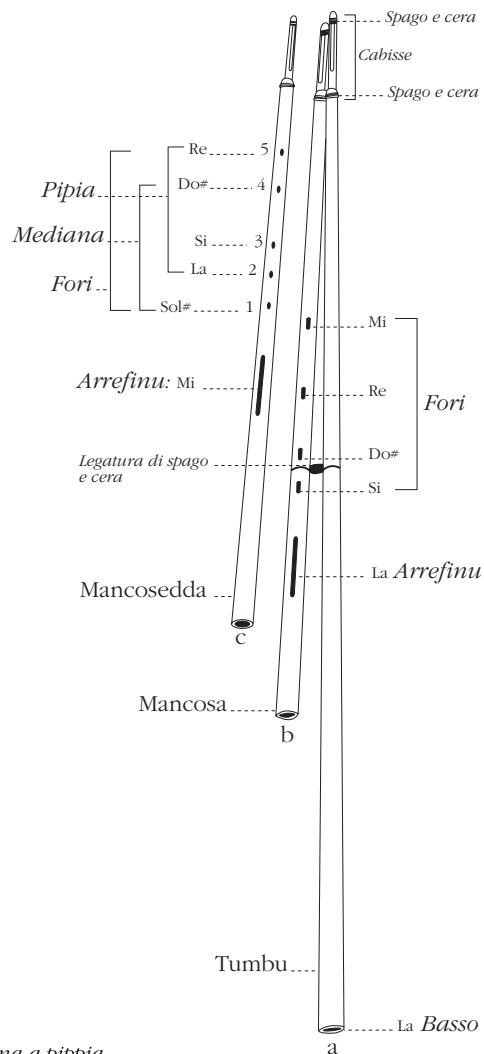
Per la parola *aenas* siamo perfettamente d'accordo con i precedenti autori, e aggiungiamo che è tanto più evidente che, onde esercitarsi a suonare questo strumento, si adoperano prima delle cannelline d'avena.

Ora passiamo alla descrizione dello strumento e del modo di suonarlo.

È composto di tre canne di diverse dimensioni (fig. 2), la prima canna (*a*), che è la più lunga e grossa, forma con l'unica nota che dà, e che è la più bassa dello strumento, un pedale: questa canna viene chiamata: *tumbu*, da *tumbare*, cozzare

7. [M. Madau, *Le armonie de' Sardi* (Cagliari 1787), a cura di C. Lavinio, Nuoro 1997].

8. [G. Spano, *Ortografia*, cit.].



2. Mediana a pippia



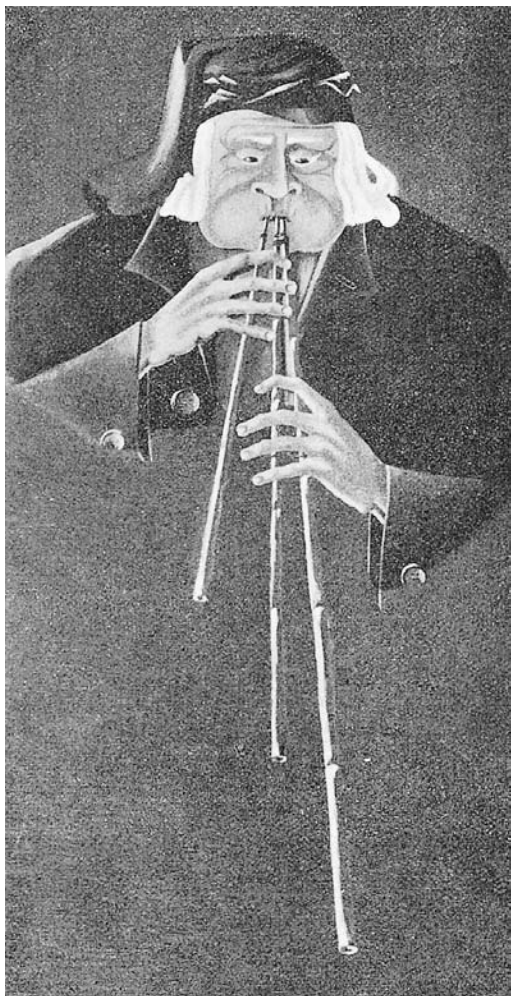
3. Cabissa di mancosedda

del pedale con la melodia; la canna di media grandezza (*b*) dà cinque suoni e viene chiamata: *mancosa manna* (mancina grande); la canna più piccola (*c*), che è quella che dà i suoni più acuti, in numero di cinque, vien detta: *mancosedda*, piccola, o meno, mancina. Ognuna di queste canne ha incastrato alla sua estremità superiore un altro pezzo di canna più sottile che serve da bocchino (*cabissa*), e che ha un'ancia (*limbatta*, *linguazza*) formata da un pezzo della stessa canna del bocchino, tagliato in modo che vibri al passaggio dell'aria (fig. 3), e alla estremità libera dell'ancia vi è un pezzettino di cera in modo che ne regoli le vibrazioni; l'ancia è tanto delicata e sensibile che basta anche un caccherello di mosca ad alterarne le vibrazioni, ciò che altera il suono dello strumento e può anche farlo ascendere o calare d'un intero tono. Tanto l'estremità superiore delle canne come l'estremità superiore dei bocchini sono rivestite di alcuni giri di spago impeciato (figg. 2 e 3).

Il *tumbu* non dovendo dare che un solo suono naturale, non ha fori nella canna; la *mancosa manna* ha quattro fori quadrati e tutti su una sola linea e un foro rettangolare allungato detto: *arrefinu* (registro) e che non va mai chiuso con le dita; la *mancosedda* ha gli stessi fori e lo stesso registro della precedente.

Il *tumbu* e la *mancosa manna* sono unite assieme con dello spago impeciato, in modo che i bocchini ne rimangano quasi uniti, mentre che le estremità inferiori delle fistole vanno divergendo fino alla distanza di tre centimetri (cfr. figg. 2 e 3). Le tre canne si suonano in modo che i bocchini siano quasi intieramente dentro la bocca, acciocché il lato libero delle ance possa vibrare liberamente dentro la cavità orale; il *tumbu* va alla sinistra, la *mancosa manna* nel mezzo e la *mancosedda*

del pedale con la melodia; la canna di media grandezza (*b*) dà cinque suoni e viene chiamata: *mancosa manna* (mancina grande); la canna più piccola (*c*), che è quella che dà i suoni più acuti, in numero di cinque, vien detta: *mancosedda*, piccola, o meno, mancina. Ognuna di queste canne ha incastrato alla sua estremità superiore un altro pezzo di canna più sottile che serve da bocchino (*cabissa*), e che ha un'ancia (*limbatta*, *linguazza*) formata da un pezzo della stessa canna del bocchino, tagliato in modo che vibri al passaggio dell'aria (fig. 3), e alla estremità libera dell'ancia vi è un pezzettino di cera in modo che ne regoli le vibrazioni; l'ancia è tanto delicata e sensibile che basta anche un caccherello di mosca ad alterarne le vibrazioni, ciò che altera il suono dello strumento e può anche farlo ascendere o calare d'un intero tono. Tanto l'estremità superiore delle canne come l'estremità superiore dei bocchini sono rivestite di alcuni giri di spago impeciato (figg. 2 e 3).

4. Suonatore di *launeddas*

alla destra, come nella fig. 1. Con la mano sinistra si reggono e suonano il *tumbu* e la *mancosa manna*, con la destra la *mancosedda*.

Per chiudere i fori della *mancosa manna* e della *mancosedda* bisogna – data la loro posizione (fig. 2), per modo che sarebbe impossibile farlo con i polpastrelli – chiuderli con la seconda falange delle dita, tenendole allargate a due a due (vedi fig. 4). Le tre canne suonate con tutti i fori chiusi, fuorché gli *arrefinus* che rimangono sempre aperti, danno le note naturali; le altre note s'ottengono sollevando le dita dai fori (fig. 2). Ogni strumento – gruppo di tre canne – *launeddas* prende una diversa denominazione secondo le diverse tonalità nelle quali è tagliato, in modo che, dando suoni più o meno acuti, tristi o allegri, imita – almeno nell'immaginazione dei contadini sardi – le voci allegre dei bimbi, quelle amorose delle fanciulle, o quelle tristi delle vedove; e perciò vengono designate con i nomi di *mediana* o *pipia* (fanciulla o bambina), *fiuda* (vedova), *mongia* (monaca), *fiorassio* (fiorettaio musicale), zampogna, organo, contrappunto (fig. 5).

The musical notation shows four staves representing different types of *launeddas*. The top staff is labeled 'Mediana' and 'Pipia' under the 'Mancosedda' group. The second staff is 'Fiorassiu', the third is 'Organo', and the fourth is 'Contrappuntu'. The 'Tumbu' and 'Mancosa' are indicated above the first two staves. Fingerings (1, 2, 3, 4) are shown above the notes for the Mancosa and Mancosedda. 'Arrefinu' is marked above the first note of the Mancosa and the first note of the Mancosedda.

5. Gamme sonore di diversi tipi di *launeddas*

Riguardo alla struttura delle *launeddas* mi resta ancora a dire che la *mancozedda* delle *launeddas* chiamata *mediana* o *pipia*, presenta un'anomalia (fig. 1), e cioè, invece di quattro fori, come le *mancozeddas*, ne ha cinque, in modo che, turando il primo (cioè quello che è vicino all'estremità inferiore) con un pezzetto di cera, dà un suono più acuto, e allora si dice che la *mancozedda* canta da *pipia*; turando il più alto, e quindi essendole tolto il suono più acuto, ne acquista uno più basso, e si dice che canta da *mediana*.

Il ballo sardo, per solito, si eseguisce sul *fiorassio*, perché il più ricco di note (cfr. fig. 5).

Il suono delle *launeddas* è originale come la loro struttura. La sua voce non rassomiglia a quella di nessun altro strumento, se non forse, lontanamente, al suono della zampogna, o a quello delle canne dell'organo, ma assai più caratteristico e dolce; ed ha una specie di ronzio, di vibrazione, che lo rende unico.

Il suono della *mancozedda* ha qualche analogia con quello dell'oboe. Anche quando vi si eseguiscono i motivi del ballo, ispira più tristezza che allegria, ispira un senso melanconico di tristi solitudini, di altri tempi...

A costruire delle *launeddas* perfette bisogna prendere le canne dai canneti di un dato villaggio e tagliarle in data epoca e ora propizia.

Ora mi resta ancora a dire che il suonare tale strumento è difficilissimo, non solo per dover tenere in bocca tre canne contemporaneamente ed in modo che tutta intiera la lunghezza dei bocchini si trovi nella cavità orale, ed anche per la posizione incomodissima delle dita, ma ancora, e più di tutto, difficilissimo riesce il modo di respirazione, non dovendo il suonatore riprendere fiato in modo di spezzare la nota del basso o pedale; e bisogna aggiungere che vi sono dei suonatori che possono rimanere fino a due o tre ore a eseguire dei diversi motivi del ballo sardo senza interrompersi un solo istante. Come ben si comprende, è umanamente impossibile sostenere fiati di una simile straordinaria durata, ed i suonatori di *launeddas* hanno trovato il modo di riprendere il fiato senza interrompere il suono; essi si esercitano a questo modo:

prendono una cannuccia d'orzo o d'avena, vi praticano un taglio a modo di ancia come nel bocchino delle *launeddas*, poi ne immergono l'estremità inferiore nell'acqua, mentre l'altra tengono in bocca; ora, soffiandovi dentro si produce una specie di gorgoglio che fa salire le bollicine d'aria alla superficie dell'acqua, ed il futuro suonatore di *launeddas* si esercita a mantenere questo gorgoglio continuamente il più a lungo possibile; a poco a poco egli si abitua a immettere l'aria nei polmoni per via delle narici, mentre la bocca continua ad emettere il fiato. Poi si esercitano a suonare la sola *mancozedda*, poi il *tumbu* e la *mancosa*, e infine tutte e tre le canne assieme. Bisogna ancora aggiungere che, come si vede nella fig. 5, essendo le diverse *launeddas* più o meno ricche di suoni e più o meno atte ad eseguire canti fioriti, etc., il suonatore comincia ad esercitarsi dalle più semplici, quali il contrappunto, organo, etc., per poi suonare il *fiorassio* o le altre.

I temi del ballo sardo, detti *noras*, sono una quarantina circa, e vengono imparati a memoria; sta poi nell'abilità del suonatore renderli più o meno ricchi di fiori musicali. Ogni tema si ripete varie volte.

La lunghezza delle *launeddas* varia a seconda delle diverse tonalità nelle quali sono tagliati i diversi gruppi, ed a seconda della canna adoperata, più o meno grossa.

Le dimensioni del gruppo *mediana* o *pipia* qui fotografate sono: *tumbu*, lunghezza del calamo cm 77, del bocchino cm 7; *mancosa*, lunghezza del calamo cm 46,5, del bocchino cm 6; *mancozedda*, lunghezza del calamo cm 41, del bocchino cm 5,5.

#### INDAGINE STORICA SULLE LAUNEDDAS

Che le *launeddas* siano strumenti antichissimi, ciò è provato dalla loro costruzione primitiva che ha riscontro in tutti gli altri strumenti parimenti primitivi, e fra gli altri la *dukta*, strumento adoperato dai contadini russi, che consiste in una specie di doppia cennamella di cui ogni canna ha due fori: oltre a ciò troviamo che antichissima dev'essere la loro origine, poiché nessuno ricorda il tempo della loro apparizione in Sardegna.

La leggenda vuole che Marsia – al quale molto doveva l'arte dei suoni, poiché è detto inventasse il modo Frigio – congiungesse canne di diverse lunghezze con filo e cera, e così inventasse il flauto doppio (*aulòs*): altri vogliono che questo flauto, buttato da Minerva quando, facendosi specchio dell'acqua, si vide il viso deformato dal soffiarsi dentro, fosse raccolto da Marsia, che con quello sostenne la sfida con Apollo, il quale restò vincitore perché poteva unire al suono della cetra, della quale era inventore, il dolce suono del canto.

Ed ecco che la leggenda mostra come Marsia per costruire il suo flauto si servisse degli elementi che servono pure alla costruzione delle *launeddas*: canne, filo, cera. Ma io credo che le nostre *launeddas* altro non siano che l'*aulòs* propriamente detto – che generalmente così si chiamarono tutti gli strumenti a fiato della Grecia – e cercherò confrontarli in modo da porre in evidenza tutti i punti di contatto fra i due strumenti, e quindi convincere il lettore della mia asserzione.

L'*aulòs* consisteva di una od al più di due canne, che venivano suonate contemporaneamente, riunite (nelle basse regioni d'Orcomeno cresceva una canna in sommo grado acconcia alla fabbricazione di ottimi flauti) insieme con filo e cera ed era fornito o di un solo e comune bocchino, o di due bocchini separati, forniti ognuno di una lingua, e se era uno solo il bocchino, aveva due lingue – o ance – che l'aria faceva vibrare. Questo bocchino si adattava alla canna ogni volta che si doveva suonare; veniva poi – essendo delicatissimo – levato e conservato in una custodia. Oltre ciò sappiamo che la canna che s'imboccava a destra, e su cui la mano destra giuocava, conteneva tre fori e si chiamava *tibia destra* od anche *virile* (*aulòs anapeios*); mentre quella che si suonava colla sinistra e che aveva quattro fori, era la *tibia sinistra* o *femminile* (*aulòs gunaikiòs*): la prima dava le note più basse, la seconda le più alte. Certe volte le canne avevano delle chiavi per chiudere e aprire i fori; altre volte no. L'*aulòs* dava specialmente i suoni bassi.

Da questa breve descrizione dell'*aulòs* già si vede quanta analogia avesse colla costruzione delle *launeddas*. A costruire l'*aulòs* e le *launeddas*, la materia prima che occorre è la

medesima, cioè delle canne che abbiano certe qualità di resistenza e sonorità, onde essere ben acconce a formare uno strumento preciso; e se i Greci per fare i loro *aulòs* si recavano a tagliare le canne ad Orcomeno, in Sardegna bisogna andare a certe paludi; poi il filo o spago e la cera.

Ma abbiamo ancora di più – ché non basta la sola materia grezza a costruire punti di contatto fra due oggetti – abbiamo, cioè, che questi due strumenti vengono suonati allo stesso modo, nella stessa posizione. Sono entrambi gli strumenti – l'*aulòs* e le *launeddas* – forniti di bocchini costruiti allo stesso modo, con le ance delicate identicamente, tanto che i bocchini dell'*aulòs* bisognava conservarli in apposita custodia, e dalle *launeddas* i bocchini non si tolgono, per non dovere sempre rimettervi della cera ad otturare ogni passaggio all'aria, ma vengono gelosamente custoditi assieme allo strumento in appositi astucci di latta o di pelle detti *straccasciu* (turcasso).

Ma due diversità esistono fra l'*aulòs* e le *launeddas*, due diversità che da principio possono far credere all'assoluta differenza fra i due strumenti: la prima è nel modo di sonarli, cioè mentre nell'*aulòs* è detto che la canna che dava i toni più bassi veniva suonata con la destra e l'altra con la sinistra, nelle *launeddas* è al contrario; la seconda è il numero delle canne, che nell'*aulòs* sono due, mentre nelle *launeddas* sono tre. Ma consideriamo più attentamente queste differenze, esaminiamole più profondamente e vedremo come non siano così grandi, né così essenziali quali da principio possono parere.

Sì, è verissimo che nelle *launeddas* la canna che ha i suoni più bassi è la sinistra, ma siamo noi proprio certi che nell'*aulòs* non fosse lo stesso? È detto che la canna che emetteva i suoni più bassi veniva chiamata *tibia virile*, e forse da ciò si è voluto dedurre che questa fosse la destra, ma non dobbiamo ritenere invece che questo nome di *virile* venisse piuttosto dai suoni più grossi? E poi badiamo che, mentre la *tibia virile*, oltre a dare i suoni più bassi, aveva tre fori, e che quindi per sua natura era più adatta ad eseguire i soli accompagnamenti, la *tibia femminile*, per più ricchezza di suoni – aveva quattro fori – e per la maggior acutezza dei suoni stessi,

era più atta ad eseguire la melodia; e da ciò verrebbe chiaro che essendo stata sempre la mano destra maggiormente esercitata, con essa venisse suonata la canna che conteneva più fori – *tibia femminile* – e che doveva eseguire dei rapidi passi.

E più chiaro e più evidente ciò ci appare se pensiamo che anche ora, tolte le eccezioni, si è conservata l'abitudine di eseguire la melodia e le note più acute con la destra, mentre la sinistra, più tarda, eseguisce gli accompagnamenti sulle note più basse.

Del resto, non crediamo che, se pure l'*aulòs* veniva suonato con la canna dai suoni bassi alla destra e l'altra alla sinistra, mentre le *launeddas* in ordine inverso, possa ciò costituire una reale differenza di strumento fra l'uno e l'altro, come non cesserebbe d'essere violino il violino perché suonato da un mancino, o il pianoforte, tutte le volte che vi si eseguisce la melodia con la sinistra sulle note basse, mentre la destra accompagna sulle note acute.

Una più reale differenza esiste nel numero delle canne, ed infatti l'*aulòs* non ne ha che due, mentre che le *launeddas* ne hanno tre. Ma prima di tutto bisogna osservare che due sole canne nelle *launeddas* sono riunite assieme: *tumbu* e *mancosa manna*, mentre la *mancosedda* è libera; ciò che potrebbe far supporre che le *launeddas* in origine fossero composte di due sole canne, e che la *mancosedda* vi sia stata aggiunta in seguito. Oltre a ciò il *tumbu*, che serve da pedale, dà una sola nota e quindi perciò poco aggiunge alla caratteristica dello strumento, benché assai ne dia alla musica su esso eseguita. E infine, chi ci dice che l'*aulòs* non fosse composto di tre canne, o meglio, che mentre un suonatore con l'*aulòs* doppio eseguiva l'accompagnamento, un altro eseguisse il canto con l'*aulòs* semplice, e che col processo del tempo non siano state riunite e suonate, le tre canne, da uno stesso individuo?

Ad ogni modo, se pure le *launeddas* non sono proprio l'*aulòs* greco o la *tibia* romana – ciò che, però, noi riteniamo fermamente – a noi pare che ne siano una direttissima derivazione, e benché col tempo modificate e perfezionate siano tuttora facilmente riconoscibili come strumenti greci, e rimangono

sempre lo strumento più originale ed antico che si conosca e dal quale si possono trarre bellissimi e nuovi effetti musicali<sup>9</sup>.

Mi resta ancora a fare un'osservazione conclusiva che ho tratta dagli stessi studi fatti sulla musica popolare sarda.

Fin ora tutti i critici, tutti gli studiosi di storia ed estetica musicale, sono concordi nell'affermare come nell'antica Grecia – dove pure le arti raggiunsero una tal perfezione e salirono a tali onori che forse mai più verranno, non uguagliati, ma neppur raggiunti – l'arte dei suoni fosse rimasta, in confronto all'epoca presente, bambina, quasi in embrione; che non fosse conosciuta l'armonia e che si cantasse solo all'ottava od all'unissono, e che i Greci non avrebbero saputo ciò che sanno i nostri popolani: cantare in terza.

Ebbene, se un giorno verrà accertato come uno strumento, quale sono le *launeddas*, sia veramente uno strumento greco, quel giorno verrà riaperta la discussione se l'antica Grecia conoscesse l'armonia e... chi sa!

9. Si avverta, nell'eseguire le diverse *noras* del ballo sardo, che qui riportiamo, di eseguire tutte le note tenute – anche se di valore breve – col tremulo; ciò a conservare, almeno in parte, una delle caratteristiche sonore delle *launeddas*, per le quali o dalle quali sono stati creati i motivi del ballo sardo.

## Strofe di canzoni dialettali sarde e loro versione italiana

## Esempio I

*De sa turri 'e su forti  
Si bidì Barbaria:  
Dongu sa bona notti  
A sa picciocca mia.*

Dalla torre del forte  
Si vede la Barbaria:  
Io do la buona notte  
Alla fanciulla mia.

## Esempio II

*Nascis Efis in Elia  
Zittadi de Orienti:  
Po trint'annus ferventi  
Professas s'idolatria.*

Nasci, Efisio, in Elia  
Città dell'Oriente:  
Per trent'anni fervente  
Professi idolatria.

*Capitanu ses e gbia  
De s'esercitu numerosu:  
Siais de sa divota genti  
Efis, martiri gloriosu.*

Capitano sei e guida  
Dell'esercito numeroso:  
Siate della divota gente  
Efisio, martire glorioso.

## Esempio III

*Pasci, angionedda, pasci  
Pasci in s'or 'e s'arriu:  
Non di torrar' a nasci  
Bellu che coru miu.  
De cudd'erba ch'infroriri  
Non di torrar' a nasci  
Si coru miu moriri.*

Pasci, agnelletta, pasci  
Pasci in riva al fiume:  
Non ne nascerà più  
Bello come il mio cuore.  
Di quell'erba che fiorisce  
Non ne nascerà più,  
Se il cuore mio muore.

## Esempio IV

*Ognia matta ch'infroriri  
Su fruttu in terra lassara:  
Tristu de chini moriri  
Su prantu ge i passara.*

Ogni albero che fiorisce  
Il frutto alla terra abbandona:  
Tristo chi muore  
Il pianto passa.

## Esempio V

*In sa mat' e su spiccu  
Canta s'arrossignolu  
Su coru miu è piticcu  
Ci capis tui solu.*

Nella pianta di lavanda  
Canta l'usignuolo  
Il mio cuore è piccolo  
Vi stai tu solo.

## Esempio VI

*Tres' arrosas de oru  
Ci das gbett' in su ballu:  
Mi costa custu coru  
Sentiment' e traballu.*

Tre rose d'oro  
Le lancio nel ballo:  
Mi costa questo cuore  
Sentimento e travaglio.

## Esempio VII

(E. Bellorini, *Canti popolari amorosi raccolti a Nuoro*, Bergamo, Cattaneo, 1893)

*Duos sun sos coros, duos,  
Chi s'istiman in Nugoro.  
Mazine fatta tot'oru  
Chi non b'à nniente pratta.*

Due sono i cuori, due,  
Che si amano in Nuoro.  
Immagine fatta tutta d'oro  
Ove non c'è punto argento.

## Esempio VIII

*Pregu chi osservinti  
is paraulas mias,  
Nu fattu curiosu  
bengu a dis nai,  
Su bellu discursu  
de tres bagarias  
Andendi a s'arriu  
in chizzi a sciacquai.*

Prego di stare attenti  
alle mie parole,  
Un fatto curioso  
vengo a raccontarvi,  
Il bel dialogo  
di tre zitelle  
Che andarono presto  
al fiume per lavare.

## Esempio IX

*T'arregalu e ti chescias  
Froris de sempri biu.  
Bellu non ti scarescias  
De su nomini miu.*

Ti regalo, e ti lamenti,  
Fiori di semprevivo.  
Bello, non scordarti  
Del nome mio.

Temi di canzoni popolari

Canto con accompagnamento di *launeddas mediana a pipia*

Canto

VIII Mancosedda a mediana

Mancosa Tumbu

(♩ = 104)

Quasi parlato con voce rauca e nasale

Pre-gu chi os -

trem. trem.

ser-vin-ti is pa-rau-las mi - as. Nu fat-tu cu -

trem. trem.

rio - su ben-gu a dis na - i. Su bel-lu dis -

trem. trem. trem.

cur - su de tres ba-ga - ri as. An-dend' a s'a -

trem. trem. trem.

ri - u in chiz-zi a scia-cqua - i.

trem. trem. trem. trem.



(♩ = 80)

IX

*Voce passionata (sempre legato)*

T'a-rega-lu e ti ghe scias fro-ris de sem pri bi- u.

D. C. con altre parole

Bel-lu non ti sca - re- scias de su no - mi- ni mi- u.

*I<sup>a</sup> nora*  
*Allegretto campestre (♩ = 104) Vivace e ben marcato*  
*trem.*

Mancosedda  
a pipia

Mancosa  
Tumbu

*trem.*

*trem.*

*2<sup>a</sup> nora*

3<sup>a</sup> nora

4<sup>a</sup> nora

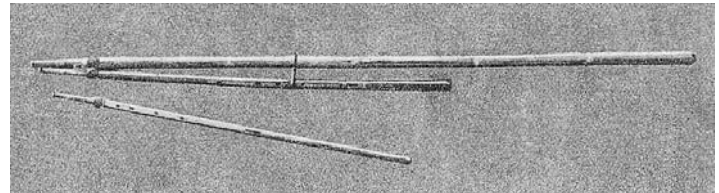
5<sup>a</sup> nora

## SU UNO STRUMENTO MUSICALE SARDO\*

*Launeddas* (fig. 1) ed anche *lionèddas*, *leunèddas*, e nel Logudoro<sup>1</sup> *bènas*, *ènas*, *aènas*. Strumento a fiato, polifono, ad ancia semplice battente e a tubi cilindrici.

Già in un mio breve studio generale sulla musica indigena della Sardegna<sup>2</sup>, avevo sommariamente descritto questo strumento, e avevo anche tracciato un tentativo di indagine storica sulle sue origini, che facevo risalire fino all'*aulôs* greco, dovendomi però basare su semplici induzioni, perché mi mancava ogni materiale di confronto e, quindi, i dati positivi necessari ad una conclusione certa, ad una soluzione definitiva dell'importante argomento.

Ma, l'interesse destato dalla parte del mio modesto lavoro che riguarda specialmente le *launeddas*, il vivissimo amore che porto agli studi musicali, e quindi il desiderio di portare a termine una indagine che a quegli studi può essere utilissima, infine, il comprendere quanto poco avessi fatto, e quanto ancora forse ci poteva essere da fare in proposito, m'indussero ad



1. *Launeddas*

---

\*[Pubblicato in *Rivista Musicale Italiana* in due parti, rispettivamente: XX, 1913, pp. 763-791, e XXI, 1914, pp. 13-51].

1. Regione dell'interno della Sardegna.

2. Vedi G. Fara, "Musica popolare sarda", in *Rivista Musicale Italiana*, XVI, 1909, pp. 713-749 [pp. 43-81 della presente raccolta].

allargare il campo delle ricerche, ad approfondire le indagini, dirigendole ad un unico scopo, su questo unico punto della musica popolare sarda, e fare così le *launeddas* oggetto di uno studio particolare.

Sono precisamente i risultati delle mie nuove indagini, durate per ben tre anni, e specialmente un'importantissima scoperta che rappresenta un esaurientissimo argomento riguardo all'indagine storica del sardo strumento, come pure le conclusioni che ho dovuto trarre da tutti questi miei studi, che, parendomi di somma importanza per la storia dell'evoluzione degli strumenti a fiato ad ancia, e dei loro organi, e tali da poter portare una vera rivoluzione nelle teorie, fin ora accettate per buone, sulla tecnica musicale nella storia, mi decisero a rendere di pubblica ragione questo mio nuovo lavoro sulle *launeddas*, onde sottoporlo all'attenzione e all'esame degli archeologi e degli storici della musica e degli strumenti musicali<sup>3</sup>.

3. È questo lavoro, almeno nell'intenzione dell'autore, puramente scientifico, né poteva, secondo lui, essere altrimenti, poiché le *launeddas*, che come campione di strumento antichissimo, a noi pervenuto intatto, sono interessantissime sia per la storia della tecnica, come pure per la loro essenza musicale, non lo sono affatto per l'arte.

E ciò, non per la difficoltà, per non dire impossibilità, d'introdurle normalmente nelle orchestre – bisognerebbe che valenti musicisti e abili suonatori di moderni strumenti ad ancia si dedicassero per lungo tempo allo studio delle *launeddas*, poiché i sardi suonatori, non conoscendo musica, non saprebbero né osservare i tempi voluti, né a tempo attaccare o cessare, e, tanto meno, a tempo cambiare il motivo musicale, il tema di danza, come bisognerebbe anche trascrivere tutta la musica che ora sulle *launeddas* si eseguisce – ma per la essenza stessa dello strumento. La sua piccola voce si perderebbe fra mezzo alle sonorità di un'orchestra, e se scoperta, riuscirebbe ingrata se non in rarissimi casi di "color locale"; la sua ristrettissima gamma, la sua impossibilità a qualsiasi modulazione, non sarebbero che meschinità accanto a tutte le possibilità dei moderni suoi discendenti, non gli servirebbero che d'impaccio nella moderna musica sinfonica; lo stesso suo polifonismo, tanto utile per lo strumento pastorale che deve suonare *solo*, sarebbe assolutamente inutile nella riunione e fusione di tanti strumenti.

Le *launeddas*, un tempo diffusissime in quasi tutta la Sardegna, vanno ora rapidamente scomparendo, come pure vanno scomparendo molti altri originalissimi costumi isolani, per il penetrare dappertutto della civiltà livellatrice di usi e costumi, così che oramai molti villaggi hanno perduto quasi intieramente ogni colore originale etnico e possiedono la loro piccola banda musicale, che sostituisce e rende inutile l'uso delle *launeddas*.

Questo antichissimo strumento serviva, e serve tuttora, non solo a suonare il ballo sardo, danzato dai giovani e dalle giovanette dei villaggi, ma serve anche ad accogliere, il giorno delle nozze, in casa dello sposo e della sposa, il lieto corteo nuziale, al ritorno dal tempio, come pure viene usato in tutte le feste religiose e, spesso, un suonatore di *launeddas* precede i santi portati in processione, e – costume ingenuamente dolcissimo – nelle chiesette, la notte di Natale, annuncia, con le sue gaie ed infantili melodie, la nascita del Bambino Gesù.

In riguardo all'etimologia dei diversi nomi che attualmente servono, e per molto tempo servirono, a designare questo strumento, vari sono gli scrittori di cose sarde che se ne sono occupati, dandone delle spiegazioni per lo più errate, e quindi abbiamo creduto doveroso, in uno studio che vorrebbe essere completo in ogni sua parte, di tentare, per nostro conto, di risolvere anche questa questione d'interesse puramente filologico.

Del resto, si tratta di questione assolutamente accessoria, poiché è evidente che tutti i vocaboli con i quali si designa ora lo strumento, siano di data assai posteriore allo strumento stesso, e non siano quindi il nome primo dato alle *launeddas*, e ora, da lungo tempo andato perduto, e possiamo anzi essere quasi certi che prese nomi diversi attraverso le diverse epoche, e che pure i diversi popoli che dominarono, od ebbero rapporti, nella

Povere *launeddas*! Esse farebbero, in una moderna orchestra, la stessa figura che farebbe un primitivo contemporaneo del sardo strumento, in un odierno salone da ricevimento affollato da eleganti e preziose damine e da compiti cavalieri in cravatta bianca e coda di rondine!

Sardegna, lo dovettero designare con diversi vocaboli, in modo che, assai probabilmente, i Greci lo chiamarono col generico nome di *aulòs*, sotto il quale erano compresi tutti gli strumenti a fiato, e i Romani con quello di *tibiae*.

Già il Madau<sup>4</sup> nel 1787 e lo Spano<sup>5</sup> nel 1840, scrivevano essere la parola *lioneddas* una derivazione della parola leone, perché d'ossa di animali, e in specie di leoni, si costruivano le antiche *tibiae* come pure le *launeddas*; a proposito poi della parola logudorese *aena*, non essere altro che una corruzione della parola *avena* con la contrazione del *v*; ed a riprova di ciò, citano i versi di Virgilio: «*gracili modulatus avena*».

A nostro parere, l'etimologia della parola *lioneddas* dataci dallo Spano è errata; infatti, oltre all'essere assai dubbio che i Greci ed i Romani si servissero proprio delle tibie dei leoni – ossa grosse e pesanti, e quindi ben poco atte a servire da strumento musicale a fiato – per costruire le canne dei loro strumenti, mentre, al contrario, sappiamo che si servivano delle tibie dei cervi e delle gru, come più comuni, sottili e leggere, in Sardegna poi, non essendovi mai stati leoni, se non quelli importati per i combattimenti nell'anfiteatro<sup>6</sup>, non poterono essere tanti i leoni morti, da fornire una quantità d'ossa sufficiente a costruire degli strumenti d'uso tanto comune, come precisamente dovevano essere anticamente le *launeddas*; se dunque d'ossa d'animali fossero pure state fabbricate anticamente le *launeddas*, in Sardegna, prendendo esse il nome dall'animale del quale le ossa fossero più comunemente servite a costruirle, né potendo essere che ossa di cavalli, asini, cani, o, ancora meglio, di cervi, come d'animali assai comuni in questa isola, si sarebbe denominato lo strumento: *cerbisceddus*, piccoli cervi. Oltre ciò, la parola

*lioneddas* è femminile, e di conseguenza sarebbe da supporre essere tutte le ossa adoperate nella costruzione ossa di leonesse, che se no, più logicamente, si sarebbe chiamato lo strumento: *lioneddus*, al maschile, non potendosi obbiettare sottintendere la parola *lioneddas* il sostantivo *ossa* e per questo essere al femminile, perché in sardo è *ossus* al maschile. Infine, non si sono mai trovati strumenti, né reliquie di strumenti, costrutti con ossa, che potessero indurre a simile erronea interpretazione.

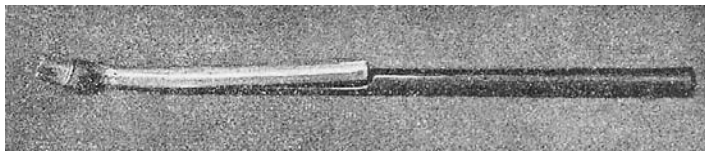
Sempre a nostro modesto parere, più logico sarebbe il credere, come già qualcuno volle, che la parola *lioneddas* possa derivare dal vocabolo sardo: *lionasci* (oleandro; diminutivo: *lionasceddù*, che poi per corruzione e contrazione sarebbe diventato *lioneddas*) potendosi pur credere che anticamente i tubi di questo strumento venissero costrutti anche con bastoncini d'oleandro, essendo questo legno di midollo assai tenero e quindi facile ad essere forato per la sua lunghezza, a guisa di tubo. Altra supposizione che potrebbe farsi, benché ancor meno soddisfacente della precedente, sarebbe, che la parola *lioneddas* possa essere una corruzione del vocabolo sardo *lianu* (canto piano o fermo) per la nota pedale che dà una delle canne di questo strumento.

Ma secondo noi, però, il vero nome di questo strumento è *launeddas*, come più comunemente vien chiamato, e non *lioneddas* né *leuneddas*, che noi fermamente crediamo non siano altro che corruzioni del primo, e quindi solo di quel nome doversi fare l'indagine etimologica, e noi affermiamo recisamente che la parola *launeddas* è precisamente ed unicamente il diminutivo della parola *lau* (alloro) derivata dal latino *laurus*, con le mazze in sugo del quale venisse anticamente in Sardegna – come in Grecia l'*aulòs* – fabbricato questo strumento. E, riguardo all'obbiezione che eventualmente ci si potesse muovere, che cioè, mentre *lau* è maschile e che quindi tale dovrebbe pure essere il suo derivato, la parola *launeddas* è, al contrario, femminile, rispondiamo fin d'ora come essa sottintenda il sostantivo femminile *cannas* (canne) in modo che facilmente s'intende come la parola *launeddas* altro non voglia significare che piccole canne d'alloro.

4. Matteo Madau, scrittore e specialmente filologo sardo, del 1700 [M. Madau, *Le armonie de' Sardi* (Cagliari 1787), a cura di C. Lavinio, Nuoro 1997].

5. Canonico Giovanni Spano, orientalista e archeologo di cose sarde, del 1800 [G. Spano, *Ortografia sarda nazionale ossia grammatica della lingua logudorese paragonata all'italiana*, Cagliari 1840].

6. Se non andiamo errati, fino a questo momento, si rinvennero i resti di un unico e solo leone. Poco in vero per l'arte musicale in Sardegna!



2. Cannellina di stelo d'avena o d'orzo – *forrani, ena* – fresco, foggjata a strumento musicale ad ancia

Per la parola *aenas*, siamo perfettamente d'accordo con i precedenti autori, e aggiungiamo che la giustezza dell'interpretazione è tanto più evidente, in quanto che in sardo le parole *benà, ena, aena* servono ad indicare la pianta avena<sup>7</sup> e, pensando a quanto Virgilio scriveva in proposito, noi dobbiamo ritenere per certo che anche allora si adoperassero le cannelline d'avena propriamente quali strumenti musicali campestri e infantili, come anche ora usano i ragazzi del popolo in Sardegna – così pure nelle altre regioni d'Italia e del mondo tutto – che, con una cannellina dello stelo dell'avena fresca, tagliata in modo da rimanere chiusa ad una estremità, dal nodello della stessa cannellina, nella quale praticano un taglio in modo da staccarne una striscia per tre soli lati (fig. 2), formante una specie d'ancia semplice battente, con l'estremità libera volta all'ingiù, si foggiano uno strumento campestre che dà un solo suono, debole e ronzante, che ha una lontana analogia col timbro delle *launeddas*; alcune volte, poi, i ragazzi costruiscono due o tre di questi strumentini, ma di diverse dimensioni e che quindi danno diverse note, in modo che imboccati e suonati contemporaneamente, danno un accordo che, per lo più, è di terza e quinta: accordo di *tonica maggiore*.

7. In Sardegna non esisteva, originariamente, l'avena propriamente detta, che venne in quest'isola importata in assai recente epoca, ma vi cresce un'avena selvatica, vera erba di prato, la quale viene precisamente denominata *ena*. Di quest'ultima, e non della avena coltivata, intendiamo parlare noi. Quest'erba, che si dà alle bestie quale biada, vien detta, con nome generico, *forrani*.

Potrebbe pure credere che le dette cannelline d'avena servissero, ai tempi di Virgilio, per gli esercizi preparatori dei suonatori di *tibia*, come ora servono per gli esercizi preparatori dei suonatori di *launeddas*.

Crediamo aver detto quanto basti in proposito a questa secondaria questione, essendo oggetto del nostro studio lo strumento pastorale sardo, il quale non cambia se anche abbia, attraverso diverse epoche, preso nomi diversi.

Cercheremo ora di dare una descrizione, quanto più completa e minuziosa ci sarà possibile, della struttura dello strumento e del modo di suonarlo, soffermandoci su alcuni particolari di costruzione di certi suoi organi.

Lo strumento che in termine generale vien chiamato *launeddas*, si compone propriamente di tre tubi di canna<sup>8</sup> di diverse dimensioni (fig. 1) e prende la generica denominazione di *cunzertu* (concerto, accordo, armonia) a ben significare l'essenza polifonica dello strumento stesso.

Ciascun *cunzertu* prende alla sua volta una particolare denominazione che lo distingue dagli altri e lo caratterizza a seconda della diversa tonalità nella quale è tagliato, in modo che, dando suoni più o meno acuti, tristi o allegri, e che sembrano imitare – almeno nell'immaginazione dei contadini sardi – le voci allegre e acute dei bambini, quelle amorose delle fanciulle, i tristi accenti delle vedove, o i suoni gravi dell'organo, vengono designati, per similitudine, con i nomi di: *mediàna-pìpia* (fanciulla-bambina); *fiùda* (vedova); *mòngia* (monaca); *fioràssiu* (fiorettaio musicale); e ancora: *zampògna, pùntu de òrganu* o solo *òrganu* (registro d'organo); *contrappùntu* (contrappunto), e altri<sup>9</sup> (vedi fig. 3).

8. La desinenza *s*, in molti vocaboli sardi, indica il plurale; così della parola *launedda* che al plurale fa *launeddas* come si chiama il sardo strumento, appunto perché è composto di tre canne. Lo stesso dicasi della parola *aena*, che, al plurale, indica il polifono strumento.

9. L'immaginazione umana, in fatto di trovare certe similitudini, è sempre la stessa, così presso il volgo come presso l'erudito, così presso i popoli antichi come i moderni, in modo che anche ora, i grandi trattatisti di strumentazione

The musical score is written for four staves: Mediana, Fiorassiu, Organu, and Contrappuntu. The Mediana staff is divided into sections: Tumbu, Mancosa (with fingerings 1, 2, 3, 4), Mancosedda (with fingerings 1, 2, 3, 4), and Pipia (with fingerings 1, 2, 3, 4). The Mancosa and Mancosedda sections are marked with 'Arrefinu'. The notes are primarily eighth and quarter notes in a simple harmonic setting.

3. Gamme di diversi *cunzertus*

La prima canna (vedi fig. 4a), la più lunga e la più grossa, fornisce, con l'unica nota che dà, e che è la più grave dell'intero strumento, un pedale fisso, continuo, a tutta la musica che si eseguisce sulle *launeddas*; questa canna vien chiamata *tumbu*, dai vocaboli sardi *tumbare*, nel logudorese, e *attumbai* in quel di Cagliari, che corrispondono all'italiano cozzare, urtare, e che nel nostro caso indica, figuratamente, l'urtare del pedale fornito da questa canna con le melodie che eseguiscono le altre due; la seconda canna (fig. 4b), di media grandezza, dà cinque suoni e viene denominata *mancosa manna*, o anche semplicemente *mancosa*, che vorrebbe dire grande o vera mancina, cioè, canna che si suona propriamente ed

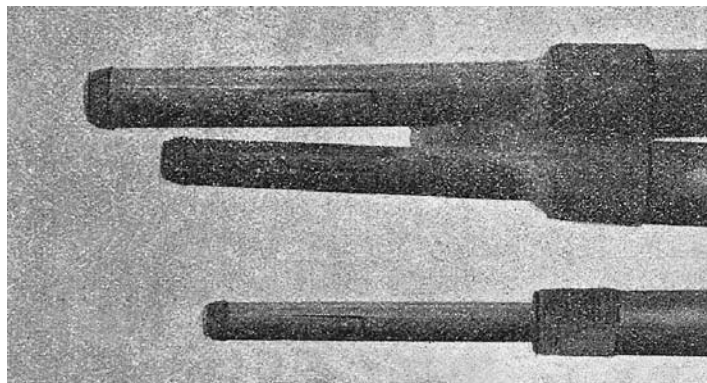
trovano analogia fra le voci umane e i timbri di certi strumenti. Così Prout, Lobe, Gevaert, Widor, per non parlare del grande poeta del colore strumentale, di Ettore Berlioz, nel trattato del quale non vi ha pagina in cui non si trovi qualche maravigliosa e pur tanto efficace similitudine! [H. Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1843].

The diagram illustrates the components of the *Launeddas* instrument. It shows three main parts: **CABISSA DI MANCOSEDDA** (the mouthpiece), **MANCOSEDDA** (the main body), and **MANCOSA** (the secondary body). The **MANCOSEDDA** is shown with fingerings for notes: Re 5, Do# 4, Si 3, La 2, Sol# 1. The **MANCOSA** is shown with fingerings for notes: Mi, Re, Do#, Si, and La. The **TUMBU** is the longest and thickest reed, which provides a fixed pedal point. The diagram also shows the **Legatura** (ligature) and **Linguazza** (tongue) of the **MANCOSEDDA**, and a **Pezzetto di cera** (wax piece) inside. The **Arrefinu** (reed) is shown with a wax piece and a **Tubo** (tube) at the bottom.

4. *Launeddas*

esclusivamente con la mano sinistra<sup>10</sup>; la terza canna (fig. 4c), che è anche la più corta e di più piccolo diametro, dà pure cinque suoni come la *mancosa manna*, ma più acuti, e vien detta *mancosedda*, cioè, piccola o meno mancina, e nel nostro caso canna piccola che sta vicina alla *mancosa*, o anche canna che non si suona con la mancina.

Ognuna di queste tre canne ha incastrato alla sua estremità superiore un cannello che funge da becco e che in sardo vien detto *cabissa* (figg. 1 e 5); questo becco, aperto dal lato che incastra nella canna dello strumento, è invece chiuso all'estremità superiore, essendo il cannello del quale è formato, tagliato in modo da terminare con un nodello della canna stessa; ogni



5. *Cabissas* di *launeddas*

10. Si chiama *mancosa manna* (gran mancina) la seconda canna, e non la prima, cioè il *tumbu* che effettivamente è quello che sta più alla mancina del suonatore, perché, se è pur vero che la mano sinistra regge tanto il *tumbu* quanto la *mancosa manna*, in realtà però essa giuoca con le dita unicamente sulla *mancosa manna*, perché questa sola canna ha fori laterali, mentre il *tumbu* non dà che un solo suono, e quindi basta imboccarlo perché suoni, ché, in quanto a reggerlo, esso è legato alla *mancosa manna*, e la mano che regge questa deve, necessariamente, reggere anche il *tumbu*.

becco poi è fornito di un'ancia semplice battente, che in sardo vien chiamata *linguazza* in quel di Cagliari, e *limbatta* nel Logudoro, parole che corrispondono all'italiano linguetta.

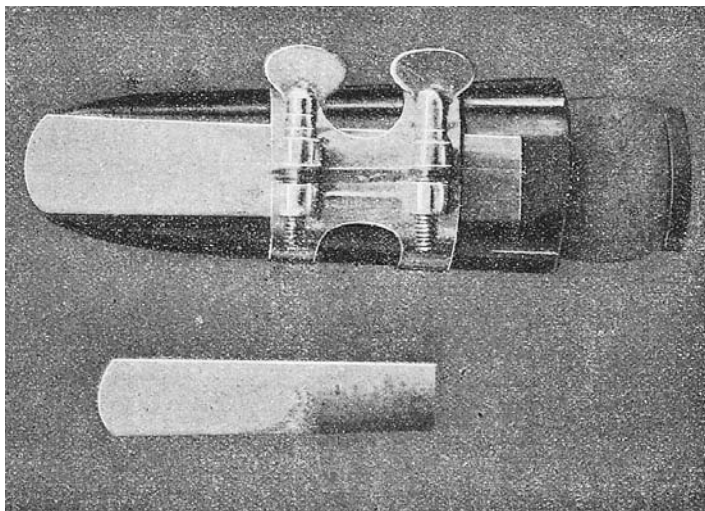
Nelle *launeddas* l'ancia non è, come in tutti gli altri strumenti della stessa famiglia, un organo separato, ma forma invece un tutto con il becco; è cioè tagliata per soli tre lati nella canna stessa del becco, in modo che la sola parte inferiore ne rimane staccata e può liberamente vibrare al passaggio dell'aria, mentre che dalla parte superiore – che negli altri strumenti corrisponde alla base dell'ancia, che è pure staccata, ma trattenuta al becco per mezzo di legature o ghiere metalliche a vite – non presenta alcuna soluzione di continuità, e rimane attaccata al modello col quale termina la cannuccia stessa formante il becco.

Come ben si comprende, questo modo di foggiare l'ancia è tale che suonando lungamente nello strumento, sarebbe assai facile che la scissura fra l'ancia e il becco potesse allargarsi troppo o anche fendersi del tutto e l'ancia staccarsi dal becco, e perché questo non accada, l'estremità superiore dei becchi è rivestita di alcuni giri di spago impeciato, che sostituiscono, in certo qual modo, le summenzionate ghiere metalliche. Sono pure rivestite di alcuni giri di spago impeciato, le estremità superiori delle canne di risuonanza, ove s'incastrano i becchi, perché non si fendano (figg. 4 e 5).

Le connesure esistenti nel punto ove i becchi incastrano nelle canne sono accuratamente otturate con cera, onde impedire ogni falso passaggio all'aria e quindi che, nello spingere il fiato nello strumento, non si produca l'inconveniente fenomeno dello sfiatamento.

L'ancia delle *launeddas* è, come abbiamo già detto, semplice e battente, ma, oltre al formare un tutto con il becco dello strumento, anche la sua forma è ben diversa dalla forma delle ance della stessa famiglia, usate per tutti gli altri strumenti. Mentre tutte le altre ance semplici battenti sono larghe, piatte, con la base grossa e solida che conserva quasi intiero lo spessore originale della canna di cui è foggiata, e con l'estremità libera arrotondata in forma d'unghia e estremamente assottigliata da ambe le facce, conservando appena lo spessore





6. In alto: becco con ancia e ghiera a vite di clarinetto in *si bemolle*.  
In basso: ancia di clarinetto piccolo in *la bemolle*

d'un foglio di carta in modo da essere resa trasparente e da essergli tolta la corteccia, il che la rende sensibilissima e ne facilita assai le vibrazioni (vedi fig. 6), l'ancia delle *launeddas* è, al contrario, stretta<sup>11</sup>, in forma di rettangolo assai allungato, con l'estremità libera tagliata ad angoli retti, assottigliata leggermente e in modo eguale per tutta la sua lunghezza dalla sola parte interna, conservando all'esterno e in tutta la sua lunghezza, la convessità e la lucida corteccia della canna, come pure l'uguale spessore, spessore veramente notevole – di circa 1 mm nelle più sottili, cioè nelle ance delle *mancoseddas* – e che non si riscontra nell'estremità libera di nessun'altra ancia.

11. L'ancia semplice battente più piccola che noi conosciamo, quella del clarinetto piccolo – detto *quartino* – in *la bemolle*, è larga ben 11 mm, mentre l'ancia più grande delle *launeddas*, quella del *tumbu*, è larga appena 5 mm.

Come si vede, quest'ancia è assai diversa dalle altre della stessa famiglia. Ma, oltre alle suddette originalità di fattura, quest'ancia presenta due interessantissime anomalie che la rendono più unica che rara, non trovandosi in nessun'altra ancia degli strumenti ora conosciuti, e che quindi è importantissimo far rilevare.

La prima anomalia di quest'ancia è l'aver l'estremità libera rivolta all'ingiù, cioè verso la canna dello strumento; in modo che riesce assai scomodo il suonarlo, poiché è necessario introdurre quasi tutto il becco – di non indifferente lunghezza, raggiungendo nel *tumbu* i sette centimetri – in bocca, in modo che l'estremità libera dell'ancia possa liberamente vibrare dentro la cavità orale, senza esserne impedita dal contatto delle labbra; la seconda anomalia è un pezzettino di cera che, posto sulla estremità libera dell'ancia, funge da bilanciere regolandone le vibrazioni.

Questa specie di bilanciere – che sarebbe inutile nell'ancia degli altri strumenti, nei quali l'ancia può essere cambiata o se ne possono regolare le vibrazioni con la pressione delle labbra – è indispensabile nella inamovibile ancia delle *launeddas*, che non può, per sua natura, essere regolata con la pressione delle labbra<sup>12</sup>, e che d'altra parte è tanto delicata e sensibile che basta anche un caccherello di mosca a far cambiare la quantità delle vibrazioni, il che, naturalmente, altera il tono dello strumento, potendo così farlo elevare o abbassare anche d'un intero tono<sup>13</sup>.

12. Volendo premere con le labbra l'ancia delle *launeddas*, bisognerebbe introdurla solo in parte nella cavità orale, in modo da lasciarne sporgere l'estremità libera fuori della bocca, il che, però, porterebbe alla impossibilità d'ottenere alcun suono dallo strumento.

13. È forse questa lamentata estrema facilità di alterarsi che hanno i suoni delle *launeddas*, come pure la gran difficoltà di regolare il fiato in modo da ottenere dei suoni sempre uguali, che fece erroneamente ritenere a qualche studioso del Continente – che volle esaminare questo strumento suonandolo da sé, senza ricorrere alla indispensabile opera dei meravigliosi suonatori sardi – che in questo strumento la divisione della scala non sia fatta secondo il nostro sistema musicale temperato, e che invece si basi sulla divisione fisica, in modo da distinguere, con due diverse note, il *comma* che passa fra il *diesis* e il *bemolle* di due note omofone. [Il Fara si riferisce probabilmente a Silvestro Baglioni che nel 1911 in due articoli

Perciò, quando accade, per una qualunque causa, che il tono originale nel quale è tagliata una delle canne dello strumento si alteri, il suonatore sardo corregge il difetto col modificare il peso del pezzettino di cera posto all'estremità libera dell'ancia, in modo che, se il tono è più acuto del necessario, il suonatore aggiunge un po' di cera e l'ancia, così gravata, vibra più lentamente e quindi dà un suono più grave, mentre che se il tono è troppo basso, toglie una piccolissima quantità di cera e allora l'ancia vibra subito più rapidamente e dà il suono più acuto desiderato.

Per questa estrema facilità dell'ancia a subire delle modificazioni le *launeddas* vengono gelosamente custodite in un apposito astuccio onde proteggerle dalla polvere, dall'umidità e persino dalle variazioni atmosferiche.

---

comparsi sulla *Rivista Italiana di Antropologia*, XVI, "Contributo alla conoscenza della musica naturale - II. Strumenti musicali sardi" (pp. 75-84) e "Contributo alla conoscenza della musica naturale - IV. Ulteriori ricerche sulle *launeddas*" (pp. 391-409) cerca di dimostrare, attraverso accurate misurazioni intervallari l'accordatura naturale dello strumento sardo].

A cadere in quest'errore contribuì certamente anche il fatto che in Sardegna, nei portamenti e in certe fioriture del canto a una voce di alcune regioni, si sentono distintamente le più piccole frazioni di tono; ma bisogna notare che se ciò è melodicamente dolcissimo, armonicamente sarebbe un urto... più che urtante, e genererebbe confusione. Né ci si obbietti della possibilità degli strumenti ad arco, della voce umana e, fino ad un certo punto, degli strumenti ad ancia, di far udire la differenza di altezza che passa fra un suono *diesato* e l'omofono *bemollizzato*, poiché, se ciò è teoricamente vero, in pratica, l'abitudine al sistema temperato è tale, che un cantante o un suonatore eseguisce un suono contenente identico numero di vibrazioni tanto per un *fa diesis* come per un *sol bemolle*, e se nol facesse... stonerebbe!

Nelle *launeddas*, poi, nelle quali oltre all'essere tanto facile che i suoni si alterino per la estrema sensibilità dell'ancia, vi sono anche delle note difettose – come del resto se ne riscontrano in strumenti moderni perfezionati, come il flauto, il corno, il fagotto – che il suonatore sardo considera proprio come tali e che corregge col regolare la spinta del fiato. E, dico di più: quando capita che il costruttore delle *launeddas*, pratica un foro laterale un millimetro più su o più giù del voluto, in modo da ottenere un suono o *crescente* o *calante*, corregge il difetto col mettere un po' di cera o all'orlo superiore o all'orlo inferiore del foro stesso, in modo da ottenere il giusto suono indispensabile alla perfetta armonia dello strumento.



7. Suonatore di *launeddas* (con *straccasciu*)

Detti astucci, in forma tubolare, alti un novanta centimetri e di un diametro di dodici centimetri circa, erano, anticamente, fatti di pelle, ed ora se ne fanno anche di latta benché assai inferiori ai primi; sono capaci di contenere gran copia di *cunzertus* di *launeddas*, ed i suonatori, quando devono recarsi a qualche festa, lo portano ad armacollo.

Questi astucci in sardo vengono detti *straccasciu*, corrispondente all'italiano: *turcasso* (fig. 7).

Il *tumbu*, che non dà che una sola nota grave, risultante dalla vibrazione dell'aria per l'intera lunghezza della canna che forma il tubo dello strumento, non ha fori laterali; al contrario, tanto la *mancosa manna* quanto la *mancosedda*, dovendo ciascuna produrre cinque suoni, quattro, cioè, oltre al suono fondamentale che si ottiene con i fori laterali chiusi, hanno ciascuna quattro fori laterali di forma quadrata, situati sulla parte anteriore della canna e tutti sulla stessa linea; la disposizione di questi fori è basata solo sulla esperienza dei costruttori cui unica legge è l'orecchio, come del resto è in quasi tutti gli strumenti ad ancia ora usati nelle orchestre, nei quali persiste ancora la primitiva disposizione empirica di detti fori, disposizione che si sta man mano modificando mercé l'uso di complicate chiavi che rendono possibile la divisione del tubo sonoro secondo le leggi acustiche.

La distanza che passa da un foro all'altro, in ogni singola canna, varia da uno strumento all'altro; così, per esempio, i fori della *mancosedda* del *cunzertu* detto *fiorassiu* sono diversamente collocati – riguardo all'altezza – dai fori della *mancosedda* del *cunzertu* detto *puntu de organu*. Con le diverse distanze alle quali sono praticati i fori laterali, varia pure, necessariamente, la posizione delle dita; così, per chiudere i fori della *mancosa manna* e della *mancosedda* del *cunzertu mediana-pipia*, bisogna tenerle allargate a due a due (figg. 4 e 8). In quasi tutti i *cunzertus*, poi, per chiudere i fori laterali, non è possibile adoperare, come usualmente per gli altri strumenti, i polpastrelli, ma bensì la seconda falange delle dita.

Sulla stessa linea dei summenzionati fori laterali, ma assai più giù, si trova un'apertura longitudinale, in forma di rettangolo assai allungato e stretto, detto *arrefinu* (fig. 4), che in italiano



8. Suonatore di *launeddas*

può, impropriamente, tradursi registro<sup>14</sup>. Quest'apertura, che rimane sempre aperta, è quella che dà la lunghezza reale massima della colonna d'aria vibrante necessaria per ottenere il suono più grave della canna, in modo che si può dire essere questo il suono che rappresenta il diapason, il punto di confronto per regolare gli altri suoni della stessa canna.

Essendo l'*arrefinu* l'apertura per la quale esce realmente il fiato quando tutti i fori laterali sono chiusi, ne viene di naturale conseguenza che il pezzo restante della canna – dall'*arrefinu* in giù fino al termine di essa canna – è perfettamente inutile dal lato del suono, e rimane solo per una ragione d'estetica, e potrebbe anche essere asportato senza cambiare per nulla la tonalità o il timbro dello strumento<sup>15</sup>.

Dalla linea nella quale sono praticati i fori laterali e l'*arrefinu*, ne è tolta una striscia della lucida corteccia, il che rende lievissimamente più piatta e assai meno liscia la superficie ove devono giuocare le dita che così non corrono il rischio di scivolare tanto facilmente sulla naturalmente troppo levigata canna.

Il *tumbu* e la *mancosa manna* sono uniti assieme da una forte legatura di spago impeciato, posta all'estremità superiore

14. Confessiamo francamente di non sapere a quale termine italiano – o d'altra lingua – corrisponda esattamente, benché esista qualche altro strumento nel quale si trovi un'apertura che abbia un simile ufficio, come in una *bifistula* – conservata al Museo del Liceo Musicale di Bologna – nella quale, però, la detta apertura anziché sulla stessa linea dei fori laterali, come nelle *launeddas*, si trova invece sul lato opposto. I musicologi che già se ne occuparono la descrivono con giro di frasi più o meno felici.

15. Abbiamo fatto diversi esperimenti pratici dai quali ci è risultato: 1) che turando l'orifizio inferiore della canna della *mancosa manna* o della *mancosedda*, non si produce alcuna modificazione nel tono come neppure nei singoli suoni; 2) che turando l'*arrefinu* di queste canne – quando i fori laterali sono chiusi – si ottiene un suono assai più grave, allungandosi così la colonna d'aria sonora; così, nel *cunzertu mediana-pipia* (fig. 4) il *la* dell'*arrefinu* della *mancosa manna* diventa un *do diesis* (sesta minore sotto) e il *mi* dell'*arrefinu* della *mancosedda* diventa un *sol* (sesta maggiore sotto); 3) che pure turando l'*arrefinu*, i suoni dati dai fori laterali rimangono inalterati; 4) che se oltre ai fori laterali e all'*arrefinu* si tura anche l'orifizio col quale termina la canna, non si ottiene alcun suono.

delle canne, proprio nel punto ove sono incastrati i becchi, in modo che le estremità superiori di questi rimangono quasi unite, mentre che le canne – tenute distanti fra loro da una breve stanghetta pure in canna, ricoperta di spago impeciato – vanno divergendo verso le estremità inferiori, fino a raggiungere la distanza di tre centimetri circa l'una dall'altra. La *mancosedda*, invece, non è legata alle altre due canne (figg. 1 e 4).

Il *tumbu* s'imbocca alla sinistra e la *mancosedda* alla destra, in modo che la *mancosa manna* rimane nel mezzo, e quindi, con la mano sinistra si reggono e suonano il *tumbu* e la *mancosa manna* e con la mano destra si regge e suona la *mancosedda* (fig. 8).

Le tre canne suonate contemporaneamente e con tutti i fori laterali chiusi, danno le tre note più gravi che possa dare lo strumento e cioè i suoni fondamentali, formanti, per lo più, accordi di quinta e ottava o di ottava e dodicesima – accordi equivalenti nelle note se non nelle distanze, per la diversa posizione data ai suoni – e dai quali abbiamo osservato essere, quasi sempre, esclusa la terza o la decima, cioè gli intervalli ritenuti, nell'attuale sistema armonico, più sonori nonostante la loro consonanza; così almeno in tutti i *cunzertus* di *launeddas* da me esaminati<sup>16</sup>. Le altre note si ottengono sollevando successivamente le dita dai fori (fig. 3).

Riguardo alla struttura delle *launeddas* mi resta ancora a dire di alcune eccezioni che presentano le canne di certi *cunzertus*.

Tanto il *cunzertu* detto *contrappuntu* quanto quello chiamato *puntu de organu*, sono tagliati in tonalità gravi, e dovendo quindi il *tumbu* di detti *cunzertus* dare una nota assai profonda, la canna di risonanza del *tumbu* è, necessariamente, assai lunga, e non potendo, per questa sua eccessiva lunghezza, essere conservata nello *straccasciu* ove si custodiscono tutti gli altri *cunzertus*, è fatta in modo da potersi dividere in due pezzi che s'incastrano l'uno nell'altro quando si voglia servirsene.

La *mancosedda* del *cunzertu* chiamato *mediana-pipia*, presenta un'anomalia che non si riscontra nelle *mancoseddas*

16. Fa eccezione il *fiarassiu* il quale dà un accordo di terza e quinta.

di nessun altro *cunzertu*, e cioè, invece di quattro fori laterali ne ha cinque, e ciò perché è l'unica *mancosedda* che abbia la possibilità di poter cantare in due diverse tessiture o, come dicono i suonatori sardi, in due diverse voci, perché, essendo i fori tutti sulla stessa linea, è impossibile servirsi dei cinque fori contemporaneamente, non potendo valersi del pollice per chiudere il quinto foro, dovendo questo dito poggiare al lato opposto ai fori, onde poter reggere la canna, così che bisogna servirsi di soli quattro fori per volta. Per questo, i suonatori sardi, non servendosi di chiavi o anelli per chiudere i fori, operano così: quando vogliono che la *mancosedda* canti da *pipia*, turano con un pezzetto di cera il primo foro (fig. 4c, 1), quello cioè che stando più lontano dall'imboccatura dà il suono più grave, ed hanno così liberi i quattro fori messi più in alto, ottenendo i quattro suoni più acuti; quando invece vogliono che la *mancosedda* canti da *mediana* turano il foro che sta più in alto, togliendole così il suono più acuto (fig. 4c, 5) ed avendo liberi i quattro fori che danno i suoni più gravi<sup>17</sup>.

17. Riportiamo qui la legge acustica dei tubi sonori, per comodità dei lettori profani che dovessero ad essa ricorrere per le opportune consultazioni. «Quanto più corta è la colonna d'aria vibrante tanto più sono rapide le vibrazioni sonore prodotte e quindi tanto più sono acuti i suoni, il che significa che in un tubo sonoro, come quello di una delle canne di un *cunzertu* di *launeddas*, o di qualunque altro strumento musicale della stessa famiglia, quanto più i fori laterali sono vicini all'imboccatura tanto più acuti sono i suoni che si ottengono, in modo che, al contrario, con tutti i fori laterali chiusi si ha il suono più grave – vibrando l'aria per l'intera lunghezza del tubo – e poi, sollevando successivamente le dita dal foro più lontano al più vicino all'imboccatura, si ottiene una serie di suoni che vanno dal grave all'acuto». Tenendo aperto il foro più vicino all'imboccatura si ottiene il suono più acuto e, volendo ottenere un suono più grave è indispensabile turare questo foro, perché se no, se pure si sollevi il dito da un foro successivo, si ottiene sempre il suono più acuto, sfuggendo l'aria dal foro più alto. Da tutto questo si desume che di due canne delle quali una dia i suoni più acuti e l'altra i più gravi, la prima deve avere i fori laterali più vicini al becco di quelli della seconda, e che dovendo un suonatore agire con entrambe le canne imboccate, ha più vicina alla bocca la mano che regge la prima canna.

Il ballo sardo, per solito, si eseguisce sul *cunzertu* chiamato *fiorassiu*, e ciò perché è il più ricco di note, possedendo esso una scala completa, mentre che negli altri *cunzertus* vi sono diverse note raddoppiate, e anche per la favorevole disposizione dei fori laterali che rende più facile l'esecuzione di gran numero di fioriture musicali.

A costruire delle *launeddas* perfette è necessario servirsi di una qualità di canna speciale, che ha i nodi assai distanti l'uno dall'altro e quindi i cannelli assai lunghi, e che ha le pareti di un grande spessore e quindi assai resistenti; questa canna cresce solo presso alcuni villaggi e in luoghi piuttosto asciutti, e bisogna tagliarla in una data stagione, non solo, ma anche – almeno così affermano i sardi costruttori – in ora propizia e tenerla, prima di lavorarla, molto tempo a stagionare. Si fabbricano *launeddas* anche con canna comune, ma queste hanno minor pregio essendo di assai minore resistenza e sonorità delle prime.

Le *launeddas* variano di lunghezza a seconda delle diverse tonalità nelle quali sono tagliati i diversi *cunzertus*, a seconda della canna adoperata di più o meno larghezza di diametro, e, infine, a seconda della posizione dell'*arrefinu* rispetto all'altezza dei fori laterali; questa differenza diventa assai più sensibile nel *tumbu* che non nelle altre canne, in modo che mentre il *tumbu* del *cunzertu contrappuntu* è assai più lungo del *tumbu* del *cunzertu fiorassiu*, la *mancosa manna* e la *mancosedda* di entrambi i *cunzertus* sono quasi della stessa lunghezza, benché assai differiscano nella disposizione dei fori, riguardo all'altezza alla quale sono praticati.

Le dimensioni di un *cunzertu mediana-pipia* da me esaminato, e che ora si trova nel Museo del Conservatorio di Milano al quale io ne feci dono, sono: *tumbu*, lunghezza del tubo sonoro cm 77,5, del becco cm 7; *mancosa manna*, lunghezza del tubo cm 46,5, del becco cm 6; *mancosedda*, lunghezza del tubo cm 41, del becco cm 5,5. I suonatori di *launeddas* sogliono anche esserne i costruttori e, per lo più, sono poveri e vecchi contadini che affetti da cecità, non potendo dedicarsi ai lavori campestri, si dedicano alla gentile arte dei suoni per trascinare la misera vita, ed è meraviglioso pensare come questi ciechi possano costruire strumenti tanto delicati.

I temi del ballo sardo, detti *noras*, sono una quarantina circa e, come si comprende, trattandosi di suonatori che non sanno assolutamente né di teoria, né di lettura musicale, vengono imparati a memoria e tramandati da padre in figlio, dal maestro, vecchio suonatore, al giovinetto, preferito allievo, di generazione in generazione, con religiosa fedeltà e assoluto rispetto alle forme originali, in lunga, ininterrotta catena, che risale attraverso i secoli, all'epoca stessa della costruzione prima del sardo strumento. Ogni tema del ballo viene ripetuto diverse volte, come del resto i temi di tutta la musica sarda e, possiamo aggiungere, di tutta la musica popolare veramente antica che per la mancanza di modulazione e di svolgimento, è costretta a ripetere con insistenza ogni tema proposto.

Con le *launeddas*, oltre al ballo sardo o tondo – *ballu sardu*, *ballu tundu* – si eseguono anche *su sonu de cantai*, cioè accompagnamento a chi canta, *su sonu de is santus*, suoni coi quali si accompagnano i santi portati in processione, e altre forme musicali<sup>18</sup>.

Ben si comprende come a riuscire valenti suonatori di *launeddas* si richiede non solo una buona memoria musicale e un fine orecchio onde poter ritenere tanta quantità di musica tutt'altro che facile e semplice, per la quantità dei temi assai spesso dai ritmi strani, e che continuamente s'inseguono, s'incrociano, si sovrappongono, modificandosi in mille guise, ma ben anche una tecnica veramente sorprendente in mani incallite di contadini, come si richiede anche, ed è ciò che più meraviglia, un fine gusto artistico, il quale si rivela intieramente quando, in una festa campestre, si trovano assieme, come spesso accade, due, tre ed anche più suonatori riuniti, poiché allora, servendosi di *cunzertus* eguali – per lo più il *fiorassiu* – o anche di *cunzertus* di diversa specie, e dopo averli accordati tutti perfettamente allo stesso tono, un suonatore inizia la gara con l'intonare solo, servendo così di guida agli altri che ben presto lo seguono, cercando a loro volta di riprodurre i temi

18. Questa volta, per il carattere del lavoro, non abbiamo creduto di dover riportare esempi della musica che si eseguisce sulle *launeddas*.

già proposti dal primo – che nel mentre continua a svolgere tutta una serie di motivi – tentando di sorpassarsi l'un l'altro nell'arricchirli di fiori musicali o anche nel proporre nuovi e più preziosi soggetti, a seconda della maggiore o minore abilità tecnica e fantasia musicale, facendo così sfoggio di tutto il proprio gusto artistico in queste vere gare di virtuosità.

Quando un suonatore riesce, dopo lungo e assiduo studio, a trovare un nuovo tema, o un nuovo abbellimento a un tema già noto<sup>19</sup>, lo custodisce gelosamente e si esercita solo la notte, ben chiuso nel povero suo tugurio, in modo che nessuno possa udirlo, né che un qualche rivale suonatore possa rubargli, imprimendoselo nella mente, il suo piccolo tesoro musicale, e ne fa sfoggio solo in qualche gara ove desideri ottenere il primato su gli altri competitori.

Dunque, sincera e grande passione per la musica, e abilità veramente straordinaria e che ha appena riscontro nella bravura dei grandi concertisti europei che suonano a memoria<sup>20</sup>, ma che però, forse, non saprebbero sostenere dignitosamente una gara fra loro, a chi più sapesse arricchire di abbellimenti musicali una suonata data, come sanno fare i popolareschi suonatori sardi<sup>21</sup>.

A rendere ancora più sorprendente l'abilità di questi oscuri virtuosi esecutori strumentali, si aggiunge l'estrema difficoltà che presenta il suonare le *launeddas*, difficoltà che consiste non

19. Difficilissimo è poter trovare qualche cosa di nuovo – melodicamente o contrappuntisticamente – sulle *launeddas*, data la loro impossibilità a modulare e la ristrettissima gamma di cui dispongono. Quindi, quando parlo di *trovate*, intendo dire, più che altro, *trovate ritmiche*, che solo questo campo si apre vastissimo, direi quasi infinito, anche a chi disponga di una sola nota e di un unico tempo.

20. Queste macchine umane della precisione delle mani e della memoria, hanno però a loro disposizione strumenti ricchi di mille risorse e anziché affidarsi all'estro, hanno un limitato repertorio di pezzi che studiano per lunghi anni.

21. I suonatori di professione di *launeddas*, un tempo numerosi, sono ora ridotti a ben pochi, causa non ultima che, mentre prima erano stipendiati tutto l'anno da rustiche associazioni, ora vengono retribuiti – e assai miseramente – solo per le poche volte che sono chiamati a prestare l'opera loro in qualche festa.

solo nel dover tenere in bocca tre canne – per quanto relativamente sottili – contemporaneamente e in modo che i becchi stiano intieramente dentro la cavità orale, come pure nella incomodissima posizione delle dita, ma ancora, e più di tutto, per il difficilissimo modo di respirazione che bisogna adoperare, non dovendo il suonatore riprendere fiato, o meglio spezzare – o interrompere anche per breve istante – la nota pedale del *tumbu*<sup>22</sup>, e bisogna aggiungere che vi sono dei suonatori che possono rimanere fino a due o tre ore di fila a svolgere il proprio repertorio, senza interrompersi un solo istante.

Perciò, essendo da una parte umanamente impossibile sostenere fiati di una simile straordinaria durata e d'altra parte essendo pure necessaria una emissione continua di fiato, i suonatori di *launeddas* hanno trovato il modo di riprendere il fiato senza interromperne la emissione e quindi il suono dello strumento. Essi riescono esercitandosi in questa maniera: prendono una cannuccia d'avena fresca, vi praticano un taglio in modo da formare una specie d'ancia simile a quella delle *launeddas*, poi ne immergono l'estremità inferiore in una scodella piena d'acqua, mentre l'altra tengono in bocca; soffiando dentro a questa cannuccia si produce un gorgoglio in fondo alla scodella, che fa salire le bollicine d'aria alla superficie dell'acqua, ed il futuro suonatore di *launeddas* si deve esercitare ad alimentare col fiato questo gorgoglio, in modo continuo, senza interruzioni ed il più lungamente possibile; così, a poco a poco egli si abitua a immettere l'aria nei polmoni unicamente per la via delle narici senza staccare le labbra dal campestre strumento e interrompere la emissione del fiato per la via orale.

22. Esiste, o ancor esisteva non è molto, nell'India uno strumento ad ancia chiamato *otou*, che serve ad accompagnare le danze che eseguono le baiadere di Calcutta. Questo strumento ha, nella sua essenza musicale, molta analogia col *tumbu* delle *launeddas*, perché come questo è ad ancia, non ha fori laterali e quindi non dà che una sola nota che i suonatori indiani sostengono ininterrottamente per delle ore intiere, mercé la respirazione che effettuano per le nari.

Riuscito in questa prima prova – la più difficile – il futuro suonatore di *launeddas* si esercita da principio con la sola *mancosedda*, come la più facile ad essere imboccata e che richiede meno fiato, poi col *tumbu* e la *mancosa manna*, e in ultimo con tutte e tre le canne assieme.

Questo modo di respirare affatto insolito fa sì che le guance del suonatore si gonfino e inturgidiscano enormemente e bisogna trattenere le canne quasi a forza in bocca, perché la tensione eccessiva dei muscoli orali e la pressione del fiato non le faccia saltare via violentemente dalle labbra, press'a poco come il turacciolo d'una bottiglia di gassosa.

Bisogna ancora aggiungere che essendo, come abbiamo già detto, i diversi *cunzertus* più o meno ricchi di suoni, e tagliati in tonalità diverse, gravi od acute, ed essendo quindi alcuni di essi assai più atti degli altri ad eseguirvi canti fioriti, svelti temi di danza, acciaccature, mordenti, gruppetti e note ribattute, i suonatori novelli cominciano ad esercitarsi con i *cunzertus*, diremo così, più semplici, quali il *contrappuntu* e l'*organu*, eseguendovi canti piani, temi spogli da qualunque abbellimento, per poi poter arrivare ad eseguire i più rapidi e vivaci motivi di ballo sulla *mediana-pipia* e sul *fiorassiu*.

Il suono delle *launeddas* è originale come la loro struttura, e veramente non può dirsi che rassomigli, in modo veramente marcato, a quello di nessun altro strumento. Alcuni hanno voluto trovare una certa analogia fra il suono delle *launeddas* e quello della cornamusa; altri lo rassomigliano al suono dell'organo, e in un certo senso ciò è anche vero, perché infatti, se si ode da lontano il suono di uno di quei piccoli organi d'infimo ordine che si trovano in certe misere chiesette di campagna, tutt'altro che acustiche, e se le porte della chiesuola sono socchiuse, allora il suono dell'organo, così immiserito, può far cadere in errore un orecchio anche ben esercitato, ed essere scambiato colla voce delle *launeddas* suonate da qualche pastore perduto nell'immensa e silenziosa campagna; ma, ripetiamo, sono indispensabili tutte queste condizioni, poiché la voce delle *launeddas* è ben lontana dalla grandiosità dei suoni

dell'organo, è senza confronto più debole e non presenta lo strano fenomeno di far sentire gli *armonici* di ogni singolo suono, come precisamente avviene – così almeno affermano molti illustri musicologi – di quest'ultimo strumento<sup>23</sup>.

Secondo noi, invece, il timbro delle *launeddas* si avvicina assai più a quello degli strumenti ad ancia ora in uso nelle orchestre, ma non, come si potrebbe giustamente credere, a quello degli strumenti della sua stessa famiglia, come il clarinetto, ma bensì a quello degli strumenti ad ancia doppia, dei quali possiede quella tale acerbità e ruvidezza dalla quale non vanno mai esenti i suoni di detti strumenti, e che solo l'abilità ed il talento dei suonatori può, almeno in parte, dissimulare. Così, il suono del *tumbu* e della *mancosa manna* ha molta analogia con i suoni centrali del fagotto, e la voce della *mancosedda* con quella dell'oboe, come però quando questi strumenti siano suonati da inesperti principianti che fanno palesemente udire il suono della canna dell'ancia<sup>24</sup>.

Noi riteniamo per certo che la rassomiglianza di timbro della voce del sardo strumento con quello degli strumenti a piva,

23. È questa una delle tante questioni musicali tuttora controverse. Secondo il nostro modesto parere – e cosa può esso valere, fra un Berlioz che trova orribile e nega all'organo questa facoltà, e un Widor, uno fra i più illustri organisti del mondo, che la afferma e la esalta? – i suoni dell'organo seguono la legge acustica comune e quindi hanno pure essi i loro *armonici* o *ipertoni*, ma non crediamo che questi siano distintamente percettibili all'orecchio perché il suono dell'organo è pieno e armonioso, mentre che se gli *armonici* – e specialmente i più alti – fossero molto distinti, ne risulterebbe un suono duro e spiacevole (vedi a proposito: H. Helmholtz, *Le sensazioni del suono*), oltre che genererebbero una orribile confusione armonica. Noi crediamo che il suaccennato fenomeno non sia inerente allo strumento stesso, ma dipenda dagli ambienti sonorissimi – chiese, sale da concerto – nei quali suole essere collocato. [Probabilmente il Fara conosceva le opere di Helmholtz (*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863) nella traduzione francese pubblicata a Parigi nel 1874 con il titolo *Theorie physiologique de la musique*].

24. In Sardegna, quando un suonatore di clarinetto o d'altro strumento ad ancia o piva, fa sentire l'asprezza naturale a queste imboccature, si dice: *sonu de canna*, suono, timbro, della canna.

sia dovuta alla già accennata originalità di fattura dell'ancia, come pure alla empirica disposizione dei fori laterali.

Il suono delle *launeddas* ha anche una specie di ronzio che lo rende originalissimo; questo ronzio – assai più sensibile nelle note gravi e specialmente nella nota pedale del *tumbu* – è, secondo noi, causato dall'essere l'ancia leggermente convessa al centro in foggia di tegolo, dall'aver all'estremità libera lo stesso spessore che alla base e, infine, di conservare la corteccia propria della canna, cose tutte che le conferiscono una certa rigidità e che la fanno vibrare per tutta la sua lunghezza e che quindi rendono più percettibili i frangimenti dell'aria; da ciò il ronzio. In ogni modo, certo è che il suono delle *launeddas*, anche quando si eseguiscono i motivi del ballo sardo, raramente dà il senso dell'allegria vivace e chiassosa quale noi l'intendiamo, e più facilmente ispira un melanconico senso di nostalgia e di campestri solitudini.

Ed ora, cercheremo di esporre il risultato delle nostre indagini, attraverso i secoli e la storia, che ci condussero fino alla scoperta delle certe origini delle *launeddas* e quali logiche, benché ardite, conclusioni abbiamo dovuto trarne<sup>25</sup>.

Che le *launeddas* siano uno strumento antichissimo è un fatto innegabile, e ciò risulta in modo certissimo anche da un sommario esame dello strumento stesso, del quale, tanto le materie prime adoperate per costruirlo, come pure la sua struttura generale e la tecnica adottata nella costruzione dei

25. Benché nessun cultore dell'arte dei suoni avesse mai fatto uno studio particolare sulla musica indigena sarda, pure, diversi studiosi degli usi e costumi della Sardegna, in diverse epoche, colpiti dalla originalità delle *launeddas* e del loro suono, accennarono nei loro scritti a questo strumento, ma, non essendo nessuno di essi né musicista e tanto meno musicologo, e non avendo quindi le cognizioni tecniche indispensabili, non poterono approfondire l'argomento e portarvi alcun valido contributo e dovettero contentarsi di esporre le proprie opinioni, basate unicamente sul più o meno buon senso. Opinioni tutte che mostrano l'ingegnosità dell'argomentazione ma che, disgraziatamente, sono errate, e che lasciarono il quesito della origine delle *launeddas* completamente all'oscuro.



singoli organi che lo compongono, hanno riscontro in tutti gli altri strumenti di origine provatamente antica.

Le materie prime, come già abbiamo visto, sono: pezzi di canna, e cioè, i fusti dell'unica pianta che possa fornire dei bastoni naturalmente cavi all'interno e che quindi non richiedano l'operazione, abbastanza difficile all'uomo ancora nell'infanzia di tutto, di essere forati per la loro lunghezza, come sarebbe necessario di fare adoperando bastoni di qualunque altra pianta, per quanto di midollo tenero, volendoli foggiare a guisa di tubi onde servire da strumenti musicali a fiato; spago o filo – reso più resistente e impermeabile all'azione dell'umido<sup>26</sup> dall'essere impeciato – per legare assieme i diversi tubi o rinforzarne le estremità, e non fili o anelli di metallo o ghiere a vite; infine, cera, della quale si rivestono le connessioni esistenti fra i diversi organi dello strumento e non stoffa o sughero, come ora si usa per rivestirne le parti dei tubi che servono ad incastrarli gli uni negli altri, onde impedire ogni falso passaggio all'aria.

Riguardo alla struttura generale dello strumento, come dei suoi organi particolari, abbiamo: fori laterali liberi, cioè semplici fori che vanno chiusi con le dita e che rappresentano la forma prima, l'espressione più semplice dei fori laterali – poiché, in seguito, a questi fori si applicarono cannucce addizionali, anelli, chiavi od altri ordigni – e che presentano l'inconveniente di limitare la quantità dei suoni al numero delle dita, non potendo ognuno di essi chiudere che un solo foro. Per di più bisogna anche notare come questi fori non siano che quattro per ogni singola canna – *mancosa manna* e *mancosedda* – e messi tutti sulla stessa linea longitudinale e sul lato anteriore, il che dimostra come non si fosse ancor pensato – come in altri strumenti tecnicamente più progrediti – a servirsi del pollice oltre che per reggere lo strumento, anche per chiudere un foro praticato sul lato posteriore della canna, che così avrebbe dato un altro suono in più.

26. L'umidità è permanente negli strumenti musicali a fiato, sempre che vengano usati.

Con le stesse materie prime, alla stessa foggia sono fabbricati tutti gli strumenti musicali di antichissima origine, di qualunque parte del mondo: così la russa *dukta*, sorta di doppio clarinetto primitivo di cui ogni canna ha due fori laterali liberi; così il *sour-naj* persiano, specie di clarinetto a una canna; così il già menzionato *otou* indiano; così il cinese *sciteki*; così l'*aulòs* greco<sup>27</sup>, che la leggenda dice inventato da Marsia – al quale è detto che molto dovesse l'arte dei suoni, perché fra le altre cose avesse inventato il *modo Frigio* – col congiungere canne di diverse lunghezze con filo e cera; così l'*ar-gboul* egiziano.

Così i bisogni materiali e morali dell'uomo si manifestano per la prima volta allo stesso modo e vengono appagati con gli stessi mezzi presso qualunque popolo; la prima arma: un ciottolo; il primo strumento musicale: una canna.

Un'altra, se non la più irrefragabile, prova dell'antichità delle *launeddas* consiste nella già descritta originalità di fattura dell'ancia, che dimostra chiaramente la nessuna perizia dei costruttori poiché, in seguito, l'esperienza e la pratica insegnarono a costruire le ance con l'estremità libera rivolta all'insù, cioè verso la bocca del suonatore, in modo da rendere assai più comodo il suonare, come si osserva in tutti gli strumenti antichi conservatici dalle tradizioni popolari – ma che non risalgono certo all'epoca alla quale rimontano le *launeddas* – e come pure si osserva nei loro discendenti odierni, siano essi ad ancia semplice come i clarinetti o ad ancia doppia come gli oboi e i fagotti, nei quali appunto per la razionale disposizione dell'ancia, basta, perché possano essere suonati, imboccarne solo l'estremità del becco – due o tre centimetri al più – perché la parte sottile dell'ancia si trovi subito entro la cavità orale e possa liberamente vibrare.

27. Non ci occupiamo delle *tibiae* romane perché come sempre, come in tutto, il genio romano fu assai corto e non creò nulla, contentandosi di usufruire di quanto il genio degli altri popoli creava. Così in musica la *tibia* romana non è altro che l'*aulòs* greco.

Questa disposizione dell'ancia delle *launeddas*, unica fra tutte le ance esistenti di strumenti antichi come moderni, ha però riscontro nell'ancia degli *auloi* greci e più precisamente nelle ance dell'*auloi gamèlioi* – clarinetti sposati, appaiati, termine che indicava uno strumento a due canne di egual forma, ma di ineguale lunghezza – come risulta dalla particolareggiata descrizione fattane da Teofrasto nella sua *Storia delle piante*<sup>28</sup>.

E nuova prova dell'antichità delle *launeddas* abbiamo pure nella loro stessa essenza musicale che ha alcune affinità di forma con la musica greca.

Noi osserviamo come in alcuni *cunzertus* di *launeddas*, mentre le note fondamentali delle tre canne danno l'accordo di *tonica* di un dato *tono*, le altre note presentano alterazioni estranee alla tonalità presupposta dal primo accordo dato, e portano invece alla formazione di scale ove le distanze fra nota e nota sono diversamente distribuite che non nelle tonalità moderne e acquistano invece la forma di uno dei *modi* della musica greca; così, nel *cunzertu* chiamato *organu* da me esaminato, si vede che mentre le note fondamentali danno l'accordo *sol re sol*, che farebbe supporre essere il *cunzertu* tagliato in *sol*, invece, esaminando gli altri gradi della scala, dati dai fori laterali della *mancosa manna* o della *mancosedda*, non si trovano fra essi né la nota caratteristica del tono di *sol maggiore*, cioè il *fa diesis* (*sensibile* che sale di semitono alla *tonica*), né la nota caratteristica della tonalità di *sol minore*, cioè il *si bemolle* (semitono fra il secondo e terzo grado della scala), in maniera che si ha una scala da *sol a sol* di note naturali, come precisamente nel *modo ipofrigio* dei Greci (fig. 3). Oltre a ciò, tutto il ballo sardo, per quanto comprenda una grande quantità di temi – *noras* – ritmicamente dissimili gli uni dagli altri è

28. Teofrasto, dopo avere minutamente descritto il modo di preparare le canne, il luogo e la stagione ove coglierle, così si esprime riguardo alla posizione dell'ancia rispetto allo strumento e alla bocca del suonatore:

«Τμηθέντος δὲ δίχα τοῦ μεσογοναπίου τὸ στόμα τῆς γλώττης ἐκατέρως γίνεσθαι κατὰ τὴν τοῦ καλάμων τομῆν· ἐάν δὲ ἄλλον τρόπον ἐργασθῶσιν αἱ γλώτται ταύτας οὐ πάνυ συμφωνεῖν· ἡ μὲν οὖν ἐργασία τοιαύτη» [Teofrasto, *Historia plantarum*].

intieramente isometrico, di misura binaria formata di elementi ternari – terzine di crome – e quindi il suo tempo è il 6/8, quello stesso tempo che sappiamo tanto frequentemente usato dai Greci nelle loro danze e che veniva chiamato: *dipodia trocaica*.

Così pure, il ballo sardo ha, in tutta la sua figurazione mimica, una severità di linea che ricorda il culto della estetica professata nella classica Ellade e che lo accosta assai alle danze greche che ancor oggi – conservate per tradizione – si eseguono in alcuni villaggi greci, e, più specialmente, alla antichissima *danza in catena* (*δρόμος*). In entrambi i balli vi è la stessa catena circolare formata da giovanotti alternati a fanciulle che si tengono per mano e danzano attorno al suonatore o cantore<sup>29</sup>; le stesse movenze composte, direi quasi compassate, negli uomini, che si tengono col corpo rigido e che conservano un contegno grave, quasi non vogliono rinunciare alla virile dignità anche nei tripudi della danza<sup>30</sup>; le stesse leggiadre, ma pur modeste, movenze delle donne; infine, lo stesso lento e ritmico movimento aggirante di tutto il cerchio dei danzatori, da destra a sinistra (fig. 9).

Ma, se tutti questi caratteri di costruzione delle *launeddas*, come pure di tutta la musica in esse eseguita, mi davano la certezza dell'antichità del sardo strumento, non mi fornivano però alcun indizio né sul luogo né sull'epoca della loro origine.

Riguardo al luogo, osiamo affermare, almeno fino a questo momento e secondo quanto la nostra modestissima erudizione ci ha permesso di constatare, essere le *launeddas* nate e vissute in Sardegna: e se, come ora vedremo, esse hanno molti punti di

29. Quando i contadini danzano, la musica del ballo sardo viene, quasi sempre, eseguita con le *launeddas*, ma in mancanza di queste si usa anche un organino a mantice, o un rustico cantore, in mezzo al cerchio dei danzatori, canticchia i motivi del ballo sardo su parole, assai spesso senza senso, che ripete tante volte, e, ogni tanto, gli stessi danzatori emettono un lungo e stridulo grido che segna le ritmiche cadenze di ogni *nora* del ballo.

30. Questa specie d'orgoglio della dignità e fierezza virile è carattere comune a tutti i popoli primitivi e che si trova sempre più accentuato quanto più si torna indietro nei tempi, come il concetto di inferiorità nel quale è tenuta la donna.



9. Ballo sardo. Quasi al centro del cerchio dei danzatori, due suonatori di *launeddas* e un ragazzo che regge *su straccasciu*

contatto con altri antichissimi strumenti a fiato di altri luoghi e specialmente con l'*auloi gamèlioi* greco, ciò è dovuto a ragioni che a suo luogo esporremo, ma che non possono in modo alcuno far credere lo strumento sardo una modificazione di quello greco, poiché esso è stato sempre quale è oggi, e presenta un particolare che lo rende unico fra tutti gli strumenti della stessa specie che sono ora a nostra conoscenza: è composto di tre canne.

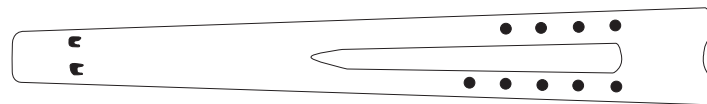
Già sapevo come questo particolare – di essere cioè un *cunzertu* di *launeddas* costituito di tre distinti tubi – non avesse alcun riscontro in nessun altro strumento e che solo pochissimi strumenti, come la già menzionata *dukta* russa, una specie di zampogna dalmata (fig. 10)<sup>31</sup>, e l'*auloi gamèlioi*

greco raggiungessero il numero di due canne; pure volli tentare una minuziosa ricerca in proposito, ma per quanti testi abbia consultati, per quanti campioni di strumenti antichi o moderni abbia esaminati, non mi è stato dato di rintracciare alcun esemplare di strumento della famiglia delle *launeddas*, a tre canne o tubi, europeo o extraeuropeo.

Quindi, ripetiamo, non esistendo, né – per mezzo di descrizioni lasciateci da antichi autori – sapendo che esistesse, presso qualche popolo, in passate civiltà, uno strumento ad ancia semplice battente composto di tre canne, dobbiamo logicamente tenere per certo, essere le *launeddas* strumento indigeno sardo.

In quanto allo stabilire l'epoca nella quale le *launeddas* avessero avuto origine, mi si presentò subito come quesito assai arduo e in ogni modo impossibile a sciogliere senza un documento di qualsiasi genere che attestasse della loro presenza in una data epoca tanto remota da poterla considerare come quella in cui le *launeddas* siano state inventate o quanto meno comunemente usate per la prima volta.

Le indagini nella storia difficilissime, per non dire impossibili, perché nei testi, sia greci che latini, che della Sardegna parlano, non potevo sperare di trovare neppure una frase che alle *launeddas* si riferisse in modo certo, poiché se pure qualche



10. Zampogna dalmata

solo pezzo di legno in cui sono forati due tubi che vanno leggermente divergendo verso l'estremità inferiore, e dei quali il destro dà cinque suoni oltre al fondamentale e il sinistro quattro, sempre oltre al fondamentale. Identica disposizione di suoni alla *mancosa mamma* e *manco-sedda* del *cunzertu mediana-pipia* delle *launeddas*, e noi ci domandiamo se come in queste, il dalmato suonatore non si servisse o si serva di un pezzettino di cera per turare uno dei cinque fori del tubo destro della sua zampogna, non essendo possibile far agire le cinque dita su i fori, o lasciare uno di questi fori sempre aperto.

31. Questo strumento usato nella Dalmazia – antica colonia greca e che greci conservò moltissimi usi e costumi fino ai nostri giorni – è fatto di un

autore avesse fatto cenno della musica *auledica* in Sardegna, lo avrebbe fatto sempre servendosi dei vocaboli *aulòs* o *tibia*, o, più precisamente in riguardo ad uno strumento polifonico, *auloi gamèlioi* o *tibiae geminae*, in modo che non potremmo ora sapere se con uno di quei nomi si voleva indicare uno strumento a fiato greco o romano o sardo, a meno che l'autore, colpito dalla originalità di fattura del sardo strumento, non lo avesse descritto tanto minuziosamente da farne risultare ogni minimo particolare e non lo avesse anche designato con un vocabolo atto a precisarne la caratteristica che lo distingue da tutti gli altri strumenti, il numero delle canne, *tre*, in modo da poterne noi oggi con certezza intendere trattarsi proprio delle *launeddas* e non d'altro strumento. Ma ciò non poteva assolutamente essere perché le *launeddas* altro non rappresentavano, agli occhi dei Greci e dei Latini, che strumenti più rozzi, più imperfetti, ma dello stesso genere, quasi la forma prima di quelli da loro stessi adoperati e che quindi non potevano offrire alcun particolare interesse – come non ne presenta oggi l'antico clarinetto che portava cinque chiavi invece di tredici come ne porta l'attuale suo discendente – se non alla curiosità del musicologo o del minuzioso storico. Ma né musicologi né storici greci o latini che si siano particolarmente occupati della musica indigena sarda, noi non conosciamo<sup>32</sup>.

Reliquie di *launeddas* mai sono state scoperte negli scavi fatti in Sardegna che potessero attestare della loro presenza in

32. A questo proposito notiamo un grossolano errore nel quale cadde certo sig. Giacomelli in un suo libro nel quale registra melodrammi, maestri, cantanti e persino i suonatori che passarono nei teatri, cappelle e bande musicali della Sardegna. In principio a detto libro – nel quale tenta una breve indagine storica sulla musica indigena sarda – l'autore dice a proposito di Tigellio: «egli è per noi degno del massimo riguardo, essendo lui il primo suonatore di *launeddas*, cui registri la storia»; e cita come prova la *Satira III* di Orazio, nella traduzione di T. Gargallo [Venezia 1838], la quale comincia con le parole: «Ecco a tutti i cantor vizio comune», e termina: «Or su gli acuti, or delle quattro corde sulla più bassa a motivar prenda». Versi, come si vede, in assoluta contraddizione all'asserto del Giacomelli, che le *launeddas*, a quanto io mi sappia, non hanno mai avuto corde! Orazio si occupò del Tigellio appunto perché cantore,

una data epoca remota, né d'altra parte è possibile – come qualche studioso di cose sarde erroneamente credette – di rintracciare alcuna notizia di esse su bassorilievi, mosaici, sarcofaghi e simili altri oggetti di origine romana, perché, come già per i testi latini, in essi sono raffigurati usi e costumi romani e non sardi, *aulòs* e *tibiae* e non *launeddas*.

Assai facilitato mi sarebbe stato il compito se si fosse trattato di stabilire l'epoca della comparsa in Sardegna di uno strumento importatovi da una qualche popolazione straniera, poiché, alla stessa epoca, o quasi, della venuta nell'isola del popolo presso il quale lo strumento avesse avuto origine, doveva pure risalire il tempo della sua introduzione in Sardegna. Ma, nel nostro caso, invece, trattandosi di stabilire a quale epoca potesse pressappoco risalire uno strumento, come abbiamo già detto, di origine assolutamente indigena, riuscite inutili le ricerche nei brevi cenni di storia isolana, altra via a me non rimaneva, l'ultima, che di fare delle indagini nel campo archeologico sardo e più precisamente nel tempio ove si raccolgono i preziosi cimeli di tutti i modi di essere della vita attraverso il tempo, in Sardegna, nel Museo Archeologico di Cagliari, ove speravo poter trovare, se non il documento che precisasse l'epoca nella quale hanno avuto origine le *launeddas*, almeno di rintracciarvi qualche statuetta, bassorilievo o disegno ornamentale murale o di stoviglia, che riproducesse qualche suonatore indigeno di strumento a fiato, che potesse in qualche modo giovarmi allo studio intrapreso.

E qui sono lieto di poter rendere pubbliche grazie all'amico Romualdo Loddo<sup>33</sup>, il quale mi facilitò tutte le ricerche che potevano essermi utili nel campo archeologico, con quel fervore e quel desiderio di veramente giovare, che solo un'amicizia d'infanzia può dare.

cioè verseggiatore, e chi canta certo non può accompagnarsi con uno strumento a fiato, ma lo può invece con uno strumento a corde, come precisamente usano molti poeti popolareschi sardi che si accompagnano col suono della chitarra o della fisarmonica. [G. Giacomelli, *Della Musica in Sardegna. Ricerche storiche*, Cagliari 1896, pp. 25-27].

33. Romualdo Loddo, valente studioso d'archeologia sarda.

Gli oggetti che riguardano la musica, rinvenuti negli scavi fatti in Sardegna, e che attualmente si trovano nel Museo Archeologico di Cagliari, sono ben pochi e si riducono in tutto a quattro o cinque statuette di piccole dimensioni raffiguranti suonatori di svariati strumenti. Di queste statuette, poi, due o tre, in terracotta, non potevano in modo alcuno interessarmi perché, non solo rappresentano suonatori di doppia tibia o di altri strumenti assai comuni agli antichi popoli greci e romani, e, quindi, simili a tante altre statuette i cui esemplari, conservati in altri musei archeologici, assai più importanti per la perfezione e precisione di fattura, vennero già ampiamente illustrate con speciale e minuziosa cura in quanto riguarda i particolari musicali, ma non sono neppure d'arte sarda, ma sibbene importate, di modo che nulla in esse potevo sperare di trovare che riguardasse i sardi suonatori, nessun dettaglio strumentale che potesse in alcuna guisa servire al caso mio.

Le altre due statuette, in bronzo, sono invece d'arte sarda e risalgono all'epoca preistorica o protostorica della civiltà nuragica e possono risalire ad un minimo di 3.000 anni sino ai nostri giorni, e vennero illustrate dal prof. A. Taramelli, attuale Direttore del Museo Archeologico di Cagliari, nel 6° fascicolo delle *Notizie degli Scavi* dell'anno 1907. Ma anche queste ultime due statuette, nonostante appartengano all'antichissima epoca nuragica e siano gli unici esemplari d'arte indigena sarda che fissino il modo d'essere della musica *auledica* in Sardegna in quei remoti tempi – duplice qualità che le avrebbe dovute rendere preziosissime all'occhio dell'archeologo musicale – mi si mostravano invece di assai scarso interesse attraverso la illustrazione fattane dal detto prof. Taramelli, secondo il quale, una delle statuette rappresenterebbe un suonatore di corno<sup>34</sup>, l'altra, «un essere umano ermafrodito che, in atteggiamento singolare delle gambe, incurvate quasi in posizione sedente o in atto di danza, suona la doppia tibia».

Però, questa apparente o reale contraddizione nella interpretazione dell'atteggiamento di questa seconda statuetta, che

34. «Non strumento di terracotta o di metallo, ma quello primitivo, tratto dalla difesa taurina». Così dice l'autore.

essa potesse cioè rappresentare tanto un uomo che danza, e cioè un corpo in pieno movimento, quanto un uomo che siede, e cioè un corpo in stato di assoluto riposo; come pure il fatto che una statuetta appartenente all'epoca preistorica e quindi, necessariamente, d'arte indigena sarda – essendo quell'epoca assai anteriore alle comunicazioni di qualunque popolo, e tanto più del greco, con la Sardegna – potesse raffigurare un suonatore di uno strumento greco quale è precisamente la doppia tibia, fecero sorgere nella mia mente il dubbio che all'egregio professor Taramelli potesse anche essere sfuggito qualche particolare, per lui certamente trascurabile, delle due statuette, che poteva però essere per me importantissimo, e che quindi era necessario, indispensabile, che le esaminassi io, direttamente, per mio conto.

Veramente l'impresa non era troppo facile, perché il Museo Archeologico di Cagliari è, da anni, tenuto gelosamente chiuso, sotto il pretesto di un interminabile riordinamento, e serve solo ad uso e consumo di pochi privilegiati, rimanendo lettera morta per il resto della intiera cittadinanza e di qualunque studioso volesse trarre insegnamento dal prezioso materiale ivi raccolto. Per queste ragioni, mi fu d'uopo aspettare un'occasione propizia per poter entrare nel tempio dell'antichità, e questa occasione mi si presentò in forma di un congresso di medici condotti, tenutosi a Cagliari nei giorni 26, 27 e 28 ottobre 1912, giorni nei quali il Museo rimase aperto, e nei quali mi fu possibile avere visione esatta, anche attraverso i vetri delle bacheche, delle due statuette in parola. Della prima non mi occuperò, ché dal primo sommario esame compresi come essa non potesse in alcun modo essermi utile pel mio lavoro<sup>35</sup>.

35. Questa statuetta venne trovata nel nuraghe *Santu Pedru* (San Pietro), presso Genòni. Essa è in condizioni di grande deterioramento. Lo strumento è rotto in due pezzi, saldati poi con stagno, proprio nel punto ove descrive una curva, ciò che potrebbe farci supporre essere lo strumento in origine dritto e non curvo, e quindi non essere un corno, come opina il Taramelli, ma altro strumento che si sia curvato in seguito a qualche urto ricevuto nella fuga dei secoli. A confermare questa nostra ipotesi starebbe il fatto che la campana o padiglione – e non la bocca, come erroneamente scrive il Taramelli – dello strumento, è rivolta verso la sinistra invece che

Ma se da un solo sguardo intesi il nessun valore della prima statuetta, pure da un solo sguardo compresi, per la seconda, trovarmi innanzi a un inestimabile tesoro. Come il faro, acceso da benefica e previdente mano, getta improvviso un ponte luminoso di salvezza da sé alla nave perduta fra le tenebre d'una tempestosa notte, additando così al dubbioso nocchiero la via da seguire onde ridursi in porto là ove prima non era che incertezza e pericolo, così questa piccola figurina di bronzo venne improvvisamente a gettare un fascio di vivissima luce nella oscurità del dubbio ove io brancolava, illuminandomi tutta la via percorsa dal sardo strumento, attraverso i secoli, dalle sue antichissime origini fino ai nostri giorni.

Quale meravigliosa scoperta la sorte mi aveva riserbato di fare! Sì, la sorte, perché il prof. Taramelli<sup>36</sup>, pure avendo, per anni, innanzi agli occhi questa statuetta, in essa non aveva visto nulla più che uno dei soliti suonatori di doppia tibia, in modo che io mi trovava all'improvviso innanzi alla più importante delle scoperte che avessi mai potuto immaginare: ad una fedelissima riproduzione del primo preistorico suonatore di *launeddas* (figg. 11-12)<sup>37</sup>.

all'insù come realmente dovrebbe essere e come tutti gli strumenti del genere, e specialmente gli antichi, erano portati quando s'imboccavano per suonarli. E tuttora così si usa per gli stessi strumenti moderni. Noi, pertanto, riteniamo trattarsi di uno strumento di canna con campana di corno all'estremità inferiore, specie di *salpinx* greca dal suono cavernoso.

36. Rendiamo pubbliche grazie al prof. A. Taramelli, mercé il gentile permesso del quale abbiamo potuto far eseguire [le fotografie del bronzo]. In tale occasione potei constatare come la statuetta in questione non misuri 120 mm, come erroneamente asserisce il prof. Taramelli nella sua breve monografia, ma solo 80 mm. Errore di lieve conseguenza, se si vuole, ma che è prova della poca esattezza e cura poste nel fare studi di tanta importanza.

37. Abbiamo a suo luogo detto come certamente il nome primo di questo strumento non dovesse essere *launeddas*, parola ben più recente dello strumento stesso – come, ad esempio, la parola *nur-bag*, parola fenicia, è posteriore alla fabbricazione di questi monumenti – ma siamo costretti di servirci di questa denominazione, non sapendo quale fosse il vocabolo prima usato a indicare lo strumento in parola.



11. Suonatore itifallico, di fronte

Questa piccola statuetta in bronzo, alta appena 120 mm, e che venne trovata presso Ittiri, villaggio della provincia di Sassari, rappresenta un suonatore itifallico – non ermafrodito – seduto e in atto di dar fiato alle *launeddas*. A nostro modo di pensare, la figurina rappresenta precisamente un suonatore *seduto*. Né, sempre secondo il nostro modesto parere, dovrebbe in ciò cader dubbio se pure la espressione del riposo non fosse così decisa quale potrebbe desiderarsi. I suonatori di *launeddas* non ballano, né hanno mai ballato, né lo potrebbero, ché le *launeddas* richiedono un tal genere di respirazione che non consente, nonché danzare, ma neppure troppo vivaci movimenti e il suonatore o in piedi o seduto, ma più sovente seduto che in piedi, fuori o in mezzo al cerchio dei danzatori, sta fermo; nessuna mossa, poi, dell'unica danza indigena – il ballo



12. Suonatore itifallico, di profilo

sardo – può essere scambiata con l'atto di chi siede, poiché anzi, tutto il corpo e le gambe dei danzatori rimangono piuttosto rigidi; del resto, al Museo stesso, si sentì la necessità di porre dietro alla statuetta un pezzo di legno per tenerla dritta, e che funge proprio da sedile.

Mentre tutta la statuetta appare di fattura assai sommaria, è evidente la cura messa dall'artista nel ritrarre i particolari, dirò così, musicali, espressi relativamente in modo molto minuzioso. Regge l'itifallico suonatore con la mano destra una sola canna dello strumento, mentre con la sinistra ne regge due, divise da largo intervallo dalla destra, ma riunite fra loro. A chiaramente indicare come due siano le canne sorrette dalla mano sinistra e allo stesso tempo come siano legate assieme, l'artista le ha foggiate in un sol pezzo di bronzo, ampio il doppio di

quello che forma l'unica canna sorretta dalla mano destra, diviso in tutta la sua lunghezza da un profondo e ben deciso solco a margini smussati, in modo da dare precisa e netta la visione di due canne, o tubi, riuniti parallelamente.

La canna imboccata a destra è leggermente più corta delle altre due imboccate a sinistra. Ambe le mani sono collocate proprio all'estremità inferiore delle canne, ma questa posizione è dovuta certamente alla povertà tecnica dell'epoca, ed anzi, a questo proposito notiamo che quando l'egregio prof. Taramelli dice essere la mano destra chiusa a pugno – ciò che escluderebbe l'esistenza di fori laterali in quella canna che la mano servirebbe solo a reggere – cade in errore perché, secondo il nostro debole giudizio, se le dita non sono state modellate stese – il che le avrebbe fatte sporgere dalla canna – ciò è da attribuire alle difficoltà tecniche che si sarebbero incontrate nel voler rilevare un particolare tanto minuto<sup>38</sup> mentre tutta la statuetta, come abbiamo già detto, presenta un carattere assolutamente sommario di fattura.

Come ultimo particolare, notiamo la larga e profonda apertura della bocca che mostra come il suonatore abbia i tre becchi dello strumento intieramente entro la cavità orale.

Riflettendo dunque come questa statuetta sia d'arte indigena, come in Sardegna si trovi precisamente uno strumento antichissimo a tre canne come quello raffigurato nella statuetta e come non sarebbe possibile attribuire altra origine che la sarda a un simile strumento perché, come già dicemmo, nessun popolo usa, ne ha mai usato, uno strumento con tal numero di canne, ci siamo pienamente convinti non potersi trattare che della effigie d'un suonatore di *launeddas*. Maravigliosa, sorprendente estrinsecazione d'arte preistorica che riproduce fedelmente, che fa rivivere innanzi agli occhi nostri il suonatore di *launeddas* quale era trenta secoli fa e quale è tuttora perché nulla è cambiato in questo strumento. Lo stesso numero, la stessa disposizione delle canne: due, legate assieme, alla sinistra; una, sciolta, a destra.

38. Crediamo inutile dire che tali difficoltà sparivano per la mano sinistra, data la larghezza del bronzo che raffigura le due canne di quel lato.

E se nulla è cambiato nella disposizione delle canne, nel modo di suonarle, nelle materie prime di costruzione, nella foggia dell'ancia, è da supporre, è certo, indiscutibile, che nulla è pure cambiato nei vari gradi della sua gamma, che allora come adesso la canna che sta alla destra del suonatore dava i suoni più acuti, mentre le due canne che stanno alla sinistra davano i suoni più gravi. E ciò ci viene anche confermato dal fatto che essendo la canna che sta alla destra lievemente più corta delle altre due, la mano destra è, benché assai leggermente, più vicina alla bocca del suonatore di ciò che non lo sia la sinistra<sup>39</sup> (vedi nota 17).

---

39. È detto che nell'*aulòs doppio* la canna che emetteva i suoni più gravi prendesse il nome di *virile* e fosse la destra, e che quella che emetteva i suoni più acuti prendesse il nome di *femminile* e fosse la sinistra, e si citano molti brani di autori greci e latini che in tal senso si esprimono.

Noi non sappiamo se ciò corrisponda alla realtà; certo è che allora come ora la mano più agile era la destra. E sarebbe proprio l'*aulòs* un'eccezione, perché in tutti gli strumenti, siano essi antichissimi come le *launeddas* o come la già menzionata zampogna dalmata, o modernissimi come il pianoforte, è alla mano destra che viene affidata l'esecuzione delle note più acute, e negli strumenti nei quali a una sola mano è affidata la modulazione dei suoni, questa è la destra, mentre la sinistra non fa che reggere lo strumento. Di più: vi sono strumenti pastorali antichissimi che con una sola mano si reggono e suonano, e questa è sempre la destra. Ho poi osservato come nella maggior parte delle figure greche o romane effigianti suonatori di *aulòs* a una o due canne, la mano destra sta più vicina alla bocca della sinistra, ciò che dovrebbe indicare essere la mano destra su i fori che davano i suoni più acuti.

Del resto, negli strumenti a corda greci, era alla mano destra che si affidava il compito di far vibrare le corde – ciò che corrisponderebbe all'azione delle dita su i fori laterali degli strumenti a fiato – mentre la sinistra reggeva lo strumento; e, negli strumenti per i quali era necessario adoperare le due mani sulle corde, la sinistra faceva vibrare quelle che davano i suoni più gravi e la destra i più acuti, proprio come negli strumenti a corda moderni. Oltre a queste osservazioni, si noti anche come negli stessi testi greci o latini nei quali è detto dare la tibia destra i suoni più gravi e la sinistra i più acuti, vi è anche detto che la tibia destra era fatta con l'estremità superiore della canna, e la sinistra con la parte vicina alla radice: *proximam ab radice laevam poni, dextram quae germina spectet*. Affermazione in assoluto contrasto alla precedente, essendo la cima la parte più

Enorme dunque l'importanza di questa figurina in bronzo, unica figurazione in tutto il mondo archeologico conosciuto fino ad oggi, o tale quale la nostra personale modestissima erudizione ci permette conoscere, di un suonatore di strumento a tre canne; unico e preziosissimo documento che attesti in modo certo della origine preistorica delle *launeddas* e della loro persistente forma originale, conservatasi inalterata in ogni minimo particolare.

Due sole e lievi modificazioni, ma che non alterano per nulla né la figura né la essenza dello strumento, ha esso subito attraverso i secoli.

La prima consiste nella materia adoperata per fare le diverse legature necessarie allo strumento. Il preistorico costruttore di *launeddas* non poteva certo servirsi di spago impeciato a lui sconosciuto e quindi è certo che dovette invece servirsi della materia della quale si serviva per legare assieme i diversi oggetti di uso comune e di prima necessità, e questa materia non poteva essere che budella dissecate – materia solidissima, impermeabile e assai atta a legare e della quale ora si fabbricano le corde per gli strumenti ad arco – che solo più tardi, assai più tardi, si pensò di sostituire con lo spago impeciato. La seconda è la già citata anomalia che presenta la *mancosedda* del *cunzertu* denominato *mediana-pipia*. In questa *mancosedda* è evidente lo sforzo di un primo tentativo del costruttore diretto

---

sottile della canna e quindi assai più atta a foggare tubi che diano note acute piuttosto che gravi, e la parte vicina alla radice, di diametro assai più largo, e quindi più atta a fornire suoni gravi piuttosto che acuti.

Considerazioni tutte che ci portano a dubitare che il nome di *femminile* anziché indicare la mano sinistra con la quale si reggeva la canna, non si riferisca invece alla analogia dei suoni acuti di questo tubo con le voci delle donne, e quello di *virile*, anziché alla mano destra, non si riferisca piuttosto alla analogia dei suoni gravi con le voci maschili. Dubbi avvalorati dalla persistenza attraverso tutta la storia degli strumenti, di denominare gli strumenti in base a simili analogie: dall'antichissimo *koan* – strumento cinese, ad ancia semplice battente – del quale è detto imitare le grida e i pianti dei fanciullini, ai moderni saxofoni soprano, tenore, baritono, etc. Lasciamo ad altro più dotto musicologo il chiarire questo particolare della storia degli strumenti.



ad ottenere un maggior numero di suoni da una sola canna. Detto costruttore, non avendo a sua disposizione alcun mezzo, all'infuori delle dita, per chiudere e aprire i fori laterali delle canne dello strumento, pensò di praticare cinque, anziché quattro, fori sulla stessa canna, ma essendo tutti sulla stessa linea, né potendo così farvi agire le cinque dita, si contentò di non servirsi che di quattro fori per volta, turando con un pezzetto di cera – forma primissima, iniziale, embriologica della chiave – il quinto foro rimasto scoperto, ed ottenendo così due diverse estensioni su un'unica canna. Progresso lievissimo, minimo, se si vuole, che mostra la tecnica degli organi strumentali ancora in fasce, ma pur sempre progresso.

All'infuori di queste due lievissime modificazioni, questo strumento, come abbiamo già visto, si conserva ora, in tutta la sua originale costruzione, quale era trenta secoli fa, e vediamo altresì che le incisioni ornamentali che talora abbelliscono le canne prendono a tema gli stessi motivi ornamentali preistorici di figurazioni geometriche propri dell'epoca nuragica. Motivi decorativi che si trovano riprodotti pure su altri oggetti sardi e in modo speciale sul pane, e su certi indigeni dolciumi e latticini, i quali, nella ingenuità delle forme animali e floreali nelle quali sono foggiate, rivelano l'antichità dell'origine del modello da cui sono derivati.

Del resto, in Sardegna, e più specialmente nell'interno, numerosissimi sono gli usi e i costumi che chiaramente dimostrano la persistenza di forme e di modi di essere della vita preistorica, e non vi è archeologo che si sia dato a studiare quest'isola che non abbia registrato di simili rapporti. E dalle rustiche case fabbricate con mattoni fatti d'un impasto di argilla e paglia, dalla primordiale architettura delle capanne in forma circolare col tetto di frasche a cono, dalle pelli di montone che servono da vestito ai contadini che conservano lunghi e incolti i capelli, alla patriarcale ospitalità, alla primordiale macina, al gonnellino, al pugnale gammato che pure furono trovati riprodotti in idoletti preistorici, e persino la facilità di servirsene ad ogni occasione, e l'abilità di lanciare dei sassi come arma di difesa e d'offesa, sono prova del perdurare quasi intatti dei modi di vivere assolutamente preistorici.

Lo stesso fondo psicologico del contadino sardo si rivela arretrato di diecine di secoli, tanto nella selvaggia fierezza in ciò che riguarda l'onore e il possesso della donna, la quale, però, allo stesso tempo, è tenuta in uno stato di assoluta inferiorità, così che, ove vi siano ospiti, non siede a tavola, e assai spesso è costretta ai lavori più faticosi mentre l'uomo, suo signore e padrone, riposa; quanto nella diffidenza verso tutto ciò che sia nuovo, fuori degli usi dei padri suoi; come nella facilità del credere al meraviglioso e al soprannaturale.

Ora dunque, se le diverse civiltà che in Sardegna dominarono – e furono esse per lo più litoranee come la fenicia e la punica e appena la romana riuscì, e nemmeno per intero, con le sue reti stradali, a penetrare nell'interno dell'isola – non riuscirono a lasciare visibili tracce negli usi e costumi indigeni, se non riuscirono a modificare in guisa alcuna oggetti di prima necessità e che quindi avrebbero dovuto, logicamente, essere migliorati sul modello di quelli di uso simile ma assai più perfetti, importati dai popoli ben più civili ed evoluti del sardo, quale meraviglia può recare il persistere della forma primitiva in uno strumento musicale, uno strumento cioè, che rappresenta, non un oggetto di necessità materiale o di lusso, ma la estrinsecazione più pura della psiche nazionale sarda?

E quali tracce potevano lasciare in Sardegna gli *auloi* greci o le *tibiae* romane, usate certamente solo da soldati e artisti stranieri, per segnali bellici o rappresentazioni teatrali, solo nelle poche città litoranee nelle quali i popoli forestieri avevano dominato? Erano questi strumenti, quali oggi possono essere quelli delle odierne orchestre e bande, fatti per le esecuzioni d'insieme nelle quali si completavano a vicenda, mentre al pastore sardo, invece, abbisognava uno strumento per se stesso completo da poter essere suonato a solo nelle campestri solitudini, in modo da appagare il suo senso musicale e che lui già possedeva nelle nazionali *launeddas*; erano gli *auloi* greci o le *tibiae* romane in osso, in metallo o altre materie preziose, con anelli o cannuce addizionali poste ai fori laterali o altri ordigni, e in ogni modo relativamente tanto perfezionati da richiedere speciali cognizioni tecniche per costruirli e teorico-musicali per suonarli, e il pastore sardo al contrario abbisognava di

uno strumento che potesse lui stesso costrurre ovunque si trovasse e potesse suonarlo senza conoscenza alcuna di regole musicali, e così, liberamente, estrarre il proprio *io* musicale.

Da tutte queste ragioni facilmente si comprende come le *launeddas* abbiano potuto rimanere assolutamente estranee a qualunque importazione di strumenti e musica straniera, come abbiano persistito nella loro forma originale, senza subire alcuna, per quanto lieve, modificazione, accanto alle diverse civiltà che in Sardegna dominarono, dai fenici fino ai nostri giorni.

Così noi vediamo le *launeddas* preistoriche passare attraverso ben trenta secoli, accanto all'*aulòs* greco, alla *tibia* romana, al modernissimo clarinetto, senza evolversi per nulla. In Sardegna la musica si arresta all'epoca nuragica; le epoche, i secoli, gli anni passano senza portare in essa alcuna modificazione, mentre accanto ad essa, importata, a sbalzi, si ha una scarsissima vita musicale forestiera, e così non si trasformano, le *launeddas*, ma accanto ad esse, in epoca recentissima, vediamo comparire la chitarra e la fisarmonica che, in certo qual modo, tentano sostituire il sardo strumento imitandone i temi musicali, mentre quest'ultimo rimane completamente indigeno nella forma come nella essenza musicale<sup>40</sup>.

40. Si noti che se quanto abbiamo detto riguardo alla purezza della musica indigena sarda è assolutamente esatto riguardo alla musica eseguita sulle *launeddas*, non lo è del pari in riguardo alla musica vocale. Questa, se è pur vero che in certi punti dell'isola si mantiene nella sua primitiva forma puramente monodica, quasi sempre senza accompagnamento, assai raramente accompagnata dal suono delle *launeddas* o da altre voci, dal tema dolcissimo, triste, monotono nella sua uniformità di tono, breve, non è men vero che nella maggior parte dell'isola porti tracce evidenti di civiltà assai posteriori al canto stesso e qualche volta persino moderne. Vi sono canti dati per sardi – e possono essere dati per tali solo per avere in Sardegna lungamente ospitato – che hanno i caratteri evidenti di musiche di popoli che in quest'isola dominarono; come pure certi altri canti, non solo sono accompagnati dalla modernissima chitarra, ma da questa vennero poco per volta travisati in modo tale da far perder loro ogni primitivo colore locale.

Se mi basteranno lena e sapere, a suo tempo, tenterò una raccolta di musica vocale sarda, tentandone anche la illustrazione, e spogliandola di quanto abbia potuto assimilare di straniero in tanti secoli, restituirla alla sua forma

E il cieco suonatore di *launeddas* non solo adopera lo strumento preistorico, ma eseguisce anche le melodie a lui tramandate per ininterrotta catena, di epoca in epoca, di generazione in generazione, con religiosa fedeltà, e nella sua vuota mente sorgono immagini di immense e solitarie pianure, di poveri casolari fatti d'argilla e paglia, di esseri umani vestiti delle pelli delle bestie... tutto un mondo di epoche lontane, ignaro dei secoli trascorsi, ignaro delle modificazioni che il tempo ha operate intorno a lui, ignaro della sopraggiunta civiltà che di giorno in giorno distrugge e trasforma qualche cosa di tutto ciò che a lui è pur tanto caro.

Con la scoperta della preziosissima statuetta abbiamo non solo la irrefragabile prova della origine preistorica delle *launeddas* ma pure della loro forma originale che è rimasta sempre la stessa dall'epoca nuragica fino ai nostri giorni. Da questi dati certi ci viene spontaneo fare alcune considerazioni che portano logicamente a conclusioni in massima parte contrarie a quelle finora accettate, quasi universalmente, per buone, sia nel campo della storia degli strumenti come in quello delle forme musicali.

primitiva, alla sua essenza, quale veramente era sgorgata per la prima volta dalla gola del preistorico cantore.

A questo proposito mi sia permesso esprimere un voto che già manifestai altre volte – vedasi il n. 201, domenica 22 ottobre 1905, del giornale *Il Paese* che si pubblicava a Cagliari e il già citato [G. Fara], “Musica vocale popolare sarda”.

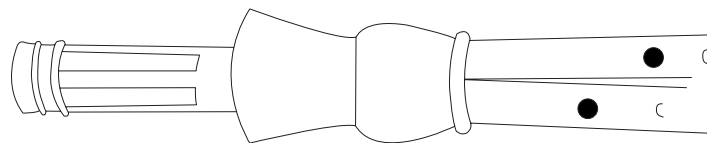
Accanto ai musei archeologici e etnografici esistenti in Italia e precisamente nei musei dei Conservatori e scuole musicali, sorgano dei musei *etnofonici* nei quali venga raccolto tutto quanto riguarda la musica popolare, strumenti, raccolte di poesie e musiche dal popolo create, studi pubblicati, documenti fotografici, e, più di tutto, una completa raccolta di dischi fonografici che possano essere guida sicura nelle ricerche e possano all'occorrenza servire a correggere eventuali errori nei quali potessero essere caduti i trascrittori di canzoni popolari; e, se si vorranno fare delle raccolte di canti, non se ne affidi l'incarico a inesperti studenti, ma solo a valenti musicologi, e ciò data la difficoltà di simili raccolte e studi.

Si potrebbe così in Italia possedere un preziosissimo materiale per la storia della musica che potrebbe anche dare materia a interessantissimi studi comparativi, cosa pressoché impossibile ora.

La storia degli strumenti, e specialmente quanto riguarda la loro origine, presenta tuttora molti punti oscuri, e i più illustri musicologi, dal Fétis al Paul, al Gevaert, come i più competenti scrittori di storia degli strumenti, dal Lavoix all'Engel, dall'Hipkins al Pillaut e specialmente all'illustre Mahillon ed al nostro modesto, ma del pari valente, Guarinoni, tanto minuziosi e sicuri in ciò che riguarda la semiografia musicale, le leggi acustiche sulle quali si basano gli strumenti, la esatta funzione di ogni organo, si mostrano indecisi, contraddittori nei giudizi, riguardo alle origini e alle evoluzioni subite nelle remote epoche dagli strumenti.

Fino a questo momento quasi tutte le storie degli strumenti e dei diversi organi che li compongono, sono concordi nell'affermare essere l'oboe il più antico fra gli strumenti ad ancia, e quindi – e ciò in modo più assoluto – essere la piva, od ancia doppia, il tipo più antico di tutte le ance. Ma, non solo queste stesse storie non sanno darci alcuna spiegazione plausibile sul loro asserto, o fornircene una qualche prova materiale – se non forse l'essere la maggior parte degli strumenti antichi, ancora in uso presso certi popoli selvaggi, ad ancia a doppia lingua –, ma non sanno neppure dirci con precisione a quale classe, a quale famiglia di strumenti a fiato appartenesse l'*aulòs* greco.

Vi sono storici, e sono i più, che affermano essere l'*aulòs* parola generica sotto la quale venivano designati tutti gli strumenti a fiato, così che, nei loro testi, lo indicano indifferentemente con i vocaboli *flauto* o *clarinetto*, e quest'ultimo assai spesso in un senso troppo diverso dal vero, volendo cioè indicare con esso uno strumento ad ancia doppia, e ciò forse perché gli autori greci e latini parlano specialmente di *due* lingue, ma bisogna anche notare che di due lingue parlano quando descrivono strumenti a doppia canna, come erano l'*auloi gamèlioi* o le *tibiae geminae*, nei quali, se pure qualche rarissima volta il becco era uno solo, le ance, anche essendo due, erano poste l'una a fianco dell'altra sullo stesso lato del becco, in modo da fornire un'ancia per ogni canna, ottenendo così, non uno strumento a due canne fornito di una unica ancia doppia, ma bensì due strumenti ad ancia semplice battente legati assieme (fig. 13).



13. Nostra ricostruzione – secondo i testi originali e imitante i disegni greci – di becco di *auloi gamèlioi*, comune alle due canne e a due ance semplici battenti

Altri storici restringono il nome di *aulòs* ai soli strumenti ad ancia, siano esse semplici o doppie, escludendo invece gli strumenti a bocca, sia essa laterale, trasversale o a zeppa; altri infine, al contrario, escludono avere avuto l'*aulòs* un becco ad ancia, e di questo parere parrebbe dover essere l'illustre musicologo Riemann quando a p. 23 della sua *Storia universale della musica*<sup>41</sup> ci dice: «Si è da molti ammesso che l'*aulòs* fosse una specie di *chalumeau* o di oboe; tuttavia oggidì sembra assodato che esso fosse un vero flauto a becco (del tutto simile alle canne principali dei nostri organi, con due o tre buchi soltanto). Ciò risulta, ad es., anche dal fatto che Mida di Agrigento, a cui nell'anno 488 av. Cristo, durante i giuochi pitici, si rompe il bocchino del flauto, seguito a suonare senza d'esso. Ciò non sarebbe certo stato possibile con un *chalumeau*». Notiamo però come lo stesso dott. Riemann contraddica a questa sua opinione quando, in altra parte della stessa *Storia*, ammette esistere presso gli egiziani «degli strumenti a fiato straordinariamente sottili (di steli d'avena o d'orzo) da ascrivere alla classe degli strumenti ad ancia (a lingua di canna)<sup>42</sup>, e quando ammette che i Romani – che si servirono esclusivamente degli strumenti greci – possedevano uno strumento ad ancia, simile al nostro oboe, detto *fistula*. E in quanto all'episodio di Mida di Agrigento notiamo come esso non sia che pura invenzione degli scoliasti, perché nulla vi è nel testo – *Dodicesima Pizia*

41. Non possedendo l'originale mi servo della fedele traduzione italiana del dott. Bongioanni [Torino 1912].

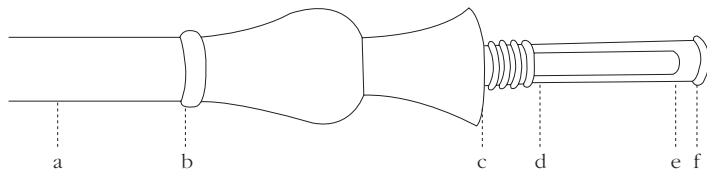
42. Curiosa questa lingua di canna in uno strumento d'avena!

di Pindaro – che anche lontanamente vi accenni e quindi che autorizzi a crederlo vero; ma che se lo fosse, bisognerebbe credere trattarsi proprio di uno strumento ad ancia, suonato poi a guisa di flauto, perché il continuare a suonare un flauto che avesse perduto il becco, non avrebbe recato tanta meraviglia da decidere della gara.

Tralasciando dal riportare mille altri esempi di illustri musicologi, che provano della oscurità che regna circa la storia degli strumenti ad ancia, togliamo dal primo volume del Baumeister, *Denkmäler des Klassischen Altertums*<sup>43</sup> – opera veramente importante e autorevole per la quantità e serietà di notizie che racchiude – il seguente brano riguardante la costruzione dei becchi dell'*aulòs*.

«Das Mundstück wurde also aus verwandtem Stoffe mit der übrigen Flöte geschnitzt, und wirklich blasen Agypter und Araber noch heute Doppelflöten, deren Mundstück in ähnlicher Weise zugerichtet ist – Abb. 593 [vedi fig. 14] die uns Herr Al. Kraus in Florenz nach seinem rekonstruierten Aulos hat anfertigen lassen, veranschaulicht einen solchen Apparat, der es möglich macht, den in Pompeji gefundenen Instrumenten einen sonoren Ton zu entlocken gleich den tiefen Tönen einer Klarinette – Dass aber der Ton der griechischen Flöte einen dumpfen U. Laute glich, beweist Platos onomatopoesisch gebildetes Verbum *βουλαπτεροῦν* im *Kratylos*.

*Betrachten wir nun das Robrstück c - f, so sehen wir in dasselbe bei e einen Querschnitt gemacht, von diesem laufen*



14. Becco di *aulòs* ricostruito dal Sig. Kraus per l'opera del Baumeister

43. [A. Baumeister, *Denkmäler des Klassischen Altertums*, München-Leipzig 1884-88].

*bis d zwei Langsschnitte, so dass die Zunge, welche bei d noch an dem Mundstück festsitzt, nachdem man hier das Robr etwas dünn geschabt, bei e frei zu schwingen vermag.*

*(Nach Theophrast sollten wir freilich erwarten, dass die Zunge am Robrglied festsässe und gegen d hin, wo das Robrglied in zwei teile geschnitten ist, ihre schwingende Spitze hätte). Der Bläser nimmt das ganze Stück von f - d in den Mund, so dass die Robrzunge in seiner Mundhöhle schwingt und sich, wenn sie abbrechen sollte, wie bei jenem von Pindar pythien 12 besungenen Midas von Akragas, ihm an den Gaumen legt»<sup>44</sup>.*

Come si vede, anche qui, in questo brano di un'opera tanto esatta e minuziosa, i vocaboli *flauto* e *clarinetto* vi sono adoperati in un senso assai generico, e quindi impropriamente riguardo al significato speciale che ognuno d'essi racchiude, tanto da dire che il suono dei doppi flauti antichi greci – *aulòs* – era somigliante ai suoni gravi del *clarinetto*. Ma oltre questa osservazione, facciamo anche un'altra importantissima constatazione. Il sig. Kraus nella ricostruzione da lui fatta del becco dell'*aulòs*, vi ha collocato l'ancia con l'estremità libera rivolta all'insù come quella di un clarinetto, e questa disposizione venne mantenuta

44. [Il bocchino veniva intagliato col resto del flauto in un materiale affine, e in effetti gli Egizi e gli Arabi suonano ancora oggi flauti doppi il cui bocchino è composto allo stesso modo. La figura 593 (vedi fig. 14), che il dott. A. Kraus ha fatto ricostruire sul modello del suo *aulòs*, illustra un apparecchio di tale sorta, il quale consente di ricavare dagli strumenti ritrovati a Pompei un tono musicale che somiglia alle tonalità base del clarinetto. Che il tono del flauto greco dovesse però somigliare a un suono cupo dell'U lo dimostra la voce onomatopeica *βουλαπτεροῦν*, usata da Platone nel *Kratylos*. Osserviamo ora le canne *c-f*: vediamo nelle stesse, in *e*, un taglio trasversale dal quale si dipartono fino a *d* due tagli longitudinali, talché la linguetta, che resta ferma nella posizione *d* del bocchino, dopo che la canna è stata assottigliata dall'uso, comincia a vibrare liberamente in *e*. (Secondo Teofrasto dovremmo aspettarci che la linguetta poggiasse sull'estremità della canna, dov'è divisa in due parti, e premesse contro *d* con la punta della linguetta in movimento). Il suonatore prende in bocca l'intera parte *f-d*, in modo tale che la linguetta del bocchino vibra nella cavità orale, e quando smette si appoggia al palato, come in quel *Midas di Akragas* eseguito da Pindaro-].

e riprodotta anche nell'incisione che fu inserita nel primo volume del Baumeister, *Denkmäler des Klassischen Altertums*, nonostante che i compilatori di quest'opera fossero a conoscenza – tanto che lo citano precisamente nel brano da noi riportato – della descrizione lasciata da Teofrasto che chiaramente dice essere l'ancia dell'*aulôs* collocata con l'apertura verso la canna dello strumento, cioè coll'estremità libera rivolta all'ingiù. Il che dimostra che, non conoscendo alcuna ancia foggiate a questo modo, anzi, sapendo come tutte le ance siano con l'estremità libera rivolta verso la bocca del suonatore, parve impossibile poter essere diversamente, e, non tenendo conto della importantissima, indispensabile testimonianza di un autore contemporaneo dello strumento stesso, come precisamente era Teofrasto, fecero eseguire e pubblicarono un disegno – vedi sempre fig. 14 – riprodotto il becco dell'*aulôs* ricostruito dal Kraus a Firenze, nel quale l'ancia è collocata come lo sono tutte le altre ance semplici battenti.

Questa grave trascuratezza delle parole di Teofrasto, che avrebbero dovuto essere invece la preziosa e unica guida di chiunque avesse voluto ricostruire un becco di *aulôs*, non sarebbe certo avvenuta se il Kraus o i compilatori della su citata opera, avessero avuto conoscenza della sarda *launeddas*<sup>45</sup>. Queste, non solo vengono a confermare – se pure di conferma vi fosse stato bisogno – le parole del greco storico, ma ci porgono pure modo di tracciare la storia dell'ancia semplice battente.

È nostra modesta, ma ferma convinzione, essere l'ancia semplice battente il tipo più antico di tutte le ance, forse dovuta ad una fortuita fenditura apertasi nel becco d'un *flauto*<sup>46</sup>; certo è in ogni modo, che il primo strumento di questa famiglia è quella cannellina d'avena da noi già descritta e che ha l'ancia con l'estremità libera rivolta all'ingiù. Strumento assolutamente primitivo che tuttora usano i bambini in Sardegna e in ogni altra

regione e che sappiamo anche usato dagli antichi egizi. Quest'ancia viene poi riprodotta in canna, e quando l'esperienza dimostrò come facilmente poteva staccarsi dal becco, si pensò di renderla più resistente con lo stringere l'estremità superiore del becco con una legatura di budella, ed abbiamo così l'ancia delle *launeddas*, tipo che doveva durare tanti secoli e arrivare dall'epoca preistorica fino all'*aulôs* descritto da Teofrasto.

Più tardi, ma solo assai più tardi, l'ancia cambiò di posizione, e la sua estremità libera, prima rivolta verso la canna dello strumento, fu rivolta verso la bocca del suonatore.

Questa vera innovazione doveva portare con sé un'altra importantissima modificazione. L'ancia, che fino a quel momento era parte stessa del becco, doveva d'allora in poi divenire un organo a sé, completamente separato dal becco al quale doveva essere trattenuta per mezzo di legature o di ghiere metalliche.

Nello stesso tempo, quest'ancia che prima non era che un grezzo pezzetto di canna, viene lavorata, curata nei particolari, si allarga, perde la sua convessità, diventa piana, i suoi angoli si smussano, perde, all'estremità libera, la dura cortecchia onde vibrare più facilmente, mentre rimane robusta la parte che serve a fissarla al becco. Lentamente si trasforma, e diventa quale è ora nei moderni clarinetti (figg. 2, 5, 6 e 14).

Con l'ingresso, diremo così, ufficiale delle *launeddas* nella storia degli strumenti, con l'acquistata certezza della loro origine preistorica e della loro persistenza di forma e di essenza musicale, possiamo fare delle induzioni utili alla storia degli strumenti ad ancia e quindi anche alle possibili evoluzioni subite dalle stesse *launeddas* prima della loro ultima forma che risale all'epoca nuragica.

Le modificazioni avvenute negli strumenti ad ancia, dopo la forma *launeddas* sono: la scomparsa del pezzettino di cera all'estremità libera dell'ancia; la scomparsa dell'apertura che nelle *launeddas* è ora chiamata *arrefinu*; la forma del tubo dello strumento, che da principio cilindrico, andò lentamente allargandosi verso l'estremità inferiore, fino alla forma attuale più comune che termina con un padiglione o campana; i diversi

45. La vera e unica fedelissima ricostruzione del becco dell'*aulôs* – secondo Teofrasto – si ha nel becco delle *launeddas* e dell'*arghoul*.

46. Adoperiamo la parola *flauto* nel suo vero significato di strumento a bocca laterale, senz'ancia.

sistemi di chiusa dei fori laterali, dalle dita al pezzetto di cera posto a uno dei fori della *mancosedda* del *cunzertu* di *launeddas* detto *mediana-pipia*, e da questo agli anelli, alle cannuce addizionali, alle ultime perfezionatissime chiavi articolate; la forma e il modo d'essere del becco. Questo becco, che nelle *launeddas* noi vediamo fatto di canna e fisso al tubo dello strumento, nell'*aulòs*, pure essendo fatto della stessa materia e alla stessa foggia, è mobile, in modo che, mentre volendo preservare la troppo delicata ancia delle *launeddas* dalla polvere e dall'umidità, bisogna custodire l'intero strumento dentro lo *straccasciu*, per preservare l'ancia dell'*aulòs* basta solamente custodirne i becchi nell'astuccio detto *glosokomeion*. Ora però gli astucci sono fatti per riporvi l'intero strumento, nonostante che il becco si conservi mobile.

Vediamo ora quali evoluzioni abbia potuto subire il sardo strumento fino ad arrivare alla sua ultima forma.

Per quanto antichissima essa sia, per quanto essa possa risalire oltre ai trenta secoli addietro fino alla preistoria in Sardegna, per quanto con la scoperta di quella preziosissima statuetta di sardo suonatore itifallico di *launeddas*, abbiamo potuto acquistare la materiale certezza, la più assoluta sicurezza, essere il sardo strumento arrivato alla sua ultima forma fin dall'epoca nuragica, pure esso ci si presenta con caratteri tali da farci certi come questo strumento abbia dovuto, prima d'arrivare alla sua ultima espressione, subire non poche modificazioni che dimostrano tutto il cammino percorso nelle relative civiltà e come esso sia frutto del progresso psichico-musicale avvenuto nell'uomo dalle più remote epoche fino all'età dei nuraghi.

La forma più semplice, la espressione prima delle *launeddas* dovette certamente essere il *tumbu*, cioè la riproduzione in materia più solida – canna – di ciò che già si era fatto con una cannellina d'avena<sup>47</sup>, ed al primitivo pastore, solo

nella deserta campagna, accoccolato per terra, mentre intorno le bestie andavano cercando nutrimento, bastava l'unico suono ronzante del suo semplice strumento e in esso trovava diletto la sua mente del pari semplice.

Ma col progredire, per quanto lento, di tutte le forme ed i modi di vivere, anche i bisogni psichico-musicali del pastore sardo progredivano; a lui più non poteva bastare l'unico suono del *tumbu*, ed allora pratica dei fori laterali, uno, due, tre, fino a quattro, nella canna dello strumento. Avuti i due tipi di strumento, uno che non dà che un solo suono, l'altro che ne dà cinque, il pastore sardo pensa di suonarli contemporaneamente, uno, il più semplice, reggendo con la mano sinistra, l'altro con la destra. Ma il gusto estetico-musicale progredisce ancora; all'abitatore della Sardegna non basta più la semplice melodia espressa in brevi termini e sorretta da un unico suono pedale: esso vuole qualche cosa di più completo, una musica che appaghi la sua psiche relativamente evoluta.

Per ottenere ciò a quest'uomo si presentavano due vie che conducevano a due opposte mete: l'una allo svolgimento completo della melodia su una vasta gamma; l'altra al completamento armonico e polifonico dei melodici temi da lui già acquisiti.

Per seguire la prima via, era necessario allungare le dimensioni di un'unica canna, praticarvi il maggior numero di fori possibile, in modo da ottenere una completa ed estesa serie di suoni e far giuocare le dita di entrambe le mani su quell'unica canna; per seguire l'altra via, bisognava invece lasciare lo strumento qual era, ma imboccarne almeno due allo stesso tempo, per poter contrapporre i suoni dell'uno ai suoni dell'altro, e, per ottenere questo, far agire una mano su ciascuna canna.

L'uomo primitivo scelse questa seconda via, né poteva essere diversamente.

Infatti, quale vantaggio poteva egli trarre da uno strumento melodicamente completo? Nessuno, perché questo strumento, tanto ricco di effetti, tanto utile nell'insieme nel quale la polifonia è ottenuta dal simultaneo suonare di tanti strumenti, suonato solo rimaneva povero, meschino, non poteva più appagare il senso musicale di un uomo che già aveva sentito il bisogno

47. Si dovette certo pensare subito a costruire uno strumento più duraturo di quello costruito in avena fresca, perché quest'ultimo è di così poca resistenza che la sua effimera vita non va oltre le poche ore, e da un giorno all'altro, con l'appassire, diventa inservibile.

di sostenere la parte melodica almeno da una nota unica, da un pedale fisso. Per ciò, a quest'uomo preistorico – che certo non sognava, neppure lontanamente, la possibilità della riunione di diversi suonatori che ad un unico scopo musicale concorressero – abbisognava uno strumento completo a se stesso, che non avesse il bisogno del concorso di alcun altro suonatore. Se è possibile un paragone con i moderni strumenti, dirò che all'uomo preistorico abbisognava uno strumento quale è ora il pianoforte di fronte agli strumenti orchestrali. Mentre il violino, il clarinetto e tanti altri strumenti, che sono bellissimi in un assieme – banda, orchestra – riescono invece poveri, incompleti, suonati soli, il pianoforte, al contrario, che in orchestra sta a disagio, è l'ideale<sup>48</sup> di tutti gli strumenti per essere suonato *a solo*, perché con esso possono realizzarsi le armonie intiere di un lavoro musicale. Facoltà interdotta a qualunque strumento non armonico.

Questa facoltà mirava ad ottenere l'uomo dei nuraghi, e questo ottenne con il suonare contemporaneamente più canne. Invece di una canna che dia un solo suono e un'altra che ne dia cinque – *tumbu* e *mancosa manna* – imbocca allo stesso tempo due canne che diano cinque suoni ciascuna, ma di diversa altezza – *mancosa manna* e *mancosedda* – e in seguito vi aggiunge anche il *tumbu*, ma non più libero, ma legato alla *mancosa manna*, in modo che per reggerlo e suonarlo basta la stessa mano sinistra che già regge e suona l'altra canna.

Così raggiungevano la loro ultima forma le *launeddas*, così l'armonia nasceva e cresceva accanto alla melodia, di questa poco più giovine e dalla quale non doveva poi più dividersi.

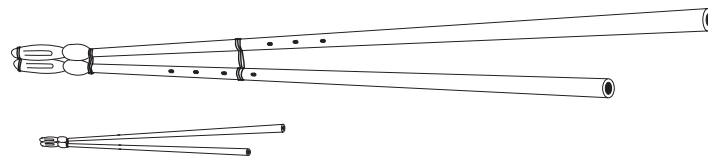
La stessa natura lo imponeva. Ogni suono è formato da diversi suoni. Una melodia è una successione armonica. Le leggi acustiche s'imponevano all'uomo.

48. Parlando qui di *ideale* riguardo al pianoforte, ci affrettiamo a dichiarare che ci riferiamo unicamente alla sua possibilità meccanica di produrre accordi o diversi motivi contemporaneamente, perché riguardo all'arte siamo del parere che in proposito esprime R. Wagner nel suo *Oper und Drama* [1850], ed andiamo anche più oltre. Sola eccezione l'opera di Chopin, da eseguirsi come la ideò l'autore.

Per la storia generale degli strumenti diciamo ancora come man mano che la possibilità di riunirsi più suonatori divenne più frequente, il numero delle canne degli strumenti andò diminuendo. Così nell'antica Grecia, dove l'aurea civiltà aveva distrutto ogni vestigia delle età preistoriche, troviamo l'*auloi gamèlioi*, non più a tre, ma a due canne<sup>49</sup>, e sempre più innanzi, gli strumenti si perfezionano dal lato melodico e perdono ogni facoltà armonica.

Possiamo così dire che gli strumenti hanno seguito questa linea: una canna, due canne, tre canne, e poi di nuovo due, una, come attualmente hanno gli strumenti<sup>50</sup>; così abbiamo: *tumbu*, *tumbu* e *mancosa manna*, *cunzertu* completo di strumento preistorico a tre canne (in Sardegna detto ora *launeddas*), *auloi gamèlioi* (fig. 15) che sarebbe una *mancosa manna* e *mancosedda* legate assieme, l'*aulòs* a una canna con molti fori che va modificandosi fino al clarinetto modernissimo.

Da quanto abbiamo esposto in quest'ultima parte, dall'aver accertato essere le *launeddas* uno strumento preistorico, balza un'ultima importantissima constatazione.



15. In basso: disegno greco di *auloi gamèlioi* a due becchi.

In alto: lo stesso, con l'aggiunta delle ance, delle legature e dei fori laterali, come dalle descrizioni dei testi dell'epoca siamo certi che avevano

49. Agli *auloi* si attribuisce un'origine mitologica. Questo fatto prova l'antichissima origine dello strumento, o indigena o d'importazione, in epoca assai remota. I Greci, non conoscendo la storia dello strumento, ne attribuirono senz'altro, e volentieri, l'invenzione agli Dei.

50. L'origine degli strumenti ed il loro primo periodo di evoluzione è uguale presso tutti i popoli. Solo le evoluzioni posteriori vanno divergendo per cause diverse; principalissima lo stato di maggiore o minore civiltà e le relazioni di un popolo con gli altri.

Fin ora tutti i critici, tutti gli studiosi di storia ed estetica musicale, sono stati concordi nell'affermare come nell'antica Grecia l'arte dei suoni fosse rimasta – specialmente nell'applicazione pratica – bambina, quasi in embrione, e che – fatto notevolissimo – l'armonia vi fosse assolutamente sconosciuta e tanto più nel senso quale ora è intesa. Si afferma che ogni intervallo dovette essere conquistato alla conoscenza umana, separatamente, col passare di molti secoli, e fors'anche in epoche assai recenti; che si cantasse solo all'ottava o all'unisono, come la divisione naturale delle voci imponeva; che i Greci non avrebbero saputo ciò che sanno i nostri popolani: cantare in terza, perché quest'intervallo – base dell'attuale scienza armonica – era ad essi sconosciuto o quanto meno da essi considerato come dissonante.

Francamente, a noi parve sempre che queste affermazioni, per quanto fatte da illustri musicologi, non fossero basate su serie ragioni e che anzi fossero piuttosto contraddittorie fra loro, e ritenemmo sempre essere l'armonia non solo conosciuta dai Greci, ma sorta in antichissima epoca e se non contemporaneamente, di poco più tardi della melodia, e in tal senso già scritti altre volte.

Questa mia opinione può sembrare assurda e priva di ogni logico fondamento perché, mentre la melodia si presenta come la forma più spontanea e dirò quasi inconscia della psiche musicale umana, l'armonia, al contrario, è considerata come il frutto di matematiche speculazioni della scienza musicale, ma noi consideriamo invece l'armonia quale essa è veramente: la conseguenza logica e immediata della melodia, la riproduzione di un fenomeno che frequente si produce in natura, la simultaneità di più suoni.

La percussione simultanea di due strumenti ritmici, di due bastoni su due altri pezzi di legno o su due pelli tese, ecco il primo accordo. I primi due preistorici suonatori che abbiano contemporaneamente dato fiato ai loro strumenti d'avena o di canna – se pure dando ciascuno un solo suono, erano però di dimensioni diverse – ecco la prima armonia.

Abbiamo solo voluto accennare ad una possibilità, perché del resto l'indagine dei primi principi di qualunque cosa

sono pressoché inspiegabili. Ma, come già dicemmo, ciò che a noi parve sempre certo, è la conoscenza dell'armonia nell'aurea civiltà della Grecia.

A me fu sempre impossibile credere che un popolo così completamente e veracemente artista nel più profondo dell'anima, così amante del bello e del perfetto quale era precisamente il popolo greco presso il quale tutte le arti avevano raggiunto una tale perfezione e purezza, ed erano salite a tali onori che, forse, mai più verranno, non che superati, ma neppure raggiunti, dovesse essere propriamente e solamente nell'esecuzione musicale tanto primitivo e semplice, tanto deficiente e barbaro, da disconoscere la più magnifica e indispensabile base di tutta la produzione musicale: la polifonia. E dico propriamente e solamente nell'esecuzione, nella pratica, perché è oramai accertato – e questo tutti i musicologi affermano e tanti testi greci e latini provano – che la teoria musicale ebbe presso i Greci uno sviluppo enormemente più complicato, perfezionato e completo che non abbia ai di nostri; ed è appunto basandoci su questo enorme sviluppo teorico della musica greca, e ritenendo per certo che allora, come adesso, la pratica precedesse la teorica, e, quindi, che i teorici non abbiano fatto altro che raccogliere e ordinare in formule e regole quanto il popolo già adoperava praticamente<sup>51</sup>, che noi osiamo affermare che se presso un popolo tanto meravigliosamente artista da creare i più grandi capolavori dell'umanità, la musica era teoricamente tanto sviluppata, doveva, di necessità, esserlo ancora di più praticamente.

A questo proposito osserviamo che quando i musicologi dicono che i Greci non conoscevano la polifonia, che anzi non potevano conoscerla perché consideravano l'intervallo di

51. Anche ora è precisamente lo stesso, se non che al popolo si sono sostituiti quegli specialisti cultori dell'arte musicale detti "maestri compositori". Infatti i signori trattatisti d'armonia, contrappunto, strumentazione e composizione, non fanno altro che catalogare, chiosare e dare in forma di regole quanto i maestri compositori, nella foga del genio, creano e adoperano per primi, praticamente, nei loro capolavori.



terza – intervallo sul quale si basano tutti gli accordi dell'attuale sistema armonico – come dissonante, e che testi latini o greci che trattino della scienza armonica non ve ne sono, noi siamo in diritto di dubitare delle loro asserzioni perché fra di esse vi è evidente contraddizione. Infatti, come potevano i Greci tenere la terza come dissonante o altri intervalli come consonanti, se non li conoscevano praticamente, se non avessero eseguiti contemporaneamente i due suoni formanti intervallo e poter così giudicare dell'effetto da essi prodotto, se, in una parola, la teoria degli intervalli – suoni simultanei – non fosse stata praticamente conosciuta e adoperata dai Greci? E come affermarci che i Greci non conoscessero la polifonia – e ciò in base ai testi dell'epoca – quando gli stessi musicologi che ciò affermano, ci dicono dell'attitudine dei Greci a dare gli intervalli consonanti puri, e della loro conoscenza del concetto della consonanza, cioè del senso di quiete prodotto dal *risonare simultaneo di due suoni*? Come affermarci che l'unico intervallo preso in considerazione dai Greci fosse l'ottava – *antifonia* –, mentre questi stessi musicologi devono ammettere che l'ottava veniva chiamata *antifonia* precisamente per distinguerla dagli altri intervalli di quarta e di quinta chiamati *parafonie*?<sup>52</sup>

Noi riteniamo invece che i testi greci e latini si esprimano favorevolmente alla conoscenza ed alla applicazione pratica della polifonia presso quegli antichi ma civili popoli e che molto vi sia da indagare ancora a questo riguardo in tanti preziosi documenti di quell'epoca, vera inesauribile miniera per gli studiosi di archeologia musicale.

Del resto, a sostegno della nostra tesi affermativa abbiamo, oltre alle testimonianze degli antichi autori greci e latini,

52. Adoperiamo la parola *intervallo*, perché non solo adoperata da tutti gli scrittori di cose musicali, ma ancora dagli autori greci e latini, dai quali esattamente venne tradotta dagli studiosi della musica greca. Si noti che la stessa parola *intervallo* – quello che passa fra due suoni eseguiti contemporaneamente – indica chiaramente la conoscenza armonica, perché se no, tanto gli autori originali greci o latini quanto i loro illustri chiosatori avrebbero adoperato la parola *salto* – distanza che passa fra una nota e un'altra eseguita dopo.

anche degli esempi materiali di musica armonica e polifonica non solo dell'epoca greca ma ancora di epoche anteriori. E per trovare simili esempi, tali prove, a noi basta osservare con attenzione l'essenza musicale di molti strumenti a fiato di antichissima origine, nei quali la scienza armonica o polifonica è posta in pratica.

Senza citare i moltissimi monumenti, mosaici, stoviglie, nei quali sono riprodotti diversi individui che suonano contemporaneamente – importantissimo quello di un suonatore di corno accompagnato dall'organo – e che certo non potevano suonare tutti all'unisono o all'ottava, data la diversa natura e estensione degli strumenti stessi, ricordiamo che di strumenti di epoche antichissime, ed anche di molto anteriori all'*aulòs* greco, che dessero contemporaneamente più note diverse – accordi – moltissimi sono gli esempi: tali erano la piva (*utricularium*) dei Romani e l'organo (*ὕδραυλος*, *organon hidraulicum*) dei Greci e dei Romani, il *tubri* del Bengala, lo *scionofuè* giapponese, il *cheng* cinese e altri simili usati presso tutti i popoli asiatici.

Oltre a questi strumenti vi sono anche i già menzionati *dukta* russa, zampogna dalmata e *auloi gamèlioi* greco, che sono strumenti essenzialmente polifonici.

L'ultimo, anzi, lo strumento, diremo così, greco per eccellenza, era formato in modo da dare una prova più che evidente della conoscenza della polifonia nella classica Ellade. Era composto di due canne legate assieme ed ogni canna aveva più fori, una dava i suoni acuti, l'altra i gravi; è quindi chiaro che imboccando – come necessariamente si doveva – le due canne contemporaneamente, non solo si dovevano ottenere dei bicordi, ma anche che i suoni di una canna dovevano contrappuntare i suoni dell'altra, perché non è in modo alcuno possibile credere che i suoni di una canna completassero quelli dell'altra melodicamente, perché per avere una scala completa non vi era bisogno di uno strumento a due canne con pochi fori ciascuna, ma bastava una sola canna con molti fori come precisamente già possedevano i Greci e i Romani.

Ma più di tutti i documenti possibili, più di qualunque altro strumento, le sarde *launeddas* sono la prova ultima, palpabile, matematicamente certa della conoscenza dell'armonia, non presso il magnifico popolo greco, già tanto progredito in tutte le arti, ma presso l'uomo dei nuraghi, nella preistoria, in Sardegna, prima che nessun straniero avesse ancora calcato il piede sul suolo di quest'isola.

L'uomo primitivo non sapeva cosa fosse melodia o armonia, non aveva regola musicale alcuna, obbediva all'istinto, alla natura. Così il contadino sardo che non sa cosa significhi intervallo di terza o di quarta, che tanto meno sa cosa sia contrappunto, polifonia, imitazione, sa, praticamente, costruire le *launeddas*, sa suonarle, sa fare del contrappunto, ne conosce le regole pratiche a lui tramandate attraverso trenta secoli!

Le *launeddas* rimaste identiche nella forma dovevano bene conservarsi identiche nella essenza musicale; se in qualche cosa avessero musicalmente modificato, modificata del pari ne sarebbe stata la loro forma, e noi abbiamo visto come in tutti i suoi organi, in ogni minimo particolare lo strumento presenti tracce indubbie di vetustissime età trapassate.

Come si vede dunque, la scoperta della preziosa statuetta, esemplare unico al mondo di preistorico suonatore di *launeddas* e quindi di suonatore di strumento a *tre* canne, ci ha portato non solo alla meravigliosa constatazione della preistorica origine di uno strumento che tuttora esiste e si adopera in Sardegna e della sua persistenza di forme e essenza musicale conservatesi nella loro più pura integrità dall'epoca dei nuraghi fino ad oggi, ma anche alla soluzione di un problema finora insoluto.

Con la certezza che lo stesso identico strumento che diletta ora i contadini sardi dilettava altresì l'uomo preistorico, abbiamo pure la certezza della esistenza pratica – vero e unico modo di essere – dell'armonia e del contrappunto in epoca tanto lontana.

Se i nostri giudizi non saranno sempre ritenuti esatti, se il musicologo lettore non condividerà sempre le nostre opinioni, se infine per difetto d'erudizione o di spirito analitico questo lavoro non riuscì completo ed esauriente quale avremmo

desiderato, avremo però sempre la coscienza di avere esposto pensieri e scoperte frutto delle nostre modeste ma personali indagini, e se alla gioia di avere per primi potuto rivelare al mondo archeologico-musicale l'inestimabile tesoro che racchiude il Museo di Cagliari, potremo unire anche quella di sapere che qualche valente musicologo, incitato dalla lettura di questo lavoro, abbia ripreso le indagini sull'importantissima questione sulle origini delle forme polifoniche e possa col suo autorevole nome confermare il nostro modesto parere, saremo più che paghi delle fatiche spese nel portare a termine questo nuovo piccolo contributo alla *gloria della Dea Musica*.

#### APPENDICE

All'ultimo momento, e quando il libro era già sotto stampa, fummo presi dal dubbio di non esserci soffermati abbastanza su alcuni punti che, per la loro importanza, hanno bisogno della più ampia e minuziosa trattazione, così che, pure non sperando di riuscire esaurienti, abbiamo creduto bene di aggiungere questa breve appendice, onde chiarire intieramente la nostra opinione su detti punti e rispondere, anticipatamente, alle obiezioni che abbiamo creduto potessero eventualmente venirci mosse; ciò anche a rischio di ripeterci e passare per pedanti.

Nota l'illustre prof. Victor-Charles Mahillon, a proposito del ronzio della voce della *zummârah* (strumento a due tubi): «*le son propre des anches étant différent, il en résulte un désaccord entre les sons de chaque tuyau, qui se manifeste par un tremblement d'où résulte un timbre très-original qui n'est rien moins qu'agréable pour des oreilles européennes*»<sup>53</sup>.

53. [«Producendo le ance una differente frequenza, risulta dissonante il suono di ciascuna canna che dà luogo a un tremolio dal timbro molto originale per niente sgradevole all'orecchio europeo», V.-Ch. Mahillon, "Zummârah", in *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, voll. 1-4, Gand 1893-1912].

Questa affermazione è certamente esatta in riguardo allo strumento egiziano, ma, perché alcuno studioso non ne inferisca essere il ronzo in errore riguardo alle cause che determinano il ronzo nella voce delle *launeddas*, attribuendolo alla rigidità dell'ancia, m'importa far rilevare come nel sardo strumento il ronzo non possa essere prodotto dalla diversa intonazione delle ance – diverso numero di vibrazioni che producono i *battimenti* – perché allora sarebbe necessario suonare due canne contemporaneamente perché il fenomeno potesse verificarsi, mentre invece avviene lo stesso suonando un solo tubo separatamente, e più specialmente, se non esclusivamente, nel *tumbu*.

Questa particolarità del tremolo di prodursi di preferenza nel *tumbu*, conferma pienamente la nostra opinione, perché precisamente in questa canna, l'ancia è assai più grande e forte che non nelle altre due. Già il Gevaert, il Widor e il Vessella attribuirono alla stessa causa il tremolo della voce di alcuni moderni strumenti come il *sarrusofono*, il *contrabbasso ad ancia* ed il *contrafagotto* che sono pure ad una sola canna.

Notiamo come, nella famiglia dei *sarrusofoni*, per esempio, è specialmente nei membri di grandi dimensioni e voci gravi che il ronzo diventa più sensibile. Ciò è naturale, non solo perché per ottenere dei suoni gravi necessita un apparecchio vibrante più grande e robusto, ma anche perché, più i suoni sono gravi e più lente sono le vibrazioni<sup>54</sup>, in modo da diventare percepibili all'orecchio umano<sup>55</sup>. Da ciò la sensazione del ronzo in parola.

54. Benché secondo il Savart si possa scendere fino a sole 8 vibrazioni doppie per secondo, in pratica, la nota più grave data ora da uno strumento musicale è il *do* dell'organo di S. Luigi [forse Saint Louis] negli Stati Uniti, che dà 16 vibrazioni per secondo.

55. Non il solo udito, ma ancora il tatto e la vista possono percepire queste vibrazioni e tanto più distintamente quanto più siano lente – quelle rapidissime di un suono acuto danno all'udito come alla vista, ma non al tatto, la sensazione dell'unità assoluta – così che è quasi possibile contarle sia in una corda pizzicata, sia in una lamina battuta, sia persino nei legamenti vocali di un basso che eseguisca le note più gravi della sua voce.

Dice il Berlioz a proposito della voce dell'organo, che: o gli armonici sono percettibili, e allora si ha «*un des plus terribles inconvenients de la sonorité*», o non lo sono e «*il reste alors à faire comprendre comment ce qu'on n'entend pas peut produire un bon effet sur l'oreille*»<sup>56</sup>. E il Widor giustamente risponde che non si devono né possono percepire distintamente, ma che anzi, se si suonassero contemporaneamente i trentadue armonici componenti un suono<sup>57</sup>, «*vous entendez un unique son fondamental d'une vigueur à nulle autre pareille, d'une justesse absolue*». Peccato che il Widor stesso, alcune righe dopo, sconfessi questa sua logica affermazione con un'altra assolutamente contraddittoria, dicendo: «*ces "harmoniques" que l'orchestre n'est point encore arrivé à réaliser, l'Orgue les enregistre, les fait entendre soit isolément soit à groupes, et gradue à volonté tel ou tel d'entre eux*»<sup>58</sup>.

E qui ci pare che l'illustre organista non solo contraddica alla sua stessa precedente proposizione, ma che cada anche in errore, e gravissimo.

Si pensi ad un accordo di tre o quattro note, eseguito sull'organo, e nel quale fossero percepibili i trentadue armonici di ogni suono componente l'accordo stesso, e si potrà facilmente immaginare il delizioso effetto che ne risulterebbe. Pressappoco quello di un pianoforte di cui si facessero agire tutti i tasti contemporaneamente!

Per gli armonici avviene lo stesso che per le vibrazioni. Perché un suono riesca gradito all'orecchio è necessario che sembri fisso e unico. Guai se se ne percepiscono le vibrazioni e gli armonici che lo compongono.

56. [Uno dei più terribili inconvenienti del suo timbro; «bisogna allora capire come ciò che non si sente possa produrre un buon effetto per l'orecchio», H. Berlioz, *Grand traité*, cit.].

57. Si parla dei trentadue tubi del Registratore Armonico inventato da Cavaille-Coll [Ch.-M. Widor, *Technique de l'orchestre moderne* (supplemento a H. Berlioz, *Grand traité*, cit.) Paris 1904].

58. [Sentireste un unico suono fondamentale d'un vigore impareggiabile, d'una perfezione assoluta; «questi "armonici" che l'orchestra non può realizzare, l'organo li usa nei registri, li fa sentire sia isolatamente, sia a gruppi nella gradazione voluta», Ch.-M. Widor, *Technique*, cit.].

Le chiese, nelle quali sono di solito collocati gli organi, fungono, per la loro speciale costruzione, da veri risuonatori dando luogo a quella troppo grande sonorità tanto temuta dai direttori d'orchestra e conosciuta anche dagli antichi che cercavano evitarla costruendo teatri scoperti, evitando le grandi superfici riflettenti, mettendo persino delle anfore nelle nicchie vicine al palcoscenico onde evitare le superfici concave.

In questa controversa questione, sarebbe desiderabile portassero il contributo della loro erudizione e della loro esperienza Victor-Charles Mahillon ed Enrico Bossi.

Tutti gli storici della musica e degli strumenti musicali, sono concordi nell'affermare essere l'ancia doppia anteriore all'ancia semplice battente, ed il più illustre ed autorevole fra essi, il Mahillon, dice essere venuto in questa convinzione dopo avere osservato come in un mosaico, conservato al Museo Capitolino di Roma, siano figurate due tibie, perfettamente uguali a quelle trovate a Pompei, ad ancia doppia, e, ancor più, quando nel 1896 poté constatare essere pure ad ancia doppia due tibie scolpite in una colonna punica che data da due secoli avanti l'era cristiana, conservata al Museo di Cartagine.

Prove senza dubbio di grande valore per se stesse e per l'autorità della persona che le ha raccolte. Ma sono esse esaurienti?

A nostro modestissimo parere, no.

Noi potremmo anche dubitare che gli artefici abbiano, per imperizia, nella riproduzione lapidea, tradita la realtà, e fatto un becco da strumento tanto imperfetto da poter essere scambiato per una piva. Perché, un fatto sussiste e importantissimo: Teofrasto – storico fedele precisamente dell'epoca della colonna esaminata dal Mahillon – nel descrivere minutamente l'*aulòs* greco, parla unicamente di ancia semplice battente, mentre non fa cenno alcuno dell'ancia doppia. E noi, fra un disegno più o meno fedele e che può dar sempre luogo a interpretazioni diverse, e uno scritto chiaro e preciso, teniamo più dalla parte dello scritto.

Ma pure ammettendo l'evidenza e la fedeltà della riproduzione plastica, ciò che noi possiamo e dobbiamo dedurne si è

solo che due secoli prima di Cristo e dopo la morte di Teofrasto (286 a.C.) – perché altrimenti non avrebbe fatto menzione nelle sue opere di storia – si sia cominciata a conoscere e adoperare l'ancia doppia. Ma da ciò a poter asserire essere questo tipo di ancia il primo a comparire nella storia degli strumenti, ci corre.

Due secoli prima dell'era cristiana, in Cartagine come in Grecia, in Cina come in Egitto, si era in pieno periodo storico, ma l'ancia risale alla più remota preistoria e quando quindi si parla di uno strumento di quei paesi che risale appena a due secoli a.C., non se ne può dedurre essere l'ancia di quello strumento la forma prima di lingua di canna adoperata da quei popoli stessi, mentre quando noi abbiamo potuto stabilire, per mezzo della preziosissima statuetta, essere le *launeddas* adoperate in Sardegna già da oltre quattromila anni, abbiamo bene il diritto di asserire essere l'ancia semplice battente il tipo primo di ancia comparso in Sardegna, perché tre o quattromila anni sono, in quest'isola, si era in piena preistoria.

Se la prima forma dell'ancia, creata o trovata dall'uomo, fosse stata la doppia, noi dovremmo trovarne traccia negli strumenti preistorici di tutti i paesi, perché l'arte si manifesta allo stesso modo e con gli stessi mezzi, presso qualunque popolo.

Al contrario, tanto in Egitto come in Sardegna, noi vediamo come strumenti veramente preistorici quali l'*argboul*, la *zummârab*<sup>59</sup> e le *launeddas*<sup>60</sup>, siano forniti di ancia semplice battente e come questa si presenti nella sua espressione più semplice e primitiva, in forma di linguetta tagliata nella canna stessa che forma il becco dello strumento, e con l'estremità libera rivolta all'ingiù. Ed è questa, in Sardegna, l'unica foggia d'ancia conosciuta, dalla preistoria ai nostri giorni.

59. In una tomba di donna che risale a ben 1.100 anni circa a.C. scoperta in una piramide d'Egitto – e siamo tuttora ben lontani dalla preistoria egizia – venne trovato uno strumento al quale manca l'ancia, ma che – tale è il parere dello stesso Mahillon – doveva essere come quella dell'*argboul*.

60. Notiamo la straordinaria rassomiglianza fra l'*argboul* e le *launeddas* come quella già avvertita fra le *launeddas* e l'*auloi gamèlioi*. Le stesse materie prime, la stessa foggia d'ancia. Una sola, ma importante, diversità: l'*argboul* e l'*auloi gamèlioi* sono a due tubi, le *launeddas* a tre.

Un'ultima osservazione, troppo naturale per poter essere sfuggita ai musicologi, ma da questi non apprezzata per il suo giusto valore.

I tubi forniti dalla natura all'uomo preistorico, erano di due sorta: il cilindrico, fornito dalla canna e, più tardi, dalle ossa; il conico, dalle corna degli animali e dalle conchiglie. Da ciò due tipi di strumenti persistenti attraverso tutta la storia musicale: quelli, dirò così, espressivi, e quelli da segnali. Ma mentre quest'ultimo tipo di strumento doveva, per la sua stessa natura, rimanere lungamente inalterato, lo strumento espressivo si andava rapidamente modificando. Ora, tenendo conto di una legge costante, cioè dell'associazione dell'ancia semplice al tubo cilindrico<sup>61</sup>, e dell'ancia doppia al tubo conico<sup>62</sup>, ci pare che, logicamente, se ne dovrebbe dedurre che la prima ancia applicata alla forma prima del tubo – cilindrico di canna – dovette essere la semplice battente.

Solo più tardi, in pieno periodo storico, l'uomo poté col tornio o altro mezzo costruire dei tubi conici sostituendo il legno alla canna, e poté anche pensare di porre di fronte le due ance semplici che già aveva riunite, ma l'una di fianco all'altra, su uno stesso becco, e così dar vita all'ancia doppia.

61. Esistono, è vero, degli strumenti a tubo conico con ancia semplice battente, ma sono di recentissima costruzione.

62. L'ancia doppia si trova qualche volta associata al tubo cilindrico, ma si tratta di casi rari e di strumenti, per quanto antichi, dei quali la costruzione mostra chiaramente non potersi trattare di strumenti preistorici.

Mi permetta il benevolo lettore di ritornare brevemente sul mio studio *Su uno strumento musicale sardo* e più precisamente sulla parola *tumbu*, con la quale si designa la canna più grande di ogni *cunzertu* di *launeddas*<sup>1</sup>.

Opinavo io, derivare la parola *tumbu* dai vocaboli sardi *tumbare* e *attumbai* (urtare) che, figuratamente, avrebbe indicato l'urtare della nota pedale, fornita da esso *tumbu*, contro le melodie eseguite sulle altre due canne. Ma opinavo male.

I Latini chiamavano il suono della canna più piccola delle *tibiae impares: acuto tinnitu*, e quello della canna più grande: *gravi bombo*, da *bombus* che, in termine generale, significava un suono tremolante: rimbombo, mormorio, ronzio d'api. Più tardi, e fino a una cinquantina d'anni fa, il vocabolo *bombo* – ora fuori uso – rimase a significare una nota, più spesso grave, rapidamente ribattuta. Ed ecco che in Sardegna, un qualche maestro di musica, avendo notato il caratteristico tremolamento della nota fornita della canna più grossa delle *launeddas*, classifica tale nota come suono *bombo*; vocabolo, quest'ultimo, che il popolare suonatore sardo corrippe subito in *bumbu* – per quella naturale tendenza del dialetto sardo, e specie in quel di Cagliari, a trasformare gli *o* in *u*, come p. es. nella parola *surdu* dall'italiano: *sordo* – e più tardi in *tumbu*. E si noti come il sardo suonatore di *launeddas* non si appropriò del solo vocabolo *bombo* acconciandolo per suo uso e consumo, ma anche di altri termini musicali della stessa epoca come *B fa* – pronuncia *be-fa* – per indicare il *si bemolle*.

La voce *tumbu*, dunque, non ha origine da un particolare armonico, ma da un fenomeno acustico che si produce nel suono dato dalla canna stessa.

\*[Pubblicato in *Rivista Musicale Italiana*, XXI, 1914, pp. 322-323].

1. [G. Fara, "Su uno strumento popolare sardo", in *Rivista Musicale Italiana*, XX, 1913, p. 772, pp. 90-92 della presente raccolta].

*Bombo* si chiamava il suono della canna più grande delle romane *tibiae impares*, *tumbu* si chiama la canna più grande delle *launeddas*.

Questo mi premeva esporre, non per l'importanza della notizia in se stessa, che ogni indagine d'indole etimologica, che non riguardi almeno il nome primo dell'oggetto – e questo non è certo il caso, poiché chi sa con quale vocabolo designava la canna più grande delle *launeddas* l'uomo preistorico di trenta secoli fa! – è questione trascurabile e, in ogni modo, di secondaria importanza; ma perché, avendo data prima, per buona, una erronea interpretazione della parola *tumbu*, sentivo il dovere di farne conoscere anche la vera, che, casualmente, mi balzò chiara e netta alla mente, quando meno pensavo a fare ricerche in proposito.

Si trattava di un *casus conscientiae*... musicale, ed io tengo troppo alla onestà artistica.

## DELLO ZUFOLO PASTORALE IN SARDEGNA\*

*Zufolo*<sup>1</sup>. Strumento a fiato, a bocca zeppata<sup>2</sup>.

Nel mio saggio sulla musica popolare sarda<sup>3</sup>, e chiedo scusa se ricordo un mio lavoro, che forse è già dimenticato da tutti, accennando io allo zufolo usato in Sardegna, non pensavo di farne oggetto d'uno studio particolare; ma, come suole avvenire, quello strumento richiamò la mia attenzione e feci lo studio, che può riuscire non inutile per la storia e l'organografia degli strumenti.

Così io continuo a svolgere il vasto ed interessante soggetto dell'etnofonia sarda, e se già mi fu grata fatica il mettere in luce il più prezioso cimelio di organografia degli strumenti

\*[Pubblicato in *Rivista Musicale Italiana*, XXIII, 1916, pp. 509-533].

1. *Züfölo* – nei sec. XIV, XVIII, pure *zuffölo* – e, nelle montagne pi-stoiesi, anche *zùfölo*. Nella lingua fuori uso dei sec. XIII, XVII, si trova spesso *süfölo* con lo scambio dell'esse per la zeta, come tuttora usasi per altre parole, ad es. *sampogna* per *zampogna*. Il Tommaseo, anzi, nel suo *Dizionario dei sinonimi* [Firenze 1830], registra solo la forma antiquata *süfölo*.

Per l'etimologia, notiamo anche la forma *ciüfölo* e, in dialetto lombardo, quella plebea di *ziffölo* dovuta forse ai dialetti osco-umbri; la provenzale *chüföla*; francese antico *chüfle*, moderno *sifflet*; spagnuolo *chüfa*, *chüfla*, ed anche *silvato* e *silbato*. Tutti dal latino *sibilus* e dalla sua supposta forma primitiva *siphilus*, *sifilus*.

Vocaboli usati a significazione prima di fischio e poi di strumento a fiato contadinesco, da reggere per traverso, come il flauto, o per lungo, come il clarinetto.

2. Bocca zeppata? Propriamente significherebbe bocca tappata, riempita, chiusa con una zeppa; e quindi, esaminando uno zufolo per la prima volta, si dovrebbe credere che la bocca zeppata sia quella parte superiore dello strumento dalla quale s'immette l'aria e che è precisamente chiusa, quasi intieramente, da un tappo di legno (fig. 1c). Ma il musicologo sa benissimo che quella parte superiore non costituisce che un semplice canale d'insufflazione, e che per bocca s'intende invece quella prima apertura laterale (fig. 1e) ove l'aria, frangendosi, si trasforma in sensazione sonora pel nostro udito. Sennonché, questa bocca non è, né tutta né in parte, zeppata,

preistorici a noi miracolosamente conservati attraverso i secoli<sup>4</sup>, non meno grata fatica m'è adesso lo scrivere dello zufolo, strumento tanto comune in tutte le parti del mondo, eppure, nella sua modestia, non privo d'importanza agli studiosi.

*Sulittu de pastori* (fig. 2) (zufolo da pastore) e, spessissimo, anche *sulittu de canna*<sup>5</sup> (zufolo di canna). Strumento a fiato, a bocca zeppata, a tubo aperto<sup>6</sup>, cilindrico<sup>7</sup>, con fori laterali<sup>8</sup>.

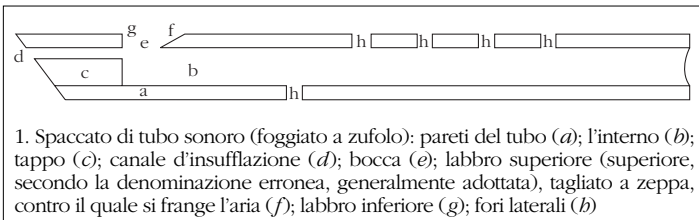
ma bensì il labbro superiore (fig. 1*f*) ne è tagliato a zeppa, col margine piatto ed acuto. Quindi, improprietà d'espressione, che altro vuol dire: tagliato a, o in forma di, zeppa; ed altro: zeppato.

Ed un'altra imprecisione noto. I fisici, dovendo, per i loro esperimenti, fissare i tubi sonori su di un mantice, li capovolgono in modo da risultarne l'imboccatura al basso, e l'orifizio, col quale termina il tubo, rivolto verso l'alto. Ed i fisici, quindi, logicamente chiamano labbro superiore quello che, per la posizione da essi data ai tubi, rimane più in alto (fig. 1*f*, che nei testi di fisica però è riprodotta capovolta) e labbro inferiore l'altro (fig. 1*g*). Ma, assai prima che apparecchi da gabinetto di fisica, i tubi sonori furono dall'uomo adoperati come strumenti musicali, con l'imboccatura in alto e l'orifizio terminale al basso e quindi i musicologi dovrebbero chiamare labbro superiore quello che chiamano inferiore e viceversa, non solo non essendo tenuti a seguire la errata designazione dei fisici ma, a tutto rigore, questi quella dei musicologi come la veramente esatta.

3. Vedi G. Fara, "Musica popolare sarda", in *Rivista Musicale Italiana*, XVI, 1909, pp. 713-749 [pp. 43-81 della presente raccolta].

4. Vedi G. Fara, "Su uno strumento musicale sardo", in *Rivista Musicale Italiana*, XX, 1913, pp. 763-791; XXI, 1914, pp. 13-51 [pp. 83-150 della presente raccolta].

5. Si usano anche, nel comune parlare, specie nel contado, le due forme contratte, per apocope ed aferesi: *sulitt'e pastori*, *sulitt'e canna*, e pure *sulitt'e canna*. Il vocabolo *sulittu*, e in rustica gola *suliettu*, significa tanto zufolo quanto fischio. Da questi il derivato: *sulitteri* suonatore di zufolo, pifferaro.



1. Spaccato di tubo sonoro (foggiato a zufolo): pareti del tubo (a); l'interno (b); tappo (c); canale d'insufflazione (d); bocca (e); labbro superiore (superiore, secondo la denominazione erronea, generalmente adottata), tagliato a zeppa, contro il quale si frange l'aria (f); labbro inferiore (g); fori laterali (b)

Come chiaramente lo esprimono i due diversi sostantivi che seguono sempre – o l'uno o l'altro – al vocabolo *sulittu* quando si vuole indicare l'oggetto di cui è questione, si tratta di uno strumento essenzialmente pastorale e costruito con tubi di canna.

Infatti questo zufolo serve solo a confortare l'anima, a riempire i lunghi e forzati ozi del pastore sperduto nell'immensità dei solitari campi nei quali, unica compagnia gli sono le mandre ed i greggi; ed è sempre ed unicamente fatto di canna.

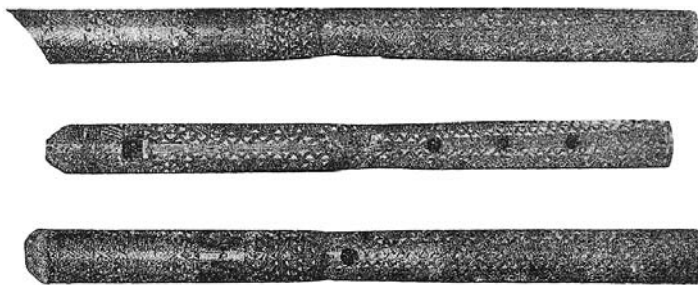
La costruzione della sua imboccatura è, dirò così, quella classica delle diverse fogge di bocca zeppata. L'estremità superiore

Nella parte settentrionale dell'isola, e più specialmente nel Logudoro, è adoperato il vocabolo *frùsciu*, nel significato di zufolo e di ronzio d'orecchi. E con un termine affine viene chiamato, nelle campagne della Sicilia ove è largamente diffuso, uno zufolo di canna identico a quello sardo, al quale danno il nome di *friscalòru* non che quelli di *friscalèttu* e *faraitu*. L'esistenza dello stesso zufolo nella vicina e maggiore sorella mediterranea, avrebbe potuto fornire lo spunto di un vasto e interessante confronto etnofonico. Ma ciò non ci è oggi consentito dagli scarsi dati sull'*etnos* musicale siciliano da noi posseduti. Contentiamoci di segnalare la similarità di tanti usi, costumi, foggia di abbigliamento, di oggetti di uso familiare, di molti vocaboli – il dialetto di Sassari venne detto sardo-siculo – specie di quelli che hanno comune l'origine spagnuola, di alcuni passaggi tonali e melodici di molte musiche vocali, che danno alla intiera massa dell'*etnos* delle due isole un colore dominante unico. E ve ne è ben donde, che, oltre alle simiglianze da natura volute, tanto la Sicilia quanto la Sardegna le dominazioni che più a lungo subirono e di cui più profonde ricevertero le impronte, furono le stesse: l'araba, la greco-romana, la spagnuola.

6. Tubo aperto, perché la bocca zeppata trovasi anche associata a tubi chiusi come nell'organo e in certi zuffolotti di metallo, a stantuffo, che vendonsi nelle fiere di giocattoli.

7. In realtà, almeno a quanto fino ad oggi risulta alle mie modeste cognizioni, in questa classe di strumenti non si è, finora, riscontrata che questa forma di tubo. Ma nulla impedisce credere che potrebbe trovarsi qualche esemplare di strumento nel quale alla bocca zeppata fosse stato associato il tubo conico. Da ciò il bisogno da me sentito di specificare, credo per la prima volta, la foggia del tubo adoperato.

8. Con "fori laterali" perché potrebbe anche non averne. E con "fori laterali" solamente, e cioè non muniti da alcun ordigno – che se no avrei indicato – e quindi da chiudere direttamente con le dita.

2. *Sulittu de canna*

dello strumento è tagliata diagonalmente, come il becco del clarinetto, il che rende assai comodo l'imboccarla (fig. 2). Nella porzione del tubo che va dalla estremità del becco fino all'apertura della bocca – labbro inferiore dei fisici – è fortemente incastrato un tappo di legno al quale è stato tolto un segmento longitudinale, corrispondente alla parte anteriore dello strumento, che viene a costituire il canale d'insufflazione. La bocca è a rettangolo lievemente allungato, con il lato opposto al canale pel quale s'immette l'aria nello strumento – labbro superiore dei fisici – tagliato a zeppa; e con gli altri tre lati a margini perpendicolari (figg. 1 e 2).

Una breve stecca di legno, assai piatta ad una estremità, serve a togliere i corpi estranei che eventualmente si possono cacciare nel canale d'insufflazione. Questa stecca, per solito, la si lascia infissa all'estremità superiore dello strumento, dalla quale si toglie solo quando si debba suonare.

I fori laterali, rotondi, sono in numero di quattro; tre sul lato anteriore, e uno, più in alto, sul lato posteriore del tubo (fig. 2). Questi fori vengono praticati con un ferro rovente, perché la canna non si fenda nello sforzo fatto per arrotondarli, ed infatti gli orli ne rimangono anneriti e conservano il caratteristico odore di bruciato. Unica legge che regoli la loro altezza e quindi anche la distanza che deve passare fra un foro e l'altro, è l'orecchio e, come in tutti gli altri strumenti a fori laterali liberi,

la possibilità di essere facilmente posti sotto l'azione diretta delle dita. In ogni modo, essi risultano quasi equidistanti.

Tanto i fori laterali di questo come degli altri strumenti indigeni, sono designati dai Sardi o col vocabolo *nòda*, plurale *nòdas*, e, per corruzione, *nòras*, con lo scambio dell'*r* per il *d*; o con la parola *tècla*, plurale *tèclas*, e, nell'oristanese, nella forma distesa di *tècula*<sup>9</sup>.

In alcuni esemplari di zufolo di più accurata fattura, dalla linea nella quale sono praticati i tre fori laterali anteriori, è tolta una sottile striscia della corteccia della canna, a rendere, come osservasi pure nelle *launeddas*, lievissimamente piatta e assai meno liscia, la superficie ove devono giuocare le dita, che così trovano più stabile punto d'appoggio.

Questo tipo di zufolo è corto. Corto, relativamente a quasi tutti gli altri tipi di zufolo primitivo; tanto più corto, in modo assoluto, se si considera ch'esso è fatto per essere suonato a due mani.

Le sue dimensioni variano da un campione all'altro, come in tutti gli altri strumenti simili, essendo unica legge al proposito il diametro, sul quale naturalmente bisogna regolare la lunghezza, del pezzo di canna col quale si costruisce lo strumento.

Ecco le dimensioni di sette campioni di *sulitt'e canna* da me esaminati e che furono fabbricati in tre diversi villaggi:

Sinnai: I campione, lunghezza cm 25,5, diametro cm 2,5; II campione, lunghezza cm 20,8, diametro cm 1,6; III campione, lunghezza cm 20, diametro cm 0,5. Serramanna: IV campione, lunghezza cm 19,4, diametro cm 1; V campione, lunghezza cm 15,6, diametro cm 0,9. San Gavino (due magnifici esemplari

9. Il termine *nòda*, più specialmente usato a indicare i fori delle *launeddas*, significa anche: tema musicale, suonatina. La sostituzione dell'*r* ad altra consonante, è comune specie nella pronuncia plebea; così *carèna* per *cadèna*, catena, così *frori* in luogo di *flori*, fiore.

Il termine *tècla*, più specialmente usato a indicare i fori laterali degli zufoli, significa anche tasto, tanto nel senso di ordigno di certi strumenti musicali, come in quello figurato. Esso è tolto di peso dalla lingua spagnuola. Foro, nel significato generale di buco, viene invece espresso col vocabolo *stàmpu*.



splendidamente decorati, uno dei quali porta inciso ad un lato il nome del costruttore, la località e l'anno in cui fu costruito, il che dimostra la finezza d'esecuzione attribuitagli dallo stesso autore): VI campione, lunghezza cm 25,7, diametro cm 1,6; VII campione, lunghezza cm 22,7, diametro cm 1,4.

Le dimensioni ho calcolate, per la lunghezza, dall'apice del becco al termine dello strumento; pel diametro, quello della luce, preso all'orifizio inferiore del tubo.

Come ho già detto, questo zupolo si suona, di regola, a due mani. La mano sinistra più in alto, vicino alla bocca dello strumento. Il pollice e l'indice di questa mano, chiudono, rispettivamente, il foro posteriore e il primo dei tre fori anteriori. Qualche raro suonatore all'indice sostituisce il medio. La mano destra sta più sotto e, a chiudere i due altri fori laterali che rimangono più in basso, sono adoperati rispettivamente l'indice ed il medio o, da qualche raro suonatore, l'indice e l'anulare.

Dato il genere di musica che per lo più si eseguisce su questo zupolo, composta in gran parte di note di piccolo valore, ed abbellita spesso da brevi trilli, si richiede una particolare e non comune agilità e scioltezza delle dita, specie tenuto conto che trattasi di mani indurite nel lavoro aspro della terra, e bisogna, come mi disse un suonatore indigeno, «picchiare sopra i buchi con sveltezza»<sup>10</sup>.

La tecnica della respirazione non ha, in questo strumento, nulla di particolare, come ha invece nelle *launeddas* nelle quali la immissione del fiato deve essere continua, ed è identica a quella degli altri strumenti musicali a fiato in uso nelle nostre orchestre, nei quali il suonatore può riprendere il fiato liberamente dalla bocca e sempre che la necessità fisiologica lo esiga.

Come in tutti gli altri strumenti nei quali la gamma dei suoni è completata dagli armonici, così nel *sulittu de pastòri*, si richiedono diversi gradi di pressione di fiato, i quali però,

data la cortezza del tubo<sup>11</sup>, si riducono a due – uno per i suoni fondamentali, e l'altro per alcuni primi armonici – perché, come il lettore può constatare dalla fig. 3, gli armonici che possono

3. Suoni dati da diversi campioni di *sulittu de canna* (leggi all'ottava alta): suoni ottenuti con la prima pressione di fiato, da me indicati come "suoni fondamentali" (a); suoni ottenuti col primo aumento della pressione dell'aria, nel testo "primi armonici" (b)

10. Questo del picchiare non sembri poi espressione troppo strana ricordando quella di "toccata" usata per certe forme musicali antiche, scritte per cembalo ed organo. Del verbo *picchiài* (picchiare) i Sardi usano i derivati *picchiàda de sonu* o semplicemente *picchiàda* e *picchiadèdda* equivalenti a suonata, suonatina.

11. Come si sa, quanto più un tubo è corto, tanto più riesce difficile il dividerne la colonna d'aria interna in parti eguali o aliquote, e quindi di ottenere i multipli, o armonici, dei primi suoni ottenuti col minimo della pressione aerea.

essere impiegati utilmente nel suonare, e che cioè hanno le caratteristiche del suono musicale, non sono che uno per ciascuno dei primi due suoni fondamentali della scala di ogni zufolo. Una eccezione a questa regola quasi costante, l'abbiamo nel primo campione, di Sinnai, nel quale si può ottenere un primo armonico su ciascuno dei primi quattro gradi fondamentali della scala. Si noti che l'armonico sul quinto grado – un *fa diesis* sesta maggiore sul *la* fondamentale ottenuto con l'apertura del quarto foro – invece di progredire verso l'acuto, risulta un semitono più basso di quello ottenuto sul quarto grado – terzo foro – ed è di emissione dura. Il quinto grado fondamentale di questo campione può, a seconda del fiato, salire di un semitono o anche di un tono intero, mentre il suo armonico rimane invariato<sup>12</sup>.

Continuando nell'esame dei suoni dati da questi diversi campioni di zufolo, noto come nel I campione i primi due armonici sono alla distanza di nona dai loro fondamentali. Gli armonici del VII campione alla distanza di quinta dai loro generatori, quindi, in realtà, il suono 3 dei fisici. In tutti gli altri campioni, gli armonici si trovano ad un intervallo di sesta dai loro generatori.

Nella gamma degli esemplari II, III, IV, VI, gli armonici, come si vede dalla fig. 3, si aggiungono alla serie dei suoni fondamentali procedendo di grado in modo da formare, fra gli uni e gli altri, una scala diatonica di sette gradi. Negli esemplari V, VII, l'armonico del primo fondamentale non è che lo stesso suono

del quinto fondamentale, in modo che l'intera scala data da questi due esemplari non è che di sei gradi. Nel I campione, il primo armonico è alla distanza di quarta – o quinta – dal suono fondamentale più acuto, in modo che l'intera scala risulta disgiunta a metà da un salto di quarta, dopo il quale gli armonici ripetono all'ottava acuta i suoni della prima metà. Nel V campione è notevole il salto di terza fra il quarto e quinto grado.

Data l'indole del lavoro non mi occupo della musica che si eseguisce su questa varietà di zufolo.

Ai fini del presente studio mi basta il dire che sullo strumento di cui è questione, la musica che vi si eseguisce ha tutte le caratteristiche fondamentali della musica sarda; che vi si eseguono i temi saltellanti di una deliziosa danza voluttuosa; qualche *nora* del ballo sardo, di poco modificata e qualcuna identica a quelle eseguite sulle *launeddas*; diverse marce o trionfali o eroiche; alcuni temi tristi e monotoni dalle note finali tenute e tremule, e marcate all'inizio da una breve acciacatura; e più di tutto, i trilli, i gorgheggi, i pigolii, i richiami, i più caratteristici e strani versi di tutto lo svariato e garrulo mondo ornitologico.

Nelle mie lunghe e pazienti indagini sulla musica in Sardegna, ho dovuto anche ricercare quali autori, prima di me, si fossero occupati dell'interessante argomento, ma in nessuno di essi ho trovato, anche fuggevolmente, fatto cenno del *sulittu de canna* o *de pastori*. E ciò è naturale e spiegabilissimo.

Mentre le *launeddas* e un'altra varietà di zufolo, vengono usati dal contadino sardo a solennizzare tutte le pubbliche feste religiose e profane, ed a rallegrare quelle famigliari, facendo la loro comparsa, essendo anzi l'indispensabile complemento in ogni notevole occasione, il breve zufolo di canna non è, al contrario, come già dissi, suonato mai nelle pubbliche o private riunioni festaiuole dei villaggi, ma bensì nelle solitudini campestri. Così si spiega come l'attenzione degli studiosi degli usi e costumi sardi venisse colpita dai primi due, e specialmente dal primo di questi strumenti, mentre le sfuggiva persino l'esistenza di questo terzo strumento che serve solo a

12. Badi l'accorto lettore – e già lo avrà osservato da sé, se per poco abbia fatto il calcolo degli intervalli fra primi e secondi suoni – che quando dico “suoni fondamentali” e “primi armonici” non intendo quelli assoluti, nel senso scientifico, che dovrebbe dare un tubo sonoro, e che allora avrebbero dovuto essere alla distanza di ottava, tale essendo il rapporto fra ogni fondamentale e il suo primo armonico, ma intendo per “fondamentali” quelli che in realtà si ottengono da un tubo sonoro, per la sua intera lunghezza e le sue frazioni risultanti dalla successiva apertura dei fori laterali, sotto la prima graduazione di spinta del fiato; e per “primi armonici” quelli risultanti dal primo aumento di pressione d'aria, indispensabile ad ottenere una nuova serie di suoni.

personali estrinsecazioni psichiche del sardo pastore, e che quasi si nasconde all'occhio dei profani della nostalgica e primitiva anima isolana.

È quindi, a quanto io ho potuto accertare, in questo studio che, per la prima volta, si parla del *sulittu de canna*.

Ma se, ciò che può in qualche guisa tornare a mio vantaggio, l'argomento non è stato in alcun modo sfruttato da altri scrittori, esso però, fino a questo momento, manca, almeno a quanto mi è dato affermare dal risultato delle ricerche da me compiute in proposito il più diligentemente possibile, di documenti di qualsiasi genere – statuette, bassorilievi, mosaici, disegni o dipinti, antichissimi esemplari o frammenti dello strumento stesso, che risalgano a vetuste epoche, o qualche passo di autore che di esso faccia cenno – che in qualche modo attestino delle origini di questo zufolo o quanto meno della sua comparsa in Sardegna, in maniera di facilitare alcun poco il mio arduo compito di storico.

Al musicologo però rimangono sempre alcune vie d'indagine, le quali benché, diremo così, siano indiziarie, possono, se percorse con abilità e paziente lavoro, dare notevolissimi risultati e condurre anche talvolta a poter fare delle recise affermazioni senza quasi tema, per quanto a studioso sia dato, di cadere in errore.

Queste vie che ordinariamente si presentano, sono due: l'esame della costruzione dello strumento, organografia; l'esame della musica che nello strumento si eseguisce, indagine etnofonica propriamente detta. Una terza via, che finora non vedo battuta, che anzi credo possa dirsi addirittura ignorata, e che pure può essere utilissima e decisiva per le deduzioni che se ne possono trarre, è quella dell'esame delle decorazioni che spesso abbelliscono i tubi degli strumenti musicali, ben inteso quando esse siano espressione sincera di sentire di un'anima primitiva, vergine da ogni contatto di civiltà posteriori, e non elaborata opera di sovrapposta erudizione e di studio. Questa terza via io mi propongo di percorrere qui per la prima volta, assieme alle altre due ordinariamente seguite dai rarissimi musicologi che a tali studi si sono dedicati.

E queste vie, già importantissime pel loro valore intrinseco, lo sono ancora più per i risultati che possono dare applicate alle indagini di comparazione fra gli strumenti similari usati da tutti i popoli.

Anche per questo strumento, come già osservavo per le *launeddas*, la materia prima adoperata per la sua costruzione, la canna, ci fa risalire con la mente alla più alta antichità, poiché è certo che il primo tubo vegetale di qualche consistenza, del quale si servì l'uomo, fu quello che madre natura gli offeriva, già pronto all'uso, nella pianta che abbondante cresceva nelle sterminate e tristi paludi pestifere del preistorico paesaggio<sup>13</sup>.

Il tubo, tutto d'un pezzo, cilindrico, senza campana; i fori laterali non solo sguarniti da ogni e qualsiasi ordigno, come invece portavano l'*aulòs* greco e la *tibia* romana, ma anche in numero di quattro, in un numero cioè assolutamente esiguo

13. Primo tubo vegetale poiché forse, prima di esso, si servì di un altro tubo che la stessa natura gli forniva già bell'e pronto e che alla sua attenzione si dovette offrire ben presto nei rimasugli del suo pasto: le ossa animali. Si ricordi la greca e romana *tibia* fatta con le ossa delle gambe di gru o di cervo; lo strano zufolo *cooll'-à*, che può anche essere suonato con l'arco, formato dal femore del guanako, in uso presso gl'indigeni della Patagonia, e, più di tutti, i diversi antichissimi fischietti a bocca laterale, ma senza fori laterali, in osso di renna o di cavallo, rinvenuti nella caverna di Laugerie nel dipartimento della Dordogne, nel giacimento di Solutrè nei dintorni di Mâcon, dipartimenti di Saône et Loire, e negli scavi fatti a Trou-du-Sureau nella valle della Mollignée, che risalgono tutti all'età del mammut. Di questi preistorici strumenti parte si trovano al Museo di Storia Naturale e parte al Museo Strumentale di Bruxelles. Su essi vedasi l'interessante studio di Rutot nel *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Bruxelles*, XXIV, 1905, p. 13.

Uno strumento simile, almeno nella sua struttura rudimentale, benché di epoca assai posteriore a quelli ora descritti, trovasi al Museo Archeologico di Cagliari. Ad attribuire una funzione musicale a tale osso ci potrebbe far esitare la sua relativa grossezza, un pezzo di femore bovino di circa 15 o 16 cm di lunghezza. Ma per la nostra lunga pratica della tecnica degli strumenti non esitiamo a confermare il modestamente esitante parere del prof. Taramelli, che classificò l'oggetto in questione per un flauto primitivo. Vedi in proposito A. Taramelli, "Il Nuraghe Palmavera presso Alghero", in *Monumenti Antichi della Regia Accademia dei Lincei*, XIX, 1909, p. 51.

per uno strumento che deve essere suonato a due mani e che quindi avrebbe potuto disporre di ben dieci dita; lo stesso apparecchio per far vibrare l'aria, la bocca zeppata che, non solo non ha, ne poteva, subita alcuna evoluzione come meccanismi a se stesso, ma che non vediamo neppure associarsi a tutti quei perfezionamenti ai quali vediamo invece associarsi tutti gli altri strumenti a fiato muniti di altre imboccature, e che li hanno portati dal semplice preistorico osso a bocca laterale al complicato tubo del flauto *Böhm*, dal primordiale rauco tritone (*triton nodiferum*), dal corno di bue, alla tuba, al *lituus*, alla attuale cornetta a pistonni, dalla effimera cannellina d'avena, alle *launeddas*, all'*aulòs*, al clarinetto *Buffet*, all'oboe; tutto ci dimostra l'antica origine del *sulittu de canna* e il suo persistere nelle sue forme primigenie.

Ma se la fattura semplicissima, schematica, dirò così scheletrica di tutto lo strumento basta a farcelo collocare con certezza fra le espressioni più infantili dell'organografia strumentale, anche la musica che in esso si eseguisce ha del pari caratteri indubbi che ci confermano dell'antichità di questa sorta di zufolo. Questa musica ha, in fondo, tutti i caratteri principali della musica originale sarda, di quella medesima – tolte alcune esteriori modificazioni indispensabili alla tecnica dello strumento stesso, come, per esempio, sarebbe l'impiego continuo dello staccato in luogo del legato – che viene eseguita nelle *launeddas* e che, a dir poco, risale all'epoca nuragica, e per di più con una ancora maggiore povertà melodica, dati i pochi suoni di cui può disporre, che unita al suo speciale colore fonico aspro e misero allo stesso tempo, dovuto alla scarsità di ipertoni simpatici vibranti nelle sue voci, ci parlano chiaro della primordiale sua origine.

A questi caratteri di primitività, nella musica dello zufolo di canna, se ne aggiungono altri due; uno di ordine tecnico, l'altro psicologico, che sono essenzialmente della musica preistorica.

Quello tecnico consiste nel fatto che la musica, alla esecuzione, risulta assai più ritmica che melodica. Mi spiego. La etnofonia sarda è composta, come tutte le altre musiche popolari, di brevi temi melodici, ma, per la ristretta gamma di suoni di

cui dispone lo zufolo, per la difficoltà di ottenere questi suoni e per la loro instabilità e facilità a variare d'intonazione, per la non sempre perfetta occlusione e apertura dei fori laterali, dovute alla tecnica primitiva dei fori stessi e alla mancanza d'elasticità delle mani incallite nel duro lavoro giornaliero della terra, e solo occasionalmente piegate all'ufficio musicale, tutte le musiche eseguite in tale strumento prendono, dal lato intonazione, qualche cosa d'indeciso, d'impreciso anzi, che non rende che assai approssimativamente la melodia propriamente detta, sostituendo spesso una nota ad un'altra, ma che il sardo strumentista però completa, integra, in tutte le manchevolezze, in tutte le lacune melodiche, con la fantasia, alla quale basta la trama ritmica per ricamarci su i temi melodici delle patrie musiche religiosamente conservate e tramandate per lunga serie di generazioni e assimilate col latte materno. E tale è l'abitudine d'integrazione mentale, che i pastori da me pregati di cantarellarmi i motivi prima suonati sullo zufolo, lo facevano disegnando appena la melodia, o trascurandola affatto, servendosi spesso di un unico suono che solo accennava vagamente l'elevarsi e l'abbassarsi del tono, ma, in compenso, marcando nettamente il ritmo. E si noti che spessissimo si tratta di melodie semplici e, per il contrario, di ritmi complicatissimi.

Quello psicologico risulta evidente dalla imitazione dei molti versi del canto degli uccelli. Tralasciando qui di fare la storia delle prime musiche strumentali, la qual cosa farò quanto prima in un lavoro che ho già disegnato, non vi ha dubbio però che l'uomo preistorico, uno dei primi passi che mosse nella via della musica imitativa, della musica cioè più antica, fu col tentare d'imitare col suo zufolo il canto degli uccelli, al quale già si avvicinava, per timbro, il rozzo strumento. Ed a riprova di questa mia induzione sta il fatto – confermato dalle preziose relazioni dei viaggi compiuti dai più audaci esploratori – che presso molte tribù di popoli assolutamente selvaggi e vergini da ogni contatto col mondo evoluto, ma presso i quali esiste già un embrione d'arte musicale, i più abili suonatori di zufolo o di flauto, sanno imitare, col loro strumento di canna, i versi del canto di alcuni uccelli e con tale perfezione da trarre in inganno non solo

l'orecchio più esercitato dell'uomo, ma anche delle stesse bestie, tanto che di questa speciale abilità si servono i grandi maghi, incantatori di serpenti, per trascinarsi appresso questi rettili col miraggio della facile preda dei timidi uccelletti<sup>14</sup> o i cacciatori che, imitando il canto d'amore del maschio, attraggono nelle loro insidie le piccole femmine del mondo piumato, che accorrono al dolce e irresistibile invito, e i guerrieri delle selvagge tribù che, del breve tema canoro di alcuni uccelli, imitato collo zufolo, si servono come di segnale di riconoscimento fra loro.

Prima di chiudere questo breve cenno di esame tecnico-fisiologico delle musiche eseguite sul *sulittu de canna* devo aggiungere che in esse musiche si trovano, come fra poco si vedrà essere accaduto pure per le decorazioni dello strumento, alcuni elementi fonici di origine decisamente meno antica e raccolti anzi in epoche non lontane da noi, come pure diversi temi evidentemente imitati da quelli eseguiti sull'altra varietà di zufolo usato in Sardegna e persino di marce militari moderne, per quanto travestiti dalle esigenze tecniche dello strumento.

Procediamo ora per quella terza via d'indagine che consiste nell'esame delle decorazioni che abbelliscono quasi sempre il tubo del nostro zufolo.

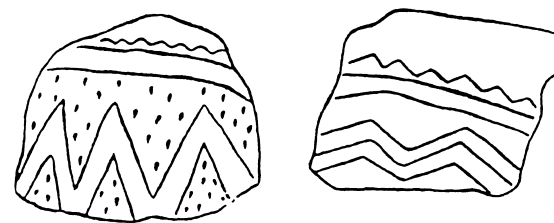
Il sardo pastore che, a svago delle lunghe e oziose ore che passa nella solitudine dell'aperta campagna, si pone pazientemente a incidere, col suo inseparabile coltello a serramanico,

14. Anche quando non si tratta di una trappola sonora tesa alla sua ingordigia, l'effetto puramente musicale prodotto nei serpenti è sempre notevolissimo.

Il colto musicologo rajah Sourindro Mohun Tagore in una delle sue molto interessanti raccolte di musiche indiane, e più precisamente in *A Few Specimens of Indian Songs* (Calcutta 1879, testo arabo e traduzione inglese) a p. 74, nota, a proposito di «Una canzone degli incantatori di serpenti», che «questa specie di canzone è generalmente cantata dagli incantatori di serpenti coll'accompagnamento di un pastorale strumento chiamato *tubri*. Le parole sono invariabilmente invocazioni alle divinità che presiedono ai serpenti, per proteggere i cantanti da accidenti quando giocano coi serpenti o quando vanno alla caccia di essi nelle tane».

tutta la superficie del tubo del suo zufolo, coi disegni propri alla sua rozza cultura e possibili al suo primitivo modo di operare, e che con tanto amore s'indugia a curarne tutti i più minuti particolari, si serve inscientemente di quegli stessi motivi decorativi che già tanti secoli addietro avevano usato i suoi lontani antenati, e che si ricollegano ai primi tentativi fatti dall'uomo nell'arte di abbellire con disegni gli oggetti più disparati, anche di uso comune. Possiamo anzi precisare che i motivi ornamentali usati dal sardo pastore appartengono, nella loro interessezza, a quell'epoca designata dagli archeologi col nome di neolitica; e basta a convincercene anche il più sommario confronto fra quelli che abbelliscono lo zufolo in questione e quelli che si ritrovano espressi in tutti i preziosi avanzi di stoviglie della più remota preistoria, tanta è l'identità delle forme decorative adoperate. Gli stessi fascioni di linee a zig-zag che s'incontrano ad angolo, gli stessi denti di lupo, sono il fondo, il predominante, l'esclusivo motivo ornamentale adoperato.

Questi motivi decorativi sono gli stessi dei quali il vasaio preistorico sardo amava abbellire le stoviglie, come ne fan fede i molti frammenti di vasi fittili preistorici rinvenuti in diversi scavi fatti in Sardegna, fra gli altri notevolissimi quelli della necropoli di *Anghelu Ruju*<sup>15</sup>, dei quali ritengo utile riportare il disegno di due frammenti almeno (fig. 4); ed il tenace popolo sardo



4. Frammenti trovati ad Anghelu Ruju

15. Vedi A. Taramelli, «Alghero. Nuovi scavi nella necropoli preistorica a grotte artificiali di Anghelu Ruju», in *Monumenti Antichi della Regia Accademia dei Lincei*, XIX, 1909.

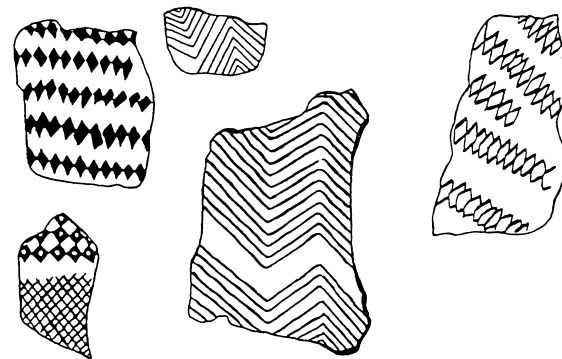
li ha religiosamente conservati nella primitiva purezza, attraverso la lunga fuga di secoli, e li riproduce ovunque, su qualunque oggetto voglia, estrinsecando il suo senso estetico, portare la gentile nota della decorazione. Ora ricamati a vivaci colori, fra i quali predominano il rosso e l'azzurro, sulle ampie bisacce (*bèrtulas*) o agli angoli del candido farsetto di pelle (*collettu*); ora tracciati con policroma minuta pizzicata (*traggèa*) su alcuni dolci indigeni come il pan di sapa (*pani de saba*) e certi biscottini (*pistocchèddu*); ora intagliati nelle monumentali ed arcaiche cassepanche (*casciòni*) o incisi sui manici dei coltelli isolani; ora anche, nella espressione più sinceramente primitiva, impressi sulle forme di cacio e sul pane del Campidano di Cagliari, forse persistente costume dall'epoca remotissima in cui questi cibi venivano offerti alle divinità.

Né questo persistere di motivi ornamentali primitivi può recare meraviglia alcuna, se si consideri che presso le popolazioni dell'interno dell'isola vigono tuttora molti usi e costumi che si rivelano prettamente preistorici, anche dell'ordinaria vita materiale, che pure è quella che più facilmente accetta quei miglioramenti che possono tornarle utili, mentre, per il contrario, l'abbellimento degli oggetti fa parte di quel senso estetico, e di quel patrimonio intellettuale artistico, che sono gli ultimi a ricevere l'impronta di esteriori e straniere forze evolutive, perché fanno parte di quell'abito psichico che è la cosa più intimamente legata al nostro *io*.

Il chiaro prof. Orsi, illustrando con minuta analisi le decorazioni dei molti cocci di vasi ritrovati nella più importante, sotto questo riguardo almeno, stazione del periodo neolitico<sup>16</sup>, ne esalta la ingegnosità con la quale sono disposti i pochi temi decorativi impiegati, in maniera da ottenere i più svariati e gradevoli motivi ornamentali che, secondo l'illustre autore, costituiscono un titolo di superiorità del senso estetico del vasaio di Stentinello su quello dei vasai delle altre stazioni neolitiche non solo, ma di altri popoli più progrediti.

16. Vedi A. Orsi, "Stazione neolitica di Stentinello (Siracusa)", in *Bullettino di Paleontologia Italiana*, XVI, 1890.

Esso infatti ci dice che «la decorazione impiegata su larga scala è quella che conferiva maggior vaghezza a tali stoviglie; per essa possiamo farci un'idea del gusto ornamentale, e della quantità di forme decorative di cui disponeva tale popolo; e francamente dobbiamo convenire, che sebbene in uno stadio elementare, esso aveva tendenza e predilezione al bello, anzi aveva una certa finezza e delicatezza che manca interamente in talune razze di civiltà più progredita, come sarebbe a dire per esempio nei terramaricoli. Il litoplida di Stentinello pare cercasse di soddisfare l'occhio con l'impiego di forme bensì esclusivamente geometriche, ma combinate con molta varietà e ricchezza» (fig. 5).

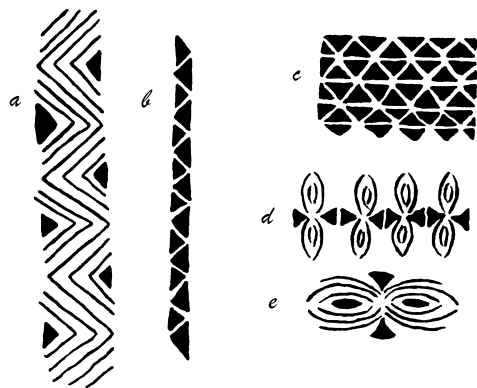


5. Cocci di Stentinello

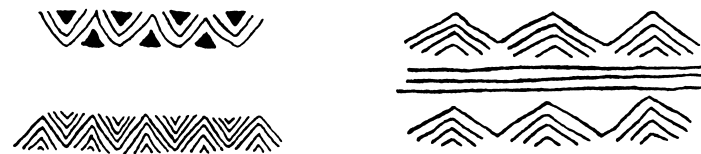
Ma se noi confrontiamo i motivi ornamentali dei cocci di Stentinello con quelli corrispondenti che il pastore sardo incide sul suo zufolo, a chi spetterà la palma del buon gusto? Le forme geometriche più comunemente adoperate sono le stesse, ma con quale abilità, con quale squisito senso estetico non sa mai il contadino sardo disporle, aggrupparle, alternarle, in modo da ottenerne i più svariati non solo, ma eleganti, leggeri, ricami ornamentali? I fascioni a zig-zag a triplice o quadruplici linee, correnti come denti di sega, s'incontrano, s'incuneano per verso contrario gli uni negli spazi lasciati dagli altri e con l'angolo

interno, con il nòcciolo, dirò così, di ogni angolo dello zig-zag, intagliato in modo da costituire un vero e proprio dente di lupo (fig. 6a). Questi poi si trovano anche, o disposti in lunga teoria lineare, qualche volta doppia, con i vertici incuneanti e le basi opposte (fig. 6b), o raggruppati in breve tema circolare attorno alla canna, a quadruplica o sestupla fila, con i vertici per senso contrario e le basi di fronte, divise appena da una stretta strisciolina, in guisa da formare quasi dei graziosissimi rombi (fig. 6c).

Io non credo che sia possibile trovare una più bella, e allo stesso tempo più pura, espressione di decorazione neolitica, di quella che si riscontra sul *sulittu de canna* sardo, non solo in tutti gli esemplari delle civiltà preistoriche e protostoriche, ma neppure in quelli della prima civiltà del ferro, in cui i figliuoli avevano raggiunta una relativamente grande esattezza nella riproduzione delle figurazioni geometriche, come si rileva confrontando le ornamentazioni dei manufatti di tale epoca, rinvenuti presso Genga<sup>17</sup> con i disegni incisi sullo zufolo sardo (figg. 6 e 7).



6. Motivi decorativi del *sulittu de canna* (dal vero)



7. Decorazioni di vasi della necropoli del Pianello

Si potrà solo forse osservare che se l'ornamentazione dello zufolo ha una assai maggiore, per quanto sempre relativa, precisione di forme – tanto più notevole trattandosi della dura e liscia superficie della canna, per lavorare la quale non è possibile, come invece lo era per la molle creta delle stoviglie, far uso di stampi, ma necessario procedere a mano libera – di quella che non si riscontri, o assai raramente, nelle similari ornamentazioni neolitiche, ciò è dovuto al perfezionamento degli arnesi usati che, dal primordiale coltellino d'ossidiana – vetro vulcanico che in Sardegna si trova sui monti Arci e Trebina dell'oristanese – adoperato dall'artista preistorico, arrivano fino all'affilato trincetto d'acciaio di cui fa uso il moderno rustico artista. E ciò è verissimo. Tanto vero che nella stessa Sicilia i motivi decorativi geometrici, di cui ora il popolano si compiace abbellire i propri manufatti, pure essendo gli stessi che il suo antenato di Stentinello imprimeva nelle stoviglie parecchie decine di secoli fa, sono ben più precisi e regolari ed anche, diciamo pure a dispetto dei fetici dell'antico ad ogni costo, più artisticamente intrecciati.

Un magnifico esemplare di decorazione geometrica del più puro stile neolitico, eseguito però non sono molti anni da un mandriano di Mola, sopra Taormina, che prova la giustezza della osservazione sopra fatta, si trova in un bastone conservato nel Museo Etnografico di Palermo. Di esso ha eternata la figurazione, in una delle sue più belle opere, l'illustre folklorista Giuseppe Pitrè, alla cortesia del quale devo se posso darne visione ai miei cortesi lettori<sup>18</sup>. Tali decorazioni sono assolutamente

17. Vedi G. A. Colini, "Necropoli del Pianello presso Genga (Ancona) e l'origine della civiltà del ferro in Italia", in *Bullettino di Paleontologia Italiana*, XXXIX, 1913.

18. Purtroppo, mentre questo lavoro era sotto stampa, mi giunse la dolorosa notizia della morte, avvenuta il 10 aprile dell'anno corrente, dell'illustre



8. Sezione di bastone pastorale siciliano decorato

uguali a quelle degli zufoli sardi da me illustrati (cfr. figg. 2, 6 e 8), e tale fatto conforta la opinione da me più sopra espressa sul magnifico gusto estetico del vasellaio preistorico sardo<sup>19</sup>.

Ad essere onestamente esatti devo dire però che nella decorazione dei due campioni di zufolo da me posseduti, si trovano innestati degli elementi decorativi evidentemente posteriori agli altri, come precisamente quelli che nella figura 6 sono segnati con le lettere *d*, *e*. Ma questo particolare, diciamo subito, non scema in noi per nulla la sicurezza di credere che il resto della ornamentazione sia, ancora nella nostra epoca, per lunga tradizione popolare, tarda ma spontanea germinazione dello stile decorativo della prima civiltà preistorica, come lo è quella del bastone siciliano ora citato, per quanto anche in essa siano mescolati elementi grafici di altro genere. Si potrà dire per la decorazione dello zufolo, come del bastone,

[studioso] che mi onorava della sua benevola amicizia.

Non posso, in questa breve nota, dire altro di lui se non che la Sicilia è, per opera sua, la regione meglio e più ampiamente illustrata d'Italia, in una serie di ben 25 volumi in cui sono raccolte tante interessanti notizie sulla vita materiale e morale del popolo siciliano, utilissime a tutti gli studiosi di etnografia comparata, compresi i musicologi. L'opera nella quale trovasi illustrato il bastone di cui abbiamo fatto cenno è: G. Pitrè, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo 1913, p. 125.

19. Il mio è confronto puramente artistico, non potendo scientificamente paragonare la decorazione dello zufolo in questione, per quanto di carattere schiettamente neolitico, eseguita ora, con quella dei cocci di Stentinello, eseguita propriamente in quella lontana epoca della preistoria, per quanto ferma sia la mia convinzione che l'odierno pastore della Sardegna non faccia che riprodurre fedelmente le decorazioni già usate in quest'isola dal figulo preistorico, come il pastore siciliano riproduce quelle del suo antenato di Stentinello.

ciò che già dicevo per tutta la musica popolare sarda – eccezione forse fatta per quella eseguita nelle *launeddas*, nelle quali, per la essenza stessa dello strumento, dovette conservare tutta la sua purità originaria – che cioè, ha, attraverso i secoli, raccolto qualche nuova forma, qualche elemento estraneo, che, per quanto antico, non appartiene più allo stile di quell'epoca prima, alla quale appartiene tutto il resto della decorazione. Ma, notiamolo bene, tale motivo decorativo meno antico, si mostra sempre timidamente in minima proporzione e senza alterare per nulla i temi del primitivo disegno che rimane sempre preponderante, e nella sua magnifica semplicità che lo rivela autenticamente appartenente all'epoca neolitica<sup>20</sup>.

Or bene, se l'esame dei fregi che abbelliscono un oggetto può, per se stesso, dare dei risultati di assai scarso valore relativamente all'epoca cui può appartenere l'oggetto stesso, perché anche un oggetto assolutamente moderno può essere decorato con fregi di antichissimo stile, per quanto tale caso sia raro e da escludersi poi per la Sardegna, ove gl'indigeni non decorano che oggetti non solo di manifattura isolana, ma di provata vetustissima origine, tale esame acquista un valore reale di prova quando serve, come nel nostro caso, a dimostrare la veracità o meno di altri indizi. Ed ecco che l'esame delle decorazioni che abbelliscono il tubo dello zufolo sono precisamente una riprova dell'antichità che a questo strumento mi facevano attribuire altri indizi pure chiarissimi.

20. Mi sono occupato solo della decorazione geometrica come della più importante e caratteristica, e l'unica che potesse darmi sicuri risultati nelle indagini cronologiche; ma non posso trascurare di dire che spesso, ad abbellire gli zufoli di canna, come tutti gli oggetti casalinghi di fattura indigena, il pastore sardo ricorre anche a motivi di paesaggio e di figura. In questi disegni, condotti con una punta acuminata, qualche rara volta rovente – pirografia primitiva – in nero o colorati in rosso o azzurro, sono raffigurati pastori, cacciatori, capretti, teste muliebri, piante. Tutto ciò espresso con una ingenuità di forme tale da indicare chiaramente essere questi disegni una tarda propaggine d'una forma d'arte primitiva conservata solo dalla tenace psiche dei popoli. La rappresentazione della natura per mezzo del disegno rimonta alla più remota antichità e già il troglodita amava disegnare figure di bisonti, di renne, di cavalli, di donne, nelle pareti delle sue caverne.



Organografia, etnofonia, decorazione, con i loro caratteri di primitività, si completano a vicenda, a vicenda si riprovano e ci fanno certi che lo strumento musicale che in sé li riunisce e li fonde deve appartenere ad una delle prime civiltà musicali, ad una cioè delle prime civiltà umane, come vi appartengono tanti usi e costumi, tanti altri oggetti, un altro strumento musicale, che in quest'isola tuttora vigono in tutta la loro primitiva purezza e semplicità.

Per concludere diremo, volendo precisare, almeno quanto è approssimativamente possibile in così difficili calcoli, che, secondo quanto la mia lunga pratica di simili studi mi suggerisce, la bocca zeppata, quale si presenta nel *sulittu de canna*, e cioè, nella sua forma più completa che proviene da altre forme d'imboccatura a parti rigide ben più antiche, deve essere posteriore all'ancia semplice battente nella sua espressione primigenia.

Riguardo allo zufolo in se stesso, pure non potendo precisare (e come lo potrei?) l'epoca della sua comparsa in Sardegna, considerando però come le sue decorazioni risalcano all'epoca neolitica e come la decorazione di un oggetto non possa essere che posteriore all'oggetto stesso, poiché è certo che l'uomo non pensò all'abbellimento estetico degli oggetti appena costrutti ma solo dopo che questi avevano raggiunto un dato grado di perfezione intrinseca, e che quindi la decorazione può tutt'al più essere indice dell'epoca in cui un oggetto ha raggiunto la sua forma migliore e il suo uso più largo e nobile, noi possiamo dedurne, con qualche probabilità di essere nel vero, che se lo zufolo preesistette da lungo tempo – come la cannellina d'avena, il tritone e l'osso furono forse dall'uomo primitivo già conosciuti come strumenti – però nella sua forma completa e con le sue decorazioni quali ora noi le conosciamo, esso non deve probabilmente risalire che alla fine del periodo eneolitico, in cui precisamente le decorazioni del tipo neolitico si diffusero tanto ampiamente, e coesistere in Sardegna con le *launeddas* a cominciare dall'epoca protostorica o storica, quando, dopo parecchi millenni, la civiltà nuragica cominciava a decadere, fino ai nostri giorni.

Ma mentre le *launeddas*, artisticamente perfette, vero mezzo di estrinsecazione completa della magnifica sensibilità fonica della psiche dell'indigeno contadino sardo, si dovettero mantenere quale strumento da concerto a servizio delle comunità perché, per la estrema delicatezza di costruzione, e il non indifferente volume, mal si prestano ad accompagnare il pastore nella sua vita nomade, e renderne così meno tediose le lunghe ore d'ozio, passate nella silente campagna, mentre le mandre andavano cercando il cibo, il *sulittu de canna* ne diventava in tali contingenze il naturale e rozzo surrogato, per la sua robusta struttura e per le sue modeste dimensioni, che gli permettevano di essere facilmente portato dovunque e comunque, senza nessuna cura, e allo stesso tempo senza tema che potesse subire guasto alcuno dall'umidità, dalla polvere, o dagli urti.

Ad ogni modo, a nostro modesto parere, questo zufolo trae le sue origini da un succedaneo della stessa civiltà e dalla stessa potenza etnica che davano alla Sardegna le *launeddas*. Civiltà mirabile che, pervenendoci dall'Oriente, fa sua nuova culla il bacino del Mediterraneo, irradia coi suoi commerci il meridiano europeo, come è dimostrato dalle tangibili prove degli archeologi, costruisce forse i *nuraghi* sardi e i *talajots* delle Baleari<sup>21</sup> e ci dà nei bronzi rinvenuti in Sardegna, per recenti indagini, del materiale miceneo<sup>22</sup>.

21. Il Cambry nella sua opera sui monumenti celtici, nell'articolo "Vocabolario etimologico" registra il vocabolo *atbalaja* del quale dà la spiegazione. In lingua spagnuola tale parola significa: «torre dove si fa la sentinella» [J. Cambry, *Monuments celtiques ou recherches sur le culte des pierres* (...), Paris 1805].

22. Accenno qui, per comodità del lettore non troppo famigliare con l'archeologia sarda, alle principali fonti in cui potrà trovare quanto lo interessa in proposito: E. Ardu Onnis, "Per la Sardegna preistorica", in *Atti della Società Romana di Antropologia*, IX, 1903; E. Ardu Onnis, "Gli Hethel-pelaghi in Sardegna", in *Atti della Società Romana di Antropologia*, X, 1904; V. Spinazzola, *I bronzi sardi e la civiltà antica della Sardegna*, Napoli 1903. Infine, il magnifico lavoro dell'illustre archeologo L. Pigorini, "Pani di rame provenienti dall'Egeo scoperti a Serra Ilixi in provincia di Cagliari", in *Bullettino di Paleontologia Italiana*, XXX, 1904.

In una parola, il nostro occhio di musicologo, dopo avere scorto dei meravigliosi e pur evidentissimi punti d'identità fra le *launeddas* sarde e l'*arghoul* egiziano<sup>23</sup>, ne scorge nuovamente oggi, e non meno evidenti, fra il *sulittu de canna* e il *monaulos* della sacra terra dei Faraoni. Identità che concorrono, tanto più validamente, in quanto vengono da un campo assolutamente diverso da quello ordinariamente battuto, non solo a riprovare ancora una volta la potenza dell'*etnos*, ma forse a riprovare ancora più le ipotesi ora maggiormente accreditate sulla provenienza delle prime impronte di civiltà lasciate sulla popolazione indigena sarda.

23. Le identità fra questi due antichissimi strumenti sono così grandi da non farmi esitare a dichiararli simili. La differenza di forma dei fori laterali è puramente esteriore e non sostanziale. Per essere tale avrebbe bisogno che nelle *launeddas* la forma rettangolare dei fori fosse servita a facilitare la tecnica della loro occlusione parziale. Ma, non essendo dai sardi suonatori conosciuta la risorsa dei "mezzi fori", sparisce ogni reale differenza. Alcuni musicologi han voluto vedere una diversità fra le canne-bordone dei due strumenti, asserendo che nell'*arghoul* si può variare la nota per mezzo delle allunghe. Ma, non avendo nessuno di essi (Villo-teau, Fétis, Engel, Mahillon) visto suonare un tale strumento, si tratta di una semplice supposizione, fermo restando il fatto che entrambe le canne-bordone dei due strumenti possono essere, per comodità di trasporto, smontate in diversi pezzi. E noto in proposito come in un campione di *launeddas* denominato *puntu de òrganu*, il *tumbu*, che è, per la sua eccessiva lunghezza (109 cm), smontabile in tre pezzi, potrebbe fornire tre diverse note pedali ma, in realtà, non essendo mai usato altrimenti che completamente innastato, non fornisce che la più grave di esse.



Quanto alla famosa diversità di contenuto tonale è affermazione che prova solo la mancanza di comprensione delle leggi acustiche, di ogni elementare conoscenza della organografia strumentale e di ogni fine senso musicale da parte di chi l'ha fatta. Rimarrebbe la questione delle tre canne nelle *launeddas* e delle due nell'*arghoul*. Ma è questione puramente cronologica fra questi due antenati dell'*aulòs* greco.

## DI ALCUNI COSTUMI MUSICALI IN SARDEGNA\*

Proseguendo nella già da lungo tempo intrapresa opera di rievocazione di tutto quanto riguarda le manifestazioni musicali etniche del popolo sardo, mi piace oggi parlare, ancorché assai brevemente, di alcuni canti e di alcuni strumenti che risalgono a vetustissima epoca, a quella, anzi, in cui il suono, pure non essendo già più assolutamente rumore, non era però giunto ad essere nel suo complesso decisamente musica, partecipando forse ancora del primo, ma essendo già intenzionalmente musica, fenomeno acustico espressivo, che ha facoltà di dare sensazioni estetiche piacevoli al nostro io per mezzo dell'udito. Urgeva fissare questi costumi musicali prima che la civiltà ne avesse finito di cancellare ogni traccia, e così ho tentato di fare.

### IL CANTO DELLA MORTE

#### *S'attittidu*

La cerimonia funebre, nella quale fan la loro comparsa i canti di cui qui è principale questione, è simile, nel suo complesso, a quella di ogni altro paese nel quale è uso di cantare ai defunti.

Il morto, dei migliori panni vestito, sta adagiato su un tavolo nel mezzo alla stanza, il viso scoperto e volto verso l'uscio in direzione del quale è collocato coi piedi innanzi. Attorno al tavolo sedie, in esse i parenti, tutti vestiti a duolo, i più stretti verso il capo del morto, la più prossima, madre, sposa, sorella o figlia, al capezzale. Per solito, quando si canta, sole donne stanno nella stanza mortuaria, gli uomini in altra vicina. Chi canta, *s'attittadora*, la prefica, sempre donna, quasi sempre parente, spesso, anzi, congiunta per vincoli strettissimi, anche madre o sposa: in ogni modo sempre persona, ove fra le congiunte nessuna sappia, che del morto e dei suoi sia tenera e intima amica; mai

\*[Pubblicato in *Rivista Musicale Italiana*, XXV, 1918, pp. 63-83].

prezzolata, ch  non saprebbe n  potrebbe in uno tessere lodi e piangere di persona sconosciuta. *S'attittadora* siede anch'essa e canta, con un gomito poggiato al tavolo e la mano al viso, che volge a quello del morto. Quando il morto   donna, una parente o anche solo amica, che nell'entrare vada a baciare la morta, canta un breve tema stando in piedi, col viso chino su quello della cara perduta, in quella posa affettuosa di una madre che guarda e ninna dolcemente il suo pargolo che s'addormenta.

Il signor Edoardo Dupont, nella sua smagliante relazione presentata al governo Belga intorno agli scavi da lui fatti nelle caverne dei dintorni di Furfooz, cos  si esprime riguardo ai riti funebri praticati dagli uomini di quella lontana epoca: «La morte porta la desolazione in mezzo a loro, ed oh quanta cura di quegli che perdettero! Noi li vediamo trasportare il cadavere in una caverna sepolcrale, che ha per mobili un'urna, armi ed amuleti. Una lastra alla bocca della caverna impedisce l'ingresso alle belve. Poi incomincia il banchetto funebre accanto alla dimora dei defunti; si accende il focolare, si squartano i grossi animali e se ne distribuiscono le carni ancora fumanti. Oh quante strane cerimonie, non dissimili da quelle che si raccontano dei selvaggi delle solitudini indiane ed africane. L'immaginazione ci rappresenta facilmente canti, danze, invocazioni, ma la scienza   impotente a farli rivivere».

Ma nella stessa viva rappresentazione di ci  ch'erano i funerali dell'uomo primitivo   la smentita alla negata possibilit  di far rivivere nella loro interezza usi e costumi lontani e scomparsi. La scienza, galvanizzata dalla scintilla del genio, vivificata dal soffio dell'arte, della scienza   il meglio, il sublime il fiore, pu  ben far rivivere, e non come nebbia colorata dall'immaginazione ma come verit  storica e scientifica, come nella realt  presente illuminata da piena luce meridiana, anche fatti e cose lontanissimi che sembrano doversi perdere nel buio dei tempi. E grandi fari le aspergini preistoriche, i dettagliati ricordi storici, messi a confronto di quanto usa ora il popolo che intatti conserva i costumi antichissimi, dei quali si spoglia a piccole porzioni e mal volentieri come di cosa sacra all'ara familiare.

Venendo ora particolarmente al nostro soggetto, i canti funebri, il pi  gran fardo che ne illumina sulla loro essenza sono essi stessi, che noi udiamo tuttora cantati, ci  nell'unico e vero modo d'essere del suono, non essendovi segno che lo valga.

Quanto al dubbio che potrebbe sorgere, essersi potuto nel tempo travisare, corrompere, e in tutto o in gran parte essere oggi diverso da quanto anticamente usava, o come mai ci  potrebbe verisimilmente essere, se tutto del cerimoniale funebre vive intero in tutti i suoi particolari dalla prima et  della pietra rozza dell'uomo delle caverne ai nostri giorni? E dico ai nostri giorni, accennando non a quell'arresto di evoluzione rappresentato dai costumi primitivi tuttora praticati da alcune popolazioni, ma agli stessi costumi dei centri pi  civili, che il vestire il morto dei suoi migliori abiti, l'ornarlo di gioielli, il porgli spesso vicino oggetti a lui cari in vita, il vestirsi di nero e il rinchiudersi dei parenti per lungo tempo in casa, il portar fiori, ceri e spesso persino dolci sulla tomba, l'accompagnamento al cimitero d'istituti e preti che cantano, ancorch  per prezzo, altro non sono che tracce dei pi  antichi riti funebri, dal teatrale cerimoniale cattolico corrotti, dalla civilt  trasformati.

In fondo in fondo, tutto ci  che riguarda il cerimoniale funebre   cosa "voluta", creata dall'uomo, e avrebbe quindi potuto differire da popolo a popolo fin dal suo nascere, e ben pu , e in certo qual modo deve, essersi andata esteriormente trasformando nei dettagli estetici; ma la sua parte fonica no, perch  il canto dei morti   pianto,   lamento, ed il pianto ed il lamento sono espressione naturale del dolore che l'uomo ha subito, non voluto; che quindi   rimasto immutato ed immutabile nei secoli dal primo fino all'ultimo uomo. Ma il canto, per quanto ai morti dedicato, non   pianto ma un derivato da questo e avrebbe quindi potuto aver subito delle trasformazioni essenziali coll'andar del tempo. Vediamo dunque se ci   .

La morte del primo uomo, il primo grande dolore sorto, e chi pi  e meglio doveva sentirlo? la donna, perch  all'uomo pi  strettamente legata, perch  di pi  tenere viscere. Sorse il primo pianto, il primo lamento sulla tomba, come la prima

ninna-nanna sulla culla, dall'anima della donna. Ed entrambi, il canto della natività e della morte, hanno caratteri fondamentali uguali; in entrambi il tono è sommesso, la parola quasi bisbigliata; che, se il primo rivolto al neonato intende farlo dolcemente addormentare, il secondo par quasi non intenda svegliare il morto e lo voglia cullare nel sonno dell'eternità; la stessa tenerezza, quasi le stesse espressioni, ché un morto è un bambino per i suoi cari; la stessa brevità del tema imposta dalla commozione, la stessa indecisione tonale causata dal tremito e dal portamento continuo; la stessa tenerezza soffusa di melanconia, nel primo dall'incoscienza pauroso presagio dei dolori avvenire, nel secondo dal rimpianto del bene perduto e più dei dolori sofferti da chi più non potrà godere; infine la stessa insistente nota ripetuta, fra una strofa e l'altra, nel primo ipnotico ripiego per addormentare il fanciullo, nel secondo autoipnosi, anestetico del proprio dolore nel prolungare il lamento. In entrambi la manifestazione fonica, nella ripetizione e nella elevazione passionale e quindi tonale, andò lentamente acquistando precisa forma di melodia con caratteri evidenti primitivi ed uguali.

Il cantare i morti unito alle altre cerimonie funebri che risalgono fino alla preistoria e che vennero man mano continuate nelle varie epoche dai vari popoli, tuttora rimasero come espressione ingenua di *ethos* presso molte tribù dell'Oceania, dell'Asia, dell'Africa e di molti popoli della stessa Europa<sup>1</sup>. In Italia ancora un po' dappertutto, più specialmente nelle Calabrie, negli Abruzzi, in Corsica e in Sardegna.

Gli usi funebri di Corsica furono largamente studiati da molti e illustri scrittori, fra tutti primi per bellezza e verità di descrizione il Tommaseo nel suo libro *La donna*<sup>2</sup> e il Guerrazzi

1. Vedi A. De Gubernatis, *Storia comparata degli usi funebri in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, Milano 1878, e assai più di questo, l'interessantissimo studio di G. Sergi, "Fra gl'indiani d'America", in *Antropologia e scienze antropologiche*, Roma 1898, in cui descrive il costume, tuttora vivo presso quei popoli, della cerimonia funebre identica a quella sarda.

2. [N. Tommaseo, *La donna*, Milano 1868].

nel *Pasquale Paoli*<sup>3</sup>; quelli di Sardegna poco e, sopra tutto, meno bene. Trascurati alcuni particolari, generalmente male interpretato il fine<sup>4</sup>.

Assai mi duole che, mentre molto vasta è la quantità degli studi sugli usi funebri di tutto il mondo, e mentre si sono raccolti moltissimi esempi dei versi che dalle prefiche vengono cantati, tanto scarso sia invece il numero delle opere nelle quali siano stati riportati brani della melodia che li accompagna o,

3. [F. D. Guerrazzi, *Pasquale Paoli ossia La rotta di Pontenuovo*, Milano 1860].

4. L'ultimo, credo, cronologicamente, che si sia occupato con qualche larghezza delle cerimonie funebri in Sardegna, il signor M. L. Wagner ("La poesia popolare in Sardegna", in *Archivio Storico Sardo*, Cagliari, II, 1906, tradotto dal tedesco da A. Capra), opina essere la nenia un antico canto di vendetta, che aveva lo scopo di infiammare l'odio dei presenti, in ciò confermandolo i feroci costumi isolani e fra i quali quello della vendetta, e lo stesso nome di *attittidu* dato a tali canti, che, secondo l'autore, proverrebbe da attizzare, rinfoccare alla vendetta. Primi, purtroppo, a contribuire alla nostra mala fama, sono quegli stessi Sardi che si dedicarono alle arti da quella novellatrice che ha falsato la psiche e il colore etnico isolano, a quelli che con pessimi versi, privi di poesia, hanno stilato la menzognera ferocia del barbaricino in ninne-nanne assurde o hanno plasticato un Perseo imbestialito da fraticida furore, e il dolore di una "madre di ucciso", quasi che in Sardegna il dolore delle madri sia riservato ai figli assassinati, né la morte naturale vi sia possibile; o, finalmente, hanno battezzato mostriciattoli letterari colla retorica «ragione del fucile». Anche in questa occasione, dunque, non è a maravigliarsi se il giudizio è corso verso il peggio. Però il signor Wagner ha dimenticato che il canto funebre non è sardo ma umano, che le sue origini, la sua ragione d'essere non è l'odio, bensì l'amore, la pietà del morto e di se stessi, perché la maggior parte degli uomini che muoiono non vengono uccisi, e che quindi unicamente nel dolore della perdita di un caro è da ricercare l'etimologia della parola *attittai*, non per smania d'abbellimento poetico, ma per stretta logica, ché al morto è rivolto il canto, e *attittidu* non può provenire da "attizzare" perché si *attitta* il morto, cioè lo si piange, lo si ninna, lo si culla tenendolo al seno come pargolo, lo si loda anche, ma non lo si attizza e non lo si accende a odio o vendette, come neppure a sensi di carità od amore, perché il morto... è morto. In Grecia, ove tuttora usati, il canto funebre è chiamato *mirologo* da *μυρόω, μίρομαι*, piango, mi lamento, e *λόγος* discorso, cioè niente attizzazione, niente vendetta; e nella stessa Corsica, in cui pure era in uso l'incitamento alla vendetta a mezzo dei canti funebri, questi però prendono il nome generico di *voceri*,

quanto meno, vi sia una particolare descrizione di questa. Ma io ne intendo tutta la difficoltà per scrittori ignari di musica, quali precisamente sono quasi tutti quelli che finora si occuparono delle cerimonie funebri: tanto più che è cosa difficile anche per provetti musicologi, trattandosi di etnofonia ancora involuta, di “musica allo stato nascente”.

Delle melodie dei canti funebri corsi, per citare solo le opere più recenti che se ne occuparono, è una viva descrizione in *La Corse* di Albert Quantin<sup>5</sup>, ed esempi musicali si trovano in *La chanson populaire de l'île de Corse* di Austin de Crozes<sup>6</sup> e nell'importantissimo volume *Les chants de la*

voci, canti, e la prefica di *voceratrice*, vociatrice, declamatrice, senza particolare riferimento all'odio, perché anche nell'isola sorella si muore più spesso di malattia che di mano omicida, ed anco in questi casi non sempre si pensa alla vendetta tanto da arrivare a quella frenetica danza selvaggia, eccitatrice di sterminio, chiamata *caracolo*, che raramente usavasi in Corsica e mai hanno usato in Sardegna... tanto sono feroci i Sardi! E dirò con N. Oneto (*Memoria sopra le cose musicali di Sardegna*, Cagliari 1841): «Pratica pietosa – gli *attittidus* – che alcune volte fu profanata piangendo sopra alcuno che cadde ferito da' nemici. Ma qual è ella mai la buona cosa di cui non si faccia abuso?». Lo Spano (*Dizionario sardo-italiano* [G. Spano, *Vocabolario sardo-italiano*, Cagliari 1851]) pensa alla parola *ότοτοτοῖ* dei tragici greci, e il Porru (*Dizionario sardo-italiano* [V. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu*, Cagliari 1832]) più logicamente al greco *θητεῖω*, dal quale è plausibilissima la derivazione. A me pare, però, che senza andar tanto lontano si può forse ritrovare la sua origine nel vocabolo *titta*, tetta, tenendo anche conto del qualche volta usato *attittai* per dar la tetta, allattare, il che riguardo al canto funebre avrebbe significato dolcissimo di pietà e dolore. Rammentiamo l'atto di picchiarsi il petto nella contrizione, figurazione veramente poetica e delicata, e derivazione logica, perché col petto si culla e si piange a un tempo e il petto della donna è scrigno di pietà infinita, naturale origliere al pargolo ed al morto. Oltre ciò la etimologia del Wagner potrebbe reggere solo ove la parola *attittai* fosse di sicura origine settentrionale o centrale, cosa questa assai dubbia, dato ch'essa parola e il costume che indica, sono largamente usati anche nel sud, ove, per dir di più, come già dissi, il vocabolo vi ha anche altro significato, in maniera da far pensare a un semplice traslato, senza dover arzigogolare di trasformazioni, come è indispensabile tenendolo per parola del settentrione.

5. A. Quantin, *La Corse*, Paris 1914.

6. A. de Crozes, *La chanson populaire de l'île de Corse*, Paris 1911.

*mort et de la 'vendetta' de la Corse* di J. B. Marcaggi<sup>7</sup>. A p. 39 dell'introduzione di quest'ultimo è detto che «*les Insulaires qui habitent l'Algérie ont retrouvé parmi les Arabes des Provinces d'Alger, Bône, Constantine, Oran, chez les Kabyles surtout, des usages d'une analogie frappante avec ceux de la Corse, et les mélodies arabes sont chantées sur le même air – la similitude est saisissante – que les 'lamenti' corses*»<sup>8</sup>. Ed uguale parentela si nota tra la etnofonia di questi centri africani ora citati e quella sarda. Parentela che più specialmente in certe regioni della Sardegna ha la precisa conferma nel vocabolo dialettale adoperato a designare alcuni popoli sardi. *Cabillus*, Kabili, vengono chiamati nell'Iglesiente i caposopresi in genere; e *Maureddus*, Moreschi, in tutta la Sardegna, gli abitanti dell'isola di S. Antioco, presso i quali anche in cucina domina l'uso moresco col suo classico *kus-kus* da essi chiamato *cascà*. E la Numidia e la Mauritania sono assai vicine alla Sardegna.

Da quanto abbiamo finora detto parrebbe dover essere strettissima la parentela fra le melodie funebri sarde e quelle corse; eppure dal confronto che quasi s'impone, volendo tenere per fedele la trascrizione di queste ultime, se pure appare evidente che appartengono entrambe alla stessa zona etnofonica e scaturiscono dalla stessa fonte, non meno evidente appare però essere le sarde antichissime ed in tutta la loro prisca purezza, le corse assai meno, con tracce di colore etnofonico moresco, sì, ma delle civiltà moresche più evolute, ampie nello svolgimento cromatico e con altro carattere che ora mi sfugge ma che non è fra quelli della etnofonia sarda.

7. J. B. Marcaggi, *Les chants de la mort et de la 'vendetta' de la Corse*, Paris 1898.

8. [I Corsi che abitano in Algeria hanno trovato tra gli Arabi delle provincie di Algeri, Bône, Costantina, Orano, soprattutto fra i Kabili, usanze che presentano sorprendenti analogie con quelle della loro isola, e le melodie arabe sono cantate sulle stesse melodie – la somiglianza è impressionante – dei *lamenti* corsi», J. B. Marcaggi, *Les chants*, cit., p. 39].

Confesso però che mi rimane il dubbio sulla fedeltà serbata ai temi originali dalle traduzioni apprestate. Dubbio avvalorato da alcune dichiarazioni degli stessi scrittori. Dice il Quantin che i corsi «*psalmodient plutôt qu'ïls ne chantent*»<sup>9</sup>; e de Crozes confessa: «*notre épouvante fut telle que l'idée ne nous vint même pas de noter le lugubre chant*»<sup>10</sup>.

Avuta notizia che il maestro belga Marsick aveva elaborato i temi dei *mirologi* greci per quintetto, a lui mi rivolsi onde avere tali temi, ma non ne ebbi che belle parole, assai poco utili per gli studi etnofonici.

Mi vedo quindi costretto di rinunciare al lavoro veramente proficuo di comparazione fra i canti funebri dei vari paesi, ed esporre solo qual è quello sardo<sup>11</sup>.

Difficilissimo è stato anche a me raccogliere queste per quanto poche note, perché, come dissi, non si tratta di vera e propria musica quale ora s'intende, ma di musica allo stato nascente, di quella elevazione di tono dal normale della voce


parlata, che acquista musicalità in alcune circostanze speciali, come sarebbe nella esagerata declamazione di versi, dei quali tanto vengono rilevati gli accenti metrici che questi, ripetendosi in eguali periodi ritmici, finiscono per acquistare colore di melodia, o nelle grida dei banditori, o in quelle dei venditori ambulanti (esempi I e II), o nelle querule voci dei mendicchi imploranti la pubblica carità (esempio III), o nel dolce e sonnolente ripetersi della materna ninna-nanna (esempio IV). Ma è precisamente in queste qualità foniche che ha comuni con tutta l'altra etnofonia primitiva, che è pure uguale in tutto il mondo (cfr. gli esempi I, II, III e IV con gli esempi V, VI e VII); è in quel suo carattere melodico semplice che si serve di quella ristretta gamma di cui usiamo nel comune parlare appena sia elevato di tono, nella brevità del tema procedente per gradi congiunti o con un salto a discendere come nel pianto, in quel suo armonizzare perfettamente di tono e di modo coi gemiti, coi sospiri, coi pianti e i singhiozzi che l'interrompono e fanno coro a ogni verso prolungandolo e svolgendolo melodicamente e dandogli quel suo terribile carattere di tragicità, che abbiamo la prova della purezza nella quale si è conservato il canto di morte nella parte sonora, anche attraverso la lunga evoluzione subita dalla parte che riguarda il segno linguale, che dal primitivo linguaggio arriva alla forma sonora attuale raggiunta dalle parole.

Tutta la musica – essendo espressione di sentimento naturale fondamentale, arte dell'anima, arte di lusso e quindi non solo più intimamente legata alla psiche umana, ma anche non presata a trasformarsi dai bisogni e dai comodi della vita, che porta con sé la civiltà – più di qualunque altro uso e costume si mantiene pura e vicina alle sue linee d'origine e conserva in tutto, specie per l'attuale nostro modo di sentire, uno sfondo di tristezza, di melanconia tale che non vi è Sardo che non ricordi come fonte d'inconsapevoli lacrime della sua fanciullezza quelle meste canzoni quando le udiva esalare nel silenzio della notte. Di queste ho voluto dare un saggio della più triste ed antica, come fonte di sensazioni estetiche pure e come tema di futuri studi artistici ed etnofonici.


9. [Più che cantare salmodiano], A. Quantin, *La Corse*, cit., p. 221].

10. [Il nostro spavento fu tale che non notammo neanche il lugubre canto], A. de Crozes, *La chanson*, cit., p. 134].


11. Già altra volta ebbi a lamentare la deplorabile scarsità dei mezzi di cui dispongono i nostri gabinetti di fisica riguardo al ramo acustica e la indifferenza, per non dir peggio, con cui vengono accolti tutti i tentativi di studi etnofonici. Eppure la etnofonia è il ramo, fra gli studi musicali, che, ancor quasi vergine, può dare più ricca messe alla storia e all'arte dei suoni ed essere di validissimo sussidio ad altri rami di scienze comparate. Eppure l'Italia è ricchissima di canti etnici preziosi. Eppure oggi mai l'acustica possiede il più prezioso e a un tempo il più economico fra gli strumenti: il fonografo. Ma mentre a Vienna, a Berlino, a Parigi, a Pietroburgo già sono sorti degli archivi fonografici aperti agli studiosi, in Italia un musicologo che chiedesse a un gabinetto di fisica un apparecchio registratore, un disco vergine, e quei pochi altri apparecchi di fonetica sperimentale indispensabili a far degli studi esatti, passerebbe per importuno, e sarebbe poco! Intanto al lettore può rimanere il dubbio che il musicologo abbia raccolto male, mentre la prova fonografica sarebbe la indiscutibile fotografia del suono. Riguardo ai presenti esempi, se non sempre sono precisi riguardo all'altezza generale del tono, che ho dovuto unificare ai suoni del nostro sistema, però essi riproducono esattamente la frase melodica con le differenti altezze dei singoli suoni.

I  Parlate basse  
tendenti all'8° sotto  
Bian - ca coc - ciu - la!


Vers. ital.: Bianca arsella!

II  Parlato  
Ar - ro - vu - nel - lu mod - di e in za - la - red - da fri - sca

Vers. ital.: Ravanelli teneri e insalatina fresca

III  Ca - stin - ti bo - na gen - ti a u - nu tri - stu  
gio - vu - nu zur - pu chinon po - ri trab - bal - lai po - be - rit - tu.

Vers. ital.: Badino, buona gente, a un triste giovane cieco che non può lavorare, poveretto

IV  An - nin - ni - a an - nin - ni - a, su pi - pi -  
u si dor - mi - di e fa - i s'an - nin -  
ni - a An - nin - ni - a an - nin - ni - a,

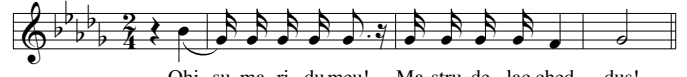
Vers. ital.: Ninna nanna, ninna nanna, il bimbo s'addormenta e fa la ninna nanna. Ninna nanna, ninna nanna

V  Fi - za mi - a, fi - za. S'as - sen - ta - da che pramma, sa  
cand - di - da che liz - zu. O - i ti can - ta mam - ma.

Vers. ital.: Figlia mia, figlia. L'assetata qual palma, la candida qual giglio, oggi ti canta tua madre (*attitudu*)

VI  An - da - u tin - di se - si. su co - ru miu è se -  
ga - u. Ma za tin - di ses an - da - u!

Vers. ital.: Andato te ne sei. Il cuore mio è tagliato. Ma già te ne sei andato (*attitudu*)

VII  Ohi su ma - ri - du meu! Ma - stru de lac - hed - dus!

Vers. ital.: Ohi il marito mio, mastro di trogoli<sup>12</sup> (*attitudu*)

12. Mentre la musica di quest'esempio, con i suoi caratteri di pianto, si palesa antichissima, espressione primitiva di fonia sentimentale, i versi, al contrario, raccolti dal Ferraro [G. Ferraro, *Canti popolari in dialetto logudorese*, Torino 1891] e riportati poi dal Wagner, "La poesia popolare", cit., non solo non sono vero lamento funebre, ma di questo sono parodia.

## IL RITORNELLO GIOCONDO

Le gioconde e spesso satiriche canzoni che ristrette nell'ambito di quattro versi vengono cantate in tutto il sud dell'isola e più specialmente nel Campidano di Cagliari e vi prendono il generico nome di *mutettu*, quasi diminutivo d'altra forma più lunga usata nell'altro capo della Sardegna e detta *mutu*, altro non sono che il campestre ritornello. E nel tripudio della feconda natura, alla raccolta delle olive, alla messe del grano, allo spiccare dei grappoli, alla partenza e al ritorno dalle sagre dei villaggetti, germogliano nelle argute menti contadinesche gli stornelli e sgorgano dalle rustiche gole, allietando le festaiole brigate col loro suono, perché gli stornelli si cantano. Si cantano e vi s'intercala un ritornello, motivetto allegro su parole o anche su sillabe senza senso<sup>13</sup>.

Presento qui uno dei ritornelli più diffusi – Campidano di Cagliari, Gergei, Ussana, Oristanese – in tutta la provincia di Cagliari. In esso, al contrario che in tutta la musica etnica, pare che i segni fonici espressivi abbiano certa importanza, tanto che, tolte alcune varianti, rimangono sostanzialmente gli stessi. Il motivo musicale o in parte o del tutto cambia indifferentemente; si può dire quasi da un paese all'altro, come cambiano i versi degli stornelli, *mutettus*, ai quali s'intercala il ritornello conosciuto sotto il nome di *mironnai*. Nel circondario di Nuoro usano anche rispondere in coro, al *mutu* cantato a una sola voce, col ritornello che si basa sulle parole *ass'andira, andira, andira*, ripetute fino a esaurire la voluta melodia. I segni espressivi del ritornello non sono, come generalmente suole essere, una palese filastrocca di sillabe senza senso, ma hanno nel loro insieme una parvenza di parole corrotte dal tempo ma una volta esprimenti un concetto preciso; anzi taluno volle vederci un accenno

13. Questo di accompagnare la musica con sillabe senza significato ha radici antichissime. Il primo canto fu senza parola, formato da suoni vocali e da quei suoni gutturali e complessi che furono la prima estrinsecazione fonica del sentimento. Esempi di canti senza suono significativo abbiamo in molti antichissimi canti indiani ed africani, della Spagna, della Provenza francese, del Belgio e dell'Olanda, e in tutti i canti campestri del mondo.

all'antica Nora. Ma dell'arduo quesito lascio tutto il piacere delle sottili indagini e della soluzione ai miei egregi e dotti amici glottologi, i quali sapranno certo scoprire quale debba essere la retta ortografia e il riposto senso «delli versi strani». Per conto mio, mi contento di dare qui senz'altro due diverse versioni delle parole del ritornello e una delle tante melodie di cui i contadini sardi amano vestirlo (esempio VIII), a riscontro dell'altro ritornello usato a Cagliari e di cui diedi notizia altra volta<sup>14</sup>.

## RITORNELLO

1ª versione:

*J'and'a mi donnai*(o *e' imbidonnai, amvironnai*)*Andare mir'indoro**J'and'a mi donnai**Andare 'doro 'ndiri.*

2ª versione:

*J'and'e mir'onnai*(o *miro nai*)*Andire a nora**Andire i 'ando**E mir 'onnai.*

VIII

Voce sola

Coro

In pi-zz'e cud-du monti mi sez-zu a fa- i ar-ran - da. I

and' e mi - ron-na-i an-di - re e no-ra an-di-re i and' e mir - on-

Voce sola

na - i In pizz' e cud-du mon-ti mi sez-zu a fa- i ar-ran -

Di nuovo il coro

da not - te - sta o cras a not - ti as - pet - tu sa do-man - da

Vers. ital.: Sopra quel monte mi siedo a fare il pizzo. Stanotte o domani notte aspetto la domanda (di sposa)

14. G. Fara, "Musica popolare sarda", in *Rivista Musicale Italiana*, XVI, 1909, p. 738 [p. 50 della presente raccolta], esempio I.

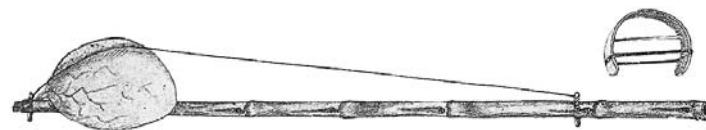


## SA SERRAGGIA

*Strumento a corda, a sfregamento con arco*

*Serraggia*, in quel di Bosa, forse dal suono, come in tanti altri strumenti e nel suo similare spagnuolo; più probabilmente dal modo di fregare l'arco a guisa di sega. La parola per se stessa pare peggiorativo di *serra*, sega, o del corrispondente catalano *serracu*, castigliano *serracho*, rimasti nel dialetto cagliaritano a indicare lo stesso arnese, il gattuccio. A Thiesi, vicino a Bosa, *serragu*. Ad Alghero *buffètta*, dal nome che ivi danno alla vescica, da buffo, soffio di vento, da buffetto, il più rigonfio. In spagnolo *chicarra*, *chicharra* o *cichara*, cicala, evidentemente dal suono. Nel Belgio *basse des Flandres*.

Si compone di una grossa canna comune – preferibilmente vecchia e cioè ben secca, perché perdendo gli umori diventa più sonora – di un metro e mezzo circa di lunghezza; di due forti piroli di legno infissi nella canna, l'uno vicinissimo all'estremità superiore, l'altro a trenta centimetri circa dall'altra; di una vescica di maiale, gonfia d'aria, legata per la sua estremità al pirolo superiore<sup>15</sup>; di un filo d'ottone, che, legato ai due piroli che servono a tenderlo o allentarlo, passa sopra la vescica e la comprime fortemente contro la canna. L'archetto è formato di una bacchetta di lentischio o altro legno tenero tenuto curvo da un mazzo di crini, o anche di un arco dei cerchi dello staccio, per le cui estremità passa una matassa di crini di cavallo in modo da dividersi in due cordini paralleli, come si vede spesso in altri strumenti popolari antichi, per es. il *sze hou hsien* cinese; e, più all'interno, di una bacchetta



1. *Serraggia*

rigida, che con le punte fitte nell'arco a questo impedisce di cedere (vedi fig. 1).

Si regge con la sinistra vicino al pirolo inferiore, questo incrociando col pollice e l'indice, tenendo lo strumento innanzi a sé, poco inclinato all'infuori con l'estremità in cui è la vescica in alto, la corda verso il suonatore. Con la destra l'arco, che si frega con ambi i mazzi di crine, sulla corda, vicino al suo punto d'attacco. Crini e corda intrisi di colofonia. Il suono è grave, armonico, perfettamente musicale, simile a quello dato dal violoncello sulla quarta corda. Il campione da me posseduto dà il *mi* sotto il rigo in chiave di *fa*.

Strumento carnevalesco, in Sardegna conosciuto solo nelle cittadine di Bosa e Alghero e in qualche vicino paesello marittimo, oggi usato poco e solo dai ragazzi, era una volta usatissimo e al suo suono, che accompagnava con ritmi diversi, si cantavano canzoni e motivi di ballo.

È esso creazione indigena? Domanda alla quale mi pare impossibile dare una soddisfacente risposta, poiché molti strumenti primitivi sembrano sorti contemporaneamente in paesi diversi e lontani, o se pure in un paese furono importati, del fatto non rimase traccia alcuna. In ogni modo, dal resto dell'Italia non pare, perché tutte le ricerche mi riuscirono infruttuose. Sospettai del napoletano, dov'è in uso uno strumento chiamato *serracchiu*; ma ecco quanto me ne scrisse Salvatore Di Giacomo, illustre studioso di quel folklore: «Lo strumento al quale allude e che si usa alla festa di Piedigrotta, si chiama *serracchiu* di fatti, ma è fatto di un pezzo di legno, levigato oppur no, sul quale, tenendolo come un violino, si fa scorrere un altro pezzo di legno, che funge d'archetto, dentato come una sega e sulla cui

15. La membrana vibrante quale rinforzatrice e trasformatrice del suono si trova in strumenti a fiato, come alcuni flauti cinesi, e la troviamo pure usata a sostituire la *tavola armonica* o *coperchio* di strumenti a corda a pizzico, come il *kondi* del Congo e il *banjo* degli Stati Uniti d'America, o ad arco, quali il *sau-tai* del Siam, il *rabab* di Sumatra, il *kamantcha* del Caucaso, e cento altri. Anche i Lapponi si servono della sonorità delle vesciche, ma in altro modo e per altro scopo: fissano una vescica gonfia all'estremità della freccia e dallo scoppio di questa il cacciatore è avvertito se ha dato nel segno o se deve ripetere il colpo.

costola sono disposti tanti pezzetti di latta leggera, in modo che, quando frega sull'altro pezzo, risonano cozzando.<sup>16</sup>

Ma, se non in Italia, il nostro strumento si trova assai diffuso in Spagna, e più specialmente nella provincia di Granada<sup>17</sup>, e nei paesi del Belgio. Anche in Germania, di carnevale, assieme ad altri strumenti d'occasione, fa la sua comparsa uno strumento chiamato *bumbass*, che, pur essendo simile al sardo, ne differisce in alcuni particolari. La canna è sostituita da una lunga asse di legno; la vescica poggia su una lastra di latta elissoidale fissa al legno; il pirolo è a ruota dentata; l'estremità del manico è guarnita di un paio di piccoli piatti divisi da una molla a spirale, e di quattro asserelle di metallo cui sono attaccati dei sonagli e campanelli; la parte del manico che sporge dal lato ove è collocata la vescica è guarnita di un pezzo di gomma elastica; l'arco è una bacchetta di legno quadrangolare col lato che deve sfregare la corda tagliato a denti di sega<sup>18</sup>. Un miscuglio di *serracchiu* napoletano e di *serraggia* sarda,

16. Altro strumento napoletano in certa guisa simile al *serracchiu* è lo *scetavaiaasse*, sveglia-serve.

17. Questo strumento in Spagna divide la sua popolarità con la *zambomba*, alla quale va sempre unito negli ultimi giorni di Carnevale e nella notte di Natale. La *zambomba* non è altro che quel vaso di terra coperto d'una membrana o pergamena, attraverso la quale passa ed entra ed esce una bacchetta inserita verticalmente, che dà un suono grave, sgradevole e plebeo. Nel suo *Gabinetto armonico*, Roma 1723, Filippo Bonanni chiama la *zambomba* «strumento delle vendemmie», e lo dice in uso nelle campagne d'Italia, ove serviva, assieme al suono del corno di bue, a far danzare i contadini nell'allegro tempo della raccolta dell'uva. In grande voga a Napoli, specialmente nella festa di Piedigrotta, esso è chiamato *caccamella* o *puti-pù*, e in Sicilia, pure dal suo suono, *puti-puti*. Lo stesso strumento è pure in uso nel Belgio e in Germania, ove rispettivamente in fiammingo e tedesco prende i nomi di *rommelpot* e *rummeltopf*. Nella Provenza francese, ove pure usasi, specie nel mercoledì delle Ceneri, lo chiamano *pignato*, dal recipiente, e nel dipartimento d'Aveyron, *braui*, toro, sempre dal suono.

18. Come si vede, l'arco a sega fa capolino un po' dappertutto, ed è naturale, perché è una delle forme prime di sfregamento che abbiano prodotto suono. L'uomo apprese l'uso della sega dalle più antiche epoche, forse osservando che i suoi coltelli a taglio sboccellato tagliavano certe materie meglio di quelli a filo dritto; e seghe di selce finissimamente dentate si trovano nelle ricche collezioni di materiale dell'epoca della renna, raccolte nei territori della Francia e del Belgio, e pure punte di freccia

ma tutto perfezionato. Lo strumento viene non solo suonato con l'arco, ma contemporaneamente battuto a terra per l'estremità guarnita di gomma elastica, producendo un rumore in certa guisa analogo a quello della cassa rullante.

Costituita da elementi primitivi<sup>19</sup>, la *serraggia* non appartiene a quella categoria di strumenti primordiali offerti all'uomo dalla stessa natura e usciti dalle elucubrazioni dei popoli selvaggi; di essa, come della famosa *flûte eunuque*<sup>20</sup> e di altri strumenti musicali, s'impadronì il "barocchismo" musicale, facendoli comparire nelle carnascialate. E la prova ch'essa appartiene specialmente a tale periodo è l'onore e la diffusione che acquistò nelle Fiandre nel XVII secolo<sup>21</sup>. Lo strumento sardo, se non è germinazione indigena, probabilmente è importazione di quella Spagna alla quale tanto deve la Sardegna, compreso un altro strumento<sup>22</sup>. E tanto più la cosa ci pare verisimile in quanto che Bosa ed Alghero sono fra i centri sardi che, dal lunghissimo contatto, più s'impregnarono degli iberici usi.

a margini dentati si trovarono in molti scavi e un bellissimo campione ne possiede il Museo Archeologico di Cagliari. Dal suono dato dalla sega per lavoro a quello riprodotto per diletto, breve è il passo; ed è in alcuni strumenti autofoni a sfregamento, come il *serracchiu* napoletano, il suo similare del Belgio e il loro predecessore usato dagli indiani del Nuovo Messico d'America, che fa la prima comparsa nella storia degli strumenti l'archetto nella primitiva forma di sega. La moderna colofonia trovata utile in natura dal vedere come il legno liscio ma resinoso meglio facesse il suo ufficio d'archetto, non fa che sostituire la ruvidezza eccessiva della sega con altra più fine ed omogenea.

19. Il filo d'ottone non è primitivo, ma è facile intendere come questo non sia che una sostituzione moderna di una corda primitiva, budello o fibra vegetale. A non citarne altri, basti l'esempio del *gendang boeloe*, sorta di strumento a tre corde a pizzico usato dai Battaks – popolo selvaggio e qualche volta persino antropofago, che abita gli altipiani dell'isola di Sumatra – nel quale alle primitive corde vegetali di *sagurus rumbii* sono qualche volta, negli strumenti di fabbricazione più recente, sostituite corde metalliche.

20. Vedi *Flautu de canna*, in G. Fara, "Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna", in *Archivio Storico Sardo*, XI, 1915, pp. 153-161 [pp. 322-324 della presente raccolta].

21. Vedi E. van Der Straeten, *La musique au Pays-Bas avant le 19<sup>e</sup> siècle*, 8 voll., Bruxelles 1867-1888 e J. F. Kastner, *Les danses des morts*, composizione del 1852.

22. Vedi G. Fara, "Il pifaro y tamborillo in Sardegna", in *Archivio Storico Sardo*, XII, 1916-17, pp. 151-174 [pp. 347-372 della presente raccolta].

## TRITONE

*Strumento a fiato, a imboccatura, a tubo conico, senza fori laterali*

*Triton nodiferum.* Conchiglia a corno, buccina, conca di mare. Genere di molluschi con una conchiglia conica e a spirale e larga alla bocca. A Cagliari *bornia* o *corru* (corno) o *bucconi* (murice) *de mari*; ad Alghero *tufa*, *tofa*, tromba, forse dal suono, come *tufati* vengono chiamati alcuni suoni del corno, e *tof* è voce imitativa, dal rumore del colpo sulle natiche, o forse anche da tuba; a Bosa *conchizu* (conchiglia) o *corra*; a Carloforte *cornu*; a Castelsardo ed Orosei rispettivamente *correna*, *corraina*<sup>23</sup>.

È questo, certo, assieme al fischietto d'osso e al clarinetto d'avena, uno degli strumenti più antichi, e si può con fondatezza ritenere che sia stato conosciuto dall'uomo fino dalla prima epoca della pietra.

Possiamo infatti verisimilmente supporre che il primo abitatore delle preistoriche stazioni litoranee sia stato ben presto colpito dall'aspetto di questa grossa conchiglia, e raccoltala e trovatala piena, prima ne abbia tolto il mollusco per nutrirsene<sup>24</sup> e poi, rottane la punta o apice, vi abbia soffiato dentro per vedere se vi fosse rimasto ancora qualche cosa, e nello sforzo per farne saltar fuori gli ultimi brinCELLI, le labbra applicatesi fortemente all'orifizio, agendo a guisa di ance, ne abbiano fatto vibrare l'aria interna, ottenendone quel rauco e cupo suono, che doveva essere già musica per l'udito rozzo dell'uomo primitivo. A questo modo dovette sorgere il primo strumento da segnali: segnali di raccolta per gli uomini e pei greggi in principio, segnali di guerra in seguito; ed è il tritone che, assieme al corno animale, dette origine a tutta la serie degli strumenti di metallo che arrivano fino alla evoluta forma della moderna cornetta a pistoni.

Che il tritone sia strumento primordiale non solo deduciamo da logico ragionamento induttivo, ma dalle inconfutabili

prove che ne danno gli studi archeologici e storici, nonché le tradizioni popolari.

Non sono rare le conchiglie rinvenute negli scavi di stazioni archeologiche che risalgono all'epoca della pietra levigata, della renna, del mammut, del grand'orso; ma, avendo osservato come non solo di piccole conchiglie intiere, ma ancora di frammenti di grandi conchiglie andassero fatte collane, braccialetti ed altri ornamenti, ci fu chi volle attribuire anche ai grossi tritoni valore di materia prima da essere in seguito variamente foggiate. Oramai, però, non può più cader dubbio sull'uso musicale al quale dovevano essere destinati alcuni di essi, dato che furono rinvenuti in tombe. Né si può obiettare che nelle stesse tombe si ritrovarono delle collane e dei braccialetti fatti di piccoli frammenti e di sezioni circolari delle stesse conchiglie, in modo che quelle intiere non sarebbero che materia prima pronta al futuro lavoro, perché da quando si ebbero manifestazioni di culto pei morti, nelle tombe, vicino all'estinto non si sono mai messi gli oggetti in forma di materia prima, bensì gli oggetti a lui più cari o da lui più usati in vita, i migliori e più preziosi per materia e lavoro; e quindi noi dobbiamo ritenere che i tritoni rinvenuti nelle tombe dovessero rappresentare uno strumento musicale, sia con significato generale simbolico, come per es. quello dello strumento il cui suono valeva a fugare i geni malefici, sia particolare a indicare essere quella la tomba di un guerriero o pastore che detto strumento spesso usava.

Anche la storia, dicevo, dimostra l'antichissima origine e il persistente uso della conchiglia marina quale strumento. La prima, con i molti testi greci che fan menzione dell'esistenza di un nume marino che dal tritone prende il nome ed è suonatore, e con l'avergli lo stesso popolo greco attribuito origini mitologiche, nonché con le frequenti citazioni che di un tale strumento fanno gli antichi testi indiani<sup>25</sup>; il secondo, con i mosaici, statue, bassorilievi, e con l'aver i Romani dato a uno strumento a

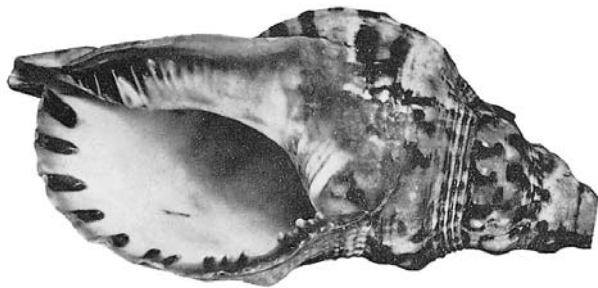
23. Vedi E. Marcialis, *Piccolo vocabolario sardo-italiano*, Cagliari 1914.

24. Anche in Sardegna si rinvennero frammenti di tritoni in cumuli di rifiuti di pasti preistorici. Vedi C. Rossi, *Conchiglie degli strati preistorici della Sardegna*, Cagliari 1904.

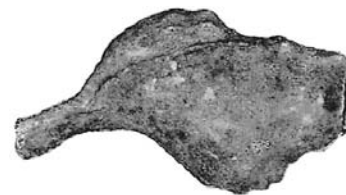
25. Vedi J. Grosset, "Indice", in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, a cura di A. Lavignac, I, Paris 1913, pp. 271-353.

fiato il nome di buccina dalla conchiglia in questione. Infine, l'antichità e il persistente uso del tritone come strumento sono dimostrati dalla sua esistenza presso popoli selvaggi, primitivi, o che della primitività conservarono visibili tracce, evidente purezza di usi e costumi. Così in Cina vediamo usate dalla fanteria, quali trombe, delle grosse conchiglie chiamate in cinese *lozeu*; nel Giappone lo stesso tritone, ma ivi detto *boranokai*; nel Bengala, ove usano varie specie di conchiglie marine, la *cankha*, con parola sanscrita, affine al termine latino *concha*, la *go-mukka*, bocca di vacca, la *barâtaka*, della specie *cauris* o *canis*, che serve anche di moneta nell'Indostan, la *su-gbosha* e la *ananta vijaya*, che in sanscrito significa "immensa vittoria", forse dai fasti guerreschi cui servì. Tuttora in uso in Asia e presso molti popoli litoranei dell'Africa, lo è pure in Europa, specialmente in alcuni paesi della Spagna, e nella stessa Italia, nel napoletano. In Corsica pure usavasi, e forse usati tuttora, e poetico cenno ne fa il Guerrazzi in quel suo magnifico canto di libertà patria ch'è il *Pasquale Paoli*.

In Sardegna lo strumento era largamente usato, e tuttora lo è, per quanto meno, dagli abitatori dei paesi marittimi (fig. 2). Lo usano i pastori e più i pescatori, a intendersi, con suoni convenzionali di varia durata, la notte, circa le manovre varie della pesca. In quel di Bosa, Cuglieri, Macomer ed altri paesi si fa burlesca serenata a vedova o vedovo che passi a seconde nozze, con strepito di ciottoli, vecchie caldaie, catene ed altri simili



2. Tritone



3. Tritone

strumenti, compreso il tritone<sup>26</sup>. E l'uso popolare odierno, indubbiamente pervenuto da antichissima tradizione, ha pure il suo bravo documento nella preistoria sarda, perché negli scavi archeologici compiuti presso Alghero, entro due tombe si rinvennero due tritoni abbastanza grossi e mancanti dell'apice, per non lasciar dubbio sull'ufficio musicale cui erano destinati (fig. 3), il che ci fa supporre trattarsi probabilmente di tombe di capi-pescatori – si noti che si rinvennero avanzi di ossa di pesce mescolate ad ossa di mammiferi in caverne dell'età della renna, il che ci fa certi come già in quell'epoca si conoscesse l'arte della pesca – capi-pescatori che in vita cari avevano quegli strumenti del loro mestiere, simbolo della loro autorità, come a simbolo di autorità pensò il Lartet riguardo a certi bastoni di corno di renna rinvenuti nelle stazioni del Perigord, volgarmente ora detti *bastoni di comando*<sup>27</sup>. Più restio sono ad ammettere il carattere religioso che a questi tritoni propenderebbe ad assegnare il prof. Taramelli<sup>28</sup>, ma non l'escludo in modo assoluto.

26. Vedi V. Angius, voce "Bosa", in G. Casalis, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, II, Torino 1834.

27. Ancora un raffronto con la Spagna. In alcuni paesi di questa nazione nei quali furono rinvenuti in scavi archeologici, praticati in tombe, alcuni tritoni foggiate a strumento musicale, tuttora si usano le conchiglie marine a scopo di strumento da segnali. Vedi L. Siret, *Les premiers âges du métal dans le sud-est de l'Espagne*, Bruxelles 1888.

28. A. Taramelli, "Alghero. Nuovi scavi nella necropoli preistorica a grotte artificiali di Anghelu Ruju", in *Monumenti Antichi della Regia Accademia dei Lincei*, XIX, 1909, p. 71.

In ogni modo tale ipotesi non solo ammette sempre il significato musicale, ma alla musica stessa attribuisce subito un'importanza straordinaria, un'importanza psichica profonda, meravigliosa, quale solo l'arte più ideale poteva destare nell'anima di un'umanità ancora così rozza! È noto intanto come il musicale tritone delle tombe di Anghelu Ruju non faccia che meglio confermare l'ufficio musicale di un fischiello d'osso rinvenuto in un altro scavo della stessa regione<sup>29</sup>, delineando la figura di Alghero come un discreto centro preistorico di usi musicali.

Col presente scritto chiudo la prima serie degli studi sulla etnofonia sarda, per dedicarmi momentaneamente ad altri più pressanti lavori, ma con la speranza di potere in avvenire nuovamente intrattenere su essa il benevolo lettore.

29. A. Taramelli, "Il Nuraghe Palmavera presso Alghero", in *Monumenti Antichi della Regia Accademia dei Lincei*, XIX, 1909, p. 51; G. Fara, "Dello zufolo pastorale in Sardegna", in *Rivista Musicale Italiana*, XXIII, 1916, pp. 510-533 [pp. 153-176 della presente raccolta].

Mi perdonino i lettori di questa rivista se torno, ancorché brevemente, sopra un argomento da me già dichiarato di secondaria importanza, «essendo oggetto del nostro studio lo strumento pastorale sardo, il quale non cambia se anche abbia, attraverso diverse epoche, preso nomi diversi»<sup>1</sup>. Ma sono costretto a tornarvi da un largo ed erudito studio che l'illustre prof. Guarnerio ha dedicato alla etimologia dei vari nomi coi quali si chiama il sardo strumento<sup>2</sup>, prendendo le mosse dal mio lavoro; e vi sono costretto dal nome dell'autore, nonché dall'entità del lavoro che, toccando dell'evoluzione degli strumenti, strettamente mi riguarda, per quella poca competenza che in materia i benevoli mi attribuiscono.

Lo strumento viene generalmente chiamato *launeddas* o con le sue varianti *lioneddas*, *leoneddas*, spesso, per questi due ultimi nomi, collo scambio dell'*u* in luogo dell'*o*.

Avevo già detto in un mio primo lavoretto schematico sulla etnofonia sarda<sup>3</sup>, essere possibile che la parola *lionedda* provenisse da *lionaxi*, oleandro, ma nella Memoria che gli feci seguire, già citata alla nota 1, rilevato come lo strumento venisse più generalmente chiamato *launeddas*, di questa forma mi parve più giusto ricercare l'etimologia e credetti allora averla trovata nel vocabolo *lau*, alloro, confortato in tale opinione dal fatto che anche presso i Greci si costruivano *aulòs* con legno di alloro. Non tenni però allora conto, lo confesso, di quei dati di fatto dell'organologia strumentale che distruggevano le due ipotesi, e che mi fecero ricredere sulla mia opinione. Privatamente fatto

\*[Pubblicato in *Rivista Musicale Italiana*, XXV, 1918, pp. 259-270].

1. G. Fara, "Su uno strumento musicale sardo", in *Rivista Musicale Italiana*, XX, 1913, p. 769 [p. 89 della presente raccolta].

2. P. E. Guarnerio, "Le «launeddas» sarde. Nota storico-etimologica", in *Rendiconti del Regio Istituto Lombardo*, serie II, LI [1918].

3. G. Fara, "Musica popolare sarda", in *Rivista Musicale Italiana*, XVI, 1909, p. 727 [p. 63 della presente raccolta].

edotto di questi fatti, il Guarnerio non volle tenerne conto e la Memoria che ora discuto venne alla luce lo stesso e sulle stesse basi errate sulle quali era stata impostata.

L'egregio prof. Guarnerio dunque, attraverso una serie di dotte dissertazioni glottologiche conclude per l'etimologia da *lionaxi*, ma in modo così poco convinto che intitola la sua Memoria *launeddas* e non *lioneddas*, e per quanto l'autore stesso avverta chiamarsi l'oleandro anche *launaxi*, d'altra parte a p. 226 riconosce che la 1ª serie è la più largamente diffusa, giustificando così l'opinione del Fara e di chi con lui vuol vedervi un derivato da "lauro", non escludendo infine, a p. 224, che nella parola vi sia talvolta incrocio con *lau*.

Ma io non intendo contrastare al Guarnerio in fatto di lingua, che troppo impari sarebbe la lotta ed a lui facile la vittoria in tale campo, ma richiamarlo, come già dissi, ad alcuni dati di fatto che il Guarnerio dice «avrebbero di certo gran valore se fossimo nel campo della organologia strumentale, ma non nel caso nostro in cui si tratta di una denominazione sorta spontanea di tra il popolo», e che hanno invece, mi perdoni l'egregio amico, capitale importanza, perché i nomi degli strumenti e dei loro organi vennero proprio di tra il popolo e sono comunque così strettamente legati a certi caratteri delle cose nominate che lo stesso Guarnerio si sente costretto a discutere precisamente di organologia strumentale, quando pretende essere state un tempo le *launeddas* fatte di bastoncini di oleandro.

Il prof. Guarnerio a giustificare la sua opinione non porta un solo campione dello strumento costruito con bacchette di oleandro, o almeno un passo d'autore antico che all'esistenza di un tale campione accenni, ma si contenta dirci, che «agli effetti dell'etimologia basta il fatto che l'oleandro può aver fornito tubi sonori». Su che, soggiunge, non può cader dubbio, perché in alcuni luoghi del Campidano e in ispecie nel territorio di Arbus si costruiscono ancora degli zufoli d'oleandro e che «ora l'oleandro non è certo la pianta prescelta per costruire le *launeddas*, quantunque in qualche luogo del Campidano si adoperi per strumenti del genere». Or qui sta appunto tutto l'errore del Guarnerio. Non si tratta, no, come il Guarnerio crede, di strumenti del

genere<sup>4</sup>, ma di strumenti di genere affatto diverso. Gli zufoli sono strumenti a bocca zeppata e possono quindi essere fatti anche di legno, le *launeddas* sono strumenti ad ancia ed in cui l'ancia è escissa nello strumento stesso, e l'ancia non può essere fatta che di canna. Di ciò avvertii in una mia lettera il Guarnerio per metterlo sull'avvisato, ma lui non volle tenerne conto, come neppure del parere, che non comprendo perché lo riporti se non gli dà fede, di un suonatore e costruttore di *launeddas* di Arbus, cioè proprio del paese ove si costruirebbero i famosi zufoli, che interpellato al riguardo rispose non credere possibile costruire *launeddas* di *leonaxi*. Né il Guarnerio pensò, come non pensò don Abbondio a proposito dell'incontrarsi dei pareri di Federigo Borromeo con quelli di Perpetua, che qualche cosa doveva pure pesare contro la sua etimologia, quel trovarsi d'accordo il parere d'un musicologo, per quanto modesto, con quello di un costruttore di *launeddas*.

Ma il Guarnerio parve in qualche modo intendere la forza dell'obiezione, poiché s'acconcia ad osservare che l'ancia poteva essere separata e fatta su di uno stelo d'avena inserito poi nel tubo d'oleandro. Ma quest'ipotesi è tanto curiosa che non credo doverla combattere, e lo stesso autore poi consentendo poter essere il becco di canna anziché d'avena. E di tale concessione dobbiamo forse grazie a Teofrasto<sup>5</sup>.

Quando il Guarnerio dice che «la canna deve essere forata e lavorata con arnesi da taglio, mentre l'oleandro può offrire un tubo sonoro nel quale è facilissimo fare i fori necessari» (e poi dice di non occuparsi della organologia strumentale!), non pensa che, per quanto facile, anche per forare e tagliare l'oleandro si richiedono degli arnesi da punta e da taglio, e che in ogni modo l'artefice che sapeva costruire il becco con l'ancia, indispensabilmente di canna (di canna, tenga a mente il Guarnerio), non doveva trovare difficoltà alcuna a costruirne il tubo, che ne è la parte più semplice e di facile costruzione.

4. [P. E. Guarnerio, "Le «launeddas» sarde", cit., p. 221].

5. G. Fara, "Su uno strumento", cit., p. 791, in nota [p. 112, nota 28 della presente raccolta].

I pastori musici, che dovettero pure essere sacerdoti<sup>6</sup>, di quella prima epoca delle *launeddas*, che possiamo approssimativamente dire la neolitica, dovevano servirsi per costruire i loro strumenti da suono di coltellini d'ossidiana<sup>7</sup>. Ed il prof. Guarnerio m'insegna quanto questi coltelli siano taglienti se, non solo nell'età neolitica, ma ancora nell'epoca del bronzo, oltre che ad altri più robusti tagli, servivano da raschiatoi e rasoi, tanto che quando se ne ritrova negli scavi ciò non può servire d'indizio per attestare di trovarsi in giacimento neolitico. I Cretesi, che, se lunga portavano la chioma, la barba radevano, se ne servivano

6. C'insuperbisce ed attrista ad un tempo il pensare come in epoca così remota il musico fosse salito in tanto onore. Il colono che sapeva trarre dal suo strumento la più dolce melopea, che sapeva cantare le più toccanti cose esprimendole nel breve ambito della triste melodia primitiva, doveva ben necessariamente essere chiamato nelle comunità a officiare in qualità di sacerdote. In tutte le manifestazioni mistiche, la musica, come elemento ideale per eccellenza, ne diviene parte essenziale e principale, e la vediamo far parte di tutte le manifestazioni del genere presso tutti i popoli, per tutte le religioni, in tutte le epoche. Ancora oggi, benché nella nostra chiesa oramai la parte musicale sia affidata a speciali cultori (cappelle), pure il sacerdote non parla mai ma canta, facendo almeno sentire chiaramente le cadenze tonali, ed i fedeli a queste rispondono. Anche ora dunque la "parte principale" del canto è sostenuta dal sacerdote.

In Egitto nei riti sacri il suonare spettava essenzialmente alle sacerdotesse (A. Ermann, *La religione egiziana*, Bergamo 1908). Riserbandomi di tornare sull'interessante argomento della musica nelle religioni, noto come vari strumenti musicali, e specialmente alcune effigi di essi riprodotte in materie preziose, per essere stati trovati in caverne e tombe di lontanissime epoche mostrano chiaramente quanto l'idea del suono andasse associata al mistero della morte. In un sigillo minoico una donna dà fiato al tritone innanzi alle sacre corna di un altare facendoci colla mente ricorrere alle trombe della sacra scrittura.

7. L'ossidiana è un vetro vulcanico che si produsse per un rapido raffreddamento della lava, formando una massa vetrosa splendente nella frattura, che si spacca in schegge taglienti; il suo colore è verdognolo o nero bruno. La pietra pomice ha la stessa composizione dell'ossidiana, ma resa spugnosa e filamentosa dai gas che l'attraversarono quando era tuttora pastosa. Questa materia per la sua utilità preziosissima veniva fornita a tutto l'Egeo da Milos, fino dall'epoca neolitica. In Sardegna la si trova nei monti Arci e Trebina dell'Oristanese.

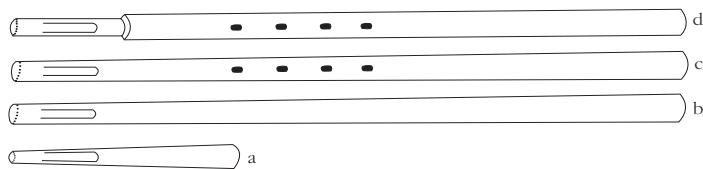
quali rasoi. Figuriamoci se si sarebbero trovati imbarazzati a lavorarci la canna! Angelo Mosso, in quel periodo, che fu purtroppo l'ultimo, della sua attività dedicata all'archeologia, durante gli scavi, per una di quelle sublimi puerilità proprie degli artisti, amava temperare il lapis con un coltellino d'ossidiana che teneva sempre in tasca.

Né posso lasciare passare la famosa vantata facilità di fognare a tubo l'oleandro. Esso non perde la midolla, o meglio questa non si restringe che nel caso in cui il ramo secchi nell'albero, perché se tagliato fresco conserva tutta la sua pienezza. Le rustiche sedie che si fanno d'oleandro informino. E quindi questi famosi tubi dovevano essere piuttosto rari a trovarsi. E poi, anche quando il ramo dell'oleandro si sfodera, presenta un tubo di diametro interno sempre strettissimo, in alcuni punti di un millimetro appena. Per lo più i rami curvi, essendo già secchi non possono venir raddrizzati. Il legno per la sua fibra, ancorché stagionato, non è per nulla sonoro, e per di più è facilissimo ad essere intaccato dal tarlo. Ancora: il praticarvi i fori laterali è dieci volte meno facile che nella canna, oltre che i fori laterali avrebbero dovuto essere rotondi, mentre che nelle *launeddas* sono rettangolari, il che porta una diversa tecnica del gioco delle dita. Infine il prof. Guarnerio non ha pensato che in Sardegna e in tutto il mondo per l'invocato zufolo pastorale<sup>8</sup> suole generalmente essere usata la canna e non il legno, e in tal caso certo rarissimamente l'oleandro. Come non tenne conto che per l'altro zufolo<sup>9</sup> della stessa specie, ma più lungo, ed in legno, non si usa l'oleandro ma bensì il sambuco, legno assai più duro, più sonoro e con midollo ben più sviluppato del meschino oleandro, che non trovo adoperato a scopo strumentale da nessun popolo, mentre il sambuco lo è per varie specie di strumenti a fiato, come, ad esempio, il *naï*, sorta di flauto di Pan, delle popolari orchestre tzigane della Rumenia.

8. Vedi G. Fara, "Dello zufolo pastorale in Sardegna", in *Rivista Musicale Italiana*, XXIII, 1916, pp. 509-533 [pp. 153-176 della presente raccolta].

9. Vedi G. Fara, "Il pifaro y tamborillo in Sardegna", in *Archivio Storico Sardo*, XII, 1917, pp. 151-174 [pp. 347-372 della presente raccolta].

E qui una domanda: ha proprio mai creduto il Guarnerio che becco e tubo risonatore siano nati separati? Se così ha creduto, come dev'essere, date le ipotesi che affaccia, ha creduto male e lo disilludo subito esponendo qui rapidamente quale fu lo evolversi degli strumenti ad ancia semplice battente nel primo periodo della loro vita.



1. Evoluzione degli strumenti ad ancia semplice battente

Il becco con relativa ancia, che prima fu d'avena, poi riprodotto in canna (fig. 1a), non fece che allungarsi poco per volta, per dare suoni sempre più gravi (e anche ora i fanciullini le loro cannelline d'avena costruiscono di varie dimensioni) (fig. 1b). In questo allungamento, che dal becco fece nascere il tubo sonoro ad esso unito in un solo pezzo, furono, in proseguo di tempo, praticati i fori laterali necessari a variare l'altezza del suono dello strumento (fig. 1c)<sup>10</sup>. Solo più tardi, vedendo come facilmente si guastasse l'ancia e si dovesse in tal caso rifare tutto lo strumento, si pensò a quel ripiegò di praticare quest'organo in una cannellina separata, che forma il becco, da poter conservare in apposita guardia, come usavasi presso i Greci per l'*aulòs*, e innastare nel tubo risonatore solo quando si doveva suonare (fig. 1d). In tutta questa evoluzione strumentale... canna a tutto spiano<sup>11</sup>.

10. Alla documentazione che di questo particolare evolutivo ci danno gli strumenti di alcuni popoli selvaggi, nonché alcune figurazioni antichissime, fa riscontro confermandole il persistente costume dei fanciulli d'oggi, i quali nelle cannelline d'avena più lunghe praticano uno o due fori.

11. L'ancia semplice battente come organo separato dal becco al quale dovesse andar fissato a mezzo di legature o ghiere, è un'altra modificazione che apparisce ancora molto più tardi. L'ancia venne prima semplicemente

Il Guarnerio, dicendo a p. 222 che «certo non possiamo provare che quelle primitive fossero d'oleandro (e veramente mi pare che non riesca a provare nulla), ma è lecito supporre che tali siano state in qualche tempo e tali siano continuate ben giù nei tempi», pare ammettere, nonostante la vantata facilità di lavorare l'oleandro, la possibilità che le *launeddas* siano state in principio di canna; ma aggiungendo egli poi che «con la colonizzazione romana si saranno di certo modificate e perfezionate sia nei tubi che nel becco e nell'ancia, introducendo anche l'uso della canna ad imitazione delle fistole romane», non solo torna al suo primitivo concetto della priorità dell'oleandro come materia prima di costruzione strumentale, ma lancia anche un'ipotesi sulla evoluzione organologica degli strumenti (della quale il Guarnerio diceva non doversi tener conto nei riguardi dell'etimologia dello strumento sardo), la quale, mi consenta l'autore, ha contro di sé il metodo scientifico su cui si basa l'archeologia preistorica tutta e tutta la storia dell'organologia degli strumenti.

Per il metodo seguito dagli archeologi credo sia più che sufficiente far osservare al prof. Guarnerio, che se ora il popolo sardo usa le *launeddas* di "canna", di una materia cioè che non presenta nessun carattere di progresso nella storia dell'umanità, se nella stessa Sardegna è stata scoperta una statuetta che è, mi si passi l'espressione, la fotografia di ciò che era il suonatore di *launeddas* nella preistoria, e se fra questi due punti estremi metto a lusso di prove la testimonianza di cento autori greci e latini sulla continuità dell'uso della canna per fabbricare strumenti da musica, devo logicamente credere, posso per induzione affermare che, se nulla è cambiato nel carattere e nei particolari dello strumento, dalla preistoria ad oggi, per quanto

escissa per tre lati, poi, visto come facilmente si allargasse la scissura sino a staccarsi del tutto dal modello terminale del becco, si pensò di rinforzarne il punto d'attacco con giri di spago impeciato. Per ultimo, accertati che a lungo usare anche lo spago impeciato non impediva all'ancia di guastarsi e, pure essendo di canna, di perdere la primiera elasticità, si pensò di fare l'ancia separata dal becco in modo da poter cambiare quella tutte le volte che fosse reputato necessario, senza dover per questo cambiare tutto il becco.



nella statuetta non sia espressa in modo evidente la canna, le *launeddas* sono state sempre ininterrottamente di canna, così come è, ad esempio, del persistente uso presso alcuni popoli selvaggi, che sappiamo come anche nella preistoria per forare le accette di pietra onde poterle immanicare, si servivano di una canna intrisa di sabbia e bagnata d'acqua che facevano girare rapidamente a guisa di trapano; e che è specioso ragionamento il volersi appigliare ad una corruzione della parola *launeddas* in *lioneddas* per dire che almeno i tubi sonori (poiché le ance dovettero sempre essere di canna) dovettero essere in qualche epoca di *leonaxi*. Ma io voglio abbondare di spiegazioni ed entrare nel vivo della questione trattandola dai vari punti della evoluzione degli strumenti.

Per la storia degli strumenti osservo che, in primo luogo, ancia o no, gli strumenti a fiato più antichi dei quali si abbia menzione in tutto il mondo, tolti quelli d'osso e quelli ricavati dalle conchiglie marine ancora più antichi<sup>12</sup>, sono di canna, dal flauto a bocca trasversale e tubo aperto, come in una curiosissima rappresentazione di caccia incisa in una paletta di schisto scoperta a Hiérakônpolis nell'alto Egitto<sup>13</sup>, nella quale un fanciullo sotto le spoglie di una volpe suona il flauto onde attirare gli altri animali<sup>14</sup>, a tutti quegli altri flauti di specie diverse (e dico flauti in termine generale, non potendomi qui dilungare ad una classificazione di essi, che tenterò a suo luogo) che si trovano raccolti nei vari musei d'antichità d'Europa<sup>15</sup>.

12. Vedi G. Fara, "La musica nella genealogia delle arti", in *La Nuova Musica*, XXI, n. 304, Firenze 1916; G. Fara, "Di alcuni costumi musicali in Sardegna", in *Rivista Musicale Italiana*, XXV, 1918, p. 79 [p. 194 della presente raccolta].

13. J. E. Quibell and J. W. Green, *Hierakonpolis*, II, London 1902, tav. XXVIII.

14. J. Paris, "Sur un emploi de la flûte comme engin de chasse à l'époque thinite", in *Revue égyptologique*, XII, 1907, pp. 1-4.

15. Citando così a memoria, ricordo il flauto portato dall'Egitto dal Rosellini ed ora conservato al Museo Archeologico di Firenze, flauto del quale darò, presto una nuova interpretazione; i flauti esistenti al Museo Archeologico di Torino; quelli del Museo del Louvre di Parigi, del British Museum di Londra, del Museo di Leida dei Paesi Bassi. Oltre ciò alcuni bassorilievi, come ad esempio quello dell'Antico Impero conservato al Museo del Cairo

È solo dopo, molto dopo, che compare il legno nel materiale da costruzione strumentistica.

In secondo luogo la zampogna o fistola è strumento primitivo e che per giunta non è suscettibile di evoluzione, tanto che lo si trova sempre allo stesso stato nei diversi periodi della storia degli strumenti, ed è curiosissimo il pensare che per far progredire uno strumento già così evoluto come le *launeddas*, si sarebbe ricorso a introdurre elementi adoperati in uno strumento meno progredito, e che i Sardi dovessero aspettare la dominazione romana per imparare a servirsi della canna<sup>16</sup>.

In terzo ed ultimo luogo, nella loro dominazione i Romani è assai difficile abbiano importato strumenti musicali di canna,

e che porta il n. 28.504, nei quali è chiaramente espressa la canna nella materia di cui sono composti gli strumenti, e i famosi *argboul* conservati dalla tradizione popolare e di cui un campione venne scoperto in una tomba di donna in una piramide.

16. L'origine della zampogna o flauto di Pan dei Romani, chiamata "siringa policalame", si perde nella notte dei tempi. Strumento a bocca trasversale a tubo chiuso che dovette presentarsi da sé all'uomo preistorico nel residuo dei pasti: un osso cui da una estremità sia stata segata la testa e vuoto del midollo, ecco la prima zampogna monocalame. Per questa ragione, difficile assai è identificare un tale strumento fra gli ossi che si rinvennero negli scavi, poiché può sempre, se non ha certi caratteri che solo un tecnico d'organologia strumentale può apprezzare, essere scambiato con un semplice dritto o almeno con un astuccio. Qualche cosa di simile è stato trovato in un fondo di capanna sottostante ai palazzi minoici di Phaestos, e già Y. Déchelette a p. 202 del suo *Manuel d'archéologie préhistorique*, Paris 1918, riporta alcuni pezzi d'osso scalati pubblicati dal Piette. Ma assai presto all'osso dovette essere sostituita la canna e di canna lo vediamo presso quasi tutti i popoli che tuttora lo strumento usano. Scavi fatti al Perù e al Messico svelarono l'esistenza dello strumento presso i naturali d'America. Lo strumento ebbe molta voga nel medioevo e noi lo collochiamo vicino al così detto "flauto eunuco" (vedi *Flauti de canna*, in G. Fara, "Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna", in *Archivio Storico Sardo*, XI, 1916, pp. 153-154 [pp. 322-324 della presente raccolta]). È tuttora usato in China, nel Congo, in Inghilterra, in Sicilia ove prende il nome di *friscalettu a furgarera*, fischietto a cartucciera. Il Museo Strumentale del Conservatorio di Milano possiede un bell'esemplare di zampogna, in canna s'intende, usata dagli indigeni della Repubblica dell'Equatore. Presso molti popoli selvaggi le canne dello strumento non sono gradualmente scalate. Tale regolarità è dunque processo evolutivo già completamente raggiunto dai Greci, maestri della estetica della linea.

poiché questi rappresentavano per loro strumenti pastorali oramai sorpassati, mentre per il loro uso, dirò così, cittadino usavano strumenti di metallo, di avorio o di legni preziosi ornati di metallo; e nella loro dominazione sulla Sardegna dovettero portarvi strumenti musicali militari, od anche di lusso per allietare i loro festini, che per la grande perfezione tecnica raggiunta, e per le materie prime adoperate, dovevano rimanere completamente estranei al popolo sardo. Anzi, se le *launeddas* avessero dovuto raccogliere qualche modificazione dal contatto con la tecnica strumentale romana, sarebbe stato in maniera precisamente inversa al come crede il Guarnerio. Sarebbe cioè avvenuto questo: le *launeddas* state sempre di canna fino all'epoca della dominazione romana, sarebbero poi state, a rozza imitazione delle tibie romane, fatte in legno. Ma oltre al non essere ciò possibile, perché un tale principio di evoluzione strumentale ne avrebbe portati con sé degli altri ben più utili, come, ad esempio, la già detta autonomia dell'ancia, o qualche ordigno per chiudere i fori che permettesse il maggior numero di questi, cose tutte di cui sarebbe tuttora traccia nelle attuali *launeddas*, io domando allo stesso prof. Guarnerio se, momentaneamente ammessa l'ipotesi di un tentativo di costruire i tubi sonori dello strumento in legno e più precisamente in oleandro, sia ammissibile il credere che così sporadici casi, tanto che non avrebbero lasciato altra traccia e subito si sarebbe tornati alla canna, tubo sonoro, resistente e dalla natura profuso in ogni parte della terra, potessero aver avuto tanta influenza da conservare di sé il nome allo strumento, facendone dimenticare quello che doveva portare costruito di canna.

Né alloro, né oleandro entrarono mai a far parte del materiale di costruzione delle *launeddas*, che furono indubbiamente sempre di canna, della pianta cioè che offerse il primo tubo vegetale all'uomo<sup>17</sup>.

17. Avendo, da uno studio del prof. Giovanni Patroni sull'origine del "nuraghe" sardo (in *Atene e Roma*, Firenze 1916), appreso quali importanti scavi si sieno fatti presso Orcomeno e ricordando come la bassa e palustre regione di questa città della Beozia andasse famosa per una canna

L'etimologia del loro nome non è forse da ricercare neppure nella materia di cui son fatte, tanto più che rarissimi, e in questo momento anzi nessuno me ne sovviene, sono gli strumenti che prendono il nome dalla materia prima colla quale si costruiscono, e che nessun istrumento ha mai cambiato il proprio nome col cambiare materia, così che non cambia il nome del clarinetto sia esso fatto di legno, di metallo od anche di cristallo o di marmo come qualche raro campione ne esiste.

Gli strumenti sogliono prendere i loro nomi o da una similitudine prestata alla qualità della voce che danno o dalla forma che hanno e più raramente, ma ciò solo per quelli moderni, dal nome dell'inventore. Nel caso nostro si sarebbe anche potuto trattare di una trasformazione del vocabolo *aulòs*, poiché, come già avevo detto altrove<sup>18</sup>, a questo modo dovettero i Sardi udire appellare il loro strumento dai Greci e dai Romani, che conservarono la parola nelle forme *aulettes*, *auleticus*, *auloedus*, e che nell'isolana cennammella non potevano scorgere altro che un *aulòs* primitivo e quale, all'epoca dei loro contatti colla Sardegna, non usavano più che i pastori delle più remote campagne.

Però io mi domando come mai il Guarnerio, che pure ha pensato ad una origine dalla materia prima di costruzione dello strumento, invece di andare ad arzigogolare per quanto sottilmente e dottamente di un *leonaxi*, che non c'entra neppure a colpi di maglio, non abbia pensato alla parola "canna", conservatasi identica nel latino, nell'italiano e nel sardo. Eppure di canna sono sempre state costruite le *launeddas*, e se mal non mi guida il mio orecchio di musicologo nello a me straniero campo della glottologia, io sento una forte assonanza fra le due parole. Né tanto difficile mi pare sia dovuta riuscire la trasformazione se

quanto mai acconcia a costruire ottimi flauti, mi permetto incitare qualche giovane amante degli studi dell'archeologia musicale cui fosse come a me finora sfuggita l'importante notizia, a frugare nelle pubblicazioni che riguardano gli scavi di detta regione, nelle quali potrà forse rinvenire materiale per noi preziosissimo e che possa gettare nuova luce su qualcuno dei molti punti rimasti finora oscuri della storia degli strumenti.

18. G. Fara, "Su uno strumento", cit., 1913, p. 776; 1914, p. 16 [pp. 84, 116 della presente raccolta].

penso a una prima trasformazione della parola, che serve però a indicare misura, e che potrebbe essere l'anello di congiunzione fra i due termini; intendo la parola *ulna*, così lungamente usata dai latini. *Ulna* può meccanicamente, per trasposizione di lettere, diventare *luna* e per ripetizione simpatica *launa*; da questa al diminutivo *launedda* il passo non solo è breve ma naturale e logico a indicare "piccola canna", e si otterrebbe così il completamento esplicativo di *launedda* nell'altro suo appellativo *sonu de canna*, il quale rimarrebbe senza corrispondenza ove *launeddas* provenisse da *lionaxi*.

E queste ipotesi che affaccio senza pretese e convinto che non possono avere altro valore che quello del musicologo che parla di filologia, espongo però, perché si basano su una origine etimologica della parola che non risale molto oltre nei tempi. Non comprendo anzi come l'acuta mente del Guarnerio, che pure, a p. 216 del suo pregevole studio, argutamente osserva che, «senza farneticare dietro a lingue del tutto scomparse, come si è fatto per il nome *nuraghe*, dovremo ricercare l'etimo nel patrimonio lessicale indigeno, che si venne elaborando nell'isola, dopo che il volgar latino vi estese il suo dominio», in realtà poi l'etimo di *launeddas* faccia risalire alla preistoria e forse oltre l'epoca nuragica, pretendendo farlo provenire da *lionaxi*, legno secondo l'autore usato in età neolitica e forse paleolitica, avendo i Sardi usato la canna solo dai Romani in giù.

Ma io non voglio né posso entrare ed insistere in un campo in cui troppo facile mi sarebbe il mettere il piede in fallo e pigliarvi una storta, per cosa poi che per di più, come avevo già detto, considero di secondaria importanza.

Ad ogni modo, ai complimenti che la dotta dissertazione ha certo meritato al prof. Guarnerio dai competenti in glottologia, unisco pubblicamente i miei sinceri ringraziamenti per l'immeritato e grande onore fatto ai miei modesti pareri etimologici, di averli presi in seria disamina, nonché di avermi dato modo di esporre alcune mie teorie sulla evoluzione dell'organologia strumentale, dandomi infine il piacere grandissimo di vedere la Sardegna ancora tanto amorosamente ricordata da chi, è oramai lungo tempo, ne fu ospite graditissimo.

Il miglior modo di studiare la musica etnica è quello di recarsi su i posti ov'essa nasce e vive, ma troppo spesso, per ragioni che dovrebbero suonare vergogna in alto loco, mi sono dovuto contentare delle notizie fornitemi dagli indigeni delle varie regioni nei quali ho avuto la ventura d'imbattemi, e di percorrere i più lontani paesi nello stesso modo che usava il dotto e simpatico Paganel: seduto sul seggiolone.

Questa ed altre ragioni m'inducono ad iniziare senz'altro la pubblicazione di tutte le cartelle di etnofonia comparata che son venute raccogliendo in quindici anni di assiduo lavoro, disperando oramai di poterne cavare quegli studi organici che avevo in mente quando le venivo riempiendo.

Prendo dunque una manciata di cartelle, a caso, fra le molte migliaia, e le do così come sono, senza ordinarle né svilupparne gli spunti, nella stessa forma affrettata, buttata giù per me stesso, tanto perché non m'andasse perduta o smarrita l'idea suscitata da una lettura, dalla cadenza particolare di un dialetto, dal tono della gridata di un rivendugliolo, da una melodia colta in piena campagna; perché non m'andasse perduta o smarrita una frase, un semplice suono, un particolare di organologia strumentale, che mi paressero poter giovare ai miei futuri studi.

Il lettore di una rivista speciale come questa troverà forse ch'io sono uscito, nelle citazioni, un po' troppo fuori del seminato e che in cambio delle solite enciclopedie, dei lessici e delle storie musicali a lui famigliari, ho piuttosto vagato e vanagato nei campi dell'archeologia, della paleoetnologia, della etnografia, glottologia, storia, usi e costumi dei popoli, più che i musicologi non usino. Ma la colpa è della materia stessa di cui mi occupo, che affonda le sue radici in tutte queste scienze ed altre ancora, ed il lettore, se loavrò, ove voglia considerare la

\*[Pubblicato in *Rivista Musicale Italiana*, XXIX, 1922, pp. 277-334].

musica frutto diretto dell'anima dei popoli, del tempo e dell'ambiente ove questa si forma, troverà che io, per studiare la musica etnica, quella cioè che più strettamente risente dello stato delle genti e dell'atmosfera storica che le circonda, non potevo fare altrimenti di come ho fatto.

In Sardegna il popolo usava, e ancora benché assai raramente usa, tessere le lodi dei santi con brevi versi colorati di melodia. Di tali lodi dette nel Sud *goccius*, nel Nord *gosos*, evidente corruzione dello spagnolo *gozos* e catalano *goigs*, godimenti, io detti già tre versioni musicali su versetti in lode di S. Efsio, il santo guerriero protettore di tutta l'isola. La prima versione, essenzialmente popolare e dalla voce del popolo da me raccolta, è nel quarto fascicolo del 1909 di questa rivista, nella quale mi contentavo di notare solo l'origine recente di tale canto in confronto agli altri canti isolani<sup>1</sup>; le altre due, più chiesastiche, e da preti le ebbi, in una raccolta di canzoni sarde, fatta con scopi di volgarizzamento della etnofonia sarda, e con un primo accenno alla loro origine: "Inni Sacri (*Is goccius*). Tipo etnofonico spagnolo".

Ma ancora una terza volta, in un programma di musica sarda di un concerto dato al Teatro Andreani di Mantova il 19 dicembre 1916, mi occupai dei *goccius*, e dissi: «Presentiamo al pubblico due diverse lezioni musicali dei *goccius de Sant'Efsis*, su parole di cui il testo in stampa più antico conosciuto è del 1799. Importazione liturgica della Spagna. Modificatasi attraverso i secoli nella veste oramai sarda, intatto ne rimase il contenuto dei versi e la musica, che solo qualche piccolo elemento estraneo accolse».

Affermazioni che mi sentivo sicuro di poter fare in base allo stile che altro non è che esteriore forma tecnica di personale o nazionale rispondenza fisiologica a speciale interiore modo di sentire, come pure in base all'insieme dei particolari di schietto colore moresco-iberico. Affermazioni che collimavano

e davano forza e quasi certezza al parere di alcuni studiosi che affacciavano la tesi di una probabile origine spagnola dei versi dei *goccius* sardi. Tale ad esempio il Canepa, che in un suo breve lavoro<sup>2</sup> si domandava: «Ora bisognerebbe vedere fra l'altro se si possa stabilire – e badate bene io sono di questo parere – pei *gosos* sardi una derivazione spagnola, dato che quell'antica letteratura ne possiede non pochi, alcuni molto belli, come quelli dell'arciprete De Hita»<sup>3</sup>.

Una prima traccia storica di questa origine spagnola poteva essere veduta in un interessantissimo esempio di canto chiesastico catalano che qui riproduciamo (esempio I), entrato

Signum Judicii

I

Al jorn del ju - di - ci par-ra quihau-rà fet ser-vi - ci Un Rey vin-drà per-pe - tu-al.  
ves-tit de nos-tra carmor-tal, del cel vindrà tot cer-tament per fer del se - gle jut - ja - ment.

nell'uso vivo di Alghero, ed esumato da Eduardo Toda y Güell, uno straniero raccoglitore di tutti gli elementi catalani sparsi in Sardegna che così ne scrisse: «*Sols al Alguer se conserva una cansò molto original, lo Senyal de Nadal. Es de antiga vetxa dintre mateix de Catalunya, ja que la trobén cantantse al sigle XIV, y dintre de Sardenya no ha sofert grans transformacions*,

2. M. Canepa Porcu, "Brevi note sulla poesia popolare e classica sarda", in *Italia. Rivista di Storia e Letteratura*, V, 1916.

3. I signori M. L. Wagner ("Die sardische Volksdichtung", in *Festschrift zum 12. Deutschen Neuphilologentag in München*, Erlangen 1905 [traduzione italiana "La poesia popolare sarda", in *Archivio Storico Sardo*, II, 1906]) e F. Canepa ("Mutettus popularis", in *Vita Sarda*, III, 1893, nn. 19-22) propendono per un'origine spagnola anche dei *muttettus* – con due e non con un *t* come molti scrivono – ma a me pare qui doveroso avvertire, che in quanto alla musica che riveste questo genere di poesia del Sud della Sardegna, alle mie modeste indagini è risultata sempre nei suoi caratteri fondamentali essenzialmente preistorica (paleoetnofonia) e solo nelle sue molteplici varianti incrostate di elementi etnofonici moresco-spagnoli e qua e là impillaccherata dalla sguaiata cadenza della parlata del volgo.

1. [G. Fara, "Musica popolare sarda", in *Rivista Musicale Italiana*, XVI, 1909, p. 738, p. 51 della presente raccolta].

*mantenintse fins á nostres dies, com igualment se manté á Mallorca*<sup>4</sup>.

Traccia non unica, si badi bene, poiché in Alghero altri canti religiosi catalani usavano, come la *Oració de Sant Rafel* ed anche delle vere e proprie laudi come i *Goigs de la Mercè*. Ma è pur vero che contro la validità di questa traccia poteva opporsi il ragionamento dell'essere Alghero una eccezione in Sardegna, una vera e propria colonia catalana, il cui carattere straniero, come giustamente scrisse il Guarnerio<sup>5</sup>, non si sovrappose e mescolò ma il sardo escluse, rimanendo unico e solo, in modo che la origine spagnola di alcune melodie di laudi cantate nel resto della Sardegna potrebbe rimanere per i più problema insoluto. Per quei più, s'intende, pei quali le assicurazioni di un musicologo fatte in base agli indizi che gli forniscono e il proprio istinto e la propria coltura, contano poco se non un bel nulla addirittura.

Io perciò, pago di avere risolto il problema per me e i pochi fiduciosi nel mio fiuto di musicologo, me ne andavo alla ventura, bighellonando per le strade, stavo per dire pagine, del Brasile<sup>6</sup> quando, mentre pensavo ai canti sardi quanto un passero al metodo differenziale di Newton, mi sono trovato,

4. [Unicamente ad Alghero si conserva una canzone molto originale, il *Senyal de Nadal*. È di antica data nella stessa Catalogna, visto che si cantava nel XIV secolo, e in Sardegna non ha subito rilevanti trasformazioni, mantenendosi fino ai nostri giorni come si è conservata a Maiorca], E. Toda y Güell, "La poesia catalana á Sardenya", in *La Il.lustració catalana*, Barcelona 1889 ed E. Toda y Güell, "Un poble català d'Italia, l'Alguer", in *Renaixensa*, XIX, 1889.

5. P. E. Guarnerio, "Il dialetto catalano d'Alghero", in *Archivio Glottologico Italiano*, IX, 1885.

6. Al lettore che amasse fare una rapida ma proficua corsa geografico-storico-etnofonica nel Brasile, mi permetto ricordare E. Reclus, *Nuova geografia universale: la terra e gli uomini*, traduzione di A. Brunialti, Milano 1884 [1ª edizione 1875-94], il *Viaggio di un naturalista intorno al mondo* di C. Darwin [prima traduzione italiana di M. Lessona, Torino 1872] e *A musica no Brasil* di G. Pereira de Mello, Bahia 1908. Di quest'ultimo, che va dalla musica indigena a quella dotta moderna, ne addito ai Mevì della musica un tema di ninna-nanna brasiliano-spagnola che messo a confronto con la romanza per tenore dell'ultimo atto della *Fanciulla del West* di Puccini potrà forse farli smammolare dal piacere.

così all'improvviso, ad una svolta di un sentieruolo, di fronte alla stessa melodia dei *goccius* sardi, e pensai subito che ancora una volta la fortuna mi favoriva mettendomi tra mano quella tale prova materiale che avrebbe soddisfatto anche quei tali più di cui sopra.

Ecco il tema brasiliano ed il sardo, l'uno sotto all'altro perché il lettore giudichi di suo (vedi esempi II e III).

II

III

Quanto poi alla comune origine moresco-spagnola la è cosa abbastanza evidente poiché come la Sardegna così anche il Brasile fu fortemente imbevuto di usi e costumi iberici. Quest'ultimo anzi non solo è una vasta regione di quell'America del Sud di cui oramai la razza principale, tolta la rossa indigena in continua diminuzione, è la latino-spagnola, ma è pure, dal 1500 in cui veniva scoperto dal portoghese Don Pedro Alvarez Cabral e dallo spagnolo Vincenzo Pinzón, una vera e propria colonia portoghese.

Per amore di contrasto mi piace ora riportare qui, vicino vicino, un caso in cui, al contrario che nel precedente, l'assonanza perfetta di due temi appartenenti ai due paesi di cui abbiamo già discusso, Brasile e Sardegna, non può essere dovuta al fatto del provenire entrambi da un terzo paese.

Il signor Lery, accompagnato da due ministri protestanti e da molti altri correligionari, si recò, nell'anno 1556, nel Brasile, chiamato dal vice ammiraglio Carlo Durand Willegagnon per fondarvi una colonia protestante sotto la protezione dell'ammiraglio Coligny. Ma essendogli mal riuscita l'impresa, il Lery se ne tornò in Francia ove pubblicò un interessante libro di memorie sulle cose notabili da lui osservate nel suo soggiorno al Brasile<sup>7</sup>. Libro interessante per il musicologo in quanto vi si trovano riportati diversi esempi di canti brasiliani, a quell'epoca assolutamente puri da ogni contaminazione straniera.



Ecco qui uno dei detti esempi (vedi esempio IV) che fino dalla prima lettura mi ha ricondotto colla mente a quella Sardegna di cui sono già molti anni che vado discorrendo in questa rivista, ed i cui scogli etnofonici rompono denti e unghie a quanti non avendone né i polsi né i reni, vogliono, seguendo le mie modeste orme, tentarne la scalata nella mira di coglierli, prostituendo l'anima musicale sarda, una foglia di falso aloro e magari un filo di lucro.

Traducetelo in notazione moderna e ditemi se non è gemello di questo tema di ballo sardo (vedi esempio V).



Tono e modo, linea melodica e ritmo maravigliosamente identici! Appena diverso il tempo e indi gli accenti metrici naturali ove si voglia tradurre il tema brasiliano in un 2/4, come forse strettamente si deve secondo il primo trascrittore,

7. [J. de Levy, *Histoire d'un voyage fait en terre du Brésil, autrement dite Amérique*, Genève 1578].

anziché in un 6/8 come il tema sardo. Ma ciò sempre che si voglia tenere per fedele la trascrizione del Lery in un particolare così delicato com'è quello del tempo, in cui vediamo errare moderni musicologi, di cui taluno arrivò a trascrivere il ballo sardo in 2/4 in luogo del 6/8. Ma che può mai importare una diversità di tempo ove anche l'orecchio del semplice amatore avverte trattarsi di uno stesso fiore sbocciato in due diverse terre?

Qui piuttosto s'affaccia il problema del come, del perché dell'assonanza fra i due motivi. E poiché non possiamo porre il perno della comune origine spagnola, essendo stato il tema brasiliano raccolto troppo pochi anni dopo la scoperta della regione perché potesse aver avuto il tempo di imbastardire nel contatto dei conquistatori, quando cioè gli indigeni ancora non potevano aver assorbito nulla della conquistatrice Spagna, e per altra parte mostrandosi il tema preistorico in certi suoi precisi particolari, dei quali non ultimo la legnosa rigidità dei salti melodici<sup>8</sup>, risultante dal battito dei piedi dei primitivi danzatori, non resta che l'argomento principe in tali

8. L'osservazione sembra contrastare alla realtà del fatto melodico, ma purtroppo la musica scritta è sempre ben lontana da rendere chiara l'idea della musica eseguita; figuriamoci poi di quella etnica. Bisognerebbe, o servirsi di un certo numero di nuovi segni convenzionali, sempre imprecisi, o poter riportare, accanto all'ordinaria semiografia musicale, il tracciato fonografico come fu fatto per i canti dei Navaho dell'Arizona, e quello pletismografico come fece il Dogiel [vedi J. Dogiel, "Über den Einfluss der Musik auf den Blutkreislauf", in *Archives für Anatomie und Physiologie, Physiol. Abth.*, IV, 1880, pp. 416-428] e molti altri fisiologi; bisognerebbe ma... Il lettore tenga per detto che tutti gli esempi musicali etnici s'intendono di esecuzione più ritmica che melodica, quasi che tutte le note ne fossero puntate o martellate, salvo quegli esempi ove siano segnati i portamenti che devono al contrario eseguirsi con un vero e proprio strascicamento della voce. Così per gli abbellimenti l'esecuzione deve essere poco netta, quasi scivolante, tremolio in luogo di trillo; accenno, rimasuglio di singhiozzo ove è segnato appoggiatura. Ove è il ritornello indico che il cantore popolare ripete il brano, spesso anche quattro volte, con altre parole, prima di eseguire la cadenza finale. Al musicologo basterà certo ripetere il motivo, anche colle stesse parole, per sapere come è il canto nella sua interezza e quale effetto ne risulti.

casi: credere cioè che «L'uomo, posto nelle stesse condizioni di spirito, sotto qualunque latitudine, reagisce identicamente essendo gli uomini come campane uguali che percosse in modo uguale danno necessariamente suoni uguali»<sup>9</sup>. E ciò tanto più quando le condizioni generali etniche di due paesi sono fondamentalmente simili od assai si riavvicinano come precisamente nel caso dell'America del Sud e della Sardegna.

Non è solo il particolare sonoro che polla identico dall'anima umana, sia questa brasiliana o sarda, eschimese o africana, ma sono pure gli attributi prestati dalla fantasia popolare al gesto, al motto, al suono, che quindi vengono espressi, materialmente rappresentati, nello stesso modo da tutti i popoli della terra.

L'esorcismo che ora il prete per poche lire fa al povero epiletico onde liberarlo dai maligni spiriti di cui sarebbe invasato, è parente prossimo, discendente diretto, della canzone a ballo che nelle Puglie, nella Campania<sup>10</sup> ed in Sardegna<sup>11</sup>, ancora si pratica attorno all'uomo morso dalla tarantola, detta in dialetto sardo *àrgia*. E questa canzone, dagli urla, dallo stamburare, coi

9. G. Fara, "Unità di essenza e di forma nella musica primitiva", in *La Cronaca Musicale*, XIX, Pesaro 1915. E, per l'opinione contraria, A. Trombetti, *Unità d'origine del linguaggio*, Bologna 1905. Le identità si palesano pure nel gesto. Perciò utilissime le ricerche anche nel campo della parte mimica che accompagna le diverse manifestazioni musicali. Il ritmico dondolare della persona che canta mesta si attaglia perfettamente al tono vocale singhiozzante, così come il dondolio quieto che accompagna le ninne-nanne della culla diventa furioso saltare, agitare di braccia e contorcere di corpo negli inni guerreschi e nelle danze profane. In proposito di danze primitive ho notato come una grande quantità di esse abbiano la parte mimica simile a quelle del ballo sardo. Per es., quella degli indiani Zuni della provincia Puebla del Messico che sono i veri discendenti degli indiani primitivi; e quella dei Masai del Kilimangiaro dell'Africa.

10. A. Pigonati, "Lettera sopra il tarantolismo ossia morso della tarantola che si guarisce nella Puglia colla musica", in *Memorie di Brindisi sotto il regno di Ferdinando*, Napoli 1781.

11. I. Longiave, *Il tarantolismo in Sardegna. Usanze popolari sassaresi*, Sassari 1898.

quali il mago dei Chippewa d'America<sup>12</sup>, dei Niamniam, Akkà e Monbuttù dell'Africa, dei Navajos del Nuovo Messico<sup>13</sup>, pretendendo guarire il malato o risuscitare il morto<sup>14</sup>; dai canti che in

12. F. Th. Densmore, *Chippewa Music*, Washington 1910-13, bollettino 45-53. Edizione così splendida e ricca da fare non poca invidia e vergogna a questa stracciona d'una musicologia italiana che se non avesse questa rivista della quale bisogna lodare incondizionatamente gli editori, non troverebbe da pubblicare i suoi migliori lavori neppure su carta straccia.

13. Questa varietà della razza indiana chiama *yé-be-chi* la funzione del negromante che s'accinge a curare gl'individui della propria tribù frammezzo al frastuono di una sfrenata ridda e di un monotono canto sulle parole: *Ho yo-boyo-bo! To-bai-yo! To-bai-yo! yo! yo!* il cui tono da note bassissime sale ad un fortissimo assordante.

Questa sorta di canti non hanno da far nulla, psicologicamente, con quelli della morte. Essi provengono dal credere che il fracasso allontani lo spirito malefico che secondo i selvaggi produce il male così come atterrisce gli uomini e le belve. E queste e tutti gli animali si servono degli urla per spaventare il nemico. Mentre la nenia funebre proviene dal dolore fatto suono. Allora sono i lugubri *lulululu* che risuonano nella notte abissina quando il crudele fucile dell'invasore porta la strage fra le loro file; sono i canti detti *morna* dei Santal del Bengala (vedi "La tribù dei Santal" del rev. Stefano Monfrini, in *Le Missioni Cattoliche*, n. 20, 1920); sono gli *attitudus* sardi, i *voceri* corsi, da cui molto più tardi il *Requiem* che i sacerdoti cantano indifferenti sulle nostre bare.

Il Breuil (secondo un articolo di F. Menétré, in *Revue des Jeunes*, Paris, 10 settembre 1920) vedeva l'origine di tutte le arti nella superstizione, come, più tardi, anche A. Della Seta nel volume *Religione e arte*. Nel campo della musica è J. Combarieu (*La musique et la magie* [Paris 1909]; *Histoire de la musique* [Paris 1913]) che sostiene, e molto abilmente, avere la musica avuto origine dalla magia. Ma tutta la storia della psiche insegna altrimenti, e se possiamo ammirare l'ingegnosità di certe argomentazioni, siamo costretti dai fatti e dalla logica a rigettarne la conclusione come assolutamente falsa.

14. I malesiani ed i selvaggi in genere, ritengono che le malattie, salvo i più comuni malesseri, provengano dallo spirito di un morto in contrapposto a quello del paziente. Riguardo alle cerimonie compiute durante la malattia o per seppellire i morti presso certi popoli, vedi H. A. Junod, "Les conceptions physiologiques des Bantous Sud-Africains et leurs tabous", in *Revue d'Ethnographie et de sociologie*, 57, 1910; J. G. Wood, *The Natural History of Man*, London 1880 [London 1868-70]; J. Lubbock, *Origines de la civilisation*, Paris 1873; I. G. Bourke, "The Medicine-thew of the Apache", in *Annual Report of the Bureau of Ethnology*, IX, Washington

Egitto fin dall'epoca dei Faraoni usavano contro il velenoso morso dei serpenti; da quelli che i Greci intonavano per far cessare le epidemie. Così ciò che si narra nelle antiche ballate della Svezia e della Scozia di un famoso suonatore di arpa, che doveva la sua virtù ad avere costruito il proprio strumento con le ossa di una donna le cui dita ne formavano i pirotti, e i capelli le corde<sup>15</sup>, come pure la leggenda creata intorno al violino di Paganini che si voleva armato di corde ricavate da budella umane, parte dallo stesso pregiudizio che faceva adoperare agli Indiani del Chili<sup>16</sup> ed a quelli del Brasile zufoli fatti con ossa umane e di preferenza di nemici vinti in guerra<sup>17</sup>.

Nello stesso piano ideale crediamo si possano collocare due corni fittili, uno proveniente dalla terramara di Castellaro di Gottolengo, oltre il Po, in provincia di Brescia e illustrato da

1892; E. B. Tylor, *La civilisation primitive*, Paris 1871; H. Spencer, *Descriptive Sociology*, London 1873; B. Clarikles, *Bilder altgriechischer Sitten*, Berlin 1878; F. Lenormant, *Histoire ancienne de l'Orient*, Paris 1881; Hacsér, *Geschichte der Medizin*, Iena 1875.

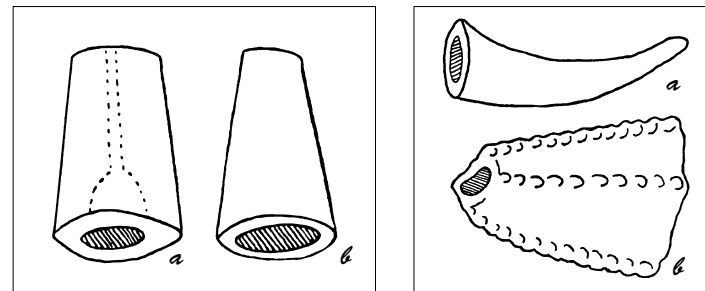
15. J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, Göttingen 1854; J. Grimm, *Alt isländische Volks-Balladen, übersetzt von Willatzen*, Bremen 1865.

16. A. de Ovalle, *Relation historique du royaume de Chili*, Paris 1649.

17. L'osso di un nemico ucciso è pure usato dagli isolani della Nuova Britannia per le punte delle loro lance, credendo così di aggiungere il valore del morto al proprio. Vedi C. Edward, *L'uomo primitivo*, Torino 1904. Lo studioso di etnofonia che amasse fare una corsa attraverso la storia e la leggenda dell'osso foggiano a zufolo nei Paesi Bassi, Lorenesi, Germania, Piccardia, Bretagna, Guascogna, Linguadoca, Svizzera, Tirolo, Sicilia, potrà consultare con profitto e diletto "L'os qui chante" di E. Monseur, in *Bulletin de Folklore*, I-II, 1891-93; e per le leggende in cui l'osso di una vittima rivela, cantando, delitti ignorati, vedi G. Ferrand, *Contes populaires malgaches*, Paris 1893.

Nel Museo del Trocadero a Parigi si conserva un disegno di uno strumento osservato sulle rive del Xingu dall'esploratore Crevaux, assassinato nel Brasile nel 1882, che non è altro che una trombetta il cui padiglione è formato da un cranio umano. E noi sappiamo come gli indigeni di Vapura usino strumenti simili. Per strumenti fatti con ossa umane, persino crani con pelli tese alla base che servono a guisa di tamburo, nel Tibet, vedi P. Landon, *A Lhassa, la ville interdite*, Paris 1906 [titolo originale *Lhasa: an account of the country and people of Central Tibet* (...), London 1905].

Luigi Pigorini<sup>18</sup>, l'altro scoperto nella terramara di S. Caterina presso Cremona<sup>19</sup>. Se il primo (vedi fig. 2a) è una evidente copia del corno da suono ricavato dalla difesa taurina, il secondo invece, illustrato dal Patroni (vedi fig. 2b), è uno strumento musicale che per le sue forme tozze, l'esagerato diametro in confronto alla lunghezza e persino per le stesse decorazioni consistenti in quattro cordoni longitudinali ornati con impressioni di polpastrello, al mio modesto senso di musicologo appare piuttosto come una



1. Corni fittili

2. Corno fittile proveniente dalla terramara di Castellaro di Gottolengo (a) e tritone fittile proveniente da S. Caterina (b)

18. L. Pigorini, "I due più antichi strumenti da suono italiani", in *Centenario verdiano*, Parma 1913.

19. G. Patroni, "Di alcuni oggetti fittili della terramara di S. Caterina presso Cremona", in *Bullettino di paleontologia*, XLIII, 1917. In questa terramara furono, oltre al tritone di terracotta di cui nel testo, trovati anche alcuni «oggetti in argilla a guisa di tubuli forati per il lungo, alquanto svasati da una parte ed interpretabili come fischietti o trombette» come è detto nell'opuscolo del Patroni (vedi fig. 1a). Di tali oggetti ne furono rinvenuti anche in Sardegna (vedi fig. 1b), ed illustrati dal Taramelli con le parole «esito molto a ritenere come fischietto questo piccolo corno fittile, che forse non fu altro se non un imbuto, senza escludere che esso possa aver avuto un significato molto più elevato e connesso col culto funerario», soggiungendo che l'oggetto «non trova spiegazione facile né con gli usi domestici né come strumento musicale». Il dott. G. G. Porro, qualche mese prima che si iniziasse la guerra nella quale doveva gloriosamente cadere, mi chiamò al Regio Museo d'Antichità, di cui egli faceva



più o meno primitiva riproduzione di un tritone nodifero che non quella di un corno. E se all'esperimento acustico si prestasse, sono quasi sicuro che l'oggetto in questione darebbe un suono rauco simile a quello di una grossa nicchia di mare.

Nello stesso piano ideale abbiamo detto, poiché a me, francamente, sembrano strumenti più che di uso pratico quotidiano, strumenti di lusso, quasi votivi, destinati al capo come simbolo di comando, poiché era il capo che doveva con i suoni del suo corno dare i diversi segnali necessari a coordinare gli atti della intera comunità. È la stessa fragilità della materia in cui sono costrutti che doveva renderli più preziosi agli occhi dei terramaricoli e che a me suggerisce l'idea sopra esposta, senza voler tener conto del loro relativo enorme peso (quello di Gottolengo di quasi due chili!), che doveva renderli assai malagevoli all'uso, mentre le corna animali sono leggerissime.

È vero che entrambi gli strumenti furono ritrovati in terramare e cioè in quei resti di abitazioni costrutte su palafitte attorno alle quali regnava l'acqua e in cui, come asseriva Erodoto, duemilaquattrocento anni or sono, bastava calare i canestri in acqua per ritrarneli quasi pieni di pesce; ma ciò non può far pensare ad una scarsità di corna di animali per cui si fosse dovuto ricorrere a costruire gli strumenti musicali d'argilla, poiché sappiamo come nelle abitazioni lacustri si trovassero perfino stalle di buoi, pecore ed altri animali, e fossero fornite di un ponte che oltre al passaggio degli uomini serviva a quello del bestiame per condurlo al pascolo sulla terra ferma; come sappiamo pure essersi

---

parte, per sentire il mio modesto parere sui pretesi fischietti di terracotta, ed io, esaminatili e fatte quelle prove che la pratica mi consigliava, doveti escludere allora ed escludo ora ogni loro possibile funzione nell'organologia strumentale. Così ne "La stazione palustre di Campo Castellarò presso il Vhò di Piadena", in *Monumenti Antichi della Regia Accademia dei Lincei*, XXVI, 1916, fu rinvenuta una falangina lunga mm 25 come quella del mignolo di un adulto con due fori che fecero pensare al Castelfranco, che assieme al Patroni illustrò tale scavo, trattarsi di un fischiotto. Ma l'essere essi fori sulla stessa parete, non essendone forate le estremità, escludono ogni funzione musicale a questa falangina i cui fori è più giusto ritenere che servissero a passarvi un legacciolo per portare la falangina come ciondolo o trofeo. E questo vide benissimo l'acuta mente del Patroni che in tal senso me ne scrisse privatamente.

negli scavi delle terramare rinvenuti parecchi oggetti in corno come asce, zappe, martelli, vasi<sup>20</sup> ed altri oggetti, che provano la facilità che aveva l'uomo delle terramare a foggarsi degli strumenti musicali con corna animali. E in certe marniere, come in quella di S. Ambrogio, si ritrovarono delle forme da cui si può arguire che vi si fondesse perfino il bronzo. E, ricorrendo ai paragoni con gli usi e costumi degli attuali selvaggi, non è superfluo notare come nelle loro abitazioni lacustri dell'Africa centrale, dell'America meridionale, della Papuasias, di Maracaibo, della Nuova Guinea (spesso vere città come quella di Brunei vicino a Borneo), si rinvengano gli stessi oggetti che si rinvengono presso le tribù che vivono sulla terra ferma, compresi gli strumenti da suono fatti di corna animali.

Del resto, se noi frughiamo nella storia degli strumenti, la creta non la troviamo usata come materiale da costruzione che in strumenti appartenenti a quello ch'io ho in altro mio lavoro classificato «barocchismo musicale»<sup>21</sup>, quali le *ocarine*, la *zambomba* spagnola, la *rommelpot* fiammingo, il *pignato* e il *braù* provenzale, il *puti-pù* napoletano e il *puti-puti* della Sicilia (semplici pentole con membrana tesa e una canna che scorre verticalmente in un foro centrale di essa); alcuni *bubboli* e certi fischietti del Perù detti *silvados* usati a Cajamarca come dentaroli pei bambinelli; i diversi zuffoletti che in tutta Europa (Russia compresa, ove sono denominati *swistalka*, e in Cina ove si fabbricano per trastullo dei bambini), riempiti di acqua, imitano il gorgheggiare degli uccelli di cui hanno la forma. O la troviamo adoperata in quei numerosi fischietti ed anche veri e propri zuffoli, rinvenuti in scavi di tombe del Messico, che risalgono a prima della sua conquista, i quali hanno indubbiamente carattere simbolico religioso, fischietti forse di trastullo nell'altra vita ai morticini come lo furono in questa, zuffoli forse simbolo della poetica arte praticata in vita dal morto, forse strumento

---

20. Tanto il corno fu il primo vaso dell'uomo che in seguito tutti gli oggetti fittili presero il nome di "ceramica" dal greco *κέρας*, corno. Altri vogliono ceramica da *Kar*, cuocere, ardere.

21. G. Fara, "Di alcuni costumi musicali in Sardegna", in *Rivista Musicale Italiana*, XXV, 1918, p. 78 [p. 193 della presente raccolta].

destinato a rendere meno tetro il funereo soggiorno o ad allontanare i malefici spiriti.

Dal semplice strumento si sale alla rappresentazione simbolica complessa della scena in cui il suono è potenza più che terrena.

Così, il motivo della pietosa che disperata picchia alla dura porta della tomba che orna il moderno monumento sepolcrale, già indirizza la mente alla possibilità di risvegliare il morto coll'affannoso rintocco. E l'idea che guida la mano del moderno artefice a figurare la tromba o la fistola nelle stele e nelle targhe mortuarie, è germogliata dalla stessa pianta che, migliaia d'anni fa, dava i suoi succhi all'estro del preistorico artista che incideva la figura di una donna che suona il tritone innanzi alle sacre corna<sup>22</sup> di un altare in un sigillo minoico di cristallo di rocca (vedi fig. 3), illustrato dall'Albherr<sup>23</sup>, che fa pensare alle trombe del dì del giudizio della Sacra Scrittura. Ed è ancora e sempre lo stesso principio che ha fatto costruire un tritone in liparite, pieno e quindi non da suono ma decorativo, che fu trovato in Haghia Triada<sup>24</sup>.

22. L'uomo, con tutta la sua ostentata superiorità, è maledettamente invidioso delle naturali doti di tutte le altre bestie, così che lo vediamo attribuirsi non solo "cuore di leone", "ugola di usignolo", "astuzia di volpe", "ingegno... d'aquila", ma insuperbire quando può ornarsi di spoglie animali. Così per le corna. Tralasciando quelle del marito tradito delle quali nel suo amaro *Povero Cristo* [Milano 1919] Mario Mariani dice terribilmente il vero, le corna dico, all'uomo, appena le vide alla bestia parvero appendici degnissime e, rifacendo all'indietro la via dell'evoluzione, se le ripiantò lui stesso sul capo quale titolo di dignità. E la stessa corona dei re che altro è se non una modificazione delle corna di cui anche nel nome conserva il suono? Ma se i capi-bestie si palesano anche nella smania di volere imbuarsi di fuori come son di dentro, non meno bestie i popoli inchinandone le fronti perché cinte delle insegne taurine.

23. Vedi L. Mariani, "Antichità cretesi", in *Monumenti Antichi della Regia Accademia dei Lincei*, VI, 1896 e A. Della Seta, "La conchiglia di Phaestos e la religione micenea", in *Rendiconti della Regia Accademia dei Lincei*, XVII, 1908.

24. A. Mosso, *Le origini delle civiltà mediterranee*, Milano 1912; G. Fara, "Sull'etimologia di «launeddas»", in *Rivista Musicale Italiana*, XXV, 1918, pp. 259-270 [pp. 199-210 della presente raccolta] e G. Fara, "Di alcuni costumi", cit.



3. Sigillo minoico con suonatrice di tritone

La musica, sia per mezzo dei sentimenti, che direttamente per mezzo dei sensi, esercita un vero potere su certe funzioni organiche, specialmente su gli intestini, sul cuore e su la respirazione. Sia scemando che aumentando di forza e frequenza tali funzioni. Ed occorrendo al cuore più di otto decimi di secondo per compiere una rivoluzione completa, i suoni debbono avere una durata di molto maggiore di questo tempo per produrre una variazione duratura nei battiti del cuore; esclusi gli scoppi violenti che agiscono in altro modo. Al contrario l'insistenza ritmica e melodica influiscono sul cuore mantenendolo in una tensione continua. Le musiche primitive sono una incosciente attuazione di tale principio ed è perciò ch'esse agiscono così potentemente anche su noi, al contrario di certa musica ultra moderna. E il fenomeno, empiricamente praticato dai primitivi, è confermato dalle esperienze scientifiche<sup>25</sup>.

25. La monotonia etnofonica ha riscontro nella monotonia del disegno decorativo primordiale. Il tema musicale breve e semplice si ripete all'infinito così come le figure geometriche che adornano gli oggetti dell'epoca della pietra. Di quello unica variante il trasporto più in alto o più in basso imposto dall'estensione vocale; di queste unica variante collocarle in senso inverso. Anche nel disegno l'insistenza ha un reale potere sulla psiche umana.

Ed alla musica, accanto al potere di risuscitare i morti, si attribuisce pure quello di addormentare i vivi. Naturalmente il selvaggio attribuendo la propria natura agli spiriti, li tratta allo stesso modo che se fossero uomini. Così gl'Indiani della costa di Mosquito, nell'America centrale, supponendo che lo spirito maligno cerchi d'impossessarsi del corpo dell'estinto, suonano, per addormentarlo, le stesse nenie che usano per cullare i bambini, mentre compiono le diverse operazioni per portar via il cadavere e seppellirlo, cosa che vien fatta a suon di musica e da selvaggi dipinti per non essere riconosciuti e puniti dal Walasha o spirito maligno<sup>26</sup>.

L'impressione che nell'uomo, specie se selvaggio, hanno sempre fatto i sogni, suggerì alla sua fantasia l'idea di un dio che presiedesse ad essi e, forse per lo stesso sentimento che induce la madre a cullare i figli col suono, il primo fra i mezzi che esso attribuì a tale dio è la musica, il flebile suono della gracile avena.

Di questo particolare modo d'intendere il potere del suono, a me, che ho l'abito di vagare fra le antiche vestigia di passate civiltà, piace notare la traccia in un tipo di statuetta di terracotta di cui esistono ben cinque esemplari nel Museo di Antichità di Cagliari (vedi fig. 4).

Il canonico Giovanni Spano, illustratore del primo esemplare scoperto a Tarros<sup>27</sup>, ne scrive: «Personaggio nudo androgino a quanto pare, seduto come sopra un sasso, il quale imbocca due tibie appoggiandole sopra ambe le orecchie di un tenero bambino nudo e semimorto, se pure non è addormentato. Egli è accoccolato tra le gambe del suonatore, colle manine incrociate sopra il ginocchio [sinistro]. La figura principale ha rada barba, le gote gonfie per esprimere il fiato raccolto, e sopra della testa tiene come un modio in forma circolare»<sup>28</sup>.

26. H. H. Bancroft citato da H. C. Yarrow, "A further contribution of the study of the Mortuary Customs of the North American Indians", in *Annual Report of the Bureau of Ethnology*, I, Washington 1881.

27. Tarros o Tharros, antica città di Sardegna rammentata nell'*Itinerarium Antonini* e dalle cui rovine credesi fabbricata la città d'Oristano, il cui territorio conserva tuttora l'antico nome.

28. G. Spano, "Statuette di terracotta di Tharros", in *Bullettino Archeologico Sardo*, IV, 1858.



4. Statuette in terracotta conservata al Museo Archeologico Nazionale di Cagliari

Faccio grazia al lettore di una nota ove è tentata l'identificazione dello strumento, la cui amenità è dovuta a una scusabile incompetenza dell'autore in fatto di musica, e riporto invece quanto scrisse il direttore del Museo di Antichità di Cagliari in proposito ad altri due esemplari simili, scoperti nella stessa regione ove fu scoperto il primo: «I due altri timiaterii, pure delle necropoli Tharrensi, riproducono la figura mostruosa di un Bes barbato che suona la doppia tibia, seduto sulle due gambe accosciate, mentre tra le ginocchia, accoccolata in terra, è una figurina di negro addormentato che reclina il capo sulle ginocchia. Tali figurine, che troviamo frequenti fra i prodotti di Rodi, di Tebe, dell'Asia Minore<sup>29</sup>, sono abbastanza diffuse nelle necropoli dei Cartaginesi, dove esse tengono il posto delle primitive figurine di Bes, di tipo più schiettamente orientale, e preludono alle

29. F. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrecotten*, I, tav. 216, 9 (Smirne); I, tav. 216, 11 (Tebe).

figurette di tipo silenico, più schiettamente ellenico, che si trovano nelle tombe puniche di periodo più recente. Anche i motivi di figurine di negro sono fra quelli che si trovano con una certa frequenza sia in Cartagine che in Sardegna, taluni di produzione greca, ma spesso dell'arte punica locale.<sup>30</sup> Del resto la provenienza è specificata dal cartellino che è nel fondo della mostrina, che dice: «Figurine puniche provenienti da necropoli varie della Sardegna».

Il Taramelli, come si vede, mentre ci dà più precise ed ampie informazioni e tenta anche interessanti comparazioni, riguardo al particolare musicale ne sorvola il lato psicologico e nella designazione dello strumento cade nel comune errore di chiamarlo genericamente doppia tibia. Errore che, come si vedrà in seguito, avrebbe potuto impedire di illuminare un'importantissima parte della storia della musica in Sardegna, di cui io, secondo le modeste forze mi consentono, vado da lunghi anni occupandomi.

Dal lato psicologico questo piccolo gruppo di terracotta rappresenta la potenza ipnotica del suono, uno fra i più importanti dei suoi attributi. Essa potenza emana chiara, evidente, indubbia, dal rapporto di atteggiamento fra le due figure. Emanata dal dolce composto abbandono del fanciullo che esprime, non la rigidità della morte od il fremito di chi stia per essere richiamato in vita, ma il riposo quieto e profondo del sonno. Emanata dal Bes che col poggiare l'estremità inferiore delle canne alle orecchie del fanciullo non vuole palesemente che indurlo a riposo e suscitare nel sonno di lui dolci immagini. Intenzione resa ancora più chiara ed evidente dallo strumento adoperato, dalla canna dal suono flebile e monotono come ninnare di madre, ronzante come d'api che sciamano, ché altrimenti, ove un morto od un addormentato avesse voluto destare, la tromba o gli avi di questa, il corno taurino e il tritone dell'oceano, il plasticatore gli avrebbe fatto imboccare. In questo tipo di statuette il Bes non è altro che Morfeo, il primo ministro del Dio del sonno, che esercita il suo potere.

30. A. Taramelli, "La collezione di antichità sarde dell'ing. Leone Gouin", in *Bollettino d'arte*, 1914.

Riguardo allo strumento vediamo se le nostre indagini musicologiche riusciranno a dare il po' di lume di cui sopra.

Suonatore di doppia tibia? O forse che non esistono altri strumenti? Quando si desidera indagare di che strumento si tratti, se la poca chiarezza dei suoi dettagli non lo consente, l'indagine deve essere rivolta innanzi tutto ai caratteri etnici del suonatore; poiché se io mi trovo, per esempio, innanzi alla riproduzione di un suonatore di tamburo, essendo che tale strumento prenda non solo nome diverso, ma anche diversi dettagli organologici facilmente omessi in una statuette, ove io voglia specificare mi è d'uopo ricercare di qual paese sia il suonatore raffigurato.

Nel nostro caso il personaggio rappresentato dalle statuette in questione è un Bes o Besa, divinità egizia non conosciuta se non per mezzo di un famoso oracolo di Abido<sup>31</sup>. Non devo io forse supporre che questo Bes imbocchi un patrio strumento e cioè una *zummârah* o un *arghoul*, strumenti ancora largamente diffusi nell'Egitto e che fanno furore, assieme ad una sorta di tamburo dal vaso di terra detto *darâboukkeh rek*, nelle orge ove si fa uso della inebriante bevanda ricavata dalla canapa indiana o *hashish*? Tale supposizione non fa che logicamente svolgere, meglio illuminare il cammino percorso dalla musica in Sardegna ed a noi già additato dai nostri precedenti studi sulla etnofonia sarda.

S'io penso alle lunghe e vive comunicazioni della Sardegna con l'Egitto e con il mondo fenicio<sup>32</sup>; che verso la fine del VI secolo a.C. le coste dell'isola si trovavano sotto il dominio di Cartagine, da cui più tardi, verso il 219 a.C., si ebbe la seconda guerra punica; che i Shardana del mare, adibiti come truppe scelte in modo speciale alla persona dei Faraoni, altro non siano che guerrieri sardi formanti una specie di preistorica falange di guardie regie; che numerosissime sono in Sardegna le vestigia egiziane, quali camere mortuarie, sfingi scolpite in pietra non

31. Antica città dell'Egitto superiore situata rimpetto a Ouah, la grande oasi, e i cui avanzi trovansi presso i due villaggi di El Kherbeh e Harabat distanti circa dieci chilometri dalla sponda occidentale del Nilo.

32. O. Montelius, *Ricordi della Sardegna*, Cagliari 1898.

sarda ma probabilmente anzi di Assuan, l'antica Syene in cui tanti monumenti egiziani sono scolpiti, stele funerarie con iscrizioni puniche, amuleti, sottili lamine di oro e d'argento ornate di simboli egiziani e conservate in piccoli preziosi astucci; numerosissimi scarabei<sup>33</sup>; che studiando io le due sorta di zufoli usati in Sardegna trovavo l'uno di essi «provenire in origine dalla magnifica zona etnofonica dell'Africa che più strettamente comprende Tunisia, Algeria, Marocco e più indietro l'Egitto»<sup>34</sup>; l'altro «che dopo avere scorto dei meravigliosi e pur evidentissimi punti d'identità fra le *launeddas* sarde e l'*arghoul* egiziano, ne scorgo di nuovo e non meno evidenti fra il *sulittu de canna* e il *monaulos* della sacra terra dei Faraoni»<sup>35</sup>.

S'io penso a tutto ciò, non posso far a meno di vedere nella statuetta di terracotta del mostruoso Bes officiante in un culto di cui parte principale è il suono, che una conferma alle prime tracce datemi dalle precedenti indagini, e vedere nelle canne suonate dal Bes la forma prima delle *launeddas*, quando constavano ancora di due canne come attesta la denominazione di *bisònas*, due suoni, usata tuttora in certi paesi della Sardegna, quali Senì, Lanusei, Barisardo, Gairo, ove pure lo strumento è già da un pezzo scomparso. Il che dunque ci prova essere l'*arghoul* e le *launeddas* uno stesso strumento più o meno modificato dal particolare *ethnos* dei due paesi, e ricevendo in Sardegna, fin da epoca remotissima, una terza canna<sup>36</sup>, pure continuando a vivere, ma solo in pochi paesi, nella sua forma iniziale a due canne.

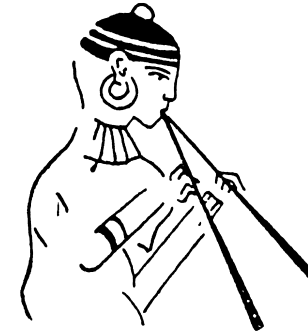
Il Mahillon nel suo magnifico catalogo dice che basta comparare la *cheremia* delle Baleari alla *zummàrah* ed all'*arghoul* per convincersi dell'origine araba dello strumento in uso nell'isola di Ivica: ed io domando se dati i rapporti esistiti

33. J. I. Lieblein, *Notice sur les monuments égyptiens trouvés en Sardaigne*, Cristiania 1879.

34. G. Fara, "Il pífaro y tamborillo in Sardegna", in *Archivio Storico Sardo*, XII, 1916-17, p. 171 [p. 369 della presente raccolta].

35. G. Fara, "Dello zufolo pastorale in Sardegna", in *Rivista Musicale Italiana*, XXIII, 1916, p. 532 [p. 176 della presente raccolta].

36. Vedi G. Fara, "Su uno strumento musicale sardo", in *Rivista Musicale Italiana*, XX, 1913, pp. 763-791 [pp. 83-112 della presente raccolta].



5. Suonatrice di *arghoul* a canne divergenti, dipinta in una tomba di Tebe (XVIII dinastia)

fra Egitto, Cartagine e Sardegna, e la identità formale e sostanziale dei due strumenti, non debba io ritenere per certo il sardo di origine africana o di costruzione identica al suo similare dell'Africa per ragioni di identità etniche fra i due paesi. Una piccola differenza potrebbero i più meticolosi trovarci: le canne dell'*arghoul* unite lateralmente per tutta la loro lunghezza; quelle delle *bisònas* unite in modo da andare lievemente divergendo verso le loro estremità inferiori. Ma bisogna tener conto che se le canne dell'*arghoul* dell'antico Egitto erano disposte come lo sono oggi, all'epoca del Nuovo Impero, per gli intensi contatti con l'Asia dovuti alle conquiste dei Faraoni<sup>37</sup>, le canne dell'*arghoul* divergevano ad angolo, come ne fanno fede numerose pitture dell'epoca (vedi fig. 5)<sup>38</sup>.

Qui però a più d'uno s'affaccerà il dubbio se la statuetta del Bes sia di arte egiziana, fenicia, greca o sarda.

Noi abbiamo già visto ciò che in proposito ne pensa il Taramelli, e dobbiamo aggiungere che quanti scrittori di archeologia sarda ne abbiano dovuto scrivere poco si sono curati di

37. V. Loret, "Égypte", in *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, a cura di A. Lavignac, I, Paris 1913.

38. Vedi J. Gardner Wilkinson, *The manners and customs of the ancient Egyptians*, London 1878.

precisare la fonte di tali statuette, considerandole sempre come espressione del mondo egiziano. Così anche i minori: Romualdo Loddo<sup>39</sup>, Vincenzo Crespi, il quale dice che «i soli monumenti di Tharros basterebbero a tracciare la egiziana mitologia»<sup>40</sup>, Pasquale Castaldi Millelire<sup>41</sup> e cento altri.

E se le statuette fossero fenicie, il che non sarebbe improbabile date le innumerevoli tracce che di tal popolo sono in Sardegna<sup>42</sup>, le nostre argomentazioni non avrebbero nulla da cambiare, poiché «*Absolument dépourvue de littérature, de sciences et d'arts nationaux, la Phénicie eut à un haut degré le don de l'imitation et de l'assimilation. Les Phéniciens qui possédèrent le génie de l'industrie à un degré non inférieur à leur génie du commerce, firent d'ailleurs tomber dans la fabrication courante bien de modèles des arts élevés de l'Égypte et de la Mésopotamie. Les vases, les amulettes, les bijoux, les armes, les meubles, les broderies des étoffes, rendirent populaires, dans les contrées les plus lointaines, les motifs splendides de l'architecture et de la statuaire orientale*»<sup>43</sup>. Il che per

39. R. Loddo, "Tombe puniche e romane nella necropoli occidentale di Cagliari", in *Archivio Storico Sardo*, III, 1907.

40. V. Crespi, *Memorie sopra gli antichi popoli egiziani in Sardegna*, Cagliari 1868.

41. P. Castaldi Millelire, *Interpretazione di antichissimi documenti archeologici in Sardegna*, Cagliari 1920.

42. Vedi Pietschemann, "Storia dei Fenici", in *Storia Universale Illustrata*, a cura di W. Onken, IV, Milano 1899; G. Pinza, "Monumenti primitivi della Sardegna", in *Monumenti Antichi della Regia Accademia dei Lincei*, XI, 1901; G. Patroni, "Nora colonia fenicia in Sardegna", in *Monumenti Antichi della Regia Accademia dei Lincei*, XIV, 1904 e A. Bonu, *Notizie filologiche su i Fenici in Sardegna*, Napoli 1909.

43. [«Assolutamente priva di una letteratura, di scienze e manifestazioni artistiche originali, la Fenicia ebbe al massimo grado il dono dell'imitazione e dell'assimilazione. I Fenici, che avevano capacità produttive non inferiori a quelle per il commercio, furono pertanto versati nella fabbricazione di pregiati oggetti d'arte dell'Egitto e della Mesopotamia. I vasi, gli amuleti, i gioielli, la mobilia, i ricami e le stoffe, resero popolari nelle contrade più lontane, gli splendidi motivi dell'architettura e della statuaria orientale.], G. Le Bon, *Les premières civilisations*, Paris 1889, al cap. "Rôle des Phéniciens dans l'histoire", p. 773.

noi vorrebbe dire una statuetta fabbricata dai Fenici ma sul perfetto stampo di quelle egiziane con in più una maggior finatezza di dettaglio. E quasi lo stesso dovremmo dire se si trattasse di una statuetta greca, ed evidentemente non è, o di qualsiasi altra nazionalità, poiché l'artista italiano, francese, tedesco o americano, che voglia, mettiamo, riprodurre la figura di un suonatore cinese, lo farà in tutti i particolari, compreso lo strumento che figurerà pure asiatico e non penserà mai di mettergli in bocca il moderno saxofono o sotto le dita l'europeo pianoforte. Così che a qualunque paese debba attribuirsi la riproduzione della statuetta, essendone il personaggio un dio egiziano, di necessità egiziano ne deve pure essere lo strumento: un *arghoul* o *bisònas*, come meglio piace ai Sardi chiamarlo, tanto più in quanto nel gruppo da noi descritto è notevole il fatto come al bambino che dorme fra le gambe del Bes siano conservati tutti i caratteri dell'africano, cosa che contrasterebbe con lo strumento se questo rappresentasse un *aulòs doppio*, come erroneamente afferma il Taramelli, poiché se fosse esatta la sua affermazione non si comprenderebbe perché non si fosse riprodotta in luogo del Bes una deità greca, o dato almeno lineamenti greci o europei al fanciullo.

Un gran fascio di luce viene da quest'umile cartella ad aggiungersi a quelli venuti da altri precedenti studi e ad illuminare con essi molti angoli remoti della etnofonia sarda e forse non di questa soltanto.

Alla musica si è sempre attribuito in modo speciale una forte influenza sulle funzioni genetiche. Ed è forse dovuto a ciò se allo Spano parve vedere un androgino nel Morfeo o Bes che abbella i sogni del fanciullo africano.

È su questo carattere dato a certi personaggi musicali che indugia il mio pensiero, poiché è desso che mi rimette, dopo un intervallo di sette anni, di fronte ad una statuetta da me già ampiamente studiata in questa stessa rivista<sup>44</sup>. Mi basterà riportare quanto in proposito al suo carattere sessuale ne scrisse

44. Vedi G. Fara, "Su uno strumento", cit.

il Taramelli la prima volta che la illustrò, perché il lettore intenda questa mia associazione d'idee: «Sono invece indicate con sufficiente esattezza le parti sessuali, i due seni in molto risalto, ed i genitali maschili, per quanto inesattamente collocati, sono espressi in modo esagerato, volendosi dall'artefice affermare in modo non dubbio ed il carattere ermafroditico dell'essere rappresentato e la sua esaltazione prodotta dal suono dello strumento musicale»<sup>45</sup>.

Ora, io posso mettere in forte dubbio il carattere ermafroditico della statuetta essendo che troppo spesso nella statuaria, ed anche nella pittura antica, gli organi mammari vengono così esagerati, facilmente per rendere l'idea della forza, per un concetto di bellezza, da lasciare spesso incerti sul sesso del personaggio figurato<sup>46</sup>. Ma l'organo sessuale maschile è così potentemente rilevato da saltare agli occhi di qualunque non cieco, ed è proprio quello che mi porta ad un raffronto fra certo potere psico-fisiologico del suono e certa espressione figurata nella danza di diversissime epoche e luoghi, che ritengo interessante in sommo grado, a riprova di quella tale unità della musica di cui ho già detto più volte<sup>47</sup>.

La statuetta preistorica o protostorica sarda è sola e non fa parte di quei molti gruppi raffiguranti danze, come, ad esempio, quello trovato dal Dawkins a Palaikastro<sup>48</sup>, in cui, attorno ad una suonatrice di lira, stanno quattro danzatrici, e quello meno antico di una danza sacra di tre sacerdoti che, tenendosi per mano, girano attorno ad un quarto, il capo, che suona un doppio *aulòs*<sup>49</sup>; è sola, ho detto, ma non in atto di raccoglimento, china la testa e lo strumento volto all'inghiù, verso terra,

45. A. Taramelli, "Statuette in bronzo d'arte sarda proveniente dal nuraghe Santu Pedru", in *Notizie degli scavi*, Roma 1907.

46. Vedi G. Winckelmann, *Storia del disegno*, Roma 1783.

47. G. Fara, "Unità di essenza", cit.; G. Fara, "Contributo alle ricerche sulla genesi della musica", estratto da *Nuova Musica*, Firenze 1917 e, con esempi musicali, G. Fara, *L'anima musicale d'Italia*, Roma 1920.

48. Dawkins, "Excavations at Palaikastro", in *The Annals of the British School at Athens*, X, p. 217.

49. G. Perrot, Ch. Chipiez, *Histoire de l'Art*, III, Paris 1881-93, p. 558.



6. Suonatore itifallico di flauto policalamo

come chi suona per proprio svago in melanconica e dolce solitudine, bensì col volto alto che guarda dritto, le canne protese innanzi a sé come chi suona forte e per altri, che fa parte, è centro di una festa (vedi fig. 6). E poi quel membro virile enorme non può essere musica intima, quieta, meditativa, flebile, che l'abbia fatto vibrare ed erigere così prepotentemente, ma in modo certo musica energetica, orgiastica, appartenente a quel genere che più tardi in Grecia veniva proibito come lascivo e corruttore di costumi<sup>50</sup>.

50. Gounod chiamava sin da fanciullo "piangente" l'accordo minore; Patrizi dice la musica non sempre un puro e limitato fenomeno acustico poiché si diffonde per tutti i nervi e per tutte le carni nostre; l'ergografo e il dinamometro segnano il rinforzarsi del lavoro sotto l'azione del tono maggiore e viceversa; Urbantschitsch nota l'ingrossarsi della calligrafia sotto l'azione del tono maggiore e viceversa; Listz dice la scena del "Venusberg" nel *Tannhäuser* eccitante, ed il Mauke soggiunge essere necessari dei nervi ben saldi per assistere a tale scena senza esserne scossi e sbattuti come da una notte di ebbrezza sensuale, ed infatti nelle costituzioni lascive degli uditivi certa musica desta eccitamenti genesici; e i padri della chiesa condannavano come diabolico mezzo di perdizione certa musica, come il Kircher qualificava *tonus voluptuosus* il *la maggiore*. Le musiche delle danze possono ad un tempo dirsi energetiche e voluttuose in quanto incitano al movimento ed eccitano all'amore.

La statuetta è sola, ma noi vediamo con gli occhi della mente sorgere intorno ad essa una corona di danzatrici, e forse di danzatori, le cui movenze vanno man mano accentuandosi e prendendo carattere di fantastica ridda, di furioso bac-canale, e vediamo ogni tanto una danzatrice o una coppia, farsi avanti e inchinare il suonatore che doveva essere allo stesso tempo anche il sacerdote della comunità, non andando nei primi tempi mai disgiunte le due cose<sup>51</sup>. È il suonatore di *launeddas*, è il ballo sardo quale oggi ancora si danza, ma nel pieno vigore dei selvaggi e barbari tempi preistorici, messo in azione da uomini quasi nudi di vesti, violenti di passioni.

Raffaele Pettazzoni parlando dei monumenti preistorici della Sardegna, si domanda: «Quali operazioni compivansi entro questo edificio, che oggi ancora parla, nella semplicità delle sue linee, un linguaggio arcano, quasi un'eco dei tempi in cui, tappezzato forse di pelli e adorno di fronde, accolse l'adunanza dei principi del popolo sardo? In vero, il luogo appare troppo angusto per aver potuto servire come una specie di teatro primitivo. In più vasto spazio, al cospetto di tutto il popolo festante, dovevano svolgersi le gare di danza e di canzoni accompagnate dal flauto, e gli esercizi della lotta, di cui fanno fede le statuette sarde di bronzo»<sup>52</sup>. Ed il Taramelli, ritornando sull'argomento scrive: «Fondandomi sulla testimonianza fornitaci da alcune statuette protosarde, dalle quali possiamo constatare che le genti primitive della Sardegna conoscevano gli strumenti musicali, espressi l'idea che al sacrificio fosse connessa una musica od una danza sacra, con l'intervento del sonatore della triplice tibia, della caratteristica *launedda* sarda, di cui il bron-zetto di Ittiri ci presenta l'antichissima origine. L'analogia con le danze solenni ed associate anche oggi giorno con le cerimonie religiose della vivente Sardegna, mi forniva un argomento del

più vivo interesse, data la grande vigoria e persistenza di tutte le forme tradizionali dell'isola»<sup>53</sup>.

Come si vede, la statuetta in questione aveva già suggerito l'idea di riti pagani a suon di musica, e noi precisando diciamo che se questa musica preistorica doveva allietare le pubbliche feste, doveva ancora più e principalmente essere parte integrale ed essenziale di qualche strano rito fallico, compiuto nei preistorici templi sardi, in cui l'officiante rappresentava forse la virilità innalzata a divinità, alla quale i fanatici seguaci rendevano omaggio inchinandolo, danzandogli attorno, sacrificandogli forse. Né il rito si presenta straordinario, ché anzi l'adorazione di tutti i fatti generici ha avuto in tutti i tempi e luoghi sempre grande diffusione. In molte tribù selvagge il senso amatorio si esalta morbosamente tanto da prendere le forme di un vero e proprio culto cui si dedicano speciali orge<sup>54</sup>, persistente costume di

53. A. Taramelli, "Il tempio Nuragico ed i monumenti primitivi di S. Vittoria di Serri", in *Monumenti Antichi della Regia Accademia dei Lincei*, XXIV, 1914. In questo lavoro il Taramelli, con rara sincerità, riconosce alcuni suoi errori e dà piena soddisfazione e prodiga elogi più che non meritasse al modesto autore delle presenti cartelle.

54. P. Mantegazza, *Gli amori degli uomini: saggio di una etnologia dell'amore*, Milano 1886.

Giuseppe Sergi, l'unico, credo, che si sia occupato dell'origine della musica conoscendo e vagliando i lavori del Darwin (*Descent of Man*, London 1871) e dello Spencer ("The Origin and Function of Music", in *Essays*, London 1858; "On the Origin of Music", in *Mind*, XVI, 1891), nei suoi due volumi *Dolore e Piacere. Storia naturale dei sentimenti* (Milano 1894) e *L'origine dei fenomeni psichici* (Torino 1904), sostiene la teoria dello Spencer ricordando aver anch'egli notato la mancanza di canti amorosi nelle razze inferiori dell'umanità. Il Sergi però in questi suoi lavori cita precisamente canti d'amore di popoli primitivi come pure non può fare a meno di menzionare fra i mezzi di corteggiamento sessuale il suono che rinvienesi persino nei ragni. E non solo presso i selvaggi si rinvengono canti d'amore idealizzato ma, come naturalmente doveva essere, di semplice eccitamento sessuale come presso i Wintum di California, ove è una danza con canti corali chiamata della pubertà (vedi S. R. Powers, *Tribes of California*, Washington 1877, in cui è detto: «Qualche volta i canti sono grossolanamente osceni» ed a proposito dei Karok che: «Terminata la danza religiosa svanisce ogni gravità e si fanno danze nelle quali si uniscono i due sessi e finiscono in oscenità») o presso gli Omaha che hanno una danza

51. G. Fara, "Sull'etimologia", cit.

52. R. Pettazzoni, *La religione primitiva in Sardegna*, Piacenza 1912. Raccomandiamo vivamente la lettura di questo libro e specialmente il capitolo dedicato alla paletnologia sardo-africana al nostro discepolo ideale di paleoetnofonia.



quelle orge che dettero origine ai Saturnali della decadenza di Roma. E per la preistoria, in cambio delle centinaia di esempi già troppo citati, io mi contento di questo del Mosso che mi pare molto interessante: «Nel terreno neolitico degli scavi di Festo trovai un idolo femminile color giallo-bruno. Le parti posteriori sono tanto sporgenti da essere simili alle donne degli Otentotti e dei Boschimani. Gli archeologi chiamano questa formazione adiposa nella regione glutea, idoli di tipo steatopige. Anche in Italia e in Francia le donne nelle statuette dell'epoca neolitica hanno le parti inferiori del tronco protuberanti più che non convenga alla nostra razza. L'ideale della divinità prende la forma femminile nella religione; dall'età neolitica alla micenea, solo eccezionalmente trovansi idoli maschili, ma idoletti maschili fallici li troviamo e li dovevamo trovare in certe e speciali regioni»<sup>55</sup>.

E non è, no, la troppa viva fantasia del musicologo che vede una danza ove non è, poiché ben sapendo come nel nostro campo abbisogni per alcuni fare come il villano<sup>56</sup>, non avrei osato lanciare l'ipotesi ove non avessi tenuta pronta la carta da buttare fra le mandibole dei tarli di biblioteca, in forma di una pittura policroma trovata nelle rocce di Cogol, provincia

---

denominata Waciekka che vorrebbe significare la concupiscenza e l'amplesso (vedi G. A. Dorsey, "Omaha Sociology", in *Annual Report of the Bureau of Ethnology*, III, Washington 1884). E del resto, pure ammessa la teoria dello Spencer, che altro è mai l'amore, quello sessuale come quello sociale, se non esuberanza di forza? (Vedi G. Fara, "Contributo", cit.).

55. A. Mosso, "La donna nelle religioni", in *Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta*, Milano 1907. A. Moret, *Rois et Dieux d'Égypte*, Paris 1911, a p. 39 riporta un *chef paribou*, la cui donna è di tipo steatopige come quella segnalata dal Mosso.

56. E non nel nostro campo soltanto. Le menti piccine mai si fidano dell'intuito della mente elevata che vede più in là della punta del naso. Al Rutot, l'eminente conservatore del Museo di Storia Naturale di Bruxelles, per avere una mente d'artista lo si taccia di avere nientemeno che «*ba-sculé la paléontologie, l'anatomie, la physiologie*». Vedi E. Houzé, "Le problème de l'origine de l'homme", in *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Bruxelles*, 1911 [potrebbe essere il *Bulletin de la Société d'études coloniales*, XVIII, 1911].

di Lerida, Catalogna, attribuita da Breuil a l'epoca magdale-niana (vedi fig. 8)<sup>57</sup>.

Altro che contentarsi, come fa il Wagner nel suo già citato saggio sulla poesia popolare sarda, di risalire alla classica El-lade, e dire come il dott. Ardu Onnis<sup>58</sup>, che il ballo sardo non è descritto da nessuno meglio che da Omero con i versi:

Tornò l'araldo con la cetra in mano  
 Si adagiò in mezzo. Danzatori allora  
 D'alta eccellenza ed in sul fior degli anni  
 Feano al vate corona ed il bel circo  
 Coi presti piedi percoteano.

*Odissea*, XVIII

---

57. Le figure trovate sulle pareti delle caverne sono una vera miniera di preziosissime indicazioni per lo studioso in genere e pel musicologo in ispecie, al quale segnaliamo intanto una infantile riproduzione di suonatori di lunghi zufoli di canna che si rinvenne incisa sulle rocce della terra dei Navajos del Nuovo Messico (vedi fig. 7). Vedi I. Stevenson, "The Mountain Chant: A Navajo Ceremony", in *Annual Report of the Bureau of Ethnology*, V, Washington 1887; "Ceremonial of Hasjelti Dailjis and mythical Sand Painting of the Navajo Indians", in *Annual Report of the Bureau of Ethnology*, VIII, Washington 1891. Il nostro discepolo ideale farà bene ad esaminare tutti i disegni che ornano i vari oggetti d'osso, di corno, di pietra e di creta dell'epoca delle caverne, come pure le molte riproduzioni di disegni che ornano le pareti delle caverne, in H. Breuil, "L'évolution de la peinture et de la gravure sur murailles dans les cavernes ornées de l'âge du Renne", *Congrès préhistorique de France, Session de Périgueux*, 1905; E. Cartailhac e H. Breuil, "Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes", in *Anthropologie*, XVI, XVII, XIX, 1904, 1905, 1908; E. Cartailhac e H. Breuil, *Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques*, München 1906; H. Breuil e J. Cabré Aguillo, "Les peintures rupestres du Bassin inférieur de l'Èbre", in *Anthropologie*, XX, 1909; E.-F. Gautier, "Études d'ethnographie saharienne", in *Anthropologie*, XVIII, 1907; "Gravures rupestres sud-oranaises et sahariennes", in *Anthropologie*, XVI, 1904; G. Flamand, *Notes sur quelques stations de Pierres écrites du Sahara*, Paris 1906; F. Zeltner, "Les grottes à peintures du Soudan Français", in *Anthropologie*, XXII, 1911; per alcune pitture delle caverne dei Boschimani: A. Lang, *Custom ant myth*, London 1884; e per le pittografie rupestri dell'Australia: Mathews, "Rock paintings and carvings of the Australian aborigines", in *Journal of the Anthropology Institute*, 1896-98. 58. E. Ardu Onnis, "Gli Hethai-pelasgi in Sardegna", in *Atti della Società Romana di Antropologia*, 1904.

La cetra elegantemente tornita in preziosi legni ed incrostatata d'avorio, i danzatori dalle chiome ornate di rose e viole, dalle molli e multicolori tuniche, sono troppo evoluti, direi quasi troppo stilizzati, letterariamente artistici, per poter in essi vedere una origine del ballo sardo. Anch'io, è vero, avvicinai questo ad alcune danze classiche dal popolo greco tuttora usate<sup>59</sup>, ma unicamente per segnalare quei punti di contatto utili allo studio di comparazione che tende a dimostrare l'unità di essenza e forma di tutta la musica; ma insistetti sempre nell'affermare essere tanto la sua musica quanto la sua coreografia coeve delle *launeddas* e quindi preistoriche.

Bisogna risalire ancora molto, ma molto indietro nei tempi, per incontrarci di fronte alla bronzea statuetta dei nuraghi sardi; assistere all'emigrazione dell'*elephas primigenius* e del *rhinoceros tichorinus*, vedere il cammino attraversato da grandi mandre di renne, per arrivare in Spagna e trovare sulla roccia delle sue montagne la fotografia, mi si passi la moderna parola, della prima forma in cui si palesò il ballo sardo. In questa



7. Incisione rupestre dei Navajos del Nuovo Messico



8. Pittura policroma di epoca magdaleniana proveniente da Cogol, in Catalogna

figurazione vi è del movimento, della vita, la precisione della realtà, poiché, bisogna pur dirlo, le arti furono sincera espressione della natura assai più nella preistoria che non nelle così dette prime civiltà che tutto falsarono nelle esteriori forme della vita, così che è assai più vicino alla realtà il disegno tracciato dall'uomo dell'epoca della renna, che quello tracciato dal cinese dei primi imperi, dall'egiziano dell'epoca delle piramidi, dal greco dei tempi classici. Dirò con Edgard Quinet: «*Dans les dessins, les sculptures de l'homme glaciaire on sent, en chaque trait, la netteté du coup d'œil, la précision de l'observation qui font le peuple chasseur.*». «*Ces figures ne sont point celles d'un peuple religieux, tel que l'Égyptien qui corrige et change la nature pour la rapprocher de son idole. Ce ne sont point les ébauches d'un peuple idéaliste, tel que le peuple grec, qui, dans son sculpté de la porte Mycènes, cherche déjà à embellir le lion rougissant de Némée. Les sculptures de l'homme fossile sont l'art d'un peuple chasseur qui vit de proie, aime la proie, ne trouve rien de plus beau que la proie, la reproduit telle qu'elle*

59. G. Fara, "Musica popolare sarda", cit., pp. 731-749 [pp. 43-81 della presente raccolta] e G. Fara, "Su uno strumento", cit.

*est sans la changer ni l'embellir, avec le seul but de la reconnaître et de la saisir encore une fois toute vive au passage*<sup>60</sup>.

In questa preistorica figurazione ritrovata sulle rocce della Catalogna, che potrebbe dirsi una fedele fotografia del ballo sardo tanto a questo è identica, vi è la corona delle sacerdotesse danzatrici dai fianchi coperti di pelli e dai nudi ed opulenti seni cascanti<sup>61</sup>, vi è nel centro l'uomo per eccellenza, la virilità stessa fatta dio, con lo stesso organo esagerato che il suono eccita e ingrandisce come nella statuetta scoperta nei *nuraghes* di Sardegna.

Un bel filo robusto lega tutte le manifestazioni musicali dai primi principi ai nostri giorni, come pure tutti i particolari del potere sessuale attribuito all'arte dei suoni che corre identico in Spagna, Sardegna, Egitto, Russia, nella pittura delle caverne dell'epoca della renna, nella statuetta di bronzo dei nuraghi, nella piccola terracotta di Tharros dell'epoca preromana, nelle originalissime pagine di quella *Sonata a Kreutzer* di Leone Tolstoj, in cui la musica è l'agente ultimo, la solleticatrice irresistibile, che colla sua calda carezza fatta di vibrazioni sonore che i visceri e i sensi scuotono, spinge due infelici al triste peccato dell'adulterio.

60. [«Nell'aspetto, le sculture dell'uomo glaciale mostrano in ogni tratto la nettezza del colpo d'occhio, la precisione dell'osservazione tipica dei popoli cacciatori». «Tali figure non sono affatto quelle di un popolo religioso, come quello egiziano disposto a correggere e modificare la natura per renderla più simile a quella del suo idolo. Non sono gli abbozzi di un popolo idealista come quello greco che nelle sculture della porta di Micene cerca persino di abbellire il leone ruggente di Nemeo. Le sculture dell'uomo fossile sono l'arte di un popolo cacciatore che vive della preda, ama la preda, non conosce niente di più attraente della preda, la riproduce tale e quale senza cambiarla né abbellirla, con il solo intento di renderla riconoscibile e di ritrarla ancora una volta palpitante, in movimento.]. E. Quinet, *La création*, II, Paris 1870, pp. 17-19.

61. Il seno dalle enormi mammelle scendenti appuntite a cono, che nei feticci africani del Nilo, del Niger e del Congo, vorrebbe essere simbolo della divina continua fecondità di quei fiumi, riproduce con realistica esattezza un carattere anatomico di razza che perdura precisamente anche in certe regioni della Spagna, a ricordo degli aborigeni abitatori. Vedi H. Clouzot e A. Level, *L'Art nègre et l'Art océanien*, Paris 1919.

La maggior parte dei dialettologi che s'occuparono delle cose di Sardegna, tengono fermo il sassarese ed il gallurese non appartenere propriamente ai dialetti sardi, ma che «come gli abitanti, sotto l'aspetto storico ed etnologico, gravitano verso la Corsica ed il continente italiano»<sup>62</sup>.

Ora, che il Sassarese ed il Gallurese e l'Anglona, e tutto l'estremo lembo della Sardegna che occhieggia la Corsica, di questa abbia potuto prendere anche qualche lieve gradazione di colore, la non è cosa da mettersi fra le impossibilissime, essendo che le due isole trovinsi ad essere sorelle divise appena dallo stretto di Bonifacio, per quanto anche ciò potrebbe far chiedere perché debba essere proprio la Sardegna a colorirsi di corso, e non la Corsica di sardo, essendo al contrario la Sardegna la più grande e la più ricca di *ethnos* che tenacemente conserva meglio di qualunque altro paese. Ad ogni modo però, dal dire il sassarese ed il gallurese dialetti che pendono verso la Corsica ed il continente italiano, ed il classificarli come non sardi, ci corre. E tanto più, che la Corsica non è né storicamente né etnologicamente dissimile dalla Sardegna, quanto la si vorrebbe fare. Che se scarpa forse vandala, certo genovese, inglese, francese, posò sulle sue rocce, queste sono troppo dure per serbare orma anco lieve del veloce passo straniero, pure avendo, al momento del rozzo contatto, stillato sangue. Pel resto, forse da gl'Iberici colonizzata, successivamente da Fenici, Cartaginesi, Romani, Saraceni, Pisani, dominata, assai nella dura sorte del servaggio alla antica Jchnusa s'agguaglia. E gli uomini corsi ai sardi nell'aspetto simili, nei molti usi e costumi identici nel fondamento, divergenti nel dettaglio formale più che sostanziale ed anche in quello raramente.

Quanto poi ai sassaresi e galluresi io non so proprio in che possano etnicamente e storicamente diversificare dal resto dei Sardi. Qualcuno li ha voluti fare diversi nell'aspetto e li ha detti biondi e alti; ma biondi non scarseggiano certo in tutta la Sardegna e specialmente nel Campidano di Cagliari<sup>63</sup> e quanto

62. M. L. Wagner, «La poesia popolare sarda», cit.

63. Vedi G. Sergi, *La Sardegna*, Torino 1907.

ai galluresi ve ne sono di biondi come di bruni e più di questi che di quelli; per la statura poi è proprio uno di Gallura e per di più studioso dell'etnografia della sua regione, il signor Francesco De Rosa, che afferma al contrario essere i galluresi di mezzana statura, vigorosi... né più né meno che tutti gli altri sardi<sup>64</sup>. In quanto a tutti gli usi e costumi di Gallura, essi sono così uguali a quelli del resto della Sardegna che a me parendo superfluo e troppo lungo l'enumerarli, rimando i lettori al già citato libro del De Rosa<sup>65</sup>.

I glottologi di cui sopra avranno certo le loro buone ragioni per pensare che i dialetti corsi siano assolutamente dissimili da quelli sardi, e quindi quelli del sassarese e gallurese non doversi considerare sardi perché al corso parenti stretti; ma intanto ci sono altri valenti studiosi dei dialetti sardi che trovarono non affinità ma identità di alcune regole fra sassarese, gallurese, logudorese e campidanese. A capo degli studiosi che sostengono tale ultima teoria credo possa mettersi Pier Enea Guarnerio, l'illustre professore di lingue neolatine dell'Università di Pavia, l'amico carissimo di cui piango la perdita e con il quale ebbi l'onore di sostenere una cortese discussione scientifica. In uno dei suoi numerosi studi di dialettologia sarda, riassumendo, così scriveva: «Il sardo costituisce di mezzo alle due zone orientale ed occidentale delle lingue romanze, un gruppo linguistico indipendente, di cui il logudorese è il tipo fondamentale, donde si degrada a mezzogiorno nel campidanese, che va a toccarsi coi

dialetti siculi, e a settentrione nel sassarese e nel gallurese che col corso ultramontano finiscono nel corso cimontano, spettante alla famiglia dei dialetti italiani e specialmente toscani»<sup>66</sup>.

Ebbene, s'io, nel mio preciso campo della musica, non sono arrivato alle stesse conclusioni riguardo al Campidano ed al Logudoro, poiché è il primo di questi due che a me dette, ancorché mescolato ad elementi arabo (siculi?)-spagnoli, il materiale più antico o preistorico che forma il tipo fondamentale dell'etnofonia sarda; al contrario che per la lingua di cui pare invece che il dialetto logudorese sia il tipo più schietto e rappresentativo<sup>67</sup>; per quanto riguarda l'orientamento generale di vedute e specialmente pel sassarese e gallurese, posso sottoscrivere a due mani l'importantissimo inciso del Guarnerio. E qui mi sia concesso il piccolo sfogo d'orgoglio di dire quanto credo sarebbe stato contento il caro Estinto se avesse potuto leggere questa mia dichiarazione, poiché, più di una volta, mi palesò quanta importanza attribuisse al mio modesto parere, certo perché proveniva da una scienza affine ma diversa dalla sua. Così come altri illustri

66. P. E. Guarnerio, "I dialetti sardi", in *Völmöller Romanisches Jahresbericht*, X, 1906, pp. 113-123, e dello stesso, "I dialetti odierni di Sassari, della Gallura e della Corsica", in *Archivio Glottologico Italiano*, 1892; "Il sardo e il corso in una nuova classificazione delle lingue romanze", in *Archivio Glottologico Italiano*, XVI, 1905; "I dialetti sardi", in *Völmöller Romanisches Jahresbericht*, XII, 1909-10, pp. 139-159; "I dialetti sardi", in *Völmöller Romanisches Jahresbericht*, XIII, 1911-12, pp. 155-172; "Il dialetto catalano d'Alghero", in *Archivio Glottologico Italiano*, IX, 1886, pp. 261-264.

67. Glottologi e non glottologi, compresi i così detti artisti sardi, tutti tendono a dare il Logudoro, la regione centrale della Sardegna, come il rappresentante, il centro «più vero e maggiore» del carattere sardo. Il signor M. L. Wagner è fra questi, ma, acuta e sincera mente di studioso, nel suo libro, già più volte citato, non può far a meno di dichiarare: «La poesia del Campidano, come il suo interessante dialetto, fu trascurata fin qui in confronto della logudorese: ad onta di questo i *mutettus*, i veri e propri canti del Sud, non sono meno piacevoli dei *mutos* del Nord e artisticamente anche più ingenui e più freschi». Preziosa confessione in tal bocca! Più ingenui, più freschi artisticamente, perché più antichi, perché realmente primitivi. Quindi non solo l'opinione di P. Nurra (*La poesia popolare in Sardegna*, Sassari 1893) che i *mutettus* siano derivati dai *mutos* del Nord, è errata, ma possibile il contrario.

64. F. De Rosa, *Tradizioni popolari di Gallura, Tempio e Maddalena*, 1900. Ed il Sergi (vedi G. Sergi, *La Sardegna*, cit.) dice: «La carta di distribuzione dimostra che verso il Nord dell'isola la popolazione di bassa statura va diminuendo, ed è scarsa dal trenta per cento in su pei circondari di Alghero, Sassari, Ozieri, Tempio; ma è anche vero che la popolazione totale della provincia di Sassari è inferiore a quella della provincia di Cagliari». Statistica, come si vede, usò il marchese Colombi!

65. Usi, costumi e perfino alcuni caratteristici mangiari sardi, fra i quali, ad esempio, il pan di sapa. Per l'amatore di etnografia comparata segnalo qui l'identità che corre fra il cerimoniale del fidanzamento e delle nozze pastorali di Gallura e quello di certi paesi della Francia, tanto ben descritto dalla Sand in quel piccolo capolavoro che è *La Mare au diable* [Paris 1846].

studiosi di lingua, più di una volta amaronò vedere convaldate le loro opinioni dialettologiche dai miei risultati etnofonici, cui fecero l'onore di riportare nei loro dotti lavori. Ma vediamo ora, senz'altro indugiare, di dare al lettore una ancorché pallida idea del tessuto etnofonico che ricopre tutta la Sardegna.

Incomincio con un'affermazione: in Sardegna musica scevra da inquinazioni straniere non si trova, perché troppe e da troppo lungo tempo le invasioni, le dominazioni, i contatti che questa isola dovette subire; per altra parte non vi è angolo della Sardegna ove l'*etnos* sardo non si faccia strada, non formi sostrato alla melodia popolare, anche nei paesi in cui oramai questa si dimostra più inverniciata e corrotta da musiche forestiere. Così la musica popolare risulta fondamentalmente identica in tutta la Sardegna. Certo, divergenze, ramificazioni, divisioni capillari ci sono, se in una stessa regione, in un villaggio stesso, un medesimo tema può presentare delle varianti a seconda dell'abilità degli esecutori; ma ciò non infirma per nulla l'unità etnofonica sarda da noi sostenuta.

Legare assieme Gallura, Anglona e Sassari, è cosa superflua, ché anche i glottologi ne fanno una sola zona, appena variamente sfumata. Vi si cantano le stesse canzoni, o quasi, tenendo però Sassari come tributaria della Gallura con un certo inaridimento nella ricchezza ed un imbastardimento nella forma dovuti alla maggior civiltà, ai più diretti e continui contatti col continente italiano. Ma se per la maggior parte sarebbe superfluo mettere qui a confronto canti di Gallura con canti di Sassari, che altro non sono che semplici varianti dei primi, trovo però utile mettere vicino a questa bellissima serenata sassarese *a bozi di chitarra* (vedi esempio VI) quest'altra di Gallura (vedi esempio VII) perché, diversificando totalmente nella melodia, potrebbero ai profani sembrare dissimili, mentre invece si rivelano strette parenti per la particolare struttura armonica che hanno in comune, che consiste nel modulare da un tono ad un altro dello stesso modo, distante solo una seconda maggiore. È anzi tale sorta di costruzione armonica che forma uno dei caratteri principali di tutta la musica popolare sarda, che ne riceve un sapore tutto proprio.

VI

(♩ = 63)

Chitarra

Canto

Oh

bed - da piz - zin - na chi fa - i?

Chitarra

E cu li bec - ci ti la pi-gli?

Chitarra

Bed - dapiz - zin - na chi

Chitarra

fa - i? Bed - dapiz - zin -

Chitarra

na chi fa - i? E cu li bec -

Chitarra

ci ti la pi - gli?

Più difficile parrebbe, per quanto limitrofe, allacciare la Gallura al Logudoro dato che, secondo i glottologi almeno, queste due regioni rappresenterebbero due termini di antitesi i più assoluti: questa la Sardegna per eccellenza; quella il continente trapiantato in Sardegna. Ma per la musica invece la cosa non è così neppure per gl'indigeni delle due regioni; tanto che vicendevolmente si scambiano i canti e facilmente li apprendono ed usano.

(♩ = 66)

VII

Can - tu so-cu rig - gi - ra - tu vi - nendi a lu  
tò bal-co-ni, bed - da d'e - du - ca - zi-o-ni,  
tu se' la chi m'ha in can-ta-tu.

(♩ = 58) Organino

VIII

Canto

Pre-ga-mi, bel - la, for - tu-na, sa-nu a  
Sar-di-gna a tor - ra-re. Gio-va-ni,  
splen - den - te lu - na.

Ecco qui due canzoni del Logudoro, le cui melodie magnifiche molti dei moderni e dotti operisti hanno da invidiare agli antichi ed oscuri pastori: la prima più propriamente di Giave (vedi esempio VIII), l'altra strettamente del Nuorese (vedi esempio IX). Oltre alle varie affinità correnti fra le due canzoni, le misure 7, 8 e 9 della prima, sono identiche alle misure 6 e 7 della seconda e presentano entrambe la speciale

(♩ = 58)

IX

A - iò - o, be - nis co - lum - ba  
a su giar - di - nu a t'a - ma-re. It' a - mos a pi-an  
ta-re fi - o - res can - di - dosche ni - e.

(♩ = 58)

X

E su piz-zin-nu me-u. E dormi, dor-mi.

(♩ = 72)

XI

Mu-ri-ne-dda mi - a, cand' an-da-da a sa fe - sta, fi-na su co-  
rit-tu de' s'a-tro-so s'im-pre-sta. Pu-cci in o-ra bo-na i - te fan - ta  
si-a. E chie t'ha bi-di - a! Mu - ri-ne - dda mi-a.

struttura armonica poc'anzi notata nelle musiche di Sassari e Gallura, come la presentano perfino le melanconiche e dolci ninne-nanne di cui ecco un esempio (vedi esempio X).

Quest'altro canto, pure della provincia di Sassari (vedi esempio XI), ci servirà di punto d'appoggio, per quanto piccolo

XII

(♩ = 69)

Tran - qu - il - la ban - du, po - be - ra e mis - chi - na,  
cus - tu mi pro - si - ghi cun i - de - a ma - la.  
Mo - men - tus e di - si fem - mu in gus - ta i - a  
e s' - o - ra è be - ni - a de tui ami go - sa - i.

XIII

(♩ = 80)

Strido

possa sembrare, a muovere un passo più ampio ed allacciare questo estremo lembo della Sardegna al circondario di Oristano, in cui troviamo una canzone, che, un po' nella linea tracciata dalla disposizione delle note, un po' nella melodia, moltissimo nello stile, alla prima si affratella (vedi esempio XII). Di questo esempio ci piace anzi darne la lezione primitiva, più barbara, se così possiamo esprimerci, che è la vera ava da cui discesero tanto la melodia dell'esempio XI come quella dell'esempio XII. La diamo perché lo storico psicologo, il tecnico esteta, confrontando l'esempio XII col XIII veda, oltre allo sviluppo, la

varietà, le aggraziate, prese dal tema più recente nel cammino fatto verso la civiltà come la rudezza primitiva dell'esempio XIII si smorza nel movimento più quieto, nelle dolcificanti note di passaggio, nell'abolizione delle acciaccature (segno di scoppio vocale) e sopra tutto nella sparizione del selvaggio grido finale, proprio delle cantate saltazioni primitive, attribuite ai satiri, che, nell'esempio XII è sostituito da una vera e propria cadenza che saremo per dire di stile e gusto storico. È, questo confronto, un saggio di quelle ricerche che nel campo linguistico vengono dette di etimologia, come in quello patologico di etiologia, così che potrebbe nella musicologia prendere il nome di etimologia musicale o più brevemente di etimofonia. Scienza importantissima, ma presso che vergine.

Il tema dei famosi *muttos* del Logudoro, che a Nuoro stesso, rocca della regione, risuona, il tema, dico, veramente etnico, il più semplice che va per la bocca dei pastori, mesto e appassionato a un tempo, non quello posteriore che amano cantare i musicisti popolareshi di professione e gli eleganti giovanotti che vanno svestendo pezzo a pezzo ogni abito tradizionale, quel tema in cui è tutta la nostalgia propria degli orientali per la loro terra, per i loro monti, estende il suo dominio anche sulla vicina Barbagia, allacciando così le due regioni in un'unica tinta etnofonica (vedi esempio XIV).

Ma sono fin qui sottili affinità di suono, di linea e di stile, che solo il consumato musicologo può apprezzare al loro giusto valore, e noi invece abbiamo bisogno di prove più chiare e lampanti di cui ognuno possa rendersi conto, di cui ognuno debba rimanere convinto. E poi, mentre per lo studioso di dialettologia la Sardegna va divisa in tre zone principali (circondario di Cagliari; Logudoro; Sassari-Gallura), pel musicologo parrebbe doversi dividere in due grandi regioni: Capo di sotto; Capo di sopra, poiché volgarmente non si fa distinzione fra canto di Gallura di Sassari del Logudoro, ma si dice semplicemente canto caposoprese, estendendo anzi tale denominazione anche a molta parte della Barbagia della Planargia dell'Ogliastra e persino del Campidano d'Oristano; riducendo i canti del Capo di sotto o Sud ad una limitatissima

XIV

(♩ = 52)

In su mon-te Lim-ba-ra b'ant du-as fi-lu-me-nas,  
 can-tan a-bo-che a-bo-che. In su mon-te Lim-  
 ba-ra mi bi-des mor-tu i-no-che si  
 de me non t'ap-pe-nas, bel-le-sa-pu-ra-e-ra-ra.

estensione (vedi fig. 9, Carta geofonica)<sup>68</sup>. Di modo che, sempre etnofonicamente parlando, il difficile parrebbe l'allacciare fra loro, non le musiche delle diverse regioni che formano il Capo di sopra, ma queste alla musica del Sud.

68. A. Galli, che di musica etnica scrisse in parecchi articoli e nel suo *Piccolo lessico del musicista*, Milano 1891-1902, ed in lavori tuttora inediti, aveva pubblicato una carta etnografica a scopo musicale che, come mi scriveva il 24 maggio 1919: «Questa sembra una carta geografica solita, comune, ma reca notizie sui sistemi musicali. A colpo d'occhio, si vedono tante cose!». Anch'io ho creduto indispensabile di rivedere il presente studio di una modesta cartina in cui però la traccia musicale vorrebbe essere ben più antica dei sistemi. Quando potrò pubblicare un Atlante completo della etnofonia, ove lo spazio non mi tiranneggi, lo farò secondo le dovute regole e con il sistema che la lunga pratica di tali lavori mi consiglia, essendo che, per i miei privati studi etnofonici mi servo sempre di cartine geo-musicali. E assai mi dolgo di non aver potuto, per dolorose ragioni, dar corpo al mio progetto ed essere così stato preceduto, benché nel campo della glottologia, da J. Gillieron ed E. Edmon con il loro monumentale *Atlas linguistique de la France*, Paris 1902, che dette luogo a tutta una fioritura di studi di geografia linguistica.



9. Carta geofonica della Sardegna

Ma tale allacciamento vien già facilitato dalla stessa instabile linea di confine che si vorrebbe attribuire all'etnofonia del Capo di sopra, essendo che la si estende a paesi che dalla Barbagia s'insinuano, scendendo verso il Sud, nell'Oristanese. E ad ogni modo noi possediamo un tema che quasi inalterato risuona per tutte le regioni della Sardegna e che prova l'influenza dell'etnofonia arabo-spagnola sulla musica di tutta l'isola: quello detto de *is goccias* di cui già nella prima cartella. Internatevi in



XV (♩ = 88)

XVI (♩ = 80)

pieno Logudoro, su in alto nel circondario di Nuoro, e ci sentirete risuonare quest'aria gemella di quella anzidetta (vedi esempio XV). Salite ancora più in alto, entrate in Gallura, nella pretesa regione non sarda e, con diverse parole, in diverso dialetto se volete, con anche nelle ultime battute un trasporto verso l'alto della frase iniziale come consente ed impone l'acuta tessitura delle voci montanare, è sempre la stessa melodia dei *goccius* del Sud e del Logudoro che vi carezzerà l'orecchio, che vi farà certi di essere ancora qui in piena Sardegna (vedi esempio XVI). Ve ne farà certi perché la melodia in questione ha anche dei caratteri etnici sardi puri, racchiude in se i germi di tutta la etnofonia sarda, tanto che da un lato noi vediamo il tema dei *goccius* avere assorbito gli

XVII (♩ = 88)

elementi melodici e stilistici del tema fondamentale sardo che si presenta nell'isola con diverse varianti (vedi esempi XX e XXI), cui fortemente assona, così da poter dire essere i *goccius* lo stesso tema fondamentale preistorico a caratteri umani, elaborato poi nella veste chiesastica dalla speciale musica liturgica di Antiochia e di Spagna, che in Sardegna lasciò le più importanti tracce nel rito cattolico<sup>69</sup>, poiché, fino a pochi anni or sono, la musica eseguita nelle chiesette paesane non fu quella voluta dalla liturgia cattolica romana, ma ebbe caratteri speciali prendendo elementi melodici del luogo; dall'altro noi vediamo il tema dei *goccius* contenere gli elementi del ballo sardo, tanto da potersi, cambiando tempo e movimento, mutare in un tema di esso (vedi esempio XVII). Ed è in tal veste che talvolta nelle campestri chiesette preludia alla nascita di Gesù.

E non i soli *goccius*, ma gli usi musicali tutti di Gallura a quelli dell'intera isola simili: così la flebile e carezzevole ninna-nanna; così il canto monotono cadenzato, quasi solenne, cromatico nella prima ed ultima sillaba, col quale il contadino accompagna il lento passo del bove, come usa anche in Sicilia ed in Provenza<sup>70</sup>; così lo straziante, il terribile treno della funebre prefica; così le risposte in coro, al *mutto* cantato da una sola voce, con le parole *ass'andira, andira, andira!* che

69. Segnalo al lettore l'importantissimo *Dictionnaire d'histoire et géographie ecclésiastique*, Paris 1909, di A. Baudrillart, A. Vogt e U. Rouziès, che nel vol. I ha un interessante capitolo alla voce "Afrique".

70. Per la Sicilia pensò il Favara a trascriverne la bellissima cantilena; per la Provenza, vedi E. Rolland, *Faune populaire de la France*, Paris 1882-83. Tal canto usano anche i bovani e cammellieri della Persia, vedi J. Chardin, *Voyages en Perse et autres lieux de l'Orient*, Paris 1722 e J.-B. Tavernier, *Les six voyages de I. B. T. en Turquie, en Perse et aux Indes*, Paris 1692.

XVIII

(♩ = 100)

Grancassa e piatti

Mor-tucar-no - va - li scanciof - fa - u

accompagna spesso le fatiche dei campi<sup>71</sup>; così nei cori il vociare della parte bassa sulle sillabe *bo-bo-bo-mbo* o *bo-boro-boi*; così il canto che annuncia la morte del carnevale, simboleggiato nel tradizionale fantoccio portato in trionfo e bruciato da un codazzo di monelli, che in Gallura intonano sulle parole: *Carrasciali è moltu! Moltu è carrasciali obi! obi! obi!*, in Sassari con le grida: *gòti* (o *Giogli*) *mèju*, *Kumènti se* (o *sei*) *andaddu!* o *gòti* (*Giogli*) *mèju botu* (o *beddu*)!; ed in quel di Cagliari colle parole cantate ed il ritmico stamburare che il lettore troverà da noi trascritto all'esempio XVIII<sup>72</sup>.

71. Per confronti con altri canti dei campi vedi W. Jekyll, *Jamaican Songs and Story*, London 1907; P. Bouche, *La côte des Esclaves*, Paris 1885; G. Casalis, *Les Bassoutos*, Paris 1859; Ch. Wilkes, *Round the World*, New York 1851, e le molte opere di P. Sébillot interessantissime per tradizioni popolari di Francia.

72. C. Merlo, *Die romanischen Benennungen des Faschings*; P. E. Guarnierio, "Il fantoccio del carnevale e il giovedì grasso a Sassari", in *Wörter und Sachen*, III, 1912; P. M. Massom, *Chants du Carnaval Florentin*, Paris 1913, in cui qualche canto riportato ha certa analogia con quello simile sardo. Come in Sardegna così pure nelle Baleari la maschera più comune e stracciona, tanto da andar spesso scalza, è quella di diavolo. Ed a Maiorca diavoli scalzi accompagnano in corteo il fantoccio carnevalesco nonché qualche immagine di santo in certe processioni. E Ludwig Salvator nel suo magnifico *Die Balearen* (Würzburg-Leipzig 1897) al cap. III, "Mallorca, Carneval und Volkfeste", corredato di interessanti incisioni, ha questi due incisi che più strettamente riguardano il nostro soggetto, p. 206, «Auf jeder Seite der Statue der heiligen Jungfrau schreiben je drei Cosiers einher, und vor ihnen geht die Dame; Alle machen nach je drei Schritten zu gleicher Zeit einen Kleinen Sprung. Einer der Dimonis eröffnet die Procession» [«Da ambo i fianchi della statua della santa Vergine incedono tre uomini e davanti a loro cammina una donna;

Identico ancora o giù di lì per tutta la Sardegna il costume e con esso la canzone a ballo di cui oramai, quasi sbiadita la melodia, non ne rimangono che gli accenti principali e il ritmo, con cui si scongiura il morso dei ragni tenuti per velenosi, e che nei villaggi del Nuorese, specie a Siligo e Siniscola, s'intona con le parole:

*S'arza, sa pinta, sa tarantula,*  
*S'abiolu, s'iscopone mai no nde ida,*  
*Deus li malaigat*  
*Chin tottu sas puppias malas,*  
*Chin tottu sas umbras de sa cussorza*

che suonano: «Il falangio, il ragno, la tarantola, / La vespa, lo scorpione mai non ne veda, / Dio li maledica / In tutte le fatucchiere maligne, / In tutte le ombre de la contrada».

E su tutta questa sinfonia di canterelli e di canti spianati, di voci isolate ed in coro, alla culla ed in chiesa, nei campi e vicino al morto, è il tema ch'io chiamo fondamentale dell'etnofonia sarda che in tutta l'isola si fa sentire più spesso e sonoro

ogni tre passi fanno tutti, in sincronia, un saltello. Uno dei demoni apre la processione»; p. 207, «Die Procession hält an jedem Platze der Ortschaft, und die Cosiers führen dann unter den Klängen des Tamborino und des Fabiol einen ihrer Tänze auf» [«La processione si ferma in ogni piazza del luogo, e i tre uomini eseguono una specie di danza accompagnati dal piffero e dal tamburo»].

A completare il quadro musicale del carnevale sardo riportiamo anche all'esempio XIX il breve ritornello che, eseguito da flauti e tamburini, accompagnava una sorta di mascherata detta *rantantiras*, onomatopeico dello stamburare che cadenza il passo delle maschere straccione, così come *duru-duru* lo è del ballo sardo che talvolta viene così denominato. Nella terminologia musicale etnica l'onomatopeico è fatto molto comune.

XIX

(♩ = 112)



come campana che suoni a distesa, in quel di Cagliari in tono di sommessa cantilena (vedi esempio XX), nel Nord innalzato dalle ardite voci montanare ad energica canzone che si afferma nella regione alta della gamma vocale (vedi esempio XXI)<sup>73</sup>.

Però, mentre ci pareva di avere già spianata la via innanzi a noi, ci sovviene di quella che molti pretendono prova decisiva della diversità etnofonica fra il Nord ed il Sud della Sardegna: i canti del Sud essenzialmente melodici, ad una voce; quelli del Nord polifoni o corali, le *launeddas* però proprie di quello. La divisione c'è, ed apparentemente solida come roccia, realmente fragile come cristallo.

73. Veda un poco il lettore se male io m'apponeva classificando primordiale il tema in questione, se gli troviamo il suo simile nel canto australiano notato dal Beckler (vedi esempio XXII). Sono gli stessi caratteri umani che li fa consonare, li atteggia allo stesso modo e ci forniscono una nuova prova della unità fondamentale di essenza e di forma di tutta la musica etnica.



È vero, le *launeddas* ora non usano più che in una limitata estensione del Sud, ma un tempo in tutta la Sardegna e ciò attestano il Madau, lo Spano, il barone di Maltzan e quant'altri in passato si occuparono e scrissero di cose sarde, fra i quali molti caposopresi essi stessi, e per la Gallura il De Rosa: «La musica che diletta or mezzo secolo l'orecchio dei galluresi era quella delle *truveddas* o *trueddi* (*launeddas*). Alle tibie tenne dietro lo scaccia pensieri» – detto in campidanese *trunfa* ed in gallurese *zampurra* forse da zampogna – «a questo l'armonica, ed ora sono in uso oltre questa altri strumenti da corda e da fiato»<sup>74</sup>. E le *launeddas* tendono a scomparire anche dai luoghi ove tuttora usano e non è molto imperavano, così che lo scrittore che fra cinquant'anni si accingesse a narrare dello strumento classico sardo, senza indagare nel passato, potrebbe pacificamente affermare le *launeddas* non mai usate che in uno o due villaggi. Ma sarebbe essa buona e convincente prova? Noi invece anche volendo trascurare le testimonianze di tanti scrittori, abbiamo sempre traccia della loro esistenza in tutte le regioni della Sardegna dalla varia denominazione che in esse conservano. Così il sapere come a Gairo vengono denominate *bisònas* le due canne maggiori, mentre a Lanusei, Jerzu, Barisardo tal nome si estende a tutto lo strumento di tre canne, che in tali paesi vengono pure chiamate *launeddas*<sup>75</sup>, potrebbe essere indizio della introduzione dello strumento in tutta quella regione, ove pure ora non usano, nella sua prima forma polifonica di due canne, vivendoci in seguito nell'ultima e più complessa forma trifonica.

Ma abbiamo dell'altro. Il famoso canto a più voci del Nord, non è che una continuazione della polifonia strumentale delle *launeddas*. Ed infatti, il gruppo di cantori che nel Nord stando al centro della corona dei danzatori eseguisce i temi del ballo sardo, altro non è che una tardiva sostituzione allo scomparso suonatore. Avremmo così il fatto notevole che ove tutte le *launeddas* andarono scomparendo, la polifonia vi

74. F. De Rosa, *Tradizioni popolari*, cit.

75. P. E. Guarnerio, «Le «*launeddas*» sarde. Nota storico-etimologica», in *Rendiconti del Regio Istituto Lombardo*, serie II, LI, Milano 1918.

(♩ = 96)

XXIII

An-nin-no-ra,nin - no-ra cuc-cu me - u, pram-ma de ot - til -  
 le - ra fi - zu fi-zu. Ten-tu m'ap-pu u-nu fi-zu in cra-bu mannu.  
 Più vivo Gridato  
 A su tim-bi-ri tim-bi-ri tim-bi-ri ddoi, i! He - ia! He - ia!

rimase ma trasportata nel campo vocale. E perché non si possa ritorcere l'argomento e dire essere la polifonia strumentale una conseguenza di quella vocale, facciamo notare: in primo luogo, come se la polifonia vocale ha preceduto la strumentale questa però non è mai stata imitazione conseguente di quella, in quanto che nei primi principi la materia prima e l'organologia degli strumenti erano così aspre a maneggiarsi da non potersi l'uomo neppure lontanamente immaginare di poterle piegare ai propri voleri, ed al contrario anzi imporsi esse a lui e rivelargli e imporgli la nuova meraviglia della polifonia strumentale. Ed in secondo luogo, essere per la massima parte i canti polivochi palese imitazione della polifonia strumentale, nello stile, nell'essere spesso eseguiti su semplici sillabe o anche parole, ma ripetute, senza senso, nell'accento e persino nel colore vocale che vorrebbe essere una imitazione del particolare suono della primitiva ancia. Ecco qui un esempio di ballo sardo cantato, sorta di sicinnide che risuona dai confini dell'Oristanese in su per la Barbagia e pel Logudoro, fino all'estremo lembo Nord dell'isola, in cui il musicologo troverà la prova di quanto or ora abbiamo detto (vedi esempio XXIII).

E l'influenza della musica del classico strumento sardo su tutta l'etnofonia isolana, si palesa anche negli spunti melodici degli accompagnamenti dei canti della Gallura e del Logudoro.

Spunti che per le esigenze dei nuovi strumenti ai quali sono passati (organetto e specialmente chitarra, strumento cioè totalmente dissimile dalle *launeddas*) hanno in qualche dettaglio magari perso qualche poco dell'originale linea, ma che nel complesso troppo ricordano il preludere delle pastorali canne alle tradizionali danze (vedi in proposito le prime battute degli esempi VI e VIII).

Ma è inutile ch'io mi venga sprecando tempo carta e lume, per dimostrare una cosa che si dimostra da sé con la scoperta di quella statuetta di bronzo raffigurante un suonatore di *launeddas*, poiché essa è stata ritrovata presso Ittiri, e cioè in un villaggio del Capo di sopra, nel Logudoro, vicino a Sassari. Né la stranezza del caso, che faceva ritrovare l'unico testimone dell'antichità dello strumento proprio nel bel mezzo della regione cui si negava l'uso delle *launeddas* fu notata, come non fu inteso tutto il peso ch'esso dava alla teoria dell'unità etnica fondamentale di tutta l'isola, così che anche il Wagner continua a chiamare le *launeddas*: «*charakteristische altertümliche Lieblingsinstrumente der Südsarden*»<sup>76</sup>.

E del resto, ove pure fosse mancata ogni prova, ci avreste mai creduto voi, o lettori, ad una etnofonia basata sulla chitarra, quale sarebbe la sassarese e la gallurese, ove il loro prototipo dovesse ricercarsi in certe moderne colascionate? Certe chicchiate che avrebbero potuto far supporre chi sa mai qual straordinario genere di musica fiorisse nell'estremo Nord della Sardegna, non sono, no, schietta musica di Gallura, quale anzi in tutta Gallura e da ogni pastore si dovrebbe cantare, ma trine, pizzi e svolazzi di personale bravura, che nascondono e soffocano la vera trama etnofonica gallurese e che si sbizzarriscono infatti specialmente nelle cadenze e che i pastori non sanno. Poiché per la Gallura è successo anche quest'altro bel caso: mentre da un lato i dialettologi ne vogliono fare una regione quasi non sarda e piuttosto continentale, italiana, gli amatori della canzone

76. [«Caratteristico strumento arcaico prediletto dai Sardi meridionali», M. L. Wagner, recensione de «Le *launeddas* sarde» di P. E. Guarnerio, in *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, IV, 1919.

popolare ne vorrebbero fare una specie di concentrato della musica sarda. La verità è altra. La verità è, secondo il De Rosa, che «in Gallura, come ognuno sa, si parlano due dialetti diversi: il logudorese ed il gallurese: il primo dai Terranovesi, Luresini e Bortigiadesi e il secondo dal resto della Gallura, se se ne eccettuano i Maddalenini, i quali parlano un vernacolo risultante da una mescolanza d'italiano e di corso, con preminenza di questo sull'altro». E che, sempre secondo il De Rosa, «il canto gallurese, come quello degli altri abitanti del Logudoro, ottempera alla natura del canto primitivo, così nei toni come nello spandere delle voci a distesa, senza gorgheggi, né trilli, né cavatine di contrasalto; toccando all'opposto note lunghe, recate in uso dagli accordi... spiccando più le voci di testa che di petto, risultando un po' di nasale nella voce, spirando nell'insieme una certa grazia che appaga l'udito e l'accarezza dolcemente con tal non so che di soave mestizia, la quale viene creata da un certo tremolio che fanno tutte le voci». Canto senza gorgheggi né trilli, canto piano e disteso, con note lunghe, pervaso da una soave melanconia, tutto l'opposto delle sopraddette chicchiriate.

La pura verità dunque è, che in tutta la Sardegna regnarono nei lontanissimi tempi le *launeddas*, e che da ciò tutta la etnofonia sarda ha preso quell'unità di colore che ancora conserva anche dove lo strumento è da lungo tempo scomparso; cosa che noi vediamo molto ben descritta nel sopra citato brano del De Rosa, che acutamente osserva il nasale e il tremolio delle voci imitanti, oramai inconsapevolmente, le caratteristiche del suono delle *launeddas*<sup>77</sup>. E più oltre lo stesso autore

77. Il nasale delle voci nei canti etnici è diffusissimo, specie nell'Oriente, ed ha ragioni incoscienti nel bisogno di smorzare il suono nel ninnare pargoli e morti che fa chiudere quasi la bocca, ciò che obbliga il suono a risuonare, per le canne, nelle cavità nasali; come ha pure ragione nella già detta imitazione dei primi strumenti ad ancia. L. Bourgault, A. Ducoudray nella loro interessante raccolta di *Mémoires populaires de la Basse Bretagne* [Trente *Mémoires populaires de Basse Bretagne*, Paris-Bruxelles 1885] osservano che «le nasillement est regardé comme une qualité par les Bretons, et qu'il leur est commune avec les Orientaux» [«la nasalizzazione è considerata una qualità dai Bretoni, qualità che essi hanno in comune con gli Orientali»].

viene a confermare ancora più questa nostra opinione col dire che «le canzoni dei poeti pastori anche oggi giorno si compongono con una tale tessitura e con tali cadenze o pose che non solo cantandole, ma leggendole o recitandole appar chiaro che sono appositamente composte per segnare il passo e le battute dei nostri tradizionali balli» o più propriamente, dico io, con versi atti a sostituire nel ritmo quello della danza segnato dallo strumento di cui si imita anche la parte melodica con ripetere sillabe spesso senza senso. La pura verità è che la Sardegna possiede in ogni più remoto angolo tanta forza di *etnos* da plasmarne tutte le melodie, anche quelle non sarde, nel Campidano di Cagliari come in quello d'Oristano, nella Barbagia come nel Logudoro, nella Gallura come in Sassari. *Etnos* più o meno alterato dalle mescolanze arabe o spagnole, più o meno traviato dalla invadente civiltà e di cui si può spiegare e precisare l'essenza e la forma col riconoscere col Pettazzoni<sup>78</sup> che «la civiltà protosarda e la nord-africana furono intimamente connesse», cosa che l'indagine etnofonica conferma e cementa in modo indistruttibile, tanti e tali sono i punti di contatto fra le musiche della Sardegna e quelle dell'Africa.

E così, come usi e costumi si conservano quasi interamente primitivi nel Campidano di Cagliari, mentre che man mano che ci inoltriamo verso il Nord si rivelano sempre più evidenti le influenze orientali moresche e spagnole negli sgargianti colori, nelle eleganti forme, nello stile dei ricami, degli oggetti, di tutto<sup>79</sup>. Così pure possiamo dire della musica

78. R. Pettazzoni, *La religione primitiva*, cit., cap. IV, «La Sardegna e l'Africa» (I. Paletnologia sardo-africana).

79. È un fatto. In quel di Cagliari anche le vesti, semplici di colore e di forma; nel Logudoro, nella Gallura e in quel di Sassari tutto rivela ancora un poco lo squisito gusto ed il fasto dei popoli d'Oriente. Vedendo un abitante di queste regioni, con l'attillato corsetto dai vivaci colori, sfarzosamente ricamato, dalle maniche sparate da cui lo sbuffo della camicia, con gli ampi calzoni bianchi chiusi al ginocchio dalle lunghe ghettoni nere, col gonnellino all'albanese, vien fatto di esclamare: ecco un ricco moro di Granata! Ed anche i fucili un tempo lavorati a Tempio, di schietta forma albanese. Uno di questi è menzionato in V. Seyssel D'Aix, *Armeria antica e moderna di S. M. Carlo Alberto*, Torino 1840.

popolare: conservarsi essa quasi nella prisca purità preistorica con riflessi africani che ben le si attagliano, in quel di Cagliari, in modo che si congiunge per certi caratteri a quella sicula; imbevsi sempre più dei colori delle etnofonie di quei popoli orientali che vennero a grado a grado conquistando e modificando il popolo sardo, a misura che ci inoltriamo nell'interno dell'isola, verso il Nord, tanto che le melodie di questa regione assonano a quelle dei paesi Baschi, ad alcune dell'Algeria, dei piani deserti dell'Africa, dei Balcani e perfino della Russia orientale, a quei canti dell'Ucraina nella cui cadenza, molto simile a quella dei canti sardi, è tutta una storia d'indolenza e di dolore (vedi esempio XXIV); smorzando anche tali colori nella Gallura per modo da stendersi, senza troppo distacco, in Corsica; evanescono fino a perdere ogni carattere popolare nella città di Sassari, come ne attesta il canto corale alla *filugnana* che in Gallura ancora in certo qual modo musicalmente popolare, in Sassari invece va perdendo ogni colore etnico in cambio di quello liturgico cattolico (vedi esempio XXV).

Volendo dare un'idea almeno approssimativa delle porzioni in cui le varie etnofonie entrano a far parte della musica delle diverse regioni della Sardegna, credo il sistema più chiaro quello adottato nelle analisi chimiche a base di cifre. Eccone senz'altro le formule:

	ETNOFONIA					
		sarda	africana	spagn.		
Campidano	40	50	10	—	—	—
Barbagia	40	60	—	—	—	—
Logudoro	30	10	50	contin. ital.	10	
Gallura	20	10	50	"	20	
Sassari	10	—	30	"	70	
Sant'Antioco	30	60	10	—	—	—
Carloforte	—	10	—	genovese	90	
Alghero	10	10	80	—	—	—

Notevolissimo il fatto che il lato est dell'isola non abbia risentito per nulla l'influenza del continente italiano, mentre, al contrario, è nel suo lato ovest, prospiciente le coste africane, che si rinviene un focolaio di etnofonia genovese nell'isolotto



XXV Mezza bozi

ten. ten. ecc.

Sem-mu giun - ti a can - tà.

Bozi ecc.

A can - tà.

Contra ecc.

Can - tà.

Basso ecc.

A can - tà.

di S. Pietro. Ma l'apparente contraddizione è invece logica conseguenza del cammino seguito dagli arditi liguri, che scesi per la Corsica sfiorarono il lato ovest della Sardegna e finirono per colonizzare l'isolotto di S. Pietro<sup>80</sup>. Colonizzazione recente che non risale oltre il 1700 e che spiega come non ne rimanesse influenzato il centro etnofonico dell'Iglesiente che rimase sardo-moresco, ma, come è naturale ad un centro che appartiene all'isola madre, con gli elementi etnici sardi più spiccati. Naturale che l'etnofonia di Alghero sia catalana, trovandosi questo paese proprio di fronte alle Baleari e ben vicino alla Spagna, come naturale che per la sua ubicazione l'isola di S. Antioco sia etnofonicamente africana, e *maurreddus*, piccoli mori, vengono denominati, dalla fronteggiante Mauritania, gli abitanti dell'isolotto sardo (vedi Carta geofonica).

80. Vedi la carta dei primi abitatori d'Italia nel *Testo-atlante del mondo antico* di A. Ghisleri, Bergamo 1913.

Trattandosi di una cartella, ho dovuto fare come la sibilla Efesia della quale diceva l'antico Eraclito «Più che discorrere accenna», ma ho qui a portata di mano un fascio di forse duecento cartelle pronte alla battaglia, che precisano e dettagliano, in cui ogni problema etnofonico è toccato, discusso, forse risolto, in cui sono decine di temi di ogni angolo della Sardegna, con tutte le più minute indicazioni desiderabili dagli amatori di dati di anagrafe su i cantori e suonatori che me ne fornirono le varie lezioni, con i necessari appunti per gli opportuni confronti fra loro e i canti di altri popoli; con un corredo di una dozzina di carte geofoniche. Sono qui e le avrei già ordinate, sviluppate e pubblicate a confusione di molti se in Italia non fosse troppo spesso impossibile trovare un soldo per l'Arte, un pane per l'artista. Sono qui e le regalerò al discepolo ideale se questo si rivelerà a me per i segni che sono del cuore puro, della mente nobile ed acuta, del sangue ardente e generoso.

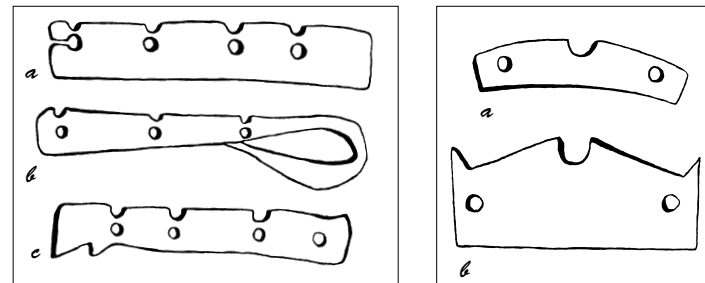
Se non propriamente della Grecia, della dominazione romana almeno, poche sì, ma interessantissime vestigia rimangono in Sardegna e si conservano nel R. Museo Archeologico di Cagliari, e più precisamente nella bacheca n. 71, con una confusione degli oggetti che dimostra sempre più la necessità che uno specialista di archeologia musicale assista all'ordinamento dei musei d'antichità d'Italia, e che venga presto incaricato di rivederne e riordinarne tutto il materiale musicale che eventualmente già vi giaccia misconosciuto e mal classificato.

Nella bacheca in questione gli oggetti sono disposti sopra tavolette rivestite di rosso, ed ogni tavoletta ha uno speciale cartellino (Dio guardi lo studioso dal fidarsi di simili cartellini!) che indica sommariamente quali oggetti contiene.

In uno è scritto *Plettri e ponticelli per strumenti musicali*.

Dei due tipi principali di strumenti a corde pizzicate, la lira (*λύρα*) è la più antica e nella sua forma primitiva non altro che un telaio rettangolare con alcune corde tese verticalmente cui,

solo in proseguo di tempo, al telaio fu sostituita la testuggine<sup>81</sup> con eleganti corna infisse in alto che, ancora più tardi, dà luogo alla cetra (*κίθαρα*), che altro non è che un perfezionamento della lira. In entrambi i tipi, e specialmente nel primo, raro sempre l'uso di un apparecchio esclusivamente riservato a funzionare da ponticello. Per solito era la cordiera stessa che fungeva pure da ponticello, ed è in tal guisa che vanno interpretate le figg. 10a, 10b e 10c. Nelle quali cordiere infatti ai fuori ove passavano le corde, trattenute da un nodo terminale, corrispondono altrettante gole praticate nel margine, intese a non lasciar spostare le corde lateralmente, come è tuttora nelle moderne cordiere. Le figg. 11a e 11b invece, potrebbero essere



10. Cordiere

11. Ponticelli di monocordo

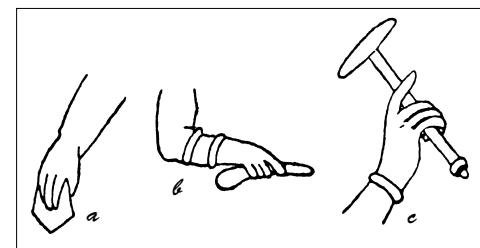
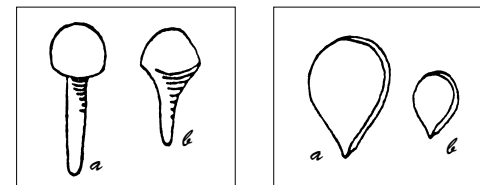
81. Quanto al guscio di testuggine con tendini tesi, usato prima come strumento, non è che vietume fraseologico, ché il guscio della tartaruga è, nella maggior parte dei casi, dal selvaggio destinato ad altri usi e l'utilità della cassa armonica è scoperta posteriore ed alla quale, prima che la testuggine, si applicarono zucche e noci di cocco. Nel Museo del Cairo si conserva una lira, rinvenuta a Meir, necropoli dell'antica Aphroditopolis sul Nilo, che ci fa certi come la civiltà egiziana della XII dinastia (2200-1600 a.C.) già possedesse perfettissimi strumenti musicali che la Grecia non inventò ma raccolse e forse perfezionò nei dettagli. Vedi Wilkinson, *The ancient Egyptians*, London 1878.

interpretate come dei veri e propri ponticelli solo però ove si volesse considerarli ponticelli di monocordo, poiché non hanno che una sola gola, e i due fori laterali che, per non avere gole corrispondenti non possono essere stati praticati per passarvi le corde, servissero per fissare il ponticello allo strumento. La supposizione però, arrischiata, lascio ad altri il difficile compito di vagliare.

Le figg. 12a e 12b possono in termine generico essere chiamate piroli (*κόλλοπες, κόλλαβοι*, in lat. *claviculi*), cavicchi cioè che andavano infissi nei buchi del giogo o traversa superiore (*ζυγός*) attorno al gambo dei quali si attorcevano le corde quando essi venivano girati con una chiave speciale detta *χορδοτόνιον*. I bischeri qui figurati però, volendo essere precisi, sono più da chiamarsi bottoni e, come si desume dalla capocchia semisferica che sfugge facilmente alla presa della chiave, dovevano essere fissi, se pure non sono i bottoni della cordiera chiamati dai Greci *ἐπιτόνιον* e dai latini *umbiculus*<sup>82</sup>.

Quanto alla classifica di plettri data alle figg. 13a e 13b, era errore quasi inevitabile in uno non musicologo, poiché gli oggetti in questione hanno la forma del plettro del moderno mandolino, benché i pretesi plettri del Museo sarebbero sempre

82. Le corde furono dapprima semplicemente legate alle due estremità (e talvolta in luogo di corde, sottili verghe di metallo) e tutte le volte che si desiderava nuovamente tenderle per accordarle bisognava slegarle da un capo una per volta. In seguito si pensò di rendere il giogo girevole sul suo asse in modo che le corde gli si avvolgessero attorno. Ma ciò presentava l'inconveniente di tendere o rallentare tutte le corde in una volta (difetto che invece ora vediamo utilizzato nell'arpa cromatica di Sebastiano Erard) in modo che si sentì ben presto la necessità di trovare un mezzo per cui si potessero tendere una per volta e si venne al sistema dei piroli o bischeri, di cui una fedele riproduzione è nello strumento dell'Apollo Farnese del R. Museo Nazionale di Napoli; come nella cetra dell'Apollo Citaredo del Museo Vaticano di Roma (ricostruita dal signor Augusto Tolbecque) e nella lira di un Apollo figurato in una pittura murale di Pompei (attualmente al Museo Britannico di Londra) vediamo messo in uso un altro sistema di tensione indipendente ottenuta per mezzo di legnetti che, introdotti tra il giogo e la corda, agiscono a guisa di leva; sistema che riscontro in una varietà della *kissar* o lira etiopica.



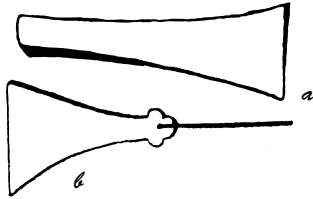
12. Piroli

13. Plettri (?)

14. Impugnatura dei plettri delle lire e cetre antiche

esageratamente piccoli anche per il mandolino e stancherebbero le dita che dovessero tenerli, tanto più che non sono flessibili come i moderni ma, al contrario, rigidi. I plettri delle lire e cetre antiche poi, grandissimi e robustissimi, non tenuti con i soli polpastrelli ma a piena mano impugnati (vedi figg. 14a, 14b e 14c). Per di più i plettri antichi, di forma tutt'affatto diversa dagli odierni, foggiate a cuore, come ad esempio il plettro *bacì* o *batzi* di avorio o legno robusto che serve per pizzicare le corde del *naganda-sciamsen* e del *biva* giapponesi (vedi figg. 15a e 15b). Forme, dimensioni e impugnatura, quelle dei plettri greci, non solo tradizionali perché ereditate dall'Asia (Cina, Giappone e più tardi Egitto ove il plettro più piccolo è quello fatto in tartaruga o penna d'aquila che serve a suonare l'*eud*) ma indispensabili per la robustezza delle corde usate, che essendo talvolta di materie poco sonore come il lino e la seta o poco cedevoli come le vergnette metalliche, richiedevano un ben

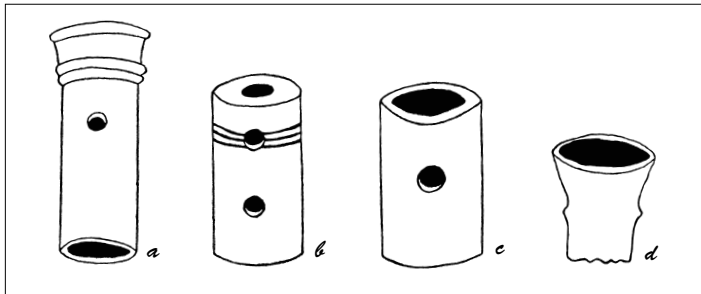


15. Plettri di *naganda-sciamsen* (a) e *biva* (b) giapponesi

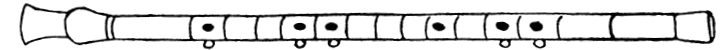
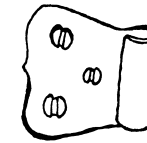
energico pizzicamento. E dalla grossezza del plettro si desume quale dovesse essere la robustezza delle corde.

Tralasciando altri reparti della bacheca, in cui sono sparsi e confusi altri preziosi avanzi di strumenti musicali, neppure sospettati da chi ha presieduto al riordinamento del Museo, e ch'io mi prenderò il piacere di additare in altre cartelle, debbo qui fermarmi a due serie di oggetti rispettivamente classificati: *Dadi, cerniere, bottoni e gomitoli* (sic!) *in osso* e *Cerniere e lastrine d'osso e di avorio*. Delle lastrine dirò altra volta che abbia il comodo di fare le opportune indagini e mi contento dire solo delle pretese cerniere (vedi fig. 16).

Cerniere? E di quale oggetto? La materia farebbe pensare ad un forzierino porta gioie; le dimensioni a casse o bauli grandissimi ed ancora ancora sarebbero sproporzionate. E che



16. Cerchi di tibie



17. Cerniera

18. Tibia greco-romana rinvenuta a Pompei nel 1876

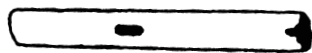
stanga d'un pernio ci sarebbe voluta? E il modo di fissare tali cerniere alla cassa ed al coperchio? Le cerniere, come ognuno sa, sono lastrelle di metallo con un lembo incurvato a tubo, imperniate assieme (vedi fig. 17). Lastrelle dico perché è la loro parte piatta che si fissa. Ed i Romani il metallo conoscevano e sottilmente lavoravano, ed in queste pretese cerniere, per fissarle, non lastrella od altro che sporga ma solo un foro nel tubo nel quale, se pure si fosse riusciti a fissare un chiodo, avrebbe impedito al tubo di girare intorno all'asse.

Ma se non cerniere che altro?

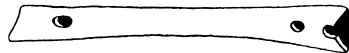
A Pompei nel 1876 fra i diversi oggetti che danno le più minute notizie intorno ad una civiltà a noi remota di diciotto secoli, furono scoperte alcune tibie greco-romane ora conservate nel R. Museo Nazionale di Napoli. Il più completo di tali strumenti si compone di un tubo cilindrico di avorio in cui sono aperti quindici fori laterali. Munito di sedici ghiere o cerchi metallici (rame e argento) che lo rivestono intieramente, di cui quello più vicino all'estremità inferiore è fisso, mentre gli altri quindici, ognuno con un foro laterale, e, pure aderendo perfettamente al tubo, girevoli. Così che si possono aprire o chiudere i fori della tibia facendo o no coincidere con essi i fori dei cerchi. Ogni cerchio poi è munito all'esterno di un anellino rigido che, sporgendo, facilita alle dita girare i cerchi (vedi fig. 18).

Questi flauti pompeiani<sup>83</sup> vennero a confermare quanto già si era sospettato quando si ritrovarono certi brevi pezzi di tubo di canna, di legno e più spesso d'osso, che essendo regolarmente tagliati e senza traccia d'incastro, con un foro laterale, non potevano essere frammenti di tubo di *aulòs* ma solo cerchi che a guisa di ghiere ricoprivano un tubo di metallo o altra materia che costituiva lo strumento musicale di cui tali cerchi erano le chiavi<sup>84</sup>.

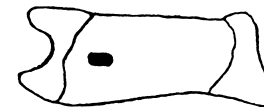
83. F.-A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, II, Gand 1881, descrive questi ed altri *auloi* in modo assai particolareggiato. Il Gevaert ne fece pure ricostrurre, assieme ad altri strumenti dell'epoca, per alcuni concerti "storici" da lui diretti al R. Conservatorio di Bruxelles. 84. Il processo evolutivo delle chiavi si presenta abbastanza rapido; subordinato, s'intende, alla scoperta dei fori laterali come modificatori dell'altezza del suono. Scoperta dovuta al caso (un foro laterale prodotto casualmente che all'uomo, industriandosi di turarlo, palesò la diversa altezza del suono dato dallo strumento a foro chiuso e a foro aperto) e perciò antichissima tanto che i fori laterali appaiono nella tecnica organologica strumentale più antica: nei flauti egiziani (vedi C. Engel, *Musical instruments*, London 1908, fig. 3: "Bronze and Reed. flutes. Ancient Egyptian, B. C. 600 or later, British Museum"); nel flauto di Pan in pietra, scoperto da Humboldt negli scavi del Messico, di cui ogni tubo ha un foro laterale che permette di modificarne l'intonazione; come pure nei flauti o fischietti (bocca laterale o trasversale a tubo chiuso?) dell'epoca del bronzo (vedi fig. 19) (P. Castelfranco e G. Patroni, "La stazione palustre di Campo Castellaro presso il Vhò di Piadena", in *Monumenti Antichi della Regia Accademia dei Lincei*, XXVI, 1916); evidentissimi nella tibia che si conserva nel Museo civico di Modena (vedi fig. 20) ricavata da una tibia di cane e rinvenuta nella terramara modenese del Montale da Carlo Boni che la illustrò nel 1884, come più tardi L. Pigorini, assieme ad un corno fittile, nel già citato *Centenario verdiano* dopo averla fatta completare delle sue parti mancanti, ma così malamente da averla fatta classificare in modo errato. E i fori laterali compariscono perfino negli antichissimi fischietti dell'epoca della renna



19. Fischietto dell'età del bronzo proveniente da Campo Castellaro



20. Zufolo in osso dell'età del bronzo proveniente dalla terramara modenese del Montale



21. Fischietto preistorico da falange di renna

O non era dunque logico e naturale, non s'imponeva anzi allo spirito dell'osservatore che non fosse stato del tutto ignorante di organologia strumentale il dubbio, che dico il dubbio, la certezza di trovarsi di fronte a cerchi di tibia? E non doveva additare al suo spirito una simile interpretazione il pezzo della fig. 16d che ha la precisa forma della parte superiore delle tibie in cui s'incastava il becco con l'ancia, o quello della fig. 16a che potrebbe essere invece la parte inferiore dello strumento, e

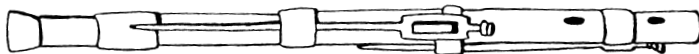
(vedi fig. 21) di cui alcuni illustrati da A.-L. Rutot (*Bullettin de la Societé d'Anthropologie de Bruxelles*, 1905 [potrebbe essere il *Bulletin de la Societé d'études coloniales*, XII, 1905]) ed altri dal Piette (*Afas*, Nantes 1875, p. 938) dei quali Y. Déchelette (*Manuel d'archéologie*, Paris 1918) così ne discorre nelle pp. 202-203 del cap. IX del I vol.: «*Peut-être est-il permis de reconnaître dans les vestiges matériels exhumés du remplissage des cavernes paléolithiques quelques débris d'instruments de musique. Dès 1875, Piette se croyait en mesure d'affirmer que l'homme magdalénien avait pratiqué cet art, comme d'ailleurs sous sa forme rudimentaire, de presque tous les peuples primitifs. Il était, à l'appui de son opinion, des petits tubes en os d'oiseau, polis à l'orifice et dont quelques-uns portent un trou latéral. Réunis parfois en paquets, ces tubes auraient été, d'après Piette, des éléments disjoints de la flûte composée, dite flûte de Pan. Ajoutons qu'un os de lièvre perforé de plusieurs trous, découvert dans la caverne paléolithique de Kent's Hole, paraît bien appartenir à un instrument semblable au sifflet troué. Enfin, des nombreuses phalanges de renne ou de saïga, perforées près de l'une de leurs extrémités, sont également considérées comme des sifflets. Ils rendent des sons sibilants très aigus, dont la note varie suivant la dimension et les dispositions du trou*» [Forse è possibile riconoscere tra gli oggetti rinvenuti nei materiali di riempimento di caverne paleolitiche qualche frammento di strumenti musicali. Dal 1875 Piette credette di poter affermare che l'uomo magdaleniano aveva praticato quest'arte, nella sua forma elementare, come presso tutti i popoli primitivi. C'erano, a conforto della sua tesi, piccoli tubi realizzati con ossa d'uccello levigate all'imboccatura e di cui alcuni presentavano un foro laterale. Riuniti talvolta in mucchietti,

che colle sue ornamentazioni in rilievo esclude sempre più ogni idea di... cerniere? E l'idea della tibia doveva sorgere immediatamente anche per la vicinanza delle altre reliquie di strumenti musicali, se non pel ricordo del «flauto d'avorio, *tibia*, terminante in zampa di leone» scoperta in una tomba dell'epoca romana presso Tharros (dove è andata a finire?) che il

questi tubi sarebbero dovuti essere, secondo Piette, elementi sciolti di un flauto composto detto flauto di Pan. Aggiungiamo che un osso di lepore con più fori trovato nella caverna paleolitica di Kent's Hole, sembrava essere appartenuto a uno strumento rassomigliante ad un fischietto forato. Infine, numerose falangi di renna o di Saïga, perforate vicino a una estremità, vengono ugualmente identificate con dei fischietti. Esse producono un suono sibilante molto acuto che varia secondo la dimensione e la disposizione dei fori. L'abate Breuil ritenne invece che i tubi ricavati dalle ossa di uccelli fossero agorai, evidente errore poiché, a parte ogni altra considerazione, non si saprebbe come spiegare i buchi laterali.

Prima chiave le dita; quando il numero dei fori supera quello delle dita è la cera, che già otturava le connesure, che serve a chiudere i fori laterali come vediamo nelle *launeddas* sarde. Alla cera, che facilmente poteva staccarsi, si sostituisce in seguito una fasciatura, un tegolino o frazione di cerchio trattenuto con legature; da questo si passa ad un anello intiero, di canna o d'altro, che viene poi forato e quindi fatto girevole. Per altro verso, il corno innastato nella canna a guisa di padiglione suggerisce la barocca idea di inserire dei cornetti nei fori laterali, da cui i bocciuoli di canna che permettono l'occlusione colle dita ed abbassano il suono di un semitono. Intanto si lavorano finemente i metalli, si tirano in lamine ed in fili, si trova la vite, le articolazioni a cerniera, la molla.

Ed ecco che nell'antica Pergamo, città dell'Asia Minore, in uno scavo praticato presso la porta superiore nord-ovest del muro Eumene (da uno dei tre re di tale nome che ivi regnarono) si trovò una bronzea riproduzione di *aulòs*, evidente offerta sacra, nella quale oltre a due o tre fori laterali liberi (vedi fig. 22) si trovano anche tre chiavi che per la ingegnosità di costruzione possono ben dirsi le dirette ave delle più moderne e complicate chiavi (M. Conze, *Die Kleinfunde aus Pergamon*, Berlin 1913 e V.-Ch. Mahillon che nel suo *Catalogue descriptif du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles* (Gand 1880-1922) corresse alcuni gravi errori d'interpretazione del Conze).



22. *Aulòs* bronzeo proveniente da Pergamo

canonico Giovanni Spano mette a raffronto di un'altra simile che: «In uno scavo che feci in Bonaria trovai l'urna cineraria di una fanciulla colla tibia d'avorio simile a questa»<sup>85</sup>.

Dove il poeta il cantore, dove la cetra la tibia, dove le reliquie dell'una anche dell'altra, e le cerniere cadono infrante dalla logica.

Naturalmente, non bisogna da ciò desumere essere ogni cannello d'avorio con foro laterale un pezzo di strumento musicale. Ciò va lasciato al giudizio del musicologo al quale, del resto, il compito non dovrebbe riuscire troppo difficile.

Ma sull'atto di congedarmi, un pentimento, un dubbio mi assalgono circa la consistenza della prima cartella. Scritta, come le altre, per me, in forma di appunto, potrebbe al lettore avvezzo agli studi documentati, parere un po' troppo spicciativa e che la mia affermazione circa l'origine moresco-spagnola dei *goccius* di Sardegna e del similare brasiliano sia arrischiata e manchi di una base etnica certa. È giusto. Ciò che era più che sufficiente per me, rimane incompleto per il lettore. E posto che i miei appunti sono arrivati al pubblico, bisogna pure che dia la prova di quanto dico.

Raro premio alle mie fatiche di musicologo, io possiedo un tesoro, il *Cancionero musical popular español* di Felip Pedrell a me doppiamente prezioso e perché dono dell'autore e perché della sosta fra le auguste mani serba le tracce in rapide annotazioni fatte a lapis in margine ai fogli. Apro il primo volume del *Cancionero* e degli esempi 36, 38, 42, 44, 131, 142, 143, tutti testimoni di prima forza per confermare la mia argomentazione, mi contento, per amore di brevità, riportarne due soli, il 44 ed il 143 (vedi esempi XXVI e XXVII)<sup>86</sup>. Ho forse io bisogno di insistere oltre sulla origine spagnola dei *goccius* sardi e del tema brasiliano? Il secondo dei due prova anche come persino il tema fondamentale sardo ha assorbito elementi iberici.

85. G. Spano, *Notizie sull'antica città di Tharros*, Cagliari 1851.

86. F. Pedrell, *Cancionero Musical Popular Español*, I, Valls 1919.

XXVI

Val-ga - me el se-ñor SanPe - dro. Nues-tra Se -  
ñora me val - ga. Nues-tra Se - ño-ra me val - ga.

XXVII

Il Pedrell, a p. 69 del suo *Cancionero*, illustrando questi ritornelli religiosi e la parte coreografica che li accompagna, dice che nei giorni solenni delle feste religiose o profane, nelle vicinanze della chiesa, o la notte davanti alle porte delle case, uomini e donne, disposti in cerchio e tenendosi per il mignolo, eseguono una danza cantando in concerto qualcuno di tali ritornelli (*estribillos*), la cui melodia è assai somigliante al canto liturgico, intercalato da brevi silenzi, in cui non si ode che l'uniforme e monotono calpestio dei danzatori interrotto ogni tanto dal selvaggio e druidico *bi-ju-ju*, grido che si suppone essere una invocazione al Dio degli antichi druidi quando questi celebravano il culto nei boschi sacri. L'etnofonista metta a confronto queste notizie con quelle date da me circa gli esempi IV, V, XVII e XXIII e ne trarrà forse qualche deduzione utile ai suoi studi comparati e specialmente delle forme musicali.

Mi congedo dal lettore più tranquillo, sicuro di avergli dato quanto, almeno a me, era possibile dargli.

## GENESI E PRIME FORME DELLA POLIFONIA\*

Ed eccoci arrivati al gran punto. Alla interessante e tanto discussa questione dell'epoca dell'origine della polifonia ch'è parte essenziale della questione del dramma musicale che, a giudizio del Pizzetti, è il più importante quesito di estetica che oggi possa appassionare la mente ed il cuore di un artista<sup>1</sup>.

Ho detto di proposito polifonia e non armonia perché quella parola è per me sinonimo di organismo completo e vivo, mentre questa serve per lo più ai signori trattatisti per indicare qualche cosa di rigido, di immobile, di marmoreo o, se si vuole, qualche cosa che ha del pezzo anatomico, della musica morta.

I musicologi d'oltr'alpe, salvo pochi, fra i quali Vincent<sup>2</sup>, Westphal<sup>3</sup>, Gevaert<sup>4</sup>, concludono tutti negando la conoscenza dell'armonia da parte dei popoli antichi, compreso quello della classica e per tanti artisti famosa Grecia, fino alla seconda metà del medio evo.

Quanto ai nostri musicologi si sono purtroppo di questo quesito di storia musicale completamente disinteressati, dimostrando però, riportandole senza discuterle, di accettare le opinioni dei loro confratelli stranieri. E negando queste, come già abbiamo detto, in massima, che i popoli antichi conoscessero l'armonia, così pure, di natural conseguenza quasi tutti i nostri musicologi si dichiarano di tale parere. Questo è detto in quei libri che vorrebbero essere di alta coltura e, quel che è peggio, nei

\*[Pubblicato in *Rivista Musicale Italiana*, XXXIII, 1926, pp. 343-362, 530-550].

1. Tale pensiero I. Pizzetti esprime nell'articolo "Musica greca e rappresentazioni moderne", in *Il Marzocco*, 8 giugno 1913.

2. A.-J. Vincent, "De la musique dans la tragédie grèque", in *Journal de l'instruction publique*, 1847.

3. R. Westphal, *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, Breslavia 1865 e *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach*, Lipsia 1880.

4. F.-A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gana 1875-81.

manuali di volgarizzamento della storia dell'arte musicale. Non è quindi solo da volumi come quelli del Romagnoli<sup>5</sup> o del Mosso<sup>6</sup> (un vero benemerito questi della storia musicale, non ancora conosciuto quanto merita nel nostro campo) che è lanciata l'iconoclastica blasfema contro la coltura musicale ellenica, ma è anche naturalmente e dolorosamente da quei manuali, da quei libriccini ad uso dei più come quelli dell'Untersteiner<sup>7</sup> e del Paribeni<sup>8</sup> che l'errore si ripete allargandosi a guisa di macchia d'unto.

E cito di preferenza l'Untersteiner ed il Paribeni nonché il Bonaventura<sup>9</sup> perché, ripeto, è più doloroso il vedere certi errori comparire nei così detti libri di volgarizzamento essendo quelli che corrono per le mani di tutti e più specialmente delle persone che non hanno né intendono farsi una vera coltura musicale e delle quali sono più facilmente inquinabili le idee non avendo esse la conoscenza tecnica necessaria a giudicare.

5. E. Romagnoli, *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911.

6. A. Mosso, *Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta*, Milano 1907.

7. A. Untersteiner, *Storia della musica*, Milano 1916 [1ª edizione 1893]. In questo manuale, ch'è forse la storia della musica più letta, vi è una larga cultura di bacilli patogeni contro la verità storica ed anche un po', per quanto assai meno che non in quelle tedesche o francesi o inglesi, contro l'Italia. Infatti in tale storia della musica a p. 81 è detto: «Le notizie sulle canzoni popolari più antiche sono scarsissime per tutte le nazioni ma in special modo per l'Italia». Ora, che non si abbiano molte notizie sulle canzoni popolari medioevali italiane è cosa fino a un certo punto vera, ma l'insinuazione che butta a p. 86 è quanto meno molto arrischiata. Egli dice: «Ad onta di tutto ciò non è improbabile che la poesia e musica popolare sia stata più diffusa nei paesi nordici che nell'Italia, perché la canzone deriva in ultima linea dalle Sequenze della Chiesa d'origine germanica, che in Italia furono sempre accettate a malincuore e delle quali soltanto cinque furono riconosciute dalla Chiesa». Ora, se vi fu mai paese ricco di canti popolari questi è precisamente l'Italia che non li raccolse dalla Chiesa ma li trovò nell'anima propria. Non solo l'Italia è il paese più dovizioso di etnofonia ed è stato sempre il paese in cui fiorì la vena poetica e melodica, i grandi fattori della canzone del popolo, ma fu proprio la nazione che dette alle altre lo spunto della canzone popolare. E questo ho scritto fin dal 1910 a proposito della vantata canzone popolare tedesca, quando ancora era dovere trovar bello e giusto tutto ciò che fosse tedesco.

8. G. C. Paribeni, *Teoria e storia dell'antica musica greca*, Milano 1911.

9. A. Bonaventura, *Manuale di storia della musica*, Livorno 1898.

Il primo errore degli «illustri uomini per sapere» come li chiama il Paribeni, è quello di aver sempre preso per punto di partenza delle indagini sulla genesi della polifonia, la Grecia.

È infatti la polifonia presso i Greci che han preso a discutere Bellermann, Boeck, Paul, Burney, Riemann, Ambros, Fé-tis, Guhrauer, Reinach e tutti gli altri storici grandi e piccoli che si occuparono della nascita della polifonia.

La Grecia? E perché non la Cina o l'India? Forse che la Grecia è stata la prima nazione presso la quale la musica abbia avuto uno sviluppo tecnico storico? O non l'ebbe invece prima in Cina e nell'India? Né si può dire che meglio si potesse studiare la tecnica musicale greca di quella di altre nazioni, poiché al contrario è proprio la Grecia che manca di autori che chiaramente parlino della tecnica della musica.

In ogni modo, Grecia, Cina o India, non è dalla musica dotta che dovevano partire le indagini. Non è negli scritti che si dovevano fare le ricerche, ma si doveva risalire al di là della storia, alla etnofonia. E poiché la musica primitiva non può lasciare traccia di sé che attraverso le tradizioni e i costumi dei popoli selvaggi, è solo facendo le ricerche nel senso e nel modo da me detto in altro studio<sup>10</sup> che si poteva sperare di sciogliere il problema. E quando uno fra i nostri più grandi musicologi diceva: «Ad ogni modo i selvaggi cantano con parole e suonano strumenti (ordinati a scala) a un tempo, e in talune regioni esistono veri concerti di inni religiosi, di canti di guerra, di canzoni affettuose, di festa e di canti (meglio urlati) di terrore: la danza completa la spontanea manifestazione d'arte di quei popoli»<sup>11</sup>, quando così diceva, additava in poche parole, ma chiaramente, la via da seguire.

Già fin dal 1909 agli inizi delle mie ricerche sulla musica etnica della Sardegna, prevedendo quali importanti risultati potessero dare per la storia e l'arte della musica tutta, chiudevo un

10. G. Fara, «Studi etnofonici. Raccolta e classificazione», in *Critica Musicale*, IV, 1921.

11. A. Galli, *Estetica della musica*, Torino 1900, p. 723.

breve opuscolo col dire che «se un giorno verrà accertato come uno strumento, quali sono le *launeddas*, sia veramente uno strumento greco, quel giorno verrà riaperta la discussione se l'antica Grecia conoscesse l'armonia e... chi sa!»<sup>12</sup>. Ed infatti nel 1913 pubblicando io la preziosa scoperta fatta del più antico cimelio che rappresenti un suonatore di strumento a fiato polifono, e più precisamente a tre canne, parendomi essere arrivato il momento di portare nuovi elementi a prova della esistenza della polifonia presso i popoli antichi, lo feci con tutto quanto il poco sapere che allora stava in me<sup>13</sup>.

Ma se il contributo parve interessante a molti, non parve però esauriente a qualcuno eruditissimo in materia, che mi scrisse fra l'altro: «Questione certo non ancora approfondita e che meriterebbe di essere studiata a fondo, nella speranza di poterla risolvere».

Non approfondita, non risolta? Io ho sempre creduto potersi chiamare approfondita e risolta una questione quando su essa sia stato portato un argomento, un dato di fatto d'indiscutibile valore, decisivo, ed al quale non sia possibile opporre ragioni di sorta, ed appunto un dato di fatto di tal genere mi lusingavo allora e tuttora mi lusingo aver portato e aver quindi risolta la questione. Pure, tale non essendo il parere dell'egregio musicologo e facendomi ciò forte dubitare che molti altri potessero pensarla come lui, senza dubbio per non aver io saputo in quel mio scritto dimostrare con chiarezza tutta quanta si fosse l'importanza del nuovo fatto da me esposto che si schierava in pro dell'antichissima conoscenza dell'armonia, sento ora il bisogno ed il dovere in uno, in qualità di studioso di etnologia e quindi di paletnologia musicale, di riprendere l'argomento portandovi quella maggior messe di fatti e di osservazioni che in tutto questo spazio di tempo mi è stato possibile raccogliere, e questo studio sarà naturale conseguenza di altri miei precedenti, che senz'esso rimarrebbero quasi non finiti.

12. G. Fara, "Musica popolare sarda", in *Rivista Musicale Italiana*, XVI, 1909, p. 735 [p. 73 della presente raccolta].

13. G. Fara, "Su uno strumento musicale sardo", in *Rivista Musicale Italiana*, XX, 1913, pp. 763-791 [pp. 83-150 della presente raccolta].

Quanto a sapere se questa volta sono riuscito ad approfondire e risolvere l'argomento, è cosa che sta ai competenti lettori il decidere, e non a me, che sul quesito ho già da molto tempo la mia ferma convinzione, in favore della quale, come dissi, ho già altra volta dato argomenti, a mio credere, veramente decisivi.

Già in natura, mettendo da parte il fenomeno acustico degli armonici e tutti quei fenomeni naturali citati da allegri storici, quali lo stormir delle foglie, il mormorio delle acque, il sibillare dei venti unito al rombare dei tuoni, nei quali l'armonia è troppo involuta e richiederebbe troppo grande progresso nella scienza dei suoni per essere rivelata agli uomini e poter quindi a quei fenomeni pensare anche lontanamente come generatori della polifonia musicale; in natura dico, la polifonia si rivela in certe manifestazioni sonore delle razze inferiori all'uomo in modo così evidente, che se all'uomo non poterono servire di modello, ne sono però bene il primo segno atavico.

L'armonia la troviamo in principio come risultato di espressione spontanea dei sentimenti di vari individui, espressi simultaneamente. È in questa forma che lo si trova presso tutti i gradi della scala animale, dal più basso forse al più alto certo: l'uomo.

Le rane, le cicale, i grilli, i passeri, i cardellini, gli usignuoli non cantano solo individualmente, ma cantano anche in coro e con preciso scopo di cantare in concerto.

Ascoltate, ascoltate mentre attraversate un deserto viottolo, che taglia immense paludi, all'ora del crepuscolo serale che, con la sua scialba ed incerta luce che tutto tinge di quel grigio che precede le tenebre della notte, sembra rendere più silenzioso e triste il paesaggio che in quell'ora dell'agonia giornaliera così bene s'intona alle disposizioni melanconiche dell'animo nostro, ascoltate, dico, quella voce solitaria che sale improvvisa dall'acque morte e rompe il silenzio che incombe e pare dover assorbire ogni sonorità come nel regno della bambagia e rompe l'immobilità più assoluta che stringe il cuore che ansioso martella sonoro in tutto l'essere nostro. Ascoltate. È una raganelle che intona il suo inno d'amore nascosta nelle giunche,

mentre la luna sorge e illumina la terra della sua prima scialba gialluria. Quella voce ha squarciato improvvisa il velo del silenzio con il suo breve tema che ha qualche cosa dello scatto di un coperchio di scatola chiuso con violenza. Questo primo verso timidamente emesso, subitamente interrotto, è seguito da una lunga pausa, e poi ripreso ancora, e ancora seguito da una pausa. Ma ecco più in là sorgere da in mezzo a un altro ciuffo di giunchi una nuova voce accordata a un diverso diapason; essa colma la pausa rispondendo immediatamente alla prima voce cui s'alterna. Ed eccone un'altra ancora, altre dieci, altre cento, altre mille, diecine di migliaia di piccole e medie, e grosse ed enormi rane, dalle cui gote gonfie sembra all'orecchio del distratto viandante uscire un che di simile al gorgogliare dell'acqua bollente di un'enorme caldaia, senza ritmo né tono, una confusione, una babele in cui si faccia a chi grida più forte, ciascuno per proprio conto. Ma ascoltate, ripeto ancora, attentamente e i suoni si dipaneranno, la cacofonia diventerà concerto, l'armonia si farà chiara. E c'è chi canta e chi accompagna e chi contraccanta. E mentre una raganella lancia il suo stridulo grido sempre più alto e breve, una grossa rana si compiace di allargare il tempo del suo verso impostato nelle note gravi, tutto quanto le permettono le sue grandi vesciche. E ciascuna esagera, rende più marcati i caratteri della propria voce.

E che dire degli uccelli? Chi potrebbe negare ch'essi facciamo veri concerti, vere e proprie gare sonore? No, non cantano così a casaccio ciascuno per proprio conto no, ma si imitano, si rubano il tema proposto, lo abbelliscono e fioriscono di un trillo o di un gruppetto, e fanno a gara a chi vincerà il premio dell'amore; e quello che non saprà cantare più forte, cercherà cantare più dolce; e un altro cercherà superarli nei gorgheggi or molleggianti or nitidi e graniti, nei mille lenocini della aggraziatura; mentre un quarto crederà poter strappare la palma della vittoria con una fenomenale messa di voce, con un acuto tenuto fino a esaurirsi, a irrigidirsi nel supremo sforzo che fa morire. E la disputata femmina sa ben essa distinguere e scegliere il miglior cantore, colui che solo può far palpitare più rapido il piccolo cuore chiuso nel debole petto sotto le lievi piume.

Ho qui nella mente un'impressione, resa più viva dalle molteplici volte che l'ho provata, che avvicina questi fatti a altri simili della famiglia umana.

Quante volte recatomi per ragioni di studio in un villaggio per udirvi un virgiliano cantore o suonatore di campestre strumento di cui il nome correva riverito fra gl'intenditori della villa, mi sono invece dovuto godere un'omerica gara suscitata dall'amor proprio di un qualche artista ignorato o dimenticato che voleva far vedere al "signore di città" come vi fossero altri che sapevano l'arte quanto e forse meglio del prescelto, quante volte, dico, dovetti assistere ad un tale spettacolo, tante volte la mia mente è corsa in un subito alle canore gare d'amore del piccolo mondo piumato, in cui il vincitore regna sovrano sul cuore agognato, mentre il vinto muore.

E il pensiero a tale raffronto è corso perché se l'uomo ha, nei primordi, avuto forse le violenze della belva, se anche nell'antico, medio e moderno evo si è battuto e si batte e si uccide e si dilania per rivalità d'amore, ed a questa sola occasione si restringesse il punto in cui l'umanità rivela i suoi atavismi di bestia feroce, è però certo che anche presso gli uomini primitivi, mezzo di seduzione principale dovette essere il canto, e gare dovevano farsi innanzi alla bella che si voleva conquistare. E una prova, dirò così, materiale della nostra supposizione l'abbiamo nel fatto della grande passione che le donne ebbero sempre per gli uomini dotati di bella voce, e come ancora oggi il tono della voce sia, nei rapporti sessuali umani, mezzo di seduzione amorosa. Della passione delle donne pei cantanti all'epoca dei romani, una cruda ma vivissima dipintura ne ha lasciato in una delle sue terribili satire Giovenale:

Altre però non guardano alla spesa  
Pur di sfiabiare un commediante; ed altre  
Son pazze dei cantanti; e per questo  
Crisogono non ha quasi più voce<sup>14</sup>.

14. D. G. Giovenale, *Satira VI* nella traduzione del Vescovi. Una moderna e finissima satira del cantante e delle donne di lui ammiratrici ha ricamato Giuseppe Giusti nei versi "Per un reuma d'un cantante".

E adesso sono gli uomini che vanno pazzi delle cantanti e farebbero qualunque cosa pur di slacciare... una soprano!

Questa passione delle donne pei cantanti (in principio il cantore dovette essere uomo) fa intendere come i signori uomini dovessero far sfoggio innanzi ad esse della loro bella voce come il gallo fa sfoggio delle sue piume innanzi alle galline<sup>15</sup>. E tale sfoggio di bella voce e addirittura le belle gare canore le vediamo durare ancora lungamente fino al settecento passando attraverso la gloriosa epoca dei menestrelli, dei trovatori, dei paggi.

Ebbene immaginiamo per un momento una di queste gare.

Uno intona per primo la sua canzone d'amore ed ecco un altro appresso, cogliendo il momento in cui il primo indugia su una nota, intona alla sua volta o con un nuovo tema o ripigliando lo stesso ma abbellito di quei fiori che sa permettergli la gola e il senso estetico gli suggerisce, mentre il primo continuando a cantare cerca introdurre altre varianti, sviluppare il tema proposto, lo allarga in valori, lo fa salire di tono.

Eccoci dunque all'armonia, al contrappunto, all'imitazione naturale senza il preconetto di farla, senza professori che sappiano di accordi, di none e tredicesime, di rivolti, di alterazioni, di convertibili e onnicvertibili: polifonia spontanea ma... sempre polifona.

E siamo, si voglia o no, allo stesso torneare degli animali. Alle stesse note tenute, che il cantore di voce baritonale ama meglio mettere in mostra, agli stessi trilli, gorgheggi, acuti, di cui fa pompa l'amante che sa di possedere una agile e bella voce soprana. Proprio come i ranocchi o come gli uccelli, se così più piace al lettore.

Presso gli uomini però la polifonia è sorta spontanea anche da necessità imposte dalla materia, cioè dalla forma dell'organo vocale umano, sorta quindi pure in una forma meno libera della precedente descritta, con un procedimento strettissimo che

imponessa di conservare alle varie parti di star sempre alla stessa distanza l'una dall'altra, formando quello che i trattatisti chiamano moto retto. Un inizio di tale procedimento si rileva fra vari che cantino all'unisono, poiché se ve ne ha uno che abbia tanto di voce da poter superare gli altri cerca istintivamente, almeno negli acuti, di raggiungere qualche nota più alta, il che nel tempo porta al distacco delle voci in parti reali.

Le voci, è cosa risaputa, non solo variano di estensione e di timbro da individuo a individuo, ma si dividono naturalmente in gruppi. La prima divisione netta ed evidente, è quella che le divide in due distinte famiglie secondo i sessi: maschile e femminile. Poi ciascuna di queste famiglie si suddivide in voci acute e gravi denominate per la prima tenore e basso, per la seconda soprano e contralto.

Orbene, quando s'incominciò a cantare in coro, pei limiti imposti da mamma natura ciascun gruppo di voci, essendo unico diapason regolatore la voce di chi intonava (sacerdote, re pastore, spesso l'uno e l'altro, sempre cantore di professione per "passione" e non per "lucro" come ora è regola), cercava di seguire il canto ma alla distanza della voce intonante, e nella tessitura che gli era imposta dalla propria gola. E quando gli storici ci parlano di orribili cori tutto per ottave e quarte e quinte per moto retto noi pensiamo si trattasse di un modo di esecuzione, suggerito dalla varia estensione delle voci, che così rendeva possibile a tutti di eseguire la stessa melodia. Il famoso *discantus* antico, derivazione storica del primiero *organum*, non è in realtà che tardissima ricostruzione di un processo polifonico naturale già da lunga pezza sorpassato dagli empirici ignoti musici popolari.

Sempre così: i dottissimi contrappuntisti da Ucbaldus in poi arrivarono sempre in ritardo e non fecero che ritrovare il già trovato.

I rapporti fra musica popolare e musica dotta, in tutto il primo periodo di questa rimasero sempre quelli che esistono fra l'empirismo e la scienza ufficiale. La musica creata dal popolo ignara di se stessa, progrediva libera e forte, all'aria, al sole, cresceva, si muoveva franca ed ardita, senza paura di offendere

15. Ch. Darwin, *L'origine dell'uomo e la scelta in rapporto con il sesso*, trad. italiana di M. Lessona, Torino 1888.



alcun ipocrita pudore auricolare; la musica dotta, o meglio i dotti, i dottissimi bottegai che la mettevano in magazzino per poi venderla a caro prezzo, non avendo nulla nell'anima e nel cuore, che facessero ressa di sentimenti che avessero bisogno d'irrompere irresistibilmente fuori in getti di suoni, ma per compenso avendo nel cervello la onesta mira di far pur loro qualche cosa, si dettero all'industria di raccogliere la musica creata dal popolo. Ma si trovarono impacciati. I suoni erano troppo complessi, bisognò contentarsi di trascriverne una sola parte, quella che più spiccava. E di questa pure non tutte le note ma le principali, le essenziali, aggiungendovi solo assai più tardi dei segni melici i quali, ancorché non atti a rendere matematicamente tutti i suoni degli abbellimenti, ne dessero almeno un'idea, approssimativa, molto approssimativa, del loro movimento. E mentre la musica popolare era già arrivata a un completo sviluppo polifonico, la dotta non sapeva far altro che ricalcare le orme di quella e al primo tentativo di sposare alla melodia una seconda voce non seppe darle miglior compagno di un pedale come già aveva fatto l'uomo primitivo molti secoli addietro.

Anche nel campo strumentale la conoscenza della possibilità di eseguire contemporaneamente suoni diversi si palesò casualmente e per un processo analogo a quello vocale. La percussione simultanea di due ciottoli di diversa grandezza, di due bastoni diversamente lunghi o grossi percossi su due pezzi di legno del pari disformati<sup>16</sup> o su due pelli tese di diverse dimensioni, dando due diversi suoni, iniziarono la pratica degli accordi.

Tale primo germe, ancora molto oscuro e non discernibile all'udito umano quando prodotto da strumenti a percussione, si sviluppa, si accentua nel suo valore musicale, prende

forma di vera e propria armonia negli strumenti a fiato. Le prime due cannelline d'avena, i primi due fischiotti d'osso di renna o di canna, i primi due gusci di conca marina, di diverse dimensioni, da due suonatori fatti risuonare contemporaneamente, ecco il primo bicordo che s'impone anche all'udito più rozzo per la sua chiarezza e per la sua evidenza. È superfluo dire quanto facilmente debba tal fatto essersi prodotto, essendo che i primi strumenti andassero costruiti ove e come si poteva e che quindi facilmente dovessero essere disuguali, ed essendo troppo naturale la smania in quanto possedevano uno strumento qual si fosse di darvi fiato contemporaneamente ad altri. E la smania degli attuali popoli selvaggi di accatastare sonorità è la stessa degli uomini primitivi.

Non solo necessità materiali ma ben anche bisogni estetici concorrono a far sorgere la polifonia.

Primo fra tutti il bisogno proprio dell'uomo di colpire i propri sensi il più forte possibile e quindi di portare fino agli estremi limiti il valore eccitante delle cose. All'uomo primitivo non bastano i colori tenui, ha bisogno di quelli che per contrasto urtino; il suo palato insensibile alle squisitezze dei più delicati sapori, ha bisogno dei fermenti più acri, degli alcool più brucianti, degli odori più... nauseanti; nelle rappresentazioni ha bisogno del realismo più feroce, che arrivi allo spargimento del sangue, all'omicidio di cui le odierne *corridas* e le gare di pugilato sono un tardo riflesso; nella musica, ha bisogno dei suoni, dei rumori, dei ritmi più complicati e complessi, più sonori, più rumorosi, più violenti.

Il bisogno di accrescere la forza del suono poteva essere soddisfatto in due diversi modi: dandogli molti raddoppi all'unisono; eseguendo contemporaneamente suoni di varia altezza anche di diversa natura.

Il primo è processo che nella preistoria si trova applicato rarissimamente solo. Non solo, come già abbiamo detto, difficile possedere una quantità di strumenti della stessa specie (mettiamo per gli strumenti a fiato delle conche marine, degli ossi, delle canne, per quelli a corda dei tronchi cavi, dei gusci di tartaruga, delle budella o dei giunchi, per quelli a percossa dei

16. I selvaggi battono assieme le mazze di guerra onde col rumore eccitarsi ed incutere spavento nel nemico. Nell'Annam le cantatrici si accompagnano battendo assieme delle piccole bacchette di legno duro, chiamate *câi-chac* i cui colpi scandono il ritmo delle loro canzoni. Da questo principio e dal battere assieme i ciottoli (vi sono mazze preistoriche fatte di ciottoli forati nei quali s'innastava un manico) discendono le nacchere di legno e il *king* cinese di sonore pietre.

bastoni, delle pelli, delle lastre di pietra), delle identiche dimensioni, ma anche, per quelli a corda e più specialmente a fiato, quasi impossibile trovare esecutori della stessa capacità e che sapessero le stesse musiche, dato che allora ciascuno creava e, quel ch'è più terribilmente contrario ad ogni possibile riduzione a concertare, creava al momento, secondo l'estro, l'abilità e le vie aperte (pare impossibile ma è così) dallo stesso strumento.

Il secondo è quello che troviamo ancora oggi largamente adoperato dalle tribù selvagge. I bianchi ed esili suoni della bocca trasversale o i mesti accenti dell'ancia bastavano a riempire gli ozi del mandriano o a lenire i dolori dell'amante tradito. Ma quando l'ardore della danza, della vittoria, dell'amore, delle bibite fermentate e spiritose sale al capo, non bastano più né flauto né pifferi per forte che vi si soffi e li si faccia alto sibilare e squittire, ma si ha bisogno di aggiungervi il rauco urlo dei tritoni, il singhiozzo delle corde straziate, il grandinare dei tamburi, lo scampanio delle percosse pietre, cui si aggiungono ancora le voci urlanti, l'acciottolio delle collane di denti di fiere o di conchigliuzze, il fruscio delle cinture di foglie.

Rumore, cacofonia, confusione, babele, ciò che si vuole, ma sempre simultaneità di voci, di timbri, di ritmi; oscuro inizio da cui doveva sorgere il radioso astro della polifonia.

E poi più tardi è il bisogno di regolare il passo della marcia trionfale che rende regolari i colpi del tamburo che pulsano sotto il breve tema delle canne.

Ed è ancora il bisogno del maggior suono che si estrinseca anche nel bisogno di accompagnare la voce o lo strumento che canti, che favorisce il manifestarsi dell'armonia.

Il cantore che accompagna la propria voce col semplice battere delle mani fa sempre dell'armonia, per quanto primitiva e non chiaramente percettibile. Un rudimentale flauto di canna che intoni la più triste melopea, il più strambo motivo di danza accompagnato dai cupi tocchi della mano su una pelle stirata su un tronco scavato o dal pizzicare di una corda tesa fra due legni, formano pur essi un'armonia non dissimile certo dall'armonia che è in mille brani di musica dotta, debitamente fissata sulla carta, modernamente pentagrammata.

E nel campo della organologia strumentale, se è il caso, sono anche le esigenze materiali, i bisogni dello spirito che hanno riunito in un solo strumento i principi della polifonia.

Non è solo l'aver osservato come dai suoni di due strumenti di diversa grandezza suonati contemporaneamente da due individui risultasse un gradevole concerto, che decise l'uomo primitivo a imboccarne due allo stesso tempo, ma è pure la enorme difficoltà temporanea di costruire congegni per aprire e chiudere i fori laterali in modo da consentire un maggior passo alla melodia e il già soddisfatto bisogno nell'ambito melodico per lui limitato alla ricerca di variazioni del breve tema in contrasto al nuovo orizzonte intraveduto ed inesplorato dell'armonia, che portarono l'uomo a riunire più canne per ottenere accordi.

È per questo che ad una data epoca cominciamo a vedere comparire gli strumenti a fiato polifoni a canne di un solo suono ciascuna a bocca trasversale come il flauto di Pan, o ad ancia come la cannellina d'avena. E da questi, attraverso un lungo periodo, una lenta filiazione fino a quegli strumenti polifoni con una canna pedale e una o due con fori a breve sviluppo melodico. E questo svilupparsi dell'elementare armonico durante un lungo arresto dello sviluppo melodico segue il naturale corso della psiche umana ed ha la sua riprova nella musica vocale.

L'uomo mentre per caso scopriva le piacevoli sensazioni che potevano procurargli più suoni eseguiti contemporaneamente e quindi dava sviluppo a quella prima parte dell'armonia di cui sopra, non sentiva bisogno alcuno d'allargare il giro melodico già conquistato. E mentre l'armonia, complessa ed astrusa in sul nascere, arrivava nel periodo storico al suo apogeo col raggiungere il massimo della chiarezza e della semplicità per tornare poi man mano ai barbarismi, ai selvaggismi, alle primitività complesse e confuse oggi gabellate per nuovissime sotto i nomi di impressionismo, futurismo, etc., la melodia al contrario dalla semplicità statica della linea orizzontale appena mossa, nonostante l'insistente gravitazione cadenzale, si evolve fino ai nostri giorni in mille svariati disegni ritmici,

sviluppando le sue spire in lunghissime linee or diritte or a zig-zag ascendenti o discendenti, diatoniche o cromatiche, monotoniche o polifoniche, in mille guise varie di gamma, di procedimento di ritmo.

Ma investighiamo nel campo etnico. Vediamo di trovarci dei fatti che possano in qualche guisa confermare le nostre supposizioni, di trovarci quei documenti tradizionali viventi che possono, che devono valere più dei documenti autentici, delle carte scritte. Vediamo se presso tribù selvagge, pure di ogni contatto con la civiltà, i cui costumi risalgono evidentemente alla preistoria, sia possibile trovare dei procedimenti musicali polifonici.

Non vi è libro di viaggi che non contenga la descrizione di qualcuno di quei concerti che praticano i popoli selvaggi, a base di strumenti autofoni, e ancor più dei vari rumori prodotti dagli oggetti di ornamento di cui vanno stracarichi i ballerini, di colpi di mazze da guerra urtanti insieme o dei rintocchi cupi prodotti dai primitivi tamburi.

Qualche cosa di simile è nella relazione che il signor Gairnard ha fatto della spedizione di L. Claudio di Saulces di Freycinet in cui parlando degli abitanti del villaggio di Bituka dell'isola Timor dice: «La maggior parte degli abitanti portavano applicate alla coscia destra ed alla cinta una quantità di foglie di laudano frastagliate per lasciar passare delle bende delle stesse foglie tinte di rosso o di nero. Il rumore continuo prodotto dai movimenti di coloro che erano carichi di questo singolare ornamento, aumentato dal contatto della corazza e dello scudo, il tintinnio dei sonagliuzzi che sono pure un accessorio della loro acconciatura guerresca, tutto ciò faceva un tal chiasso che non potemmo trattenerci dal riderne»<sup>17</sup>.

17. Dall'osservazione del fatto occasionale il selvaggio trasse vantaggio per i suoi concerti musicali. Così certi oggetti di ornamento che producono suono diventarono indispensabile corredo dei ballerini. Nel Sudan una cintura di conchiglie è particolarmente usata in una danza chiamata *derdeba*; in Egitto è un cappello che porta il capo dei buffoni o danzatori, chiamato *taihet*; nell'Algeria è il *dyabira*, l'*hazam sabra*, il *chochio* ed altri oggetti d'ornamento in cui le conchiglie fanno ufficio di sonagli.

Quando il Messico fu conquistato dagli spagnuoli, i principali strumenti usati dagli indigeni erano due sorta di tamburi, l'*huebuetl* e il *teponaztli* di varie dimensioni, ma usavano anche grosse conchiglie marine e piccoli zufoli.

Ebbene, immaginiamoci una turba di questi indigeni entusiasta per un fatto qualunque, ubriaca moralmente e materialmente, urlante, battendo a tutta forza nei loro tamburi e dando di fiato disperatamente nei loro vari altri strumenti. È in questi urti sonori di accordi bizzarri, in questi accozzi strani di timbri e di ritmi, del grave e dell'acuto, del dolce e dell'aspro, del rimbombo che stordisce e del sibilo che lacera, che abbiamo la scaturigine dell'armonia.

Il famoso pedale al quale il Gevaert<sup>18</sup> dà la preferenza come principio armonico, non è venuto che più tardi, è processo che con la sua fissità doveva lungamente inceppare il libero muoversi delle parti, ma che indubbiamente doveva appunto per queste sue peculiari qualità dare origine all'"armonia", nel senso di accordo "fisso" e regolare i rapporti d'intervallo fra un suono e l'altro. Tale processo, nella storia degli strumenti, è venuto più tardi della polifonia libera, alla quale pare oggi tendano a ritornare alcuni musicisti.

Il procedimento del pedale cominciamo coll'averlo in modo confuso quando uno strumento che canta viene accompagnato da altri a percussione che sotto di esso fanno un concerto vario e disordinato di discordi rumori. Nel magnifico libro *Viaggi in Africa* di S. A. R. Elena di Francia d'Aosta, un brano descrive precisamente il principio armonico di cui ora dicevamo: «Poi il nostro ospite ci ha offerto lo spettacolo della danza del paese. Danza senza grazia né varietà. Uomini e donne se ne stanno in piedi e in circolo, limitandosi, senza mutare posto, ad un semplice movimento delle reni. Tre donne accorrono attorno al gruppo con la lancia in mano. Le donne battono le gambe con movimento secco e cadenzato, facendo così risuonare gli anelli di metallo che hanno alle caviglie. Questo rumor

18. [F.-A. Gevaert, *Traité d'Harmonie théorique et pratique*, Paris-Bruxelles 1905-07].

di timballi, unito a quello del *tam-tam*, forma il fondo dell'orchestra, al quale si aggiunge una *courbasse* contenente piccoli ciottoli che fanno il rumore di un sonaglio da bambino ed infine un flauto, semplice legno cavo, dentro il quale un uomo soffia a perdifiato».

Il celebre naturalista La Billardièrre, relatore della spedizione Briand d'Entrecasteaux di cui fece parte, discorrendo degli indigeni della rada Tongu-Tabu sita all'estremità settentrionale della Nuova Zelanda dice: «Avevamo alla nostra dritta verso il nord-est tredici suonatori, che seduti all'ombra di un albero del pane carico d'un numero prodigioso di frutti, cantavano insieme facendo diverse parti. Quattro di loro tenevano in mano un bambù di un metro e mezzo di lunghezza con cui picchiavano la terra per battere il tempo. Il più lungo di questi bambù serviva qualche volta a segnare i tempi. Questi strumenti rendevano dei suoni che si avvicinavano a quelli d'un tamburello ed erano fra loro nella proporzione seguente: due bambù di grandezza media formavano l'unisono, il più lungo era un tono e mezzo al disotto, il più corto a due toni e mezzo più alto. Il suonatore che cantava la parte obbligatoria si faceva sentire molto sopra di tutti gli altri sebbene la sua voce fosse un po' rauca; si accompagnava nello stesso tempo con due bastoncini di casuarine sopra un bambù lungo sei metri e fesso in tutta la sua lunghezza».

Come si vede qui siamo già ad un progresso dell'evoluzione armonica. Siamo cioè alla voce umana accompagnata da accordi dati da strumenti autofoni, e se pure si vorrà insinuare il sospetto sulla precisione delle osservazioni fatte da La Billardièrre riguardo alle distanze dei vari intervalli, rimane sempre l'indiscutibile fatto che quei bambù davano "volutamente", suoni diversi perché erano di dimensioni diverse e li davano contemporaneamente formando accordi, iniziando l'armonia.

Ed è lo stesso signor La Billardièrre che in un altro punto della sua interessante relazione descrivendo l'entrata nella rada d'Amboine, il 5 settembre 1792 descrive una sorta di zufolo eolio: «Essendo sulla spiaggia udii degli strumenti a fiato i cui

accordi, alcune volte giustissimi, erano mischiati a dissonanze che non spiacevano punto. Questi suoni ben tenuti e molto armoniosi sembravano venire tanto da lontano che credei per qualche tempo che i naturali facessero della musica di là dalla rada a circa un miriametro di distanza dal luogo in cui ero. Il mio orecchio si era ingannato riguardo alla distanza, giacché non ero certo a cento metri dall'istrumento. Era un bambù di venti metri almeno d'altezza ch'era stato fissato in una posizione verticale sulla sponda del mare. Si notava fra ciascun nodo una fessura di circa tre centimetri e mezzo di lunghezza, queste fessure formavano tante imbocature che quando il vento vi s'introduceva davano suoni piacevoli e svariati. Siccome i nodi di questo lungo bambù erano molto numerosi si aveva avuto cura di fare i buchi in diversi sensi, affinché da qualunque parte soffiasse il vento potesse sempre incontrarne qualcuno».

Se pure il Nostro non fosse stato così prodigo di particolari, che in uno ci fanno certi essere lui padrone della tecnica musicale e trattarsi veramente di armonia, lo stesso buon senso, la stessa logica più elementare doveva condurci a quello stesso riconoscimento. Le medesime argomentazioni fatte per l'arpa devono farsi pel suo confratello in... Eolo. Ciascuna fessura essendo collocata a diversa altezza non poteva dare che un suono diverso da tutti gli altri poiché gl'internodi di qualsiasi canna variano di lunghezza e diametro e quindi di capacità l'uno dall'altro, ed il vento investendone se non tutti quelli praticati dal lato dal quale soffia, almeno vari per volta, deve necessariamente dare vari suoni diversi contemporaneamente e formare degli accordi. Qui, come si vede, siamo già nel campo dell'armonia strumentale musicalmente ben definita.

Ma non sono solo gli strumenti descritti dai viaggiatori, da noi non conosciuti direttamente, sui quali dobbiamo appoggiare i nostri asserti, ma sono cento altri strumenti etnici tuttora usati da popoli primitivi, provatamente antichissimi, che danno la prova più che convincente dell'antichissimo uso della polifonia.

In Egitto è uno strumento ad ancia semplice battente chiamato *argboul* a due canne di cui una dà una nota pedale mentre

l'altra fornita di sei fori laterali serve ad eseguirvi la melodia. Che si tratti di strumento antichissimo ne è prova l'esemplare trovato in una tomba di donna che risale a mille cento anni a.C. scoperta in una piramide d'Egitto. Nelle Indie è il *tubrî*, chiamato in sanscrito *tiktîrî*, strumento a imboccatura antichissimo, impiegato dagli incantatori di serpenti, che per essere pur esso a due tubi di cui uno per il canto ha ben dieci fori laterali, e l'altro per l'accompagnamento ne ha quattro, chiaramente dimostra come anche nell'India sia da antica data usata la polifonia. In Sardegna sono le *launeddas* con una canna pedale e ben due che cantano che testimoniano come anche in quest'isola fosse fin dalla più alta preistoria apprezzata l'arte di saper far risuonare contemporaneamente diversi motivi. Nell'isola di Ceilan è il *tûmerî*, sorta di *tubrî*, ma a tre canne, di cui una sola canta e due servono di bordone, che prova come anche alle popolazioni di quest'isola ben fosse noto il principio armonico dell'accordo di tre suoni. Ed ancora il *cheng* e lo *scionofué* della Cina, del Giappone e del Siam mostrano, nella possibilità di produrre accordi formati di più suoni, come nell'Asia in genere a vetustissima epoca appartenga la conoscenza pratica dell'armonia.

Così è che coevi della melodia ancora palesemente bambina si trovano strumenti come quelli citati di una abbastanza progredita pratica armonica. E rifacendomi all'epoca di questi strumenti e ripensando ai mille giuochi sonori che intrecciano le loro canne rimandandosi l'un l'altra i temi proposti, ripetendoli or più semplici or più fioriti, or accompagnando or cantando or trillando, considerando quanto tempo sia occorso all'uomo onde arrivare a un così alto grado di complessità sonora, io mi domando: a quale epoca mai risale la conoscenza pratica della polifonia?

Ma non basta: alla prova strumentale è complemento quella vocale.

Edoardo Hanslick ha un bell'affermare, nell'opera sua più conosciuta in Italia, che «i Greci non conoscevano l'armonia» e che «il popolo dell'antichità più sviluppato nell'arte e dotti musicisti nel principio del medio evo non sapevano ciò che

sanno le nostre alpigiane: cantare in terze»<sup>19</sup>, ma le canzoni popolari etniche a più voci di alcuni popoli dell'Africa orientale inglese; dell'interno della Tunisia; dell'Arabia; gli *Horodovi*, canti corali che risuonano nei villaggi della Russia; i *cuncordius*, *canto a tenores*, *tasgia*, *luldiò*, *filugnana* a più parti, della Sardegna, gli rispondono, con la vetustissima età loro, trionfalmente il contrario.

Un colto musicista però mi scriveva a proposito dei canti a più voci del Sassarese da lui ben conosciuti essendo del posto: «Probabilmente la parte superiore, il *cantus a mezza bozi*, è una cantilena orientale importata nelle diverse incursioni di questi popoli, Mori, Saracini, o Spagnuoli, in Sardegna. Col sorgere della polifonia avvenne anche l'importazione di questa e quindi l'accompagnamento in falso bordone – più o meno corretto – della cantilena già da secoli conosciuta ed in uso fra le popolazioni sarde. Anche recentemente, nelle nostre processioni di settimana santa, si eseguiva il *Miserere* con una musica che somiglia moltissimo a una “Lamentazione” di Palestrina, *Popule meus*. E i cantori sono sempre contadini o facchini o artigiani che non conoscono neppure l'esistenza d'un'arte musicale. Eseguiscono così a memoria ciò che udirono e si tramandò da una generazione all'altra».

Tale ragionamento però si vede chiaro avere per base il preconcetto della nascita recente della polifonia nonché quello, erratissimo e che volentieri si compiacciono ripetere tutte le storie, della influenza che il canto liturgico avrebbe esercitato su quello del popolo, e dico si vede chiaro poiché mentre l'egregio scrittore non è alieno da attribuire una origine orientale alla parte principale che svolge la melodia, non pensa neppure possibile che le altre voci possano far parte dello stesso canto e ne siano quindi coeve, ma attribuisce ad esse un'epoca di molto posteriore.

19. E. Hanslick, *Del bello nella musica* [saggio di riforma dell'estetica musicale, tradotto dal tedesco sulla 6ª edizione da L. Torchi, Milano-Napoli 1900, titolo originale *Von Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1896].

Ora, francamente, con tutta la stima che nutro per l'egregio musicista, la sua ipotesi mi pare proprio mal fondata; in primo luogo perché non s'intende la ragione di escludere sia l'importazione che la germinazione di una musica vocale polifona in Sardegna, ove pure vi è uno strumento polifono di origine provatamente preistorica, nel quale si eseguisce della musica che per di più è dello stesso genere di quella vocale; in secondo, perché la musica multivoca religiosa in Sardegna vi è stata ben poco, e men che nulla la palestriniana, ed in ogni modo sempre nelle cappelle delle chiese cittadine, due o tre in tutta l'isola, e quindi troppo distante dal popolo contadinesco perché questi ne potesse accogliere gli elementi nel proprio patrimonio musicale; mentre al contrario sappiamo come lo stesso clero cittadino, composto in gran parte di Sardi, abbia lasciato lungamente dormire il canto gregoriano nei mesali e si sia servito, fino a poco tempo fa, di canti isolani; in terzo, perché la polifonia vocale liturgica, per le stesse difficoltà di ordine tecnico che ne richiedevano una lunga preparazione da parte di appositi cantori, ne rendeva impossibile l'accoglienza nell'uso popolare e ciò in Sardegna come dappertutto.

Ma anche dato e non concesso che la polifonia dei canti sardi avesse origine dalla musica liturgica storica, il ragionamento rimarrebbe inapplicabile ai cori russi o africani, poiché nei villaggi sperduti nelle steppe o fra le sabbie, di musica della liturgia cattolica non ce n'è mai stata né punto né poco.

Vediamo ora di riesaminare la tanto discussa questione della conoscenza o meno dell'armonia da parte dei Greci.

Veramente, se riuscito fossi, come è mio desiderio e come a dire il vero mi lusingo, a dimostrare quale sia stata la ragione d'essere, l'interiore bisogno, le necessità materiali che creano la polifonia e quando e come questa comparve e visse il suo primo periodo, sarebbe superfluo il trattenermi a dimostrare l'esistenza della polifonia presso i Greci. Ma il dubbio di non essere riuscito a esporre tutti gli argomenti in modo veramente convincente mi induce a trattenermi oltre e tentare di essere l'Alessandro Magno di questo nodo gordiano che molti indarno sedusse.

L'inglese John Hullah, che pure è autore reputato fra i migliori dai più intelligenti e colti trattatisti di armonia e contrappunto, non esita a dare come prima prova di simultaneità dei suoni la *crotta*, strumento ad arco a ponticello piano, soggiungendo che «se vogliamo connettere questo fatto necessario della simultanea vibrazione di corde di differente intonazione negli strumenti ad arco (il cui uso presso i popoli nordici risale alla più remota antichità), coll'altro fatto che la prima menzione dell'armonia, fatta da Isidoro, è alquanto posteriore alla prima invasione dei barbari nell'Europa meridionale, dovremo concludere che noi dobbiamo allo stesso popolo e l'armonia e la gloriosa architettura del medio evo; e che si l'una come l'altra sono gotiche, in contrapposto alla forma classica dell'arte»<sup>20</sup>.

Il tedesco Riemann si esprime su per giù allo stesso modo, parlando anch'egli della *crotta* e concludendo col dire che «nei casi in cui diversi strumenti venivano usati insieme, o in cui il canto veniva accompagnato con strumenti, noi dobbiamo ammettere che le armonie fossero soltanto unisone od ottave»<sup>21</sup>.

Il francese Lavoix fils conferma quanto sopra dicendo: «*En somme, pas un texte, pas un document authentique ne constate avec évidence l'existence de l'harmonie chez les Grecs. Il semble à peu près reconnu qu'ils chantaient à l'unisson, ou bien à l'octave, lorsque les voix d'hommes, d'enfants et de femmes étaient mêlées, combinaison que la nature fournit d'elle-même. Si quelque instrument accompagnait la voix, c'était à l'unisson, ou bien il doublait le chant, à une octave au-dessus ou au-dessous, ce qui s'appelait magadiser*»<sup>22</sup>.

20. J. Hullah, *Storia della musica moderna*, Milano 1880, p. 21.

21. H. Riemann, *Storia universale della musica*, Torino 1912.

22. [«Insomma, non c'è neppure un testo, un documento autentico che inequivocabilmente dimostri l'esistenza dell'armonia presso i Greci. Sembra a malapena ammesso il fatto che cantassero all'unisono, tutt'al più all'ottava, quando le voci degli uomini, di fanciulli e di donne si univano insieme, combinazione fornita dalla stessa natura. Se qualche strumento accompagnava la voce, era all'unisono, oppure raddoppiava il canto all'ottava superiore o inferiore, pratica definita all'epoca "magadizare"»]. H. Lavoix, *Histoire de la musique*, Paris 1884.

Fra gli italiani l'Untersteiner<sup>23</sup>, il Bonaventura<sup>24</sup> ed il Gasperini<sup>25</sup> sono pur essi d'opinione che i Greci altra simultaneità di suoni non conoscessero che l'ottava e l'unisono.

Questo per riferire quanto sul proposito dicono alcune fra le più recenti e specialmente più diffuse e stimate storie della musica in generale.

Riguardo a coloro che della musica greca fecero speciale argomento dei loro scritti riporterò per gli stranieri il parere del solo Reinach perché mi pare che comprenda in sé quello dei suoi predecessori. Egli dice: «*La musique grecque fut, à l'origine, rigoureusement homophone. L'hétérophonie fut introduite dans la citharodie, dit-on, par Arquiloque, qui, le premier, employa un accompagnement divergent du chant; dans la musique purement instrumentale, elle résulte de l'adoption de l'aulos à deux tuyaux, qui émettait toujours deux sons à la fois. Le solo de cithare, modelé sur l'aulétique, admit aussi un jeu à deux parties: la mélodie, produite avec le plectre; la partie d'accompagnement, produite par l'attouchement direct des cordes. Enfin le duo concertant de flûte et de cithare était à fortiori hétérophone. Il faut remarquer que dans tous ces cas l'harmonie simultanée se réduit à deux notes; l'accord de trois sons, fondement de l'harmonie moderne, est resté inconnu des anciens. En outre, l'hétérophonie resta exclue de la musique vocale proprement dite: l'antiquité n'a connu ni duos ni trios véritables; les chœurs chantaient à l'unisson ou à l'octave. Là où elle est admise, l'harmonie simultanée emploie tantôt des accords consonants, tantôt des accords dissonants (on sait que les tierces et sixtes étaient rangées dans cette dernière catégorie) mais la cadence finale s'opère sur l'unisson (ou l'octave)*»<sup>26</sup>.

23. A. Untersteiner, *Storia della musica*, cit., p. 23.

24. A. Bonaventura, *Manuale di Storia della musica*, cit., p. 16.

25. G. Gasperini, *Storia della semiografia musicale*, Milano 1905.

26. [La musica greca fu, in origine, sostanzialmente omofona. L'eterofonia fu introdotta nella citharodia, pare, da Archiloco che per primo realizza un accompagnamento divergente dal canto; nella musica strumentale pura, l'eterofonia viene realizzata con l'*aulos* a due canne che emetteva sempre

Fra gli italiani il solo Celentano spezza una lancia in pro della teoria da me propugnata, con buoni argomenti ed è un peccato che questi non affacci che accidentalmente e non abbia esteso le proprie ricerche in tal senso nel campo romano<sup>27</sup>. Il Paribeni si contenta di essere con i meno contrari all'antichità della polifonia e concede che «apparisce evidente che una melodia vocale non ammetteva altra armonizzazione che il suo raddoppio all'ottava superiore o inferiore e che il dominio dell'armonia simultanea era nella musica strumentale, e anche qui molto limitato. Ad ogni modo questa pratica armonica faceva parte della tecnica dello strumento e non aveva una teoria speciale. Che poi i Greci si servissero anche di accordi di tre suoni, non sembra probabile»<sup>28</sup>. Il Romagnoli, che alla gioia d'intendere Omero nel testo originale unisce quella di essere musico, afferma che «non bisogna lasciarsi accecare dall'amor del soggetto. I musicisti greci non conobbero la scienza armonica. Seppero bensì rafforzare le note più importanti mediante la risonanza contemporanea d'altre note. E neppure giunsero ad una vera concezione della tonalità nel senso moderno. Non poterono cimentarsi ai grandi edifizii sonori; se ardirono, fecero opera vana. Anche la loro melodia restò sempre, e lo vediamo anche dagli esempi, un po' rigida, un po' arcaica»<sup>29</sup>. E la stessa

due suoni simultanei. La musica solistica per cetra, modellata sull'auletica, ammette parimenti un'esecuzione a due parti: la melodia, realizzata con il plectro, la parte di accompagnamento, realizzata con la diretta sollecitazione delle corde. Infine il duo concertante di flauto e cetra era *a fortiori* eterofono. Bisogna sottolineare che in tutti questi casi l'armonia simultanea si riduceva a due note; l'accordo di tre suoni, fondamento della moderna armonia, è rimasto sconosciuto agli antichi. Inoltre, l'eterofonia rimane esclusa dalla musica vocale propriamente detta: l'antichità non ha conosciuto né duetti, né terzetti nel vero senso del termine; i cori cantavano all'unisono o all'ottava. Laddove era ammessa, l'armonia simultanea impiegava tanto accordi consonanti che dissonanti (si sa che la terza e la sesta erano relegate in quest'ultima categoria) ma la cadenza finale si realizza sull'unisono (o sull'ottava)». Vedi nel *Dictionnaire des antiquités*, alla voce "Tibia".

27. F. Celentano, "La musica presso i romani", in *Rivista Musicale Italiana*, XX, 1913.

28. G. C. Paribeni, *Teoria e storia dell'antica musica greca*, cit., p. 50.

29. E. Romagnoli, *Musica e poesia*, cit., pp. 42-43.

vasta mente del Mosso esita a spingersi fino all'affermazione d'una musica polifonica greca. Egli che pure esclama: «Basta sentire l'inno ad Apollo, che si trovò nel tempio di Delfo, per comprendere come l'antica melopea greca corrisponda all'ideale moderno», poi riguardo all'armonia, in tono più sommesso dice che «tutta la forza della musica greca stava nel ritmo e nella melodia, la mescolanza dei timbri moderni e l'incatenamento degli accordi erano ignoti» e soggiunge che «la composizione era più semplice, ma l'educazione musicale del popolo greco più completa, e con pochi strumenti ottenne, per mezzo del canto, effetti grandiosi. Il gesto aggiungeva forza alla parola, e le onde musicali modulate con passione producevano una corrente irresistibile, non inferiore per veemenza alle sinfonie del teatro moderno»<sup>30</sup>.

L'argomento principale dunque sul quale si basano gli storici che niegano una polifonia greca è la mancanza di relativi documenti. Ma è poi proprio ragionato il dire che ove un'arte esista debbano necessariamente esserle i documenti? O non è per lo meno più plausibile, se non più vero, se non più certo, che un'arte sia esistita assai tempo prima dei documenti che di essa attestano, e che quindi i documenti non possono dire della nascita "naturale" di un'arte ma più verisimilmente del suo ingresso nella scienza ufficiale, nel periodo storico?

Ora certo si trovano debitamente registrati l'atto di nascita e di battesimo di ogni scoperta, di ogni anche minima invenzione, dal fonografo al nuovo lucido per le scarpe che non corrode né indurisce, dall'aeroplano al pettine Fatus che ridà ai capelli il loro primitivo colore in cinque minuti. Ma ora esiste la stampa e con essa il giornale quotidiano, il manifesto, le ferrovie, il telegrafo con e senza fili.

Ma nei primi principi di tutte quelle cose nate da bisogni fondamentali dell'umana natura, di tutte quelle cose che risalgono nei tempi oltre la segnatura alla più alta preistoria, ai primordi dell'umanità, quali precisamente sono le arti, od anche di tutte quelle cose che risalgono appena ai primi barlumi della

storia, possiamo stare sicuri come di nessuna di esse esista o sia stato possibile rintracciare un documento qualsiasi, sotto qualsiasi forma, che attesti dell'epoca della sua nascita. Di qualche cosa si sarà trovato un documento che dica tutt'al più come in una data epoca esistesse già, e nulla più. Così, ad esempio, di un originale strumento sardo io ho avuto la fortuna di trovarne la figurazione in una statuetta bronzea la quale attesta come il detto strumento fosse già conosciuto all'epoca dei monumenti della Sardegna detti *nuraghi*, ma non ci dice né ci poteva certo dire la statuetta a quale epoca l'invenzione dello strumento risalisse poiché la statuetta al contrario venne verisimilmente fusa in epoca di molto posteriore all'invenzione dello strumento e solo quando questo aveva già raggiunto una gran diffusione ed era forse salito agli onori di strumento religioso e bellico.

A noi dunque è ben permesso dalla logica e dall'esperienza credere che se pure di una conquista umana non esistono documenti di sorta in una data epoca, non sia questa una ragione per doverne negare l'esistenza, come non era men vero che lo strumento musicale di cui sopra, già esistesse nell'ultimo periodo preistorico o in quello protostorico anche senza la scoperta della preziosa statuetta, la quale, ne è la prova materiale.

«Mancano i documenti, mancano i documenti!» si grida da ogni parte. E se fra dieci secoli non dovesse esistere più un rigo di scritto che attestasse dell'invenzione del fonografo, si troveranno sempre degli storici beoti che grideranno ancora «mancano i documenti» e quindi il fonografo non era conosciuto al secolo ventesimo nonostante che di tale apparecchio, conservato per tradizione, se ne sia pure scoperto un esemplare appartenente a quella lontana epoca. Proprio come per l'armonia.

Mancano i documenti? E chi lo ha detto? Manca lo scritto, manca il trattato, manca la notizia nel libro, nella tavola, nel marmo dell'epoca e forse non manca ma bensì non è stato ancora trovato. Questo doveva dirsi perché questo è il vero. Ma quanto ai documenti, alle prove, alle testimonianze ci sono, e come! Prove morali e materiali, inoppugnabili, sicure, cento, mille volte più di ogni testo... se, per fortuna, non ci fosse anche il testo.

30. A. Mosso, *Escursioni nel Mediterraneo*, cit., p. 262.



Gli attuali costumi tradizionali di popoli selvaggi, come pure di popoli civili di civiltà antichissime ma ben meno progrediti nelle arti che nol sia stato il greco, ci fanno certi che in epoca assai più lontana della gloria ellenica, si praticasse la polifonia, eppure non si esita a dubitare, a negare anzi, che la Grecia potesse ignorarla. E non sono solo le strane orchestre selvagge, africane, che fanno più fascio di rumori che mazzo di suoni, ma sono le regolari orchestre del Turkestan, della Persia, del Messico, dell'Arabia, della Tunisia, del Marocco e dell'Algeria, del Siam, del Giappone, dell'India, della Cina, che ne fanno fede. Orchestre tutte composte delle varie famiglie degli strumenti, sempre nella stessa maniera e proporzione, in cui ciascun suonatore ha il suo compito ben distinto e nella musica delle quali l'intento polifonico è tanto evidente, benché spesso complicatissimo, che s'impone anche all'udito dei più restii ad ammetterlo.

Il signor Grosset parlando della musica indiana, nell'ottavo paragrafo di cui già il titolo è una professione di fede (*Homophonie, absence d'harmonie*) così si esprime: «*Sans doute, comme nous l'avons vu dans l'étude que nous avons fait des instruments hindous, on trouve parmi eux des chalumeaux accompagnateurs accouplés dans l'exécution musicale et accordés les uns en unisson avec la tonique, les autres avec la dominante; des bourdons de cornemuse poussants une note soutenue pendant tout le cours de la mélodie, en unisson avec la tonique; des timbales ou tambours, sur lesquels les chanteurs et les instruments prennent le ton, accouplés par deux, par trois, etc., et dont les différentes membranes donnent chacune une note distincte, soit la tonique, soit la quarte ou la quinte. Sans doute un des plus anciens textes sanscrits, en indiquant les trois manières différentes d'accorder les groupes de 3 ou 4 tambours, nous apprend que le 1<sup>er</sup> donnait la tonique, le 2<sup>e</sup> la tierce ou encore la seconde, le plus aigu la quinte, et que, parfois, un 4<sup>e</sup> tambour donnait la note auxiliaire ni. Il y a là, si l'on veut, un embryon d'harmonie; mais les accompagnements en sourdine des timbales, les murmures monotones des cornemuses, les pédales soutenues des chalumeaux, le doux tintement ou le battement bruyant des cymbales, les répliques*

*des chœurs à l'octave ou à l'unisson, ne suffisent pas à nous autoriser à reconnaître l'harmonie, au sens moderne du mot, dans ces concerts où les instruments ne servaient qu'à renforcer ou à soutenir le thème mélodique*»<sup>31</sup>.

Questo discorso del signor Grosset in fondo in fondo altro non vuol dire che: «signori cari, io sento bene che la musica indiana è polifonica, che vi sono strumenti che eseguiscono contemporaneamente delle note di melodie diverse, che fanno degli accordi, che concertano in armonia, ma io non sono stato capace di trascrivere tali concerti, di sceverarne in modo chiaro le diverse parti e poiché tanto finora tutti gli studiosi hanno negato la esistenza dell'armonia presso i popoli antichi, posso, senza responsabilità, evitarmi ogni briga, e negarla anch'io, anche contro l'evidenza».

Ed a proposito della musica cinese, di quella cioè che ha improntato di sé tutte le altre musiche dell'Asia nonché forse dell'Egitto, è importante riferire quanto in una lettera all'illustre Mahillon ne scriveva il geniale musicologo Van Aalst: «*Je me suis rendu plusieurs fois, à votre intention, dans ces sortes de cafés-chantants, essayant de saisir quelque chose de cette*

31. [-Senza dubbio, come abbiamo visto nello studio sugli strumenti indiani, si trovano tra loro dei clarinetti accompagnatori accoppiati nell'esecuzione musicale e accordati alcuni in unisono con la tonica, gli altri con la dominante; dei bordoni di cornamusa che emettono una nota sostenendola durante tutta la melodia, all'unisono con la tonica; timpani e tamburi, dai quali i cantori e gli strumenti prendono l'intonazione accoppiati a due o a tre, etc. e di cui le diverse membrane producono ciascuna una nota distinta: la tonica, la quarta o la quinta. Senza dubbio uno dei più antichi testi in sanscrito, indicando i tre differenti modi di accordare i gruppi di tre o quattro tamburi, ci insegna che il primo dava la tonica, il secondo la terza o la seconda, il più acuto la quinta e che talvolta un quarto tamburo dava la nota ausiliare *ni*. Vi è, se si vuole, un embrione di armonia, ma gli accompagnamenti in sordina dei timpani, il monotono mormorio delle cornamuse, il pedale sostenuto dei clarinetti, il dolce tintinnio o il rumoroso battito dei cimbali, il raddoppio dei cori all'ottava o all'unisono non ci autorizzano a riconoscere l'armonia, nel senso moderno del termine, in questi concerti in cui gli strumenti non servivano che a rinforzare o sostenere il tema melodico-]. Vedi *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du conservatoire* (a cura di A. Lavignac), I, Paris 1913, p. 373.

*insupportable cacophonie. Les notes frappent l'oreille comme le ferait un ensemble de sons les plus discordants; c'est comme si chacun des instrumentistes jouât un air différent et qu'il s'efforçât de se distinguer de ses compagnons par son zèle et par sa force. Et pourtant à la longue, en écoutant bien attentivement, on finit par observer dans tout ce tapage quelques notions de rythme et de mesure»<sup>32</sup>.*

Quanto al famoso *tapage*, vi risponde, ritorcendo l'argomentazione, un cinese in persona, interrogato al proposito dal signor Hesse-Wartegg il quale riferisce: «Avendo io chiesto in Sciang-hai ad un ricco cinese perché la loro musica fosse così selvaggia e senza ritmo, egli mi rispose che la musica nostra suonava egualmente al suo orecchio, anzi, che noi, se non possiamo immaginare della musica senza armonia, pure parliamo con un tono uniforme, mentre i cinesi parlano cambiando la voce ad ogni parola»<sup>33</sup>.

Già questi dati conducono a credere alla esistenza di una polifonia presso il popolo greco ben altrimenti artista di quegli altri. Per di più noi sappiamo quanta influenza esercitarono gli usi e costumi e specialmente le arti di quei popoli di cui ora abbiamo detto che ancora conservano tracce di polifonia antica sulla Grecia che non fece che dar loro un nuovo impulso ed un nuovo indirizzo iniziando così, in ogni cosa, quella forma, quel modo di essere, che tutt'oggi serve a noi di modello. Così è che molti sono i caratteri fondamentali dell'arte musicale asiatica che si riflettono nell'arte musicale ellenica, e questo non può disconoscere neppure il Gasperini nello studio comparativo e cronologico delle diverse semiografie musicali<sup>34</sup>, e

32. [«Mi son recato più volte, seguendo il vostro consiglio, in questa specie di *cafés chantants* cercando di cogliere qualcosa di questa insopportabile cacofonia. Le note colpiscono l'orecchio come farebbe un insieme di suoni estremamente dissonanti; è come se ogni strumento suoni una melodia diversa sforzandosi di distinguersi tra i colleghi per zelo e forza. Ma, alla lunga, ascoltando molto attentamente si finisce per osservare in tutto questo baccano qualche nozione di ritmo e di misura»].

33. E. von Hesse-Wartegg, *Cina e Giappone*, Milano 1900.

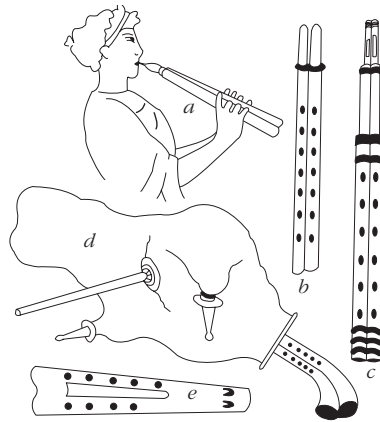
34. G. Gasperini, *Storia della semiografia*, cit., p. 49.

questo apparisce persino dalla formazione di certe scale greche, come ad esempio quella enarmonica, quale era prima d'intercalarvi i quarti di tono, la quale altro non è che la scala che ancora oggi danno le corde del *takigoto*, sorta di arpa giapponese, specialmente preferito dalle signore dell'alta società.

Avendo già visto essere prova della conoscenza dell'armonia di un dato popolo l'usare questi uno strumento musicale polifono, applicando lo stesso metodo d'indagine alla Grecia, noi pertanto crediamo che anche il campo strumentale sia prova della polifonia greca. In Grecia lo strumento polifono, discendente e fratello delle rusticali canne, tuttora in uso in vari e disparati paesi, è l'*aulòs doppio*.

L'Hullah ed il Riemann dunque, intendendo di quanto peso potesse essere la testimonianza di uno strumento polifono in favore dell'antichità dell'armonia, ma volendo d'altra parte negare a tutti i costi la polifonia ai Greci, concedono sì, bontà loro, che vi sia uno strumento che provi l'esistenza dell'armonia presso gli antichi, ma questo vanno a pescare proprio fra quelli a corda, appartenenti cioè alla famiglia strumentale verisimilmente ultima nata, e lo strumento prescelto è la *crota*, che sarebbe, naturalmente, di origine nordica, in modo che ai paesi nordici noi dovremmo l'applicazione dell'armonia, come già dobbiamo loro, troppa grazia sant'Antonio, lo stile architettonico più severo. Quanto all'*aulòs* si capisce bene che i suddetti signori non ne tengono alcun conto credendolo oramai liquidato.

Liquidato, perché molti storici, primo fra tutti l'ineffabile correttore delle composizioni di Beethoven, e non ultimo il compilatore tedesco di una voluminosa storia musicale oggi presso noi lodata anche dai più schiatti nazionalisti, si sono sforzati, con ingegnosi quanto artificiosi argomenti, a dimostrare come l'*aulòs doppio* fosse uno strumento melodico né più né meno del *monaulos* o di qualsiasi strumento a fiato ad una canna, sia perché le due canne dessero gli stessi suoni ed eseguissero quindi contemporaneamente la stessa melodia, sia perché una canna completasse il pensiero melodico cominciato dall'altra che intanto, mercé un ingegnoso apparecchio, taceva.



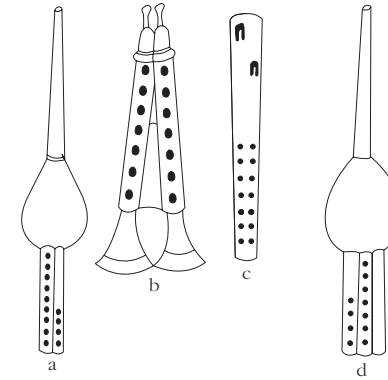
1. *Aulòs doppio* a tubi di egual forma e lunghezza uniti parallelamente (a); *câi ken dôi* (b); *zummârab* (c); *souqqarab* (d); *swardonitsa* (e)

Senza discutere quest'ultima ipotesi, osserviamo riguardo alla prima, che vi erano sì degli *auloi doppi* di cui le due canne davano gli stessi suoni, ma ve ne erano del pari degli altri di cui davano suoni diversi e ciò non solo è spiegato nei testi, ma chiaramente si desume dalle varie figurazioni lasciatene.

Gli *auloi doppi*, in cui le canne davano gli stessi suoni, avevano queste di egual dimensione e forma e per di più quasi sempre unite per tutta la loro lunghezza.

Strumenti analoghi che confortano questo vero vi sono tutt'ora nell'uso di molti paesi: in Egitto la *zummârab*, nell'Annam il *câi ken dôi*, nella Dalmazia una piva ad ancia ed una zampogna chiamata *swardonitsa*, a bocca zeppata, e perfino una cornamusa, *souqqarab*, nella Tunisia (vedi fig. 1).

Si noti però che neppure l'essere due tubi della stessa dimensione è indizio assoluto del dover dare suoni uguali, poiché abbiamo strumenti così formati, ad esempio, in India il *sânâi* a doppio tubo, in Francia, nel Belgio, in Germania ed in Inghilterra diversi flauti armonici, di quel periodo della storia degli strumenti da me già altra volta denominato barocco,

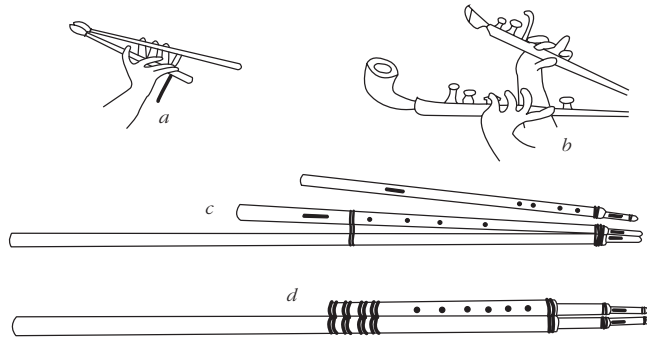


2. *Tiktirî* (a); *sânâi* (b); flauto armonico (c); *tûmerî* (d)

nei quali i due tubi pure essendo uguali danno suoni diversi l'uno dall'altro (vedi fig. 2).

Quanto agli *auloi doppi* di cui le canne davano suoni diversi, le figure lo indicano chiaramente poiché non solo esse canne vi sono rappresentate con le estremità inferiori divergenti, ma sempre di grandezza diversa e spesso ancora di diversa forma, come anche di diversa dimensione sono le canne degli strumenti popolari polifoni (fig. 3).

Non comprendo anzi come Angelo Mosso abbia potuto esitare ad accogliere l'idea di un'arte polifonica nella preistoria quando lui stesso nella stessa opera già citata, ha scritto: «È detto nell'*Iliade* che la tibia fu inventata a Creta; ma in Omero parlasi solo del flauto (*αὐλός*) semplice. Ora abbiamo nel sarcofago di Haghia Triada non solo la rappresentazione del flauto doppio, ma anche l'immagine più antica che ora si conosca di tale strumento (vedi fig. 4). Lo suona un uomo con le chiome nere che scendono sulle spalle, e si vedono le mani che scorrono sulle aperture dei flauti. Questi sono due, uno più corto pei suoni acuti e l'altro lungo che formava il *diaulo* basso. In questo si vedono otto aperture e la mano ne copre almeno cinque: erano dunque quattordici note. Tale flauto cromatico si prestava



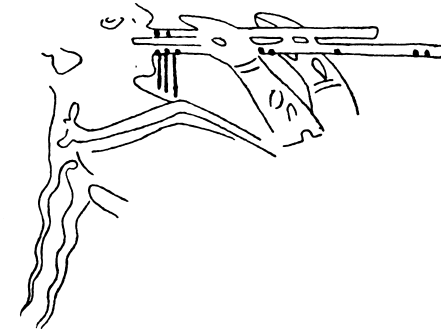
3. *Aulòs doppio* (αὐλοὶ γαμήλιοι) a tubi di egual forma ma lunghezza diversa (a); *doppio aulòs frigio* (ἔλυμοι αὐλοὶ) con tubi di grandezza e forma diversa (b); *launeddas* (c); *argboul* (d)

all'esecuzione di tutti i modi tramandati dalla teoria greca. Si vedono pure i tubetti che si aggiungevano per abbassare il suono, rappresentati nei monumenti greci e romani»<sup>35</sup>.

Ed io comprendo ancor meno la esitanza del grande fisiologo poiché alla fine dello splendido volume, riunisce di un sol tratto la più lontana epoca musicale ai nostri giorni con quest'altro brano: «Negli scavi che feci a Festo per studiare l'epoca neolitica, trovai un pezzo d'osso ch'era certo il bocchino di una cornamusa. Due altri tubetti d'osso, uno lungo dieci centimetri e l'altro sei, bene lavorati, erano forse le due cannuce di una siringa pastorale. Secondo il computo dell'Evans, data la profondità ove furono trovati, questi strumenti avrebbero circa ottomila anni. Nella valle c'era un pastore che suonava la cornamusa; gli feci vedere il bocchino e lo riconobbe; perché era uguale a quello fatto da lui col femore di una pecora; e anche gl'intagli sul tubo di legno della cornamusa, che apriva e chiudeva colle dita, erano somiglianti ai disegni dell'epoca neolitica»<sup>36</sup>.

35. [A. Mosso, *Escursioni nel Mediterraneo*, cit.].

36. [A. Mosso, *Escursioni nel Mediterraneo*, cit.].



4. Suonatore di *aulòs doppio*

In questi brani il Mosso dà la miglior prova dell'esistenza della polifonia fin dalle più remote epoche, descrivendo due strumenti essenzialmente polifoni, ché polifono è l'*aulòs* e polifona è la cornamusa, dimostrando in modo lampante come questa sia rimasta sempre la stessa, e come la cornamusa usata dai nostri montanari sia identica a quella di ottomila anni fa.

Si consideri poi se l'organologia strumentale si mantiene sempre pura se gli attuali zingari greci continuano a servirsi per costruire l'ancia del loro strumento favorito, una sorta di oboe chiamato *zourna*, della canna che cresce sulle rive del lago Copais, che è nientemeno quello che anticamente chiamavano di Orcomeno, famoso per le canne sommamente accente a costruire gli *auloi*.

Una nuova prova della verità intuita dal Mosso, a noi la fornisce un breve, ma prezioso studio dal maestro Vito Fedeli e, ciò che è più importante, per un altro verso. Il Fedeli, dopo avere brevemente descritto lo strumento, senza però fermarsi ad un'analisi comparativa di organologia strumentale, si ferma invece ad esaminare la lingua musicale stessa che parla lo strumento e dice: «Ma la cosa più interessante dal punto di vista storico-musicale ed etnico è che gli zampognari calabresi dopo tanti secoli, dopo tanto progresso dell'arte, conservano ancora – certamente inconsapevoli – il sistema tonale dei

Greci. Né ciò deve meravigliare ove si consideri che le montagne dell'Italia meridionale, poco o nulla accessibili alle infiltrazioni di popoli eterogenei, conservano nei loro villaggi tutti i caratteri etnici della loro greca derivazione. In alcuni paesi si parla tuttora la lingua greca. Ivi le tradizioni auricolari musicali non sono state modificate o soprafatte dal sistema tonale moderno. I canti popolari hanno flessioni modulative che non appartengono alla nostra scala, ma agli antichi *modi* greci. La scala dei suoni complessivi delle loro zampogne (vedi esempio I) col *fa* naturale e con la fondamentale *sol*, non viene a corrispondere all'antico ellenico modo ipofrigio?<sup>37</sup>

Il Fedeli è troppo buon giudice in materia, perché autorevole non ne sia il parere, e d'altra parte ci riporta il quadro delle note date dalla cornamusa, in modo che a noi non può rimanere alcun dubbio in proposito. E le tracce della musica greca si conservano pure in altre musiche quali la siciliana, la corsa e la sarda. In quest'ultima, ad esempio, vediamo in alcuni accompagnamenti figurare le quinte e le ottave per modo retto (vedi esempio II); ed il settimo grado della scala rimanere alla distanza di un tono dalla tonica, come in queste misure (esempio III) in cui, pure essendo nel tono di *sol maggiore*, il *fa* è naturale, e il carattere greco comparisce, specialmente, come facevo notare in altro mio lavoro, nella scala di qualche esemplare di *launeddas*, quello, ad esempio, chiamato *organu*, nel quale il senso tonale (quello del modo ipofrigio) è identico, mirabile corrispondenza, a quello della cornamusa descritta dal Fedeli (vedi esempio IV).

Ebbene, non è questo un nuovo, importantissimo legame fra le due epoche attraverso i secoli? Non è questa una nuova, convincente, esauriente prova della polifonia greca? «I rudimentali tentativi di imitazioni e perfino con qualche momentaneo ritardo di quarta», come scrive il Fedeli della cornamusa calabrese; i temi rimandati da una canna all'altra, con i contraccanti sempre vari di ritmo e di suono nella unità del tempo,

37. V. Fedeli, "Zampogne calabresi", in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, XIII, 1912.

come avviene nelle *launeddas* sarde; quanto meno il canto di una canna sui suoni pedali di altre due o tre canne, non è forse armonia, non è forse polifonia? Ci sarà ancora qualcuno che, sapendo usati dai greci strumenti come l'*aulòs doppio* e la cornamusa, osi dire che i Greci non conoscevano l'armonia?

Ma non basta. Se la polifonia la vediamo riunita in un solo strumento, a soddisfazione del solitario musico, prevenendo così di secoli e secoli il moderno pianoforte, la vediamo anche espressa nella complessività di strumenti di varia natura, o di voci e strumenti, che suonano di concerto.

Io non vi dirò, o cortesi lettori, di guardare un vaso conservato nell'antica Pinacoteca di Monaco<sup>38</sup>, in cui tre muse, Polinnia, Calliope ed Erato sono rappresentate in gruppo, in

38. Vedi E. Guhl e W. Koner, *La vita dei Greci e dei Romani. Manuale d'archeologia secondo i testi ed i monumenti figurati*, I, Torino 1889, la riproduzione a p. 282.

5. Cantante accompagnata da suonatrici di *doppio aulòs* e cetra

atto di suonare in concerto la lira, la cetra ed il *τρίγωνον* e dirmi se credete così bestie tre donne, non dico tre muse, di radunarsi assieme con tre strumenti, della stessa famiglia, che hanno lo stesso timbro, per suonare tutte all'unisono la stessa aria, se pure ciò fosse stato permesso dalla varia estensione dei tre strumenti. Né io vi pregherò di dirmi se credete possibile eseguire la stessa melodia con un flauto di Pan e un *aulòs* senza chiavi, come fanno i due sileni raffigurati in una pietra incisa della Galleria di Firenze<sup>39</sup>, o nell'organo ed in un corno, come si vede in un mosaico romano scoperto a Nenning (Prussia renana)<sup>40</sup>. Ma vi domando di guardare questo terzetto raffigurato in una pittura scoperta ad Ercolano (fig. 5).

Una donna canta mentre un'altra suona la cetra ed una terza, munita di *φορβειά* dà fiato alle canne di un *doppio aulòs*. Potete voi credere che tutt'e tre eseguiscano la stessa melodia, le stesse note? No, perché lo impedisce la natura stessa degli strumenti diversi. Noi possiamo al più immaginare che il canto venga dal flauto accompagnato con bicordi, mentre la cetra fa sentire le stesse note snodate in arpeggio. Non è forse armonia, polifonia, degna di essere così chiamata anche ai nostri giorni?

39. Vedi E. Guhl e W. Koner, *La vita dei Greci*, cit., p. 288.

40. Vedi E. Guhl e W. Koner, *La vita dei Greci*, cit., p. 293.



6. Quartetto composto da due corni, doppia tibia e cetra

E questo quartetto? (fig. 6). C'è qualcuno che possa mai credere che questi quattro strumenti così disparati, di estensione così diversa, di cui due non danno probabilmente che un unico suono, possano eseguire la stessa melodia all'unisono o all'ottava? È evidente come, mentre la doppia tibia eseguisce la melodia, la cetra l'accompagni in lievi pizzicati e i due corni fra loro, a distanza di ottava o di quinta (tonica e dominante), segnino i tempi forti del ritmo.

Se non è armonia quanto quella di un moderno quartetto, mi lascio tagliare... il filo della logica che ho sempre creduto saper dipanare.

Ecco ancora un coro in cui mi pare vedere due fanciulli che uniscono le loro voci soprane alle altre, mentre una doppia tibia fiorisce nell'acuto le troppo lunghe note del canto, e la cetra ne scande il ritmo con le sue note pizzicate (fig. 7).

E mi sia concesso un ultimo istante di attenzione per sottoporre al giudizio del cortese lettore questo interessantissimo bassorilievo scolpito a Ninive (fig. 8). Per descriverlo, se pure ve ne è bisogno, tanta è l'evidenza della figurazione, lascio la parola ai signori Virolleaud e Pélagaud: «*En tête marche un joueur de nêbel, suivi d'un psaltérion et d'une double flûte. Derrière eux viennent deux autres nêbels, et sur un rang, semble-t-il, une double flûte et une timbale encadrées par quatre nêbels, en tout onze musiciens. Les six derniers semblent jouer*



7. Coro accompagnato da cetra e doppia tibia

*le rôle d'accompagnateurs, la timbale servant à préciser le rythme. Le premier harpiste semble être le chef d'orchestre et faire le chant, soutenu par la double flûte et le psaltérion. Les deux autres harpistes étaient sans doute chargés des traits d'accompagnement trop brillants pour être joués par les musiciens ordinaires. Ceux-ci sont eunuques, et eux seuls: est-ce là simple coïncidence? Cette disposition ne semble pas être l'effet du hasard; elle suppose une certaine connaissance de la science de l'orchestration; on y trouve une réelle variété de timbres, les oppositions et les mélanges de sonorités qui sont l'essence même de l'orchestre. Derrière ces musiciens viennent les chanteurs, disposés sur deux rangs; il y a d'abord neuf enfants âgés de six à douze ans, puis six femmes, dont l'une se tient la gorge. Sans doute, comme les femmes arabes et persanes le font encore aujourd'hui, était-ce pour émettre facilement un son plus vibrant. Le chef de musique et ses trois compagnons battent la mesure avec le pied, et deux des chanteuses avec le bras droits; tous les enfants frappent dans leurs mains»<sup>41</sup>.*

41. [In testa marcia un suonatore di *nèbel*, seguito da un salterio e da un doppio flauto. Dietro di loro vengono due altri *nèbel*, e su una fila, mi sembra un doppio flauto e un timpano circondati da quattro *nèbel*; in tutto undici musicisti. Gli ultimi sei sembrano avere un ruolo di accompagnatori, mentre il timpano serve a segnare il ritmo. L'arpista sembra il direttore dell'orchestra che esegue la melodia, sostenuta dal doppio flauto e dal salterio. I due altri arpisti erano impegnati in passi d'accompagnamento troppo



8. Bassorilievo di Ninive

Ho bisogno io di aggiungere parola? C'è ancora qualcuno che abbia voce per dire: «mancano i documenti?». Bisognerebbe volesse essere cieco per forza e non volesse sentire tutta l'armonia ricca, variamente colorata dai diversi timbri e ritmi che esala da questo che credo poter chiamare un "documento".

E il documento desiderato dagli storici c'è ed è un brano di una delle bellissime lettere di Seneca, brano che potrebbe servire di illustrazione al bassorilievo di Ninive: «Non vedi come il

brillanti per essere eseguiti da suonatori comuni. Questi erano eunuchi, e solo questi. Sarà una semplice coincidenza? Non sembra affatto una disposizione casuale e presuppone una certa conoscenza delle regole di strumentazione; vi si trova una reale varietà di timbri, i contrasti e gli abbinamenti di sonorità che costituiscono l'essenza stessa dell'orchestra. Dietro questi musicisti vengono i cantori, disposti su due file; vi sono prima nove bambini di sei-dodici anni, quindi sei donne, di cui una si tiene la gola. Senza dubbio come le donne arabe e persiane fanno ancora oggi, è per facilitare l'emissione di un suono vibrante. Il direttore della musica e tre suoi accompagnatori battono il tempo con i piedi e due delle cantanti con il braccio destro; tutti i bambini battono le mani-]. *Encyclopédie de la Musique*, cit., p. 47.

coro sia risultamento di molte voci? e frattanto da tutte riesce un solo suono: e quella è acuta e questa è grave, tal altra di mezzo: quelle delle donne si frammischiano alle virili e si frappongono pure le pive: le voci degli individui si celano e risuonano tutte insieme: parlo del coro, cui ben conoscevano i filosofi antichi. Nei nostri spettacoli tutti v'ha più di cantori, che un tempo non avessero spettatori i teatri, mentre in ogni via riboccano i drappelli de' musici, la platea assiependosi di trombettieri, e dal palco scenico echeggiando ogni maniera d'organì e di liuti, formasi di suoni così diversi una sola armonia<sup>42</sup>.

Gli storici della musica greca, il Gevaert compreso, sono concordi nell'affermare che la semiografia musicale fu prima adoperata per gli strumenti e dopo per le voci, ciò desumendo dal fatto essere i segni della notazione strumentale tratti da un alfabeto antico di origine fenicia, mentre quelli della musica vocale tratti dall'alfabeto usuale.

Io non so se la deduzione sia logica poiché dalle sopra dette premesse si potrebbe anche dedurre avere i Greci pensato prima a notare la musica vocale e perciò a servirsi di un alfabeto già disusato per ben distinguere i segni musicali da quelli verbali e dopo, volendo notare anche la musica strumentale, si siano adattati a servirsi delle lettere dell'alfabeto comune per non confondere la musica strumentale colla vocale. Se però giusta fosse la deduzione, non sarebbe questa una prova come anticamente, mentre le melodie delle canzoni si tramandavano oralmente, le parti strumentali essendo di puro accompagnamento e quindi molto più difficile il ritenerle, fosse stato necessario ricorrere ad una semiografia onde conservarle e poter essere rieseguite fedelmente? E non è questo un nuovo indizio delle varie parti che concorrevano a un tutto armonico?

Noi sappiamo quanto poco chiari siano gli scrittori dell'epoca sull'antica musica e come di brani musicali autentici se ne sian trovati tanti da non pareggiare le dita di una mano. Quindi

42. L. A. Seneca, "Lettera LXXXIV", in *Lettere morali a Lucilio*, tradotte ed illustrate da J. Bernardi, Milano 1869.

poca meraviglia dovrebbe recare il non possedere documenti relativi alla polifonia greca, e pure io, che sono convinto della sua esistenza, francamente non credo alla scrittura in partitura.

Pure esistendo la polifonia, le parti è certo che dovevano andare scritte (se pur scritte erano, del che molto dubitiamo) separatamente e non come oggi si pratica, ma io credo che non se ne possa trovar traccia perché a mio parere doveva essere un poco come era la commedia antica di cui si sapeva la trama ma le battute venivano inventate al momento dagli attori.

Dire tutte le amene contraddizioni in cui cadono gli storici che vogliono negare a tutti i costi l'armonia greca, ci sarebbe da fare un grosso ma divertente libro.

C'è chi ammette una polifonia solo strumentale, altri vocale; a metterli d'accordo si avrebbe senz'altro l'armonia completa. C'è chi negando ammette però che conoscessero gl'intervalli e li distinguessero in consonanti e dissonanti: e non si sa perché conoscendoli non li adoperassero. Ma ancora più ameno è quando dicono che «se gli Arabi, come i Greci e tutti gli altri popoli antichi, non hanno verisimilmente fatto della musica polifonica, non per questo è da tenere in minor pregio l'attitudine a dare gl'intervalli consonanti puri».

Come poi i Greci sapendo dare intervalli puri (ce ne sono forse degl'impuri?) non praticassero la polifonia, io assolutamente non comprendo. Ed infine altri frescamente hanno il fegato di dichiarare «che poi i Greci si servissero anche di accordi di tre suoni, non sembra probabile» ammettendo però un'armonia a due parti; della quale, per chi avesse modeste aspirazioni, potrebbe anche contentarsi, poiché con essa si può arrivare a costruire anche il canone a due parti reali, il che, mi pare, non sarebbe poi tanto poco per un popolo... che non conosceva l'armonia!

Quanto all'inno d'Apollo che si trova nel tempio di Delfo e del quale il Mosso dice che basta sentirlo per comprendere come l'antica melopea corrisponda all'ideale moderno, al contrario del Romagnoli che lo trova rigido ed arcaico, io mi sono con quest'ultimo; ma riguardo al diverso modo di sentire l'arte musicale da parte dei Greci, sono col Mosso e vado anche oltre.



Cos'è questo voler dire che i Greci sentissero diversamente da noi la musica? Tale diversità di sentimento bisognerebbe concepirla solo per la musica, perché per il resto, per tutte le altre arti, è evidente ch'essi sentivano come noi... se non meglio.

I loro testi letterari possono essere modello di pensiero e di stile ai nostri più moderni scrittori. E riguardo alle arti plastiche, forse che l'*Ercole Farnese*, il *Laocoonte*, il *Gallo morante*, la *Venere di Milo*, il *Discobulos*, il *Fauno di Prassitele* mostrano un modo diverso dal nostro di concepire l'arte? O al contrario non sono tali capolavori bellissimi anche per noi, senza restrizioni e riferimenti al tempo in cui furono creati? E la forma dei vasi, e le incisioni dei cammei, e la policromia e i disegni dei mosaici, non stanno essi a provare come uno sia il concetto del bello nell'arte che unisce l'anima odierna di nostre genti a quella antica degli Elleni?

Bisogna decidersi: o dire che il senso estetico greco si contentava della melodia, od accettare la teoria di una polifonia greca. Poiché questo di attribuire ai Greci un modo di sentire che colorisse tanto la melodia da farla percepire armonizzata mentre non lo era, mi pare tal cosa da non dirsi da persone che seriamente pensano. Io comprendo lo spettatore dell'epoca di Shakespeare che per tutto arredamento scenico si contentava di alcuni tappeti nei quali la sua immaginazione poteva vedere una foresta, un castello, un'altra qualsiasi scena. Ma non concepisco l'uditore che si crea un'armonia inesistente. E poi se questa armonia egli aveva la capacità di immaginarla, perché mai non l'avrebbe già realizzata?

A tale realizzazione però, sempre secondo i signori storici, due cose si sarebbero opposte recisamente: il non essere essi arrivati ad una vera concezione della tonalità nel senso moderno, il non considerare essi l'intervallo di terza come base della consonanza armonica, tenendolo invece per dissonante.

Ed io domando se esista un senso di tonalità, quale era intesa da Cimarosa a Verdi, nelle moderne composizioni. Se nelle creazioni dei modernissimi musicisti l'intervallo di terza vi sia proprio considerato consonanza ed accordo di stasi, se non lo troviamo adoperato una volta in cento accordi nei

quali sovrabbondano le seconde, siano esse risultamento di settime, di none od altri intervalli, colle quali oramai si è arrivati persino a cominciare e chiudere i pezzi.

Non m'illudo di essere riuscito nell'intento, che era quello di convincere i lettori, come fermamente convinto ne sono io, di una verità da alcuni storici adombrata. E mi sia concesso il dirlo, ciò non per difetto di prove, ma per un'altra cosa di cui è meglio tacere, che farà sì che vi saranno degli studiosi nostri che quando dovranno accennare alla polifonia presso i Greci continueranno a riportare comodamente i giudizi da un pezzo già bell'e fatti che non guastano le digestioni con i dubbi, colle discussioni, con le novità che tendono a sovvertire tutto... l'ordine sociale.

Ma una soddisfazione mi rimane, ed è quella interiore di essere stato io, italiano, a riprendere uno fra i più importanti quesiti della storia ed estetica musicale e portare tutte le mie, per quanto modeste, forze, in favore di una tesi finora poco e male sostenuta e per il contrario molto e accanitamente avversata da grandi e piccoli storici stranieri e nostrani.

Ed ora s'intonino pure i cori sulle ipotesi e le dimostrazioni *ab absurdo*. L'obolo, per piccolo che sia, può essere base di gran tesoro e ad ogni modo prima che la ruggine lo intacchi passa lungo tempo. Ancora oggi si rinvengono monete antichissime quasi intatte. Prova della loro durezza.

Anch'io porto con questo studio il mio obolo alla storia della musica; ma avrò io fatto opera men duratura perché impressa, anziché sul metallo, sulla carta?

Dopo essermi occupato, in una delle maggiori riviste musicali del mondo, della etnofonia sarda in genere, e dei suoi due più importanti e caratteristici strumenti musicali in particolare<sup>1</sup>, mi è ora grato scrivere di quei piccoli popolareschi congegni, meglio giocattoli che strumenti musicali, che l'uomo primitivo della Sardegna, o il fanciullo, che è pure un uomo primitivo, costruisce a proprio trastullo, e dai quali ottiene assai più spesso rumore che suono e, tanto meno, musica; e mi è grato scriverne in questo periodico più specialmente destinato a raccogliere tutto quanto riguarda la storia, gli usi e i costumi di quest'isola, così bella nel suo ricco e svariato colore locale che tutto tinge di poesia e che in molti punti ancora si conserva nella sua prisca purità.

Per ragioni inerenti al genere stesso del materiale preso in esame, sarò breve. Sapendo per esperienza che, a dare un'idea chiara e precisa degli oggetti in questione, specialmente ai non tecnici della materia, vale più una modesta fotografia, o un semplice disegno lineare, che non la più lunga e minuziosa descrizione verbale, accompagnerò quasi sempre della relativa figura gli oggetti elencati. Accennerò, ove mi sarà possibile, origini e confronti etimologici dei nomi dati a tali strumenti dai diversi popoli presso i quali è a nostra cognizione siano in uso. Tenterò talvolta, ma sempre rapidamente, la

---

\*[Pubblicato in *Archivio Storico Sardo*, XI, 1915, pp. 152-170].

1. Vedi G. Fara, "Musica popolare sarda", in *Rivista Musicale Italiana*, XVI, 1909, pp. 713-749 [pp. 43-81 della presente raccolta]; "Su uno strumento musicale sardo", in *Rivista Musicale Italiana*, XX, 1913, pp. 763-791; XXI, 1914, pp. 13-51 [pp. 83-150 della presente raccolta]; "Sulla etimologia della parola «tumbu»", in *Rivista Musicale Italiana*, XXI, 1914, pp. 322-323 [pp. 151-152 della presente raccolta]; "Dello zufolo in Sardegna", in *Rivista Musicale Italiana*, XXIII, 1916, pp. 509-533 [pp. 153-176 della presente raccolta]; "Musica vocale popolare sarda", in *Il Paese*, 22 ottobre 1905.

comparazione con gli strumenti simili d'altri paesi, accennando anche, ove se ne presenti il destro, alla possibile genesi; non dicendo, se non incidentalmente in qualche raro caso, di supposte probabili importazioni in Sardegna.

Confesso francamente che se mi sono deciso a compiere questo breve ma faticoso lavoro di registrazione e più d'indagine, e a darlo alle stampe, non è solo per la certezza di fornire un materiale utile agli studi di etnofonia comparata, ma maggiormente nella speranza che qualcuna delle mie modeste, ma personali osservazioni e considerazioni in esso contenute, e per la prima volta credo, portate nel campo degli studi musicali, possano servire di punto di partenza per fare introdurre alcune essenziali modificazioni nella classificazione generale degli strumenti, ancora assai incompleta ed inesatta, e correggere alcuni errori in cui fin ora si sono ostinati gli studiosi della storia degli strumenti; portando anche un po' di luce sulla retta via da seguire onde rintracciare la genesi di alcune forme della organologia strumentale.

*Flautu de canna* (flauto di canna). Ad Aragona, cittadella di Sicilia, *friscalettu a furgarera*, fischietto a forma di razzo, forse perché la parte superiore è avvolta in carta. In siciliano *fùrgura* significa razzo, cartuccia, da folgore<sup>2</sup>.

Cannello con l'estremità superiore chiusa da una foglia sottilissima o da un pezzo di carta velina fortemente legata con qualche giro di filo. In qualche campione, a far sì che la spinta del fiato non sposti o tolga via la foglia o la carta, s'incide un lieve solco attorno alla canna, nel punto ove deve essere attorta la legatura. Immediatamente dopo l'estremità superiore chiusa, trovasi un foro laterale che funge da bocca. Generalmente non ha altri fori laterali per formare le note, perché, per il modo col quale vien suonato, essi sarebbero perfettamente inutili e non avrebbero alcuna influenza sull'altezza dei suoni. L'estremità inferiore, come s'intende, è sempre aperta. Il suono

non è prodotto dal sottile filo di fiato che va a frangersi contro il margine o labbro della bocca dello strumento, opposto a quello sul quale il suonatore poggia le proprie labbra<sup>3</sup>, ma bensì dalla voce del suonatore stesso che canticchia il voluto motivo a fior di labbra, tenendo queste aderenti alla bocca dello strumento in modo che il fiato sonoro, vibrando entro la cavità del cannello, mette in vibrazione simpatica la membrana cartacea di cui più sopra. Il timbro della voce del *flautu de canna*, assai caratteristico e tagliente, è assolutamente dissimile da quello di tutti gli strumenti musicali a fiato se non forse di qualche strumento asiatico come il *ty* cinese per esempio, e ricorda lontanamente quello di un violino sulla cui tavola armonica si sia collocato un pezzo di metallo che risponda alle vibrazioni di detta tavola. Potrebbe propriamente essere detto un *modificatore del timbro della voce umana*, al contrario dei veri strumenti musicali a fiato che sono dei *trasformatori di puro fiato o energia aerea in suono*.

Questa sorta di giocattolo è diffusissimo presso moltissimi popoli e si può forse dire senza errare che non v'è paese d'Europa nel quale non sia conosciuto e usato dai fanciulli. Nel XVII secolo era venuto in tanto favore che il Mersenne parla di veri e propri concerti a quattro e cinque parti, che si davano al suo tempo con gran successo<sup>4</sup>. Col favore delle classi signorili venne, naturalmente, il bisogno di perfezionarlo ed abbellirlo, così che il tubo era di legno elegantemente tornito e con fori laterali finti per dare l'idea di un vero strumento musicale; all'estremità superiore non carta velina ma una sottile pergamena o membrana fatta dall'intestino del bue e chiusa in una boccia ovoidale forata da diversi buchi in maniera da rinforzare la sonorità delle vibrazioni della detta membrana. Questo strumento andava allora sotto il nome, poco laudativo in verità, di *flùte*

3. Anche qui insisto nel dichiarare erronea la denominazione, generalmente adottata, di *labbro superiore* per quello contro il quale si frange l'aria, e *labbro inferiore* l'opposto, mentre nella realtà dei fatti o, ad essere più precisi, per la rispettiva posizione che prendono negli strumenti musicali – non di quelli da gabinetto di fisica – è precisamente il contrario.

4. Vedi M. Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris 1636.

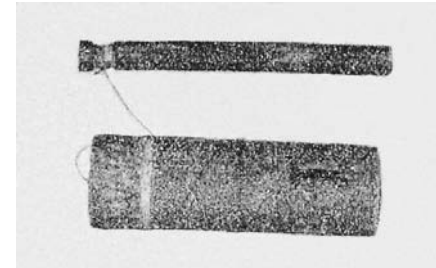
2. A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo 1890.

*eunuque*. In altra forma più umile, di cartone con una bocca e una membrana ad ogni estremità del tubo, trovasi ancora largamente in uso in Francia ove è chiamato *mirliton*<sup>5</sup>. Quando alle membrane animali si sostituiscono le sottili pellicole della cipolla, prende il nome di *flûte à l'oignon*.

Il principio della membrana vibrante come modificatrice del timbro del suono, si trova applicato anche a veri strumenti musicali in Asia. Sia a strumenti a bocca laterale come il *ty*, il *minteki*, il *lung-tao-ty* cinesi<sup>6</sup>, sia a bocca zeppata come il *klui* delle orchestre mahore del Siam<sup>7</sup>. In questi strumenti però, la membrana anziché essere applicata all'estremità superiore del tubo, chiude il foro laterale che viene immediatamente dopo la *bocca*.

Quanto alla classifica da dare al *flautu de canna* ed ai suoi simili come la *flûte eunuque* e il *mirliton* posti nei cataloghi strumentali dei Conservatori fra gli "apparecchi diversi" credo si potrebbero chiamare: *tubo risonatore a membrana vibrante*.

*Carrogbedda*<sup>8</sup> (fig. 1), *cornachiotta*, in quel di Cagliari, *cicalora*, *cicala*, in quel di Bosa, e *mumusù*, *calabrone*, *melolonta*, nei villaggi del bacino minerario d'Iglesias. In Sicilia prende nomi diversi a seconda dei paesi, come *cirrialoru*, *rana* ed altri<sup>9</sup>, ma il più comune è *cicala*. Francese *bourdon*, che significa tanto un insetto come pure tutti gli strumenti che



1. *Carrogbedda*

danno una nota bassa e continua<sup>10</sup>. I rivenditori ambulanti in Francia la chiamano *cri de la belle-mère*. Tedesco *Waldteufel*, cioè diavolo di bosco, satiro, genere di lepidotteri. Fiammingo *ronker*, ronzone.

Breve tubo di canna o di cartone ordinariamente di sei o sette centimetri di lunghezza e di un diametro relativamente ampio di due, tre o quattro centimetri circa. Chiuso ad una estremità con pergamena sottile, fatta per lo più con intestini di bue secchi e poi unti d'olio, ben tesa e solidamente legata, o anche, negli esemplari meno sonori, con un disco di cartone. Nel centro di questa pergamena, dall'interno all'esterno del tubo, passa un filo o meglio un crine di cavallo, trattenuto verso l'interno da un grosso nodo fatto all'estremità. Qualche volta il crine è doppio ed allora passa per due fori nella pergamena. Dall'altra estremità questo crine è legato a nodo girevole attorno ad una scanalatura circolare praticata ad una estremità di una corta bacchetta di dieci o dodici centimetri. A mettere in azione il giocattolo basta, tenendo in mano la verghetta di legno che ne sarà l'asse, imprimendogli un moto di rotazione di cui il filo sarà il raggio e il tubo segnerà la circonferenza massima. Si ottiene così un suono che ha del gracchiamento della cornacchia, del gracidamento delle rane o del ronzio degli insetti, man mano che si

5. Anche in Sardegna le sue forme variano, cosicché vi sono *flautus de canna* con una sola estremità chiusa da carta velina, come ve ne sono che le hanno chiuse tutte e due e con una sola bocca laterale nel mezzo del tubo, o con una bocca laterale vicino a ciascuna delle estremità.

6. Vedi A. de La Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse*, Paris 1844; J. J. Amiot, *Memoires sur la musique des Chinois*, Paris 1779; F.-J. Fétilis, *Histoire générale de la musique*, 1869-76; K. Engel, *Musical instruments in the south Kensington museum*, London 1874; J. A. Van Aalst, *Chinese Music*, Shanghai 1884; J. A. Van Aalst, *Illustrated catalogue of the chinese collection*, London 1884.

7. Vedi *Notes on Siamese musical Instrument*, London 1885.

8. La doppia *d* in sardo si pronuncia dura come nel dialetto siciliano e nella lingua inglese.

9. G. Pitre, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo 1913.

10. "Bourdon", in *La Grande Encyclopédie ou inventaire raisonnée des sciences, des lettres et des arts*, Paris s. d.

passi da un movimento di rotazione lento ad uno più veloce e che spiega senz'altro il perché dei vari nomi dattigli. A rinforzare di molto la sonorità basta aspergere di colofonia la scanalatura del legnetto nella quale scorre il crine.

Anche questo giocattolo musicale che, sebbene non possa essere considerato come un vero strumento – bisogna però ricordare che esso, come tanti altri giocattoli, può avere il suo posto nella complessa orchestra sinfonica, e che diede vita a certi congegni ora in uso, come quello per esempio, che imita il vento e che è tanta parte dell'effetto “drammatico” del secondo atto della *Fanciulla del West* di Puccini – è conosciuto in una grandissima quantità di paesi di tutto il mondo<sup>11</sup>. Come nel *flautu de canna* anche nella *carrogbedda* abbiamo il principio della membrana vibrante con tubo per rinforzarne il suono, ma mentre nel primo la membrana è posta in vibrazione dalle vibrazioni sonore della voce umana – principio che ci diede poi la più straordinaria delle applicazioni nel fonografo – nel secondo è posta in vibrazione dalle vibrazioni che gli comunica il crine nel quale poi sono prodotte dalla confricazione della sua estremità scorrevole contro la gola del legnetto cosparsa di colofonia. Qualche cosa di simile a ciò che avviene negli strumenti a corda a sfregamento con arco, con la sola differenza che nel giocattolo sardo, la corda, rappresentata dal crine, è quella che si frega contro l'arco, il bastoncino, che, al contrario sta fermo.

L'illustre musicografo Mahillon correggendo un suo precedente giudizio, nel quale attribuiva la produzione del suono di questo genere di giocattoli musicali alle vibrazioni del filo, lo mette ora, evidentemente dopo la lettura del lavoro del Balfour da noi già citato, fra gli *strumenti a membrana a sfregamento*<sup>12</sup>. La denominazione veramente è poco precisa riguardo al

senso attribuitogli dal Mahillon, perché ci pare che non sia proprio il caso di parlare di “frottement” riferendosi alla “comunicazione” delle vibrazioni del crine alla membrana, ma tuttavia tale denominazione potrebbe anche rispondere ad un fatto vero considerando che in realtà la membrana subisce uno sfregamento diretto e su tutta la sua superficie esterna contemporaneamente, dallo strato dell'aria che attraversa nel suo rapido movimento di rotazione. Per classificare con precisione uno strumento musicale bisogna vedere come in esso si produca il suono, per quali organi e con quale azione. Vediamo di esaminare in tal senso e per conto nostro il giocattolo musicale di cui è questione, in genere, e la *carrogbedda* o *mumusù* in specie.

Gli esemplari esaminati da Balfour e Mahillon avevano il tubo risonatore di cartone, chiuso «da un disco della stessa materia»<sup>13</sup>. Non era già questo un particolare che doveva far escludere ogni più lontana idea di trovarsi di fronte a uno strumento a membrana a sfregamento, uno strumento cioè nel quale il suono sarebbe stato prodotto da e per le vibrazioni della membrana? Il cartone, il cartoncino più sottile, è materia assai poco vibratile e non lo troviamo certo adoperato in nessun apparecchio ove sia stato utile usare di membrana rispondente a moti vibratorii aerei o a confricamenti solidi, e quindi tanto meno era da credere che le sue vibrazioni avessero la forza di scuotere l'aria in maniera da produrre suono. Ma chiariamo le nostre idee in proposito con un primo esperimento. Prendiamo uno di questi *bourdons* di cartone e togliamo solo la verghetta di legno attorno alla quale scorre l'estremità del crine o dello spago. Stringiamo questa estremità fortemente fra il pollice e l'indice della mano piegata a pugno e imprimiamo un moto di rotazione all'apparecchio in modo che la mano ne sia l'asse e il tubo di cartone ne segni il cerchio massimo. Se la membrana fosse la generatrice del suono questo si dovrebbe

11. Riguardo alla sua diffusione e i diversi paesi ove è in uso, il lettore potrà consultare con profitto lo studio speciale *The friction-Drum* dovuto alla erudizione del prof. E. Balfour, conservatore del Museo Etnografico d'Oxford, e pubblicato a Londra nel 1907 a cura del Royal Anthropological Institute of Great-Britain and Ireland.

12. Cfr. V.-Ch. Mahillon, *Catalogue descriptif du musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*, Gand 1912, III, n. 2042; IV, n. 2294.

13. Come invece di pergamena si trovano degli esemplari in cui è adoperato cartone, così il crine è qualche volta sostituito da semplice spago. Si tratta di modificazioni che possono rendere più o meno sensibile e perfetto un apparecchio, ma che non ne cambiano la essenza acustica.

produrre lo stesso. Invece non si ode altro, col massimo della velocità, e solo se il tubo ha un certo peso e il filo è lungo, che il sibilo prodotto da tutti i corpi che attraversano molto rapidamente l'aria. Facciamo ora l'esperimento inverso. Rimettiamo al suo posto il legnetto e togliamo il tubo con la membrana di cartone e sostituiamo alla estremità libera del filo un corpo pesante qualunque, onde poter far roteare il filo, per esempio, una piccola palla di legno. Mettiamo l'apparecchio in movimento, ed ecco che l'attrito del filo contro la gola circolare, incisa nella verghetta di legno, produce subito delle vibrazioni sonore distintissime. Aspergiamo il nodo scorsoio del filo e il solco del legnetto di colofonia, ed il suono, per il crescere dell'attrito, cresce e prende tutti i caratteri del suono del *bourdon* o *carrogbedda*. Abbiamo così stabilito che il suono si produce per l'attrito del legno col filo, senza il concorso del tubo e della membrana o diaframma, per le vibrazioni del legnetto e del filo. Conseguenza di ciò: il giocattolo non può essere classificato come uno strumento *a membrana a sfregamento*, ma deve essere messo o fra gli strumenti *autofoni a sfregamento con l'arco*, o fra quelli *a corda a sfregamento con arco*.

Vediamo dunque quali funzioni abbiano il diaframma e il tubo. Secondo quanto risulta alla nostra modesta esperienza, essi servono entrambi al doppio ufficio di rinforzare e regolare l'altezza del suono. Il primo, così evidente da bastare poche parole di spiegazione: il filo comunica le vibrazioni sonore alla membrana, che, riproducendole ampliate quanto più essa sia sottile e quindi sensibile, nella cavità del tubo che funge da cassa sonora, ne aumenta di molto il volume. Il secondo, che si prova non meno evidentemente, o col paragonare l'altezza del suono di due esemplari del giocattolo identici nel diametro e lunghezza della verghetta, nella lunghezza del crine, nel diametro e spessore della membrana, ma con la lunghezza del tubo dell'uno, due o tre volte maggiore di quella dell'altro; o col paragonare l'altezza del suono di due esemplari del giocattolo identici in tutto, compresa la lunghezza del tubo, ma di cui uno abbia la membrana di un diametro due o tre volte maggiore di quella dell'altra. Nel primo caso il suono più grave è dato dal

giocattolo a tubo risonatore più lungo; nel secondo da quello a membrana vibrante più grande; confermando la teoria generale d'acustica sulla lunghezza dei tubi sonori e sul diametro delle membrane vibranti in rapporto all'altezza dei suoni<sup>14</sup>. Questi esperimenti ci conducono a completare una delle precedenti classificazioni da noi proposte con l'aggiunta: *con tubo risonatore a membrana*. Ma quale delle due classificazioni sarà la più precisa? Quella che pone il giocattolo fra gli strumenti *autofoni* o quella che lo pone fra gli strumenti *a corda*?

Strumenti *autofoni* sono chiamati quelli fatti di corpi solidi, sufficientemente elastici per poter essere messi in vibrazione e questo moto mantenere per un certo tempo in modo da produrre suono, o rumore per se stessi, indipendentemente dagli organi sussidiari di cui possano essere forniti unicamente per rinforzarne o modificarne il suono. Per poter quindi classificare fra gli strumenti *autofoni* i giocattoli del genere della *carrogbedda* bisognerebbe considerare come organo fondamentale produttore di suono il legnetto, e organi sussidiari tutto il resto, compreso il crine. La qual cosa ci pare, a dir poco, ardua, poiché il legnetto è corto e rigido e assolutamente incapace di vibrare in modo così evidente da scuotere l'aria in pulsazioni sonore, salvo che, e questo non è il caso, di percussione violenta.

Strumenti *a corda* sono quelli che servono a tendere, generalmente per mezzo di *bischeri* ma ancora per mezzo di pesi, una o più corde in modo da dare ad esse quel grado di resistenza elastica indispensabile perché reagiscano all'impulso ricevuto o dallo sfregamento (arco) o dal pizzico (dita, plectro) o dalla percussione (martelli), vibrando; e che hanno un organo risonatore qualunque (tavola armonica, cassa, tubo di risonanza) che serve a rinforzare il suono della corda, in se stesso appena percettibile. Volendo considerare il giocattolo in questione come uno strumento *a corda*, abbiamo: 1) il crine che

14. Per la brevità che ci siamo proposti, non è questo il luogo, ma, se avremo tempo e modo di portare a compimento e dare alle stampe una *Storia degli strumenti* da lungo tempo vagheggiata, ci occuperemo di questo importante problema acustico-musicale per disteso quanto esso merita.

funge da corda; 2) il legnetto che funge da arco; 3) il tubo con la membrana che fungono a un tempo da “peso” per tendere la corda e da cassa armonica per rinforzarne il suono. Riguardato poi il giocattolo sotto questo aspetto, spieghiamo anche, almeno in parte, come con l’accelerare il moto di rotazione si ottenga un elevamento di tono, poiché si ha una maggiore tensione della corda<sup>15</sup>. E noi, contrariamente al parere dei nostri illustri predecessori Balfour e Mahillon, classifichiamo tutti i giocattoli musicali del genere del *bourdon* come: *strumenti a corda, a sfregamento con arco, a tubo risonatore a membrana*.

Nota intanto come il Mahillon che mette il *bourdon* fra gli strumenti *a membrana a sfregamento*, classifica però gli indiani *ânanda-lahari*, baleno di piacere, e *gopî-yantra*<sup>16</sup> come *strumenti a corda, a pizzico con o senza plectro*. Eppure si tratta di strumenti che, come il *bourdon* constano di una corda fissata per mezzo di nodi a tubi a membrana che funzionano da rinforzatori del suono. Vi è la sola differenza che in questi strumenti delle Indie la corda non è tesa dalla rotazione ma dalla azione delle braccia e delle mani che tengono distanti i tubi risonatori, agendo come pesi, e che la corda anziché essere eccitata dallo sfregamento, dirò così, meccanico, è pizzicata con le dita o con un plectro. Differenze che non possono farli considerare come appartenenti a due diverse classi.

La voce della *carroghedda* è il risultamento di suoni diversi, prodotti da diverse cause. Il suono fondamentale e più evidente, è quello risultante, come abbiamo detto, dalle vibrazioni della corda o crine che reagisce alle confricazioni del legnetto. Questo suono poi è, non solo rinforzato dal tubo risonatore, ma anche, lievemente modificato nel timbro, dalla membrana.

15. Ricordiamo al lettore che quanto più la corda è tesa tanto maggiore è la sua tendenza a tornare allo stato d’inerzia, e che quindi le sue vibrazioni sono più rapide e brevi e il suono prodotto più acuto. La formula acustica è che *il numero delle vibrazioni delle corde è in ragione diretta delle radici quadrate dei pesi che le tendono*. Il che, in pratica si traduce nell’effetto, che una corda tesa da un peso di quattro chili dà il suono all’ottava sopra di quello prodotto dalla stessa tesa da un peso di un chilo.

16. Vedi V.-Ch. Mahillon, *Catalogue descriptif*, cit., I, nn. 75-76.

Ma vi è un altro suono che nullo, quando il movimento di rotazione è lento assai, diviene sensibile e si sovrappone per la sua acutezza, fondendosi, all’altro, quanto più il moto si va accelerando. Tale suono è quello che produce ogni corpo che rapidamente attraversi gli strati aerei. Specie di sibilo più acuto quanto più veloce è il moto o più sottile è il corpo. Nel nostro caso è il filo trascinato dal peso del tubo che produce il detto sibilo che modifica il timbro del suono dello strumento.

Questo conosciutissimo fenomeno acustico, ci pare tanto importante dal nostro punto di vista puramente musicale, da non farci esitare ad esporre i nostri modesti esperimenti per quanto “empirici” e le considerazioni che ne abbiamo tratto.

Il sibilo della palla da fucile o il ronzio del ciottolo abilmente lanciato, si potrà ancora dire che sia il risultato delle vibrazioni aeree prodotte dalle vibrazioni del proiettile di metallo o di selce; ma se si prende una rigida verga di ferro o un grosso bastone di legno duro e si vibra forte un colpo nell’aria, il suono che ne risulta non potrà in nessun modo essere attribuito alle vibrazioni della sbarra stessa comunicate all’aria. Dobbiamo allora essere certi che il suono è prodotto dallo stracciamento dell’aria operato dal rapido passaggio del bastone. Se noi osserviamo come avviene la divisione delle acque per mezzo dello sperone d’una nave, vediamo che questo rigetta l’acqua quasi in piccole onde da una parte e dall’altra che vanno allargandosi e perdendosi sulla superficie del mare, e, a misura che la velocità della nave s’accresce, queste onde si fanno più rapide, più fitte e piccole, in modo da non presentare quasi più all’occhio alcuna soluzione di continuità. Lo stesso possiamo dire del bastone che fende l’aria e così è che ci possiamo spiegare perché esso ci faccia udire un sibilo tanto più acuto quanto più velocemente attraversa l’aria, poiché la sposta sempre più in onde sonore o vibrazioni più piccole e rapide. Abbiamo cioè lo stesso modo di prodursi del fenomeno acustico di quello che si produce negli *strumenti a fiato, a bocca zeppata*. Con questa sola differenza, che nel primo caso è il corpo solido che muovendosi frange l’aria, nel secondo è l’aria che muovendosi si infrange incontrando il corpo solido,

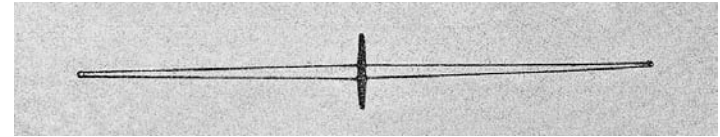
cioè il taglio della zeppa. Ma ciò non conta, poiché “invertendo l'ordine dei fattori, il risultato non cambia”. E possiamo quindi anche dire che l'accrescimento della forza con la quale è vibrato il colpo di bastone con conseguente relativo accrescimento di velocità nel moto, equivale esattamente all'accrescimento della spinta del flauto negli *strumenti a bocca zeppata*. Da ciò, in entrambi i casi, l'elevamento del suono. Così nella *carrogbedda* si trovano fusi, non in eguale proporzione, anzi il secondo appena percettibile, e solo nel movimento rapido, il timbro più rudimentale degli *strumenti a corda a sfregamento*, modificato dalla membrana, e quello degli *strumenti a bocca zeppata*<sup>17</sup>.

Riguardo all'acutezza e intensità del suono in rapporto alla grossezza e lunghezza di un bastone, diremo ch'esso è tanto più acuto quanto più sottile è la verga; e che è tanto più intenso quanto più lungo è il bastone, ma che questa lunghezza non influisce sull'altezza del suono. Tutto ciò però è strettamente legato alla questione del peso delle sbarre e della velocità dei corpi moventisi nell'aria. Questione complessa e complicata che lasciamo volentieri intatta ai dotti di fisica<sup>18</sup>.

17. Il timbro degli strumenti *a fiato a bocca zeppata* è identico, tolto forse qualche grado diverso di dolcezza, a quello degli strumenti della stessa classe *a bocca laterale* e *a bocca trasversale*. Ciò dipende dal fatto, almeno così noi fermamente crediamo, che in tutte e tre questa sorta di strumenti, le vibrazioni sonore si formano per il solo frangersi dell'aria contro un ostacolo, senza partecipazione al movimento vibratorio, di alcun organo degli strumenti; mentre che in tutte le altre classi degli strumenti, le vibrazioni sonore sono formate dagli scuotimenti che l'aria riceve da un organo vibrante dello stesso strumento: le lamine, le membrane, le corde, le ance o le labbra foggiate ad ancia.

18. In attesa di sede più acconcia, noto qui uno dei tanti errori di ragionamento nel quale sono caduti gli storici degli strumenti, che l'errore perpetuarono per quel benedetto viziaccio della indolenza, che li ha sempre portati ad accettare per buone, senza controllarle, tutte le opinioni dei loro predecessori e a trascriverle nei propri lavori.

Dicono dunque gli studiosi della storia strumentale, che l'antica leggenda, popolarizzata dal poeta Virgilio, secondo la quale il vento, agitando nel suo passaggio le canne dal caso disposte in un dato modo favorevole, ne traesse dei suoni, fornendo all'uomo l'idea prima degli strumenti a



2. *Mumusù*

*Carrogbedda*, *mumusù* (fig. 2). Piccolo disco di legno, di grosso cartone o d'altra materia, o più spesso grosso bottone, con due fori a traverso i quali passa un cordoncino o un filo. Prendendo i capi di questo filo con le mani, in modo che il disco rimanga al mezzo, e cioè alla stessa distanza dalle due mani, gli s'imprime un moto di rotazione in maniera che il filo si attortigli intorno a se stesso a guisa di cordone. Scostando poi le mani il più possibile, con moto brusco e reciso in modo da tendere il filo, il disco, per reazione, rotea rapidamente su se stesso in

fiato in genere e di quelli *a bocca trasversale* in specie, sia più che verosimile, e tanto più ammissibile in quanto che le canne essendo chiuse dai nodi, l'aria vi risuona assai facilmente. E soggiungono anche che opera più personale e originale dell'uomo, furono gli strumenti *a corda*, di cui mancava, in natura, il modello.

Osservo in primo luogo che per parlare di strumenti *a bocca trasversale*, bisognerebbe che le canne fossero spezzate in modo da offrire al vento la loro sezione trasversale, il che, generalmente parlando è poco comune. Più facile sarebbe il credere che le canne risonassero per fenditure longitudinali apertesi nei cannelli. Ma in questo caso non di *bocca trasversale* ma *laterale* si dovrebbe parlare. Però per quante lunghe giornate io abbia passate in mezzo ai cannetti, col pericolo delle febbri e di essere preso per pazzo dai contadini mai ho udito le canne risonare, in un modo o nell'altro, per la loro cavità. Ma se le canne non fornirono all'uomo l'idea dello strumento a fiato (di questo parleremo in altro lavoro) gli hanno fornito invece quel tale modello, dagli storici negato, per gli strumenti *a corda* e per gli strumenti *autofoni a lamina vibrante* o *a percussione* o *a pizzico* come gli storici vogliono chiamarli. Il vento passa, curva le canne, e mentre queste si raddrizzano e nel loro moto oscillatorio imprimono all'aria circostante delle vibrazioni sonore, egli stesso frangendosi contro gli alti steli, infuria, geme, mormora, canta. E l'uomo costruisce degli strumenti primitivi con lamine flessibili nelle quali l'azione del vento è sostituita dalle dita; dai telai con corde, vegetali o animali, che in principio lascia al vento la cura di scuotere, ma che poi ama scuotere lui stesso.



senso contrario, svolgendo il filo di nuovo, e in questo roteare scuote l'aria producendo un ronzio cupo e lieve, che può essere prolungato col prolungare il movimento di rotazione del bottone col tendere e mollare alternativamente, il filo.

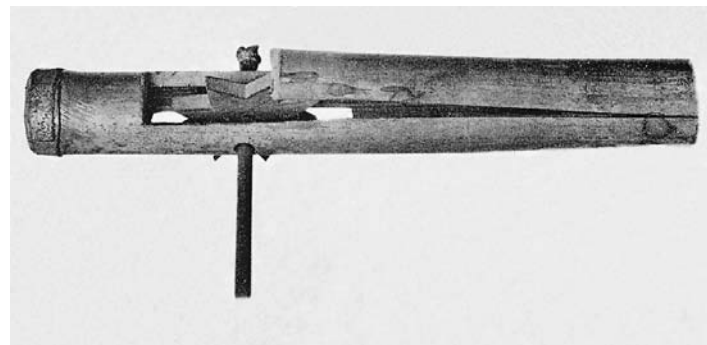
Giocattolo assolutamente uguale nei particolari, che sia in uso presso altri popoli, non conosco, o la mia memoria non ricorda da altri registrato; ma uno assai simile, del quale è indubbiamente il generatore o il generato, che appartiene alla stessa famiglia, classe, sottoclasse, sezione e sottosezione e che dalla *carrogbedda* differisce solo in particolari di nessuna importanza, esiste in Sardegna dove vien chiamato *frùsiu*, ronzio, e largamente diffuso in Sicilia, ove prende il nome di *lapuni*, apone; nel Belgio di *planchette ronflante*; in Inghilterra di *ball-roarer*; o *whizzing-stick*; in lingua inglese s'intende, poiché ignoriamo i nomi che prende nei diversi dialetti fiamminghi e inglesi. Si tratta di una tavoletta di legno, per lo più rettangolare, legata per uno dei lati brevi a uno spago abbastanza lungo, al quale una mano, che ne stringe l'estremità libera, imprime un rapido movimento di rotazione di cui la mano stessa diventa il perno, e la tavoletta la periferia massima. Il Mahillon mette questa sorta di trastullo fra gli strumenti *ad ancia semplice, libera, senza tubo*. Ciò, secondo l'opinione dell'illustre musicologo, perché la tavoletta agisce come un'ancia. E a noi, che troviamo giustissima l'osservazione, non resta che di comprendere in questa classifica anche il giocattolo sardo detto *carrogbedda*.

*Frùsiu*. Vedi la precedente *carrogbedda*.

*Zaccarrèdda* (fig. 3) da *zaccarrài*, sgretolare, e, per il rumore, scoppiettare, a Cagliari; e *stròcci arràna*<sup>19</sup>, imita ranocchio, s'intende nella voce, in molti paesi. In quel di Brescia *gria* o *grì*, piccolo corvo<sup>20</sup>; in Sicilia *tròccula*, *tirrichiti*. Italiano:

19. Nel *Dizionario universale sardu-italianu* del sac. Vincenzo Porru, edito a Cagliari nel 1832, trovo registrata solo la parola *rana*; però io cito il vocabolo *arrana* perché ora il solo in uso a Cagliari e in moltissimi paesi.

20. Vedi L. Rosa, *Dialetti, costumi e tradizioni nelle provincie di Bergamo e Brescia*, Brescia 1870<sup>3</sup>.



3. *Zaccarrèdda*

*raganella*. Francese, *crécelle*; spagnolo, *carraca*<sup>21</sup>, e, in lingua più moderna, *sonajero*; catalano, *herrach*.

Grosso e lungo tubo di canna, che raggiunge anche i 60 centimetri, nel quale è escisso, per tre lati, un lembo a guisa di ancia, di proporzioni enormi. I due tagli longitudinali dalla parte ove quest'ancia, o più precisamente linguetta, non presenta soluzione di continuità col resto della canna, terminano vicino a un nodo, qualche volta rinforzato da pochi giri di spago, onde le fenditure non si allunghino oltre il bisogno a far perdere la necessaria resistenza elastica alla detta linguetta. Alla stessa altezza della estremità libera di questa linguetta, ma dal lato opposto, è asportato un pezzo di canna rettangolare, poco più lungo del diametro della ruota che dovrà agirvi. In sezione verticale alla canna, nella sua cavità, e all'altezza della estremità libera della linguetta, è fissata una ruota dentata, di legno, a mezzo di un forte perno di legno posto in senso parallelo alla larghezza della linguetta, formante cioè angolo con la canna, dalla quale sporge da un lato a guisa di manico e dall'altro con una capocchia per trattenerne l'apparecchio. Ben s'intende che

21. Il termine *carraca* significa anche sorta di bastimento antico assai tozzo e lento. E figuratamente rimase nel dialetto sardo a indicare macchina vecchia e arrugginita che non può o va malamente; e uomo grasso e tardo.

questo perno, rigido rispetto alla ruota, è girevole rispetto alla canna nella quale sono praticati due fori laterali opposti, abbastanza ampi perché esso perno vi possa liberamente girare. Basta impugnare il perno dalla parte formante il manico ed imprimere un movimento di rotazione alla canna attorno al suo asse, per ottenere una serie di scoppi dovuti al battere della linguetta, sollevata dalle punte della ruota che la fanno scattare ad intervalli regolari, sugli orli formati dalla escissione della canna.

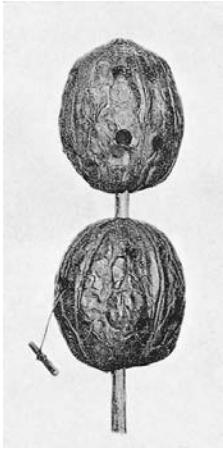
Questo strumento, che si può dire conosciuto in tutto il mondo, serve a rimpiazzare le tabelle nella settimana santa, nelle piccole chiesette dei villaggi, ma anche dove siano le tabelle, lo usano lo stesso i ragazzi a rinforzare il rumore fino all'inverosimile. Se ne costruiscono anche di molto più piccoli, tutti in legno, che si vendono nelle fiere dei giocattoli per fanciulli. Fino ad oggi lo troviamo, in tutte le storie e cataloghi analitici degli strumenti, sotto la classifica degli strumenti *autofoni a percussione, a suono indeterminato*. Ma a noi tale classifica pare poco chiara e precisa sopra tutto poco logica riguardo alla classifica data ad altri strumenti. Spieghiamoci: 1) Fra gli strumenti *autofoni* ve ne sono di quelli dirò così a corpo rigido come le *campane*, i *cimbali*, le *tabelle*, nei quali il suono non può essere provocato che da un colpo; altri invece nei quali una parte del corpo, o un organo dello strumento che voglia dirsi, è costituita da lamine evidentemente elastiche, o linguette, come la *raganella*, lo *scacciapensieri*, l'*organetto* o *cariglione*, che possono produrre del suono mediante percussione, sfregamento<sup>22</sup>, pizzico<sup>23</sup>. Perché allora non aggiungere *a linguetta* a far rilevare la differenza fra le due sottoclassi di strumenti autofoni? 2) Fra gli

strumenti *a corda* si trova la specificazione *a pizzico, a tastiera*, e cioè con mezzo meccanico, come nella *spinetta*; e la stessa specificazione si trova applicata *a strumenti autofoni* come il già citato *organetto*, nel quale però invece che *a tastiera* abbiamo *a movimento automatico*. Ora, le punte della ruota, nella *raganella*, compiono lo stessissimo ufficio delle punte del cilindro nell'*organetto*: *pizzicano* la linguetta. Però bisogna notare che, mentre nell'*organetto* il pizzico mette direttamente in vibrazione l'organo che produce il suono, nella *zaccarrèdda* invece, serve a far scattare la linguetta la quale a sua volta, facendo ufficio di semplice organo percussore, martelletto o bacchetta, urta sugli orli della escissura del tubo risonatore di canna che è quello, in realtà, che produce il suono. Così, se si vorrà usare, nel classificare lo strumento, la parola *pizzico*, essa dovrà indicare unicamente un particolare della sua meccanica, e non la causa del suono, come precisamente nell'*organetto*, poiché non si potrebbe chiamare strumento a pizzico un tamburo ancorché le bacchette fossero fatte scattare automaticamente da un pizzico per colpire le membrane. 3) L'*organetto*, come abbiamo già visto, è classificato fra gli strumenti *a movimento automatico*, anche quando il cilindro sia messo in movimento dalla mano a mezzo di apposita manovella. Non sarà dunque logico dire lo stesso per la *raganella* nella quale la mano non agisce direttamente, ma mette solo in rotazione l'intero congegno? Infine, bisogna specificare nella sua classifica se si tratta di *raganella* senza o a tubo risonatore, come precisamente nel nostro caso, nel quale il tubo di canna rinforza straordinariamente il suono, fungendo quasi come certi tubi ad aria compressa.

22. Gli strumenti di questa classe sono assai rari perché in verità non ne rimasero che campioni che sono frutto del progresso, ma nessuno, crediamo, del senso musicale popolare o primitivo. Un campione assai caratteristico è quello chiamato in Francia *violon de fer*; in Germania *na-gelharmonischer Eisenviolin*; in Inghilterra *nail violin*. Vedi K. Engel, *Musical instruments*, cit., pp. 268, 343-344; A.-G. Chouquet, *Le Musée du Conservatoire National de musique, catalogue raisonné de cette collection*, Paris 1875, pp. 102, 105.

23. Non si può aggiungere *fiato* o *aria*, perché abbiamo quest'altro curioso fatto di logica musicologica. Mentre uno strumento *a corda* rimane tale

nella denominazione, qualunque sia il procedimento adoperato per far vibrare le corde; uno strumento a sottili lamine o fili, di metallo, rigide quel tanto necessario a reggersi senza apparecchio che le tenda; è chiamato *autofono* se queste vengono messe in vibrazione o dalla percussione o dal pizzico o dallo sfregamento; ma è chiamato *ad ancia*, se le lamine sono poste in movimento dal fiato. Quale differenza passa infatti fra un *corista a bocca* e uno *scacciapensieri*? Per entrambi, si potrebbe adoperare senza errore alcuno la stessa denominazione di strumento *ad ancia semplice, libera, senza tubo*. Ma il primo è a *fiato*, il secondo... *autofono*! Ma anche di ciò ad un'altra volta.

4. *Fusu de nuxi*

mentre è fortemente incastrato al guscio superiore col quale forma un tutto rigido. Un filo, di un trenta o quaranta centimetri circa, è legato al detto stecco, nell'interno e all'altezza del centro del guscio di noce inferiore, all'esterno del quale viene fuori per il capo libero, da un foro laterale. Questo capo è alla sua volta legato ad un minuscolo legnetto che gli impedisce di sparire entro il guscio della noce. Il filo, tenendo ferma la noce inferiore fra le dita di una mano e facendo girare quella superiore con l'altra mano, si avvolge attorno allo stecco, al centro della noce inferiore, ed il giocattolo è pronto. Basta allora, sempre tenendo la

Noi dunque classifichiamo tutti i congegni del genere *raganella*, come quella sarda or ora descritta, quali: *strumenti autofoni, con linguetta, a percussione, a movimento automatico a pizzico, con tubo risonatore, a suono indeterminato*. È un po' lungo, ma chiaro ed esatto<sup>24</sup>.

*Fusu de nuxi*<sup>25</sup> (fig. 4), traduzione letterale: fuso di noce; ed in altri paesi *furriòttu*, trottola.

Elegantissimo giocattolo formato da due gusci di noce intieri, completamente vuotati della polpa e variamente forati a fuoco. Uno stecco di legno li attraversa longitudinalmente entrambi, sporgendo di qualche centimetro da quello inferiore, nel quale può girare liberamente,

24. Abbiamo usato la parola *linguetta* e non *lamina* perché nel genere vanno compresi strumenti con quest'organo di legno e di tal materia le lamine non sono; poi perché, secondo noi, a *lamina* potrebbero essere chiamati quegli strumenti nei quali l'organo sonoro è costituito da asserelle di legno, o laminette di metallo, abbastanza rigide per non flettere e che infatti non vengono messe in vibrazione dal pizzico, che risulterebbe inutile, ma dalla percossa. Strumento tipo: lo *xilofono*.

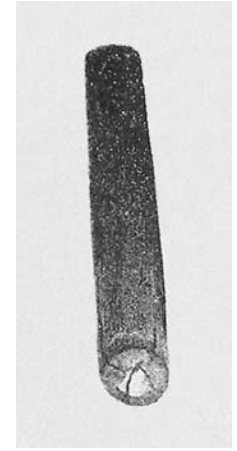
25. La *x* usata in molte parole sarde, ha la stessa vibrazione della *j* francese, come in *je jamais*. Vedi V. Porru, *Dizionario universale*, cit., p. 13.

noce inferiore come s'è detto, tirare ed allentare il filo, per far girare la noce superiore, e, s'intende, il perno di legno, or in un senso, ora nell'altro, alternativamente. Quando le noci siano ben grandi e il movimento di rotazione vivo, si ottiene un suono che ha molta analogia con quello della *carrogbedda*, del quale però è ben lungi dal raggiungere l'intensità o, meglio, la sonorità. Il suo timbro potrebbe anche essere assimilato a quello prodotto da un trapano qualunque, da una sega rapidamente adoperata da una mano esperta, o da una "macchina da cucire".

Come nella *carrogbedda*, anche nel *fusu de nuxi* il suono è complesso e risulta da due suoni di origine diversa. Il più importante, quello cioè che decide della collocazione del giocattolo nella vasta famiglia degli apparecchi da suono, è prodotto dallo sfregamento dei due gusci di noce, l'uno contro l'altro, per le estremità. Il secondario è prodotto dal vuoto della noce superiore, che nel rapidissimo movimento di rotazione, serve da tubo risonatore all'aria che si precipita per i fori praticati nel suo guscio. Questo secondo suono, specialmente se la noce è grande, conferisce al suono complesso qualche cosa di più musicale o quanto meno unifica il fondamentale in un ronzio continuo. Noi mettiamo questo giocattolo (assai più giocattolo che congegno da suono) fra gli *strumenti autofoni, a sfregamento, a movimento automatico, con risonatore, a suono indeterminato*.

*Scràmia betu* (fig. 5), grido, voce di capriolo, da *scramiài*, gridare, e *betu*, cervetto, capriolo.

Semplice boccuolo di canna, chiuso alla estremità inferiore dal nodello della canna stessa. Questa estremità è fessa in croce in modo che il cannello si trova, per un terzo della sua lunghezza, fesso in quattro parti. Soffiando entro il cannello con

5. *Scràmia betu*

sua certa forza, dalla estremità superiore, l'aria si apre un passaggio attraverso le fessure del nodo, scostando lievemente e facendo vibrare le quattro parti in cui è divisa la canna e dando un suono debole e per timbro simile a quello dell'ancia doppia.

In questo giocattolo la parte superiore non serve che da cannello d'insufflazione, indispensabile però a raccogliere e dirigere la quantità notevole di fiato che si richiede a cavare il suono dallo strumento. Le quattro parti in cui è divisa l'estremità inferiore fungono da ancia. È il primo strumento, se memoria ed erudizione non mi fallano, nel quale si trova applicato il principio dell'ancia quadrupla o a quattro linguette. La classifica dunque è di *strumento a fiato, ad ancia quadrupla, senza tubo*. Uno degli esemplari posseduti da me è lungo 10 centimetri, con un diametro del tubo d'insufflazione di 8 mm. La nota prodotta è il *re* sopra il rigo in chiave di *sol*.

*Scràmia betu*. Due internodi di tralcio secco di vite, in sardo *sarmentu* e, per corruzione, anche *sermentu*, dallo spagnolo *sarmento*, legati assieme parallelamente, per le due estremità, con alcuni giri di viticcio, *fiu de axina*, traduzione letterale, filo di vite, in questo caso; in altri *axina* significa uva, ma suole essere accompagnato dal distintivo *gurdòni*, grappolo<sup>26</sup>. Alle facce interne che quasi combaciano, è tolta, ad entrambi i pezzetti di tralcio, la corteccia. Nella stretta fessura lasciata fra i due legnetti, che ricordano assai, per la loro disposizione, il *guarda-ancia* usato per l'*aulòs* greco<sup>27</sup>, è posta una sottile striscia della corteccia della vite stessa, in maniera che, trattenuta alle estremità,

dalle legature dei legnetti, può liberamente vibrare nella sua parte mediana. Trattenendo trasversalmente l'apparecchio, nel senso lato delle labbra, basta spingere il fiato per la sua apertura che la strisciolina di corteccia entra in vibrazione e produce suono. Per il timbro, questo suono, si accosta a quello dell'ancia dell'*oboe* o del *clarinetto* suonate senza il corpo dello strumento. Per l'altezza esso è in ragione della lunghezza del nastro di corteccia che funge da ancia e della spinta del fiato. Più breve è l'una e più forte l'altro ed il suono dato è più acuto. In ogni modo però non è suono fisso e tanto meno regolabile, e il suo carattere, solo assai approssimativamente, musicale, almeno nel senso finora dato ai suoni, cioè solo a quelli compresi nel nostro sistema temperato.

Nella maggior parte degli esemplari attuali, per le legature, ai viticci è sostituito lo spago o il filo. Gli esemplari da me posseduti vanno dai 10 ai 4 centimetri.

Questo strumento, per la sua foggia e per il materiale usato, appartiene senza alcun dubbio, alla più remota antichità musicale. Riguardo alla sua classifica, detto ch'esso è a fiato, resta a sapersi in quale sottoclasse, sezione o sottosezione debba essere messo. Evidentemente la sottile strisciolina di corteccia che entra in vibrazione sotto l'azione del fiato è una vera e propria ancia, la quale però, al contrario di tutte le altre, a causa della sua estrema sottigliezza ha bisogno d'un ordigno qualunque che la tenda onde acquistare la voluta elasticità per poter vibrare. L'unico strumento del genere che io sappia classificato finora, e che è una moderna applicazione di tale principio, è quel

26. Il Porru (*Dizionario universale*, cit.), alla parola *sermentu*, per viticcio registra la parola antiquata ed oggi pressoché scomparsa *sinzillu* o *inzillu*. Io, per mio conto, raccolsi dalla viva voce del popolo, in quel d'Iglesias (vera colonia moresco-spagnuola) i vocaboli *filongiana* e *arria*, la quale ultima deriva evidentemente dallo spagnuolo *arillo*, che significa cerchietto, come quelli che si tengono all'orecchio, tanto più che il vocabolo sardo oltre a viticcio significa anche e precisamente quella sorta d'orecchini.

27. Questo piccolo ordigno che serviva a custodire l'estremità libera, cioè la più fragile, dell'ancia, si trova ricordato in diversi monumenti dell'epoca, dei quali il più noto fra tutti è un mosaico dell'epoca dell'impero romano, conservato nel Museo Capitolino, sotto il nome di "maschere capitoline".

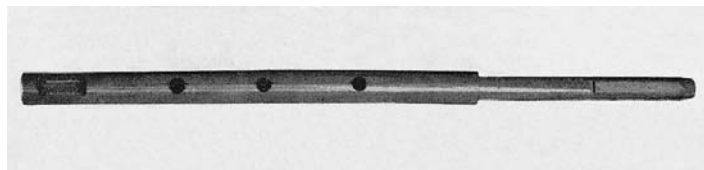
Noto come un ordigno identico viene usato da suonatori asiatici per i loro strumenti, come per esempio per l'ancia dell'*È rāgyeb* musulmano, del *bichi-riki* giapponese, e del *beang-teib* cinese. Secondo il mio modesto parere non si tratta di una curiosa coincidenza, come qualcuno potrebbe supporre, ma di un fatto che concorre a provare quanto già da tempo sospettavo, e che chiaramente e diffusamente esposi in un mio lavoro ["Unità di essenza e di forma nella musica primitiva", in *La Cronaca Musicale*, XIX, Pesaro 1915], e che cioè prima culla della musica, come forse dell'umanità, sia stata l'Asia, maestra allo stesso magnifico paese delle piramidi, ch'è per noi il più interessante centro etnofonico e dal quale la scienza dei suoni irradiò nella stessa Ellade antica.

piccolo congegno usato nelle fiere dai giocoglieri e dai burattinai da piazza, formato da un cerchio di latta piegato in due con nel mezzo una sottilissima foglia di gomma elastica, che va sotto il nome di *voce di pulcinella*, in siciliano *tutù*, e col quale si possono anche imitare alcuni versi d'uccelli. Esso è classificato come *strumento ad ancia semplice, libera, senza tubo*. Ed il Mahillon osserva<sup>28</sup> che si potrebbe dire *ancia a nastro*. Ma si noti che nel giocattolo moderno (il quale però bisogna tenere intieramente entro la cavità orale, aderente alla volta palatina, con la lingua disposta ad arco con la punta all'insù) l'ancia sorge in forma di mezzo disco dal resto dell'apparecchio.

La classificazione di uno strumento, secondo me, deve essere fatta in base alle sue origini. Evidentemente i primi strumenti di questa specie non furono che semplici foglie usate dai popoli primitivi e selvaggi; foglie che ancora trovano il loro impiego presso i cacciatori, come richiami. Così invece che *a nastro*, più preciso sarà dire *a foglia*. La specificazione *semplice* è indispensabile in quanto che, benché non ancora registrati dalla scienza musicologica ufficiale, esistono strumenti del genere, primitivi, nei quali è usata una foglia piegata in due, o due foglie unite pel loro piano, in modo da formare un'ancia doppia a foglia.

Quanto alla questione se chiamare quest'ancia *libera* o *battente*, non posso pronunciarmi con certezza, benché contrariamente al parere del Mahillon, che classifica la *voce di pulcinella* come *ancia libera*, dai pazienti esperimenti fatti, mi pare poter desumere trattarsi di *ancia battente*. Infatti, onde far suonare la *voce di pulcinella* bisogna sollevare la punta della lingua in modo che non solo, formi col palato uno stretto passaggio all'aria, ma anche che stia così poco distante dall'orlo libero della foglia vibrante, che i frangimenti di questo si ripercuotano sulla punta di quella, in guisa da vellicarla lievemente. Nel giocattolo sardo poi ho visto che la foglia vibrante va sempre a battere ad una delle assicelle di legno.

La classificazione dunque dello *scràmia betu* è di: *strumento a fiato, ad ancia semplice a foglia, battente, senza tubo*<sup>29</sup>.



6. Trumbitta

*Trumbitta* (fig. 6), trombetta, ed anche, per affinità di costruzione, *launedda*<sup>30</sup>.

È composto di due cannelli, l'uno incastrato nell'altro. Il più piccolo, quello che funge da becco, è foggiato come il becco delle *launeddas*, chiuso all'insù dal nodello della canna stessa e con un'ancia semplice battente escissa nello stesso bocciuolo, con l'estremità libera all'ingìù, verso il tubo sonoro. Quest'ancia però, al contrario di quella delle *launeddas*, manca completamente della liscia corteccia, ed è resa sottile e quasi piatta. Il cannello più grande che funge da tubo risonatore, o corpo dello strumento, presenta quattro fori laterali liberi, cioè da chiudere direttamente con le dita, di forma rotonda; tre sulla

la labbra risuona nell'aria ambiente senza alcun rinforzatore del suono, ma io domando se possa lo stesso dirsi per la *voce di pulcinella*. È vero, che preso lo strumento a sé ed esaminato dirò così in stato di riposo, esso non presenta alcun organo che possa anche lontanamente fungere da tubo risonatore; ma se si pensa che lo strumento per poter agire ha bisogno di essere nascosto intieramente entro la cavità orale, che tutto il cavo buccale non solo rinforza la sua sonorità, la quale se no, sarebbe minima, ma che serve anche con le sue deformazioni e col vario atteggiarsi della lingua e delle labbra a modificarne il timbro, l'intensità e l'altezza del suono, io domando se non sarebbe più proprio dire *a risuonatore*, togliendo anche la parola *tubo* che suonerebbe falsa e impropria. Tale questione importantissima per l'esatta classificazione di tanti strumenti per i quali finora si è trascurato di indicare se erano o no a corpo risonatore e che si presenta nell'identico modo per la vasta famiglia degli *scacciapensieri*, che non si sa come considerarli a tale riguardo, io la sottopongo al giudizio dei miei illustri colleghi, riservandomi di trattarne più ampiamente appena mi sarà possibile.

30. Per la etimologia di questa parola e per possibili confronti e schiarimenti sullo strumento che porta realmente questo nome, vedi G. Fara, "Su uno strumento", cit.

28. Vedi V.-Ch. Mahillon, *Catalogue descriptif*, cit., n. 902.

29. *Senza tubo*. Esattissimo riguardo allo *scràmia betu* perché tenuto fra

parte anteriore, uno più in alto, sulla parte posteriore. Più giù dei fori, vicinissimo all'estremità inferiore, trovasi un'apertura longitudinale che non va mai chiusa ma che non ha, come invece ha nelle *launeddas*, scopo musicale, ma è puro ornamento esteriore<sup>31</sup>. Lo si suona a due mani; la sinistra, più in alto, giuoca con il pollice e l'indice sul foro posteriore e il più alto anteriore; la destra, più in basso, giuoca su gli altri due fori con l'indice e il medio.

Il suono è abbastanza forte e per timbro si discosta da quello delle classiche *launeddas*, ma si avvicina straordinariamente a quello delle trombette da giuoco che come si sa, nascondono nel tubo di latta un piccolo disco in cui è inserita un' *ancia semplice, libera, senza tubo*<sup>32</sup>.

Uno degli esemplari posseduti da me ha il becco lungo 7 centimetri, con un'ancia di 3; il corpo dello strumento ha 13 centimetri di lunghezza e 1 di diametro. Le note ch'esso dà sono: *fa diesis, sol diesis, la diesis, si, e do diesis*, ascendenti, cominciando dal primo spazio in chiave di *sol*. Lo stato di umidità può far calare ogni suono anche di un tono intero.

Questo strumento è evidentemente una rozza e semplice *launedda*, fatto quasi sempre a scopo di trastullo infantile. E, come abbiamo visto, manca anche dello spago impecciato e della cera che hanno un ufficio tanto importante nel suo similare maggiore.

Ma ancora in questo strumento – assai più strumento che giocattolo – noi troviamo un nuovo meraviglioso nesso fra l'etnofonia sarda e quella moresca che tanta traccia di sé lasciò nella completamente dominata Spagna. Nelle Baleari vive ancora nell'uso popolare uno strumento identico, meglio, lo stesso strumento, che quegli isolani chiamano *cheremía* o *chirimía*.

Naturalmente, la classificazione della *trumbitta* non può essere diversa da quella della *cheremía* ed essa è: *strumento a fiato, ad ancia semplice, battente, con tubo*.

Catone chiudeva ogni suo dire con l'augurale detto di guerra *delenda Carthago*. Noi chiudiamo questa breve rassegna di giocattoli da suono, sardi, con l'augurio che quando ci sarà dato il bene di poter esporre ai lettori di questo periodico una nuova serie di trastulli musicali, la pace risplenda nuovamente e fulgida sul mondo tutto. Ed io spero di poter dare presto nuovo materiale agli amatori di folklore in genere ed etnofonia in ispecie. E così sia.

31. Una simile apertura si riscontra in gran numero di strumenti popolari a fiato. Ricordiamo fra i tanti il caso curioso degli ultimi quattro fori, due a due, l'uno di fronte all'altro, del già citato *ty*, nel quale non hanno altro ufficio che di poter sospendere lo strumento con un nastro infilato in essi.

32. *Senza tubo*, poiché esso non influisce per nulla all'altezza del suono, e serve solo a dare una forma qualsiasi allo strumento.

Avendo già illustrato la specie di zufolo più largamente diffusa in Sardegna<sup>1</sup>, credo ora di non fare opera inutile illustrando anche l'altra specie di tale strumento che trovasi pure in uso presso alcune popolazioni di quest'isola, esaurendo così uno dei punti più importanti della etnofonia<sup>2</sup> sarda, che riguarda strettamente la storia degli strumenti e della musica in generale.

*Pipaiòlu*<sup>3</sup>, *sulittu* e *tamburinu*<sup>4</sup>, zufolo e tamburino o anche semplicemente *sulittu*, e, nel Logudoro, *piffaru*, piffero<sup>5</sup>.

Gli scrittori che si sono occupati, di proposito o incidentalmente, di questo strumento, sono pochi, ma, in compenso,

---

\*[Pubblicato in *Archivio Storico Sardo*, XII, 1916-17, pp. 151-174].

1. Vedi G. Fara, "Dello zufolo pastorale in Sardegna", in *Rivista Musicale Italiana*, XXIII, 1916, pp. 509-533 [pp. 153-176 della presente raccolta].

2. Sono già diversi anni che adopero questo termine in cambio delle usate espressioni folklore o etnografia musicale non per fare vano sfoggio di nuove parole, ma perché oltre alla maggior brevità e il non racchiudere elementi verbali stranieri, esso non ha bisogno dell'aggettivo "musicale" che ne restringerebbe il significato al solo campo della musica, quale oggi s'intende, cioè alla parte più piccola della etnofonia, perché è composto col termine più generico "suono" che abbraccia tutta la musica o semplicemente il suono allo stato nascente dall'urlo, dal mormorio, dal sibilo, dal singhiozzo, dal fruscio, dallo scoppio, dal rumore tutto.

3. E, per contrazione, *pipaiòu*; da *pipa*, bocciole per bruciare tabacco. Questa parola, quindi, significa, per similitudine, dal modo di reggere lo strumento: zufolo a guisa di *pipa*. È notevole il fatto che in molte altre lingue e dialetti lo zufolo venga chiamato con nomi similari come l'inglese *pipe*, francese *pipeau*, tedesco *Pfeife*, provenzale e spagnolo *pipa*, olandese *lokpjipje*, nei quali è sempre involuta la parola *pipa*. Però bisogna anche dire che la parola *pipa*, derivante dal latino *pipa*, cornamusa, zufolo, cannello, è in questo significato che è usata e non in quello derivato da ordigno da fumare, venuto dopo, come nel dialetto sardo. Il nome *pipaiòlu* non è usato che presso Oristano.

4. Lo storico sassarese Pasquale Tola, in un opuscolo intitolato: *Le feste popolari di Mezz'Agosto*, Sassari 1835; G. Orrù nel *Dizionario biografico dei musicisti*, Firenze 1897, e il Giacomelli, in *Della musica in Sardegna*,

lo hanno fatto, e specialmente uno, in modo abbastanza soddisfacente.

Il primo cenno del *sulittu e tamburinu* si trova in un interessante e curioso volume di certo Giuseppe Fuos di Baden, nel quale, sotto forma di lettere, sono descritti gli usi e i costumi che

---

Cagliari 1896, parlano di uno strumento a fiato che, per essere accompagnato dal tamburo e per prendere il nome di *pifferu* in quel di Cagliari e *piffaru* a Sassari, come canta il poeta dialettale popolare Calvia di questa città: «*Lu piffaru e tamburu, e sona e ruglia forti, tra marcia e duru-duru, con noti longhi e forti*», potrebbe esser scambiato con lo strumento di cui è oggetto il presente lavoro.

Si tratta invece di un piccolo flauto propriamente detto, a bocca laterale; con sei fori liberi, che per essere tutti sulla stessa linea anteriore, escludono l'uso dei pollici; da suonare a due mani, di cui la sinistra più vicina alla bocca.

Di origine antichissima, la sua costruzione primitiva non ha progredito nulla nello strumento d'uso popolare, mentre, dal secolo XIV in poi tanto si evolse come strumento orchestrale da arrivare fino al complesso tipo Böhm.

Anticamente usato in Cagliari ad accompagnare le processioni e sostare innanzi alle chiese nella settimana santa, sono oramai più di sessant'anni che è morto all'uso, e vivo solo nella memoria di qualche vecchio. Fa invece ancora la sua comparsa a Nulvi, Ploghe, Ossi e segnatamente Sassari, per le feste di Mezz'Agosto. Non mi è stato possibile però trovarne alcun esemplare originale, di fattura isolana, contadinesca, poiché già da oltre un secolo i pochi suonatori popolareschi tuttora esistenti, si contentano di servirsi di antichi ottavini che adattano alla capacità propria, turandone buchi e legandone le chiavi. Così pure la musica in esso eseguita, perduto ogni colore originale, non è più che un mal digerito e peggio eseguito repertorio di canzonette, ballabili e marce straniere più o meno... sardizzate.

Noto come tale flauto ad Ossi vien chiamato *pipiriolu*, con vocabolo cioè fortemente assonante al meridionale *pipaiolu* che indica invece uno strumento musicale a imboccatura di diversa fattura.

5. Raccolgo solo la parola *piffaru* registrata da G. Spano nel suo *Vocabolario Italiano-Sardo* (Cagliari 1852) e non pure quella usata nel meridione della provincia di Cagliari: *pifferu*, per quanto riportata da Vincenzo Porru nel suo buonissimo *Dizionariu universali sardu-italianu*, Cagliari 1832, perché questa ritengo un puro italianizzazione della prima. *Piffaru* o *pifaru* è, come la parola *tecla* termine puramente spagnolo, con la sola variante terminale dell'*o* in *u*.

Per l'etimologia della parola italiana "piffero" basti citare l'antico francese *pifre*, *piffre*, *fifre*; lo spagnolo *pifaro*; basso latino *piffarus* dal medioevale alto tedesco *pfifer*, antico *pfifari*, moderno *pfeifer*; anglosassone *pipere*; islandese *pipari*; svizzero *pfifer*, inglese *pipe*. Il germanico deriva forse dal latino *pipa*.

più colpirono l'attenzione dell'autore, nel tempo del suo soggiorno in Sardegna in qualità di cappellano del reggimento *Royal Allemand* che stava al servizio del Re di quest'isola<sup>6</sup>.

Detti cenni sono nella lettera sesta e val la pena di riportarli per alcuni curiosi apprezzamenti in essi espressi. A p. 153 dice che «nella maggior parte delle feste religiose sotto la porta della chiesa sta un uomo con un piffero in bocca, ed un piccolo tamburo, il quale ad onore del Santo e ad edificazione dei fedeli suona per l'intero giorno il comune ballo dei Sardi, la qual musica è perfettamente simile alla danza degli orsi». E a p. 168: «Nulla è pei Sardi più solenne di una festa religiosa. La prima cosa, che in essa deve trovarsi, si è un tamburino ovvero un pifferaro. Il loro ufficio è, non solo di stare l'intero giorno alla porta della chiesa, e di divertire il Santo ed i suoi devoti con tutte le marce e le danze, che essi hanno imparato sul loro strumento, ma essi debbono anche nella processione andare innanzi al Santo, e suonare senza interruzione alcuna. Simili musicanti non si possono avere dalle truppe: essi quindi sono Sardi, e l'intero giorno con tamburo e piffero suonano la solita danza dei Sardi; ovvero chi non è così abile da maneggiare allo stesso tempo ambi questi strumenti, adopera il piffero sardo».

Il secondo accenno a questo strumento, brevissimo e puramente accidentale, è del Della Marmora, il quale, parlando del ballo tondo, dice che «*Dans les cantons du cap méridional, on danse ordinairement au son de la launedda, et quelquefois à celui du fifre et du tambourin*»<sup>7</sup>.

Il terzo accenno, infine – ultimo cronologicamente, ma primo per importanza – lo si trova in un opuscolo sulla musica in Sardegna, che ne ha lasciato uno dei maestri che diressero la cappella del duomo di Cagliari, Nicolò Oneto<sup>8</sup>. Questi, benché

---

6. Vedi G. Fuos, *La Sardegna nel 1773-1776 descritta da un contemporaneo*, traduzione italiana dal tedesco dell'avvocato P. Castaldi Millelire, Cagliari 1899.

7. [«Nei cantoni del Capo di Sotto si danza solitamente al suono delle *launeddas* e talvolta al suono del piffero e tamburino»], A. Della Marmora, *Voyage en Sardaigne*, II, Paris 1839, p. 259.

8. Vedi N. Oneto, *Memoria sopra le cose musicali di Sardegna*, Cagliari 1841.



nel suo breve studio cada in diversi errori, facendo anche una strana confusione fra strumenti a imboccature di diversa specie, pure, ebbe il merito di notare quale interesse poteva presentare lo zufolo in questione pei musicologi, tanto che, dopo aver brevemente parlato delle *launeddas*, incomincia col dire che «Altro strumento che merita tutta l'attenzione dei conoscitori di musica antica è un'altra specie di tibia, usata nel capo meridionale della Sardegna, e particolarmente nel Campidano di Cagliari, appellato *sulittu*». Così pure l'Oneto vide benissimo l'affinità che correva fra lo zufolo sardo e quello provenzale, dicendo che «*Sulittu e tamburinu* nel capo meridionale della Sardegna, si usa tuttavia nella Provenza sotto il nome di *galoubet et tamburin*»<sup>9</sup>.

Esposto quanto prima di me era stato detto sull'interessante argomento, cercherò ora di completare tali notizie col classificare e descrivere lo strumento, tentandone anche l'indagine storica, nelle proporzioni che le mie modeste particolari cognizioni musicologiche mi consentono.

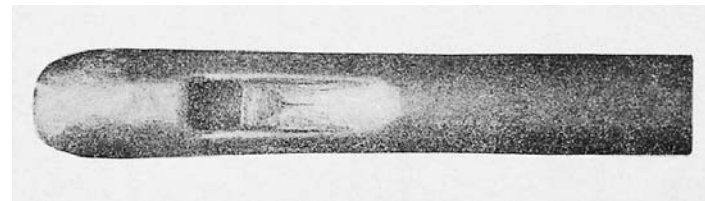
Questo zufolo è *a bocca zeppata, tubo aperto, cilindrico, con fori laterali*.

Esso è sempre di legno, e più precisamente di sambuco comune o maggiore – il *sambucus nigra* di Linneo – detto in sardo *samucu fémina*. Si adopera questa specie perché è quella che ha il midollo assai più grosso e tenero in modo da essere facilissimo il toglierlo, e foggiare i desiderati tubi. Quando si procede regolarmente, si sceglie un bel ramo di sambuco che sia già arrivato al suo pieno sviluppo e si lascia stagionare in casa almeno tre anni prima di lavorarlo, ed il legno allora acquista un

bel colore giallo scuro e diviene duro e liscio quasi come il bosso e potrebbe benissimo essere lavorato al tornio. È solo operando così che si ottengono dei buoni strumenti, che durano quasi indefinitamente; che non si fendono, né risentono delle variazioni atmosferiche; che danno un suono più dolce; che, col passare degli anni, acquistano valore e pregio. Altre volte si procede più sommariamente, riguardo alla stagionatura, esponendo, per un intero giorno al calore moderato di un forno, un ramo fresco in modo da toglierne ogni traccia di umidità. Preparato il legno, si toglie, con un coltello, la corteccia; con un succhiello si fora per la sua lunghezza, asportandone tutto il midollo; infine, con un ferro rovente, si praticano i fori laterali.

La foggia della imboccatura è quella classica della bocca zeppata dello zufolo in genere. Il margine del labbro inferiore<sup>10</sup> dell'apertura, è costituito da una lamina di metallo – ferro o latta – che sporge in modo che il fiato, in realtà è contro il suo taglio che va a frangersi. Tale lamina è innestata dietro il labbro di legno a zeppa, in maniera che le sue estremità laterali sporgono, piegate all'infuori del tubo (fig. 1). Spesso, negli strumenti antichi, la detta lamina è ricoperta da uno strato di cera, onde preservarla, almeno in parte, dalla ruggine che si forma all'umidità del fiato.

Il tubo di questa varietà di zufolo è lungo e di stretto diametro.



1. Imboccatura del *pifaiòdu*

9. Per una minuta descrizione di questo strumento provenzale vedansi: il *Dizionario e Bibliografia della musica* di P. Lichtenthal [Milano 1826]; *Lou tambourin, istori de l'istrumen provençale* di Lambardon-Montezan; J.-B. De Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* [Paris 1780]; e il vecchio *Theatrum musicum instrumentorum seu sciagrepbia* di M. Praetorius [Wolfenbüttel 1620].

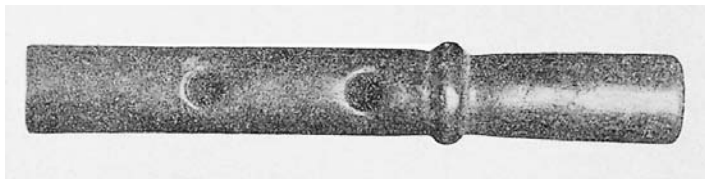
Il *galoubet et tambourin* con la sua farandola, fa la sua comparsa, com'era naturale, in *Mirella*, il capolavoro del grande poeta provenzale Federico Mistral [*Miréto, pouèmo provénçau*, Paris 1861].

10. Badi il lettore ch'io chiamo "inferiore" quello generalmente detto "superiore" per le ragioni già esposte in G. Fara, "Dello zufolo pastorale", cit.

Ecco le dimensioni di tre campioni di *pipaiòlu* costrutti nel villaggio di S. Vero Milis:

I campione: lunghezza cm 54,4, diametro 1,2; II campione: lunghezza cm 53,2, diametro 1,5; III campione: lunghezza cm 52,3, diametro 1,2.

I fori laterali, rotondi, sono tre, praticati assai vicini all'estremità inferiore dello strumento; due sul lato anteriore (fig. 2)



2. Parte inferiore del *pipaiòlu* con i due fori laterali anteriori

e uno più in alto, sul lato posteriore. Quelli anteriori distano, l'uno dall'altro, due centimetri e mezzo circa; quello posteriore è alla distanza di cinque o sei centimetri dagli altri due. Il foro posteriore si chiude col pollice, i due anteriori coll'indice ed il medio.

Il *pipaiòlu*, essendo sempre suonato contemporaneamente a un tamburino dallo stesso individuo, è retto e suonato con la sola mano sinistra<sup>11</sup> alla quale è assicurato per mezzo di un nastro che partendo dalla estremità inferiore dello strumento

11. L'essere il *pipaiòlu* suonato con la mano sinistra parrebbe dover dare ragione a quell'opinione generalmente accettata, ma da me fortemente già posta in dubbio – vedi la nota a p. 21 del mio lavoro "Su uno strumento musicale sardo", in *Rivista Musicale Italiana*, XXI, 1914 [p. 120, nota 37 della presente raccolta] – secondo la quale, nelle remote epoche, e specialmente in Grecia, fosse precisamente alla mano sinistra affidata l'esecuzione dei passi di agilità o melodici sulle note acute degli strumenti.

Ma, invece, il caso dello zufolo sardo non fa che confermare la mia opinione secondo la quale oggi come mille anni sono è alla mano destra che vengono affidati i compiti più difficili. Infatti, per suonare il *pipaiòlu* assai più che agilità di dita, che non devono giocare che su tre fori, si

al quale è legato attorno a un anello (fig. 2) va ad avvolgersi al polso della detta mano.

La tecnica del fiato è la stessa di quella del flauto delle nostre orchestre col quale condivide il privilegio della facilità di esecuzione dei passi rapidi staccati, mediante l'uso del colpo di lingua. Devo anzi dire che nelle mie lunghe esperienze non ho mai udito eseguire dei passi legati sullo zufolo sardo, se non forse quei gruppi di poche note lunghe iniziali che servono da preludio alle musiche da eseguire, o i brevi trilli<sup>12</sup>.

Per quanto non abbia che tre fori laterali e quindi paia non dover dare che un ristrettissimo numero di suoni, in realtà, data la relativa lunghezza e lo stretto diametro del tubo che permettono di dividere più facilmente la colonna d'aria in diversi frammenti, e quindi di ottenere una serie completa di armonici, il *pipaiòlu* dà in media 17 suoni che, in chiave di *sol*, con quattro *diesis*, formano una gamma diatonica che va dal *mi* in prima linea al *si* sopra con cinque tagli, mancante delle note *si*, *do*, *re*, nel rigo e del *la* sopra con quattro tagli. Si noti però che se pure è possibile ottenere tutti i suoni qui registrati, a scopo sperimentale, in realtà il suonatore di *pipaiòlu* non può disporre praticamente che di una dozzina circa di suoni, essendo i fondamentali pressoché ineseguibili suonando<sup>13</sup>.

richiede abilità di fiato pel costante impiego degli armonici, mentre che per eseguire tutti gli svariati ritmi della musica sarda sul tamburino è indispensabile fermezza di polso e agilità di mano.

Così si spiega come alla mano destra venga affidato il compito di suonare il tamburino e alla sinistra di suonare lo zufolo.

12. Per quanto mi è stato dato accertare, i suonatori di *pipaiòlu* ignorano l'esistenza del "doppio colpo di lingua" del quale invece fanno così largo uso i flautisti. A tale proposito noto come il Widor, come già tanti metodi di flauto, nel suo pur tanto preciso trattato di tecnica strumentale, parla ancora del "triplo" colpo di lingua. Ora, se è già improprio parlare di doppio colpo, è addirittura erroneo parlare di triplo, poiché questo non esiste affatto. È deplorabile quindi che, per inerzia, venga perpetuato tale errore dall'autorità di musicologi per tanti titoli illustri e benemeriti dell'arte musicale.

13. Come il lettore potrà rilevare i tre campioni di *pipaiòlu* che qui prendo in esame, sono tagliati nella tonalità di *mi maggiore*; e la divisione dell'aria nel tubo sonoro procede regolarmente in modo che, con le diverse

Le musiche eseguite sul *pipaiòlu* sono marce nuziali, danze e qualche elemento, non puro, del ballo sardo. Musiche tutte che, al contrario che nelle *launeddas*, acquistano un insolito brillante sapore orientale, destando l'impressione della gaiezza e della vivacità.

I suonatori di questo strumento venivano, un tempo, stipendiati annualmente, da rustiche associazioni composte di giovani ballerini e da confraternite, per suonare in tutte le pubbliche feste dei villaggi, e tutte le domeniche nella piazza della chiesa, al termine della messa.

Il *pipaiòlu* o, come ben dice il suo altro nome, *sulittu e tamburinu*, vien sempre suonato contemporaneamente ad un tamburino che, diremo così, ne sorregge e mette in rilievo la melodia, marcandone gli strani ritmi. Questo tamburino appartiene agli strumenti a duplice membrana tensile<sup>14</sup>, con corde, a percussione, a suono indeterminato<sup>15</sup>.

pressioni d'aria, impiegate per ogni foro, si ottengono i suoni 1, 2, 3, 4, 5 e 6 che si sovrappongono negli intervalli di ottava, dodicesima, quindicesima, e diciassettesima e diciannovesima per il fondamentale.

Il Mahillon, con altri diversi autori, parla, riguardo al similare del *pipaiòlu*, il *galoubet*, di progressione cromatica ottenuta mercé l'apertura prima a metà e poi intiera dei fori laterali. E sarà benissimo. Riguardo però ai suonatori dello zufolo sardo non posso dire altrettanto e tutti mi risposero all'unanimità di non conoscere tale tecnica. Per conto mio, fidandomi poco delle loro asserzioni, poiché si tratta di gente non solo assolutamente digiuna di ogni coltura musicale ma di mentalità assai primitiva e quindi tarda in tali minuziosi dettagli tecnici, nelle lunghe audizioni fatte non mi parve cogliere passaggi semitonati se non forse qualche volta, per imperfetta occlusione di fori, avvenuta però involontariamente e per errore o stanchezza della mano.

14. Tensile, cioè a volontà dell'esecutore. La specificazione mi pare indispensabile poiché vi sono strumenti della stessa classe, sottoclasse, sezione e sottosezione, nei quali le membrane essendo inchiodate, non possono variare di tensione altro che sotto l'influenza dello stato igrometrico dell'aria.

15. Indeterminato sì, ma non indeterminabile, tanto è vero che il musicista sardo sente volta per volta il bisogno di "accordare" l'altezza del suono del tamburino al diapason dello zufolo. Anzi, io non comprendo come i musicografi, che pure hanno i più larghi mezzi scientifici, si contentino di classificare il tamburo fra gli strumenti a suono indeterminato, mentre

La tensione delle membrane di questo strumento si ottiene per mezzo di un cordone che passa alternativamente, per undici volte, dall'uno all'altro dei due cerchi che tengono ferme le membrane stesse; alla superficie esterna della membrana inferiore, sono tese, pel suo diametro, due corde, fatte di crini di cavallo, che, fissate da un'estremità, dall'altra si avvolgono a due viti a mezzo delle quali possano essere più o meno tese. Diametro delle membrane cm 27. Altezza del cilindro, di legno, cm 18.

Una breve cinghia, legata ad un anello infisso nel cilindro del tamburino, serve a sospendere questo al braccio sinistro del suonatore, in maniera che poggi sullo stesso fianco, e, mentre la mano sinistra regge e suona il *pipaiolu*, la mano destra, armata di una mazzetta di legno duro, percuote il tamburino.

#### Quali le origini del *pipaiolu*?

Anche da un sommario esame della sua struttura, evidenti si rivelano i caratteri di strumento pastorale e quindi antichissimo, che ce lo fanno ritenere anteriore ad ogni civiltà storica. Possiamo anzi classificarlo, nel senso lato di zufolo di legno a bocca zeppata, e di evoluzione ideologica, come il diretto discendente del *sulittu de canna* che fu indubbiamente la forma prima completa di questa classe di strumenti<sup>16</sup>. Infatti il *pipaiolu* altro non è che una copia, appena modificata in insignificanti particolari tecnici, come sarebbe la maggiore lunghezza dal primitivo zufolo di canna, l'essere in altra materia più solida, ma non in un legno che possa richiedere una speciale abilità ad essere forato per la lunghezza e mezzi meccanici non posseduti ancora dall'uomo primitivo, ma in sambuco, nel legno cioè, che più di

già per il tamburo militare sanno precisare che la membrana inferiore, sotto l'effetto delle corde, dà il doppio del numero delle vibrazioni che darebbe una membrana senza corde, in modo che si ottiene un suono all'ottava acuta di quello che si otterrebbe se le due membrane vibrassero liberamente.

Non è ciò troppo per un suono "indeterminato" e non sarebbe il caso di dire: posto che han fatto il più, facciano il meno e determinino?

16. Se la bocca zeppata, quale si presenta nello zufolo sardo, è quella più evoluta, non per questo essa risale meno alla più alta antichità.

tutti si presta ad essere facilmente foggiato a guisa di tubo per il suo midollo grosso ed estremamente tenero<sup>17</sup>.

Del resto, l'antichissima origine di questa sorta di zufolo, è più che ampiamente provata dalla esistenza di strumenti completamente simili presso popoli assolutamente vergini da ogni contatto con la civiltà, come sono, per esempio, gli Indiani *Zambesi* che usano un lungo zufolo di legno, a bocca zeppata, e di cui persino il numero e la disposizione dei fori sono identici a quelli del *pifaru* sardo, che designano col nome di *pingullu*.

Nello zufolo sardo vi ha, è vero, quella laminetta di metallo nella zeppa, ma essa non presenta alcun carattere di progresso nella tecnica delle costruzioni degli strumenti, e dobbiamo considerarla solo come una modificazione, raccolta in secoli posteriori all'epoca dello strumento stesso, come lo spago impeciato adoperato ora nelle diverse legature e rinforzi delle *launeddas* in luogo del primitivo budello.

Riguardo alla associazione del tamburo allo zufolo, se è certo che avvenne posteriormente, non è meno certo che è pure antichissima, e che la si riscontra tuttora nelle orchestre di popolazioni completamente selvagge e che quindi conservano usi e costumi assolutamente primitivi.

Ma, nel caso specifico di strumento usato in Sardegna, dobbiamo noi crederlo una evoluzione indigena di quello di canna, o una importazione diretta nella sua nuova forma? E in questo secondo caso in quale epoca e da quale popolo?

In Sardegna, le diverse civiltà che dominarono, si sovrapposero senza fondersi quasi per nulla, e possiamo dire anzi senz'altro, che le due grandi civiltà che più lungamente vi sostarono, la nuragica e la spagnola, si mantengono anche oggi,

17. Interessantissimo ed utilissimo sarebbe il poter avere sottomano il vasto materiale di confronto dei diversi legni adoperati dai diversi popoli nella costruzione di strumenti popolari simili. Ma di questo, disgraziatamente, come di tanti altri importantissimi punti, i signori musicografi non han creduto, fino a questo momento, doversi menomamente occupare.

in quel che di esse ancora vive, assolutamente distinte nei loro principali ed essenziali caratteri da tutte le altre senza essere riuscite ad evolversi in nessuna delle loro forme e modi di essere, e senza aver raccolto nessun elemento delle civiltà intermedie che per poco tempo e solo parzialmente, sostarono nell'isola. Si può dire che ogni civiltà passata in Sardegna, salvo queste due, vi si sia deposta come un più o meno grosso strato, senza amalgamarsi con le altre. Per molti riguardi si può anche dire che la civiltà sarda offre delle soluzioni di continuità, delle larghe lacune di evoluzione, che salta a piè pari dal periodo nuragico a quello moresco-spagnolo. Fra l'uno e l'altro, ben poco. La stessa civiltà romana, nonostante le sue reti stradali, le costruzioni pubbliche, le imposizioni dispotiche, gli ordinamenti civili e militari, in realtà rimase estranea alla vera vita intima del sardo, non riuscendo a lasciarvi quelle profonde orme che invece vi lasciarono le altre due dominazioni su citate<sup>18</sup>.

Questa verità la vediamo farsi ancora più palese nel campo musicale, in quel campo cioè che per essere solamente ideale, più intimamente è legato alla psiche umana di cui è la più diretta e intima espressione.

Presso le popolazioni sarde, accanto ai preistorici *launeddas* e *sulittu de canna* noi troviamo il *pipaiòdu* spagnolo. E fra essi, a colmare l'enorme spazio di secoli che li separa, nulla, e tanto meno alcuno dei molti strumenti musicali adoperati dai Romani. Ma ciò, secondo me, si spiega benissimo col fatto che gli strumenti che i Romani portavano con sé nelle loro invasioni dominatrici, erano strumenti, per lo più, militari, ed in ogni modo strumenti che avevano raggiunto un alto grado di perfezione

18. Io ho sempre tenuto per fermo che molti degli usi e costumi dei Sardi, predicati di origine romana, siano da attribuirsi ad altre origini, assai probabilmente a quelle stesse fonti orientali cui attinsero gli stessi Greci che furono, alla loro volta, maestri dei Romani, ma che ai Sardi giunsero per altre e più dirette vie. Lo studioso potrà con profitto leggere in proposito il lavoro del padre Antonio Bresciani, *Dei costumi della Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali*, Napoli 1850, facendo, s'intende, le debite tare su certe opinioni dell'autore.

tecnica; ch'erano di metallo o di legni preziosi o d'osso finemente lavorato, e con ornamenti in metallo, a tubo assai spesso conico e ricurvo, munito di campana e di complicati congegni per chiuderne i fori laterali, strumenti in una parola che troppo si discostavano dal primitivo e pastorale *aulòs* descritto da Teofrasto e che si palesa diretto discendente delle *launeddas* e dell'*argboul*, per poter essere accolti nel comune uso neppure da quegli stessi popoli che ne avevano raccolto e tuttora usano le sue forme primigenie, ma che non avrebbero saputo adoperarne e tanto meno fabbricarne la sua forma ultima e più evoluta.

E si spiega benissimo anche con quell'altro potente fattore, con quella forza positiva che è l'*etnos*.

Paolo Bourget scrivendo in *Oltremare*<sup>19</sup> le impressioni ricevute da un viaggio in America dice che una delle cose più notevoli è la rapida trasformazione che opera il suolo del nuovo mondo sulle razze straniere che vi si stabiliscono, e come solo dopo poche generazioni l'inglese sbarcato in America non è più inglese ma americano. Ora, ricordiamolo, la Sardegna è, geologicamente parlando, un lembo d'Africa, staccatosi dalla terra madre in uno di quegli spaventevoli sconvolgimenti tellurici che travagliarono il mondo nelle sue prime età. Per di più, come abbiamo già detto, le prime civiltà che illuminarono l'isola, dalla preistorica più primitiva alla Cartaginese, provenivano dallo stesso centro orientale al quale già la Sardegna fisicamente ed etnicamente apparteneva. Quindi, il terreno era più che ben adatto a ricevere le impronte della civiltà moresco-spagnola che altro non era che una continuazione di quella preistorica.

Ho detto dunque che, a mio fermo credere almeno, il *pipaiolu* non sia altro che il *pifaro* spagnolo importato in Sardegna durante la lunga e profonda dominazione aragonese-spagnola durata ben quattro secoli, e cercherò di dare le ragioni di questa mia convinzione.

Il *pifaru* sardo, non solo è identico al *pifaro* spagnolo come struttura in ogni suo minimo particolare, nelle dimensioni, nella forma e nella materia usata, nell'imboccatura, nel numero e disposizione dei fori laterali, nonché nel modo d'imboccarlo, reggerlo e suonarlo sempre assieme a un tamburino, e nella essenza tonale e numero di suoni armonici, ma lo è anche rispetto alla musica che vi si eseguisce. Marce religiose e nuziali, inviti alla gioia e contraddanze, hanno – salvo qualche raro elemento di etnofonia anteriore, raccolto dai canti preistorici sardi durante la lunga comune dimora nell'isola, e qualche raro elemento modernissimo che la civiltà va introducendovi – un carattere essenzialmente spagnolo-moresco<sup>20</sup> che non lascia alcun dubbio sulla loro provenienza. Dobbiamo anzi dire che queste musiche hanno un colore così spiccatamente orientale, emana da esse un così strano senso di fasto e, nelle danze, di ardimenti voluttuosi, si staccano così completamente dalle originali musiche preistoriche sarde, nelle quali passa sempre una desolata nota di tristezza, anche nei più rapidi temi del ballo sardo, sostenuti dall'enorme basso continuo delle *launeddas*, che il musicologo non può non rimanerne colpito fin dalla prima audizione e correre col pensiero alle ardenti terre dell'Andalusia.

Però, se si fosse trattato della sola uguaglianza, per quanto grande, dello zufolo spagnolo con quello sardo, mentre tutto il resto del carattere etnico dei due paesi fosse stato assolutamente diverso, si sarebbe anche potuto credere a una fortuita coincidenza formale ed essenziale di organografia strumentale e di etnofonia, o alla importazione dello strumento in Sardegna da altro popolo, ma, ripetiamolo, la dominazione spagnola è quella che più di tutte lasciò estesissime e profondissime tracce di sé nell'intera isola. Tanto estese e profonde che usi, costumi, capi di vestiario, cerimoniali, o modi di dire, molti dialetti, e persino molti atteggiamenti dello spirito e il carattere stesso del sardo in genere, sono,

20. Spagnolo-moresco perché, come si sa, se in ogni cosa moltissimo del suo meglio la Spagna lo deve ai Mori, in musica poi deve loro quasi tutto.

19. [P. Bourget, *Outre-mer*, Paris 1895].

nella massima parte, prettamente spagnoli<sup>21</sup>. Ed in musica poi, è ancora alla Spagna che, con molta probabilità, la Sardegna deve due altri strumenti: la chitarra<sup>22</sup>, e la tabella<sup>23</sup>. È quindi naturale che noi, ritrovando in Sardegna uno strumento simile ad altro usato in Spagna e notando come la musica su esso

21. Non solo i molti dialetti dell'isola hanno fatto propri una notevolissima quantità di vocaboli spagnoli, ma, ad Alghero, l'intero dialetto non è che catalano appena corrotto dalla lunga assenza dalla madre patria (vedi sull'argomento E. Toda y Güell, "Un poble català d'Italia, l'Alguer", in *La Renaixensa*, XIX, 1889, p. 200). Così pure anche l'origine degli stornelli, *mutettus*, che si cantano nel Sud dell'isola, pare oramai si possa attribuire alla Spagna (M. L. Wagner, "La poesia popolare sarda", in *Archivio Storico Sar- do*, II, 1906).

A indicare tutti i "caratteri" materiali e morali spagnoli che si rinven- gono nella Sardegna, non basterebbe un grosso volume, che pur troppo manca, e che pure riuscirebbe interessantissimo e utilissimo agli studiosi, ai quali risparmierebbe lunghe fatiche, trovandosi le notizie raccolte in proposito sparse nelle più disparate opere e per la maggior parte straniere. Sento qui il dovere di rendere pubbliche grazie a quanti impiegati della R. Biblioteca di Cagliari, e in special modo ai sigg. Fara e Manunta, ma si mostrarono solleciti di aiuto nelle pazienti ricerche, nonché alla squisita cortesia del dott. Arnaldo Capra, direttore di detta Biblioteca, che con la sua erudizione mi facilitò le difficili indagini bibliografiche su tale soggetto.

22. Per quanto il nome di "chitarra" provenga dal classico greco *κίθαρα*, pure lo strumento è di origine orientale più antica. Nella sua forma attuale è un dono che l'Europa tutta deve alla Spagna. E dalla Spagna venne importata in Sardegna ove venne facilmente accolta perché, per la prima volta, si aveva uno strumento che permettesse allo stesso individuo di cantare e accompagnarsi a un tempo. Però, in alcune regioni dell'isola diventò corruttrice dei canti originali preistorici sardi, ai quali mescolò elementi di canti moreschi e spagnoli più recenti, mentre in alcune altre regioni questi ultimi, gli spagnoli, rimasero quasi soli nei canti accompagnati dalla chitarra ed estranei alla etnofonia sarda alla quale al contrario, per affinità etniche più strette si fusero i canti prettamente moreschi, sempre modificati e impoveriti dalle esigenze tecniche dello strumento, moventesi in assai angusti limiti. Ma di tutto ciò ci occuperemo ben più ampiamente in altro studio.

Lo strumento in sardo è chiamato *guitarra* come in spagnolo, ma lo si scrive come si pronuncia al contrario che in quest'ultima lingua.

23. In lingua italiana *tabella* e, impropriamente, anche *crepitacolo*. Nei dialetti toscano e veneto *battola*, in siciliano *trocchola* e *matroccula* e in quel di Brescia *cincciaccola*. In termine liturgico, nei testi latini degli uffici chiesastici, *tabula strepens* o anche semplicemente *tabula*, e nel Messale

eseguita non solo si distacchi dai caratteri della etnofonia preistorica sarda ma si avvicini per essenza e colore a quella spagnolo-moresca che si fa sentire anche in parte della musica vocale, ne attribuiamo la sua origine e la sua presenza nell'isola a tale civiltà.

Del resto una riprova della giustezza del nostro ragionare si ha nel fatto che il *pifaro* fu, al tempo della maggiore gloria e potenza della Spagna, introdotto con mille altri usi e costumi presso molti altri popoli soggetti alla sua dominazione, tanto che ancora oggi lo si trova usato in Francia e più specialmente nella Provenza ove va sotto il nome di *galoubet* o *galoubet et tamburin*, e nelle province basche e del Béarn ove prende il

Ambrosiano *crotalum*. In Sardegna, ove lo strumento è usato, come in tutti gli altri paesi, a rimpiazzare le campane nelle funzioni religiose della settimana santa, prende il nome spagnolo di *matraca*. E di origine spagnola sono pure i termini usati in Sicilia. Gli Spagnoli, alla loro volta, raccolsero la parola dell'arabo ove però ha significato più preciso di martello. Vedi L. de Equilaz y Janguas, *Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental*, Granada 1886.

Riguardo alla nostra opinione circa la provenienza dello strumento in Sardegna dalla Spagna, s'intenda che con ciò vogliamo dire che, subordinatamente alla sua introduzione regolare e ufficiale nei riti della Chiesa Romana, della quale non abbiamo potuto scoprire traccia per quante diligenti ricerche ebbimo fatte, è assai probabilmente nel periodo della dominazione spagnola che le *matracas* furono introdotte nella liturgia cristiana della Sardegna.

Per la storia, notato che nella sua qualità di strumento puramente ritmico, nella sua forma e destinazione primitive, appartiene alla più alta antichità cui possano risalire gli strumenti musicali, ricordiamo che i Greci, prima della introduzione delle campane, si servivano di un'asse *ἀγία ζῦλα*, *sacra ligna*, sulla quale battevano un martello pure di legno.

Vedi I. Guerrini, "L'uso degli strumenti di legno nella settimana santa", in *S. Cecilia*, XX, 1908, p. 118; "Tabella", in G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da S. Pietro fino ai nostri giorni*, LXXII, Venezia 1855; E. Franck, "Comment on remplace les cloches", in *Illustration*, 1897; J.-A. Martigny, *Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes*, Paris 1865; F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de liturgie*, Paris 1907; *La Grande Encyclopédie: inventaire raisonnée des sciences, des lettres et des arts*, Paris s. d. Per tutti questi vedere ai vocaboli "claquette", "clecelle" e "cloche".

nome di *chirula* e ove però, invece di essere suonato assieme al solito tamburino viene associato a una specie di cassa armonica a corde, chiamata *tambourina* o anche *tountouna*<sup>24</sup>.

Ma è nelle Baleari che abbiamo trovato la prova più convincente del nostro asserto, poiché in queste isole, per le scarse comunicazioni col continente, e per la mentalità dei loro abitanti eminentemente conservatrice ed aliena dalle innovazioni, come quella di quasi tutti gli isolani, sono stati gelosamente conservati intatti usi e costumi di passate epoche, completamente tramontati altrove, e si rinviene, come in Sardegna, dopo lo strato di *etnos* preistorico, pure assai simile a quello di quest'isola, assieme a tutto un modo di vivere moresco-spagnolo, anche il *pifaro* con le sue marce e le sue danze nella sua forma più pura.

E di ciò a noi fanno fede tutte le grandi opere che descrivono queste isole, leggendo le quali rimaniamo sorpresi non solo delle identità degli usi e costumi, dalla foggia dei vestiti ai più piccoli oggetti e nei più minuti particolari, dai cerimoniali ai modi di essere della vita quotidiana, che vigono nelle Baleari come nella Sardegna, ma ancora più dei molti punti di contatto fra le loro etnofonie.

24. M. Praetorius [*Theatrum musicum*, cit.] attribuisce una origine inglese al *galoubet*, ma, a nostro debole avviso, si tratta di un errore, del resto spiegabilissimo con lo scarso sviluppo raggiunto da simili studi all'epoca in cui l'autore scrisse il suo interessante libro. I costumi inglesi ben poco influirono su quelli francesi sui quali invece molto influirono quelli spagnoli; per di più, il *galoubet*, che si palesa nei caratteri di origine orientale, lo si vede vivere e fiorire nelle regioni francesi più vicine alla Spagna e più lontane dall'Inghilterra.

Quanto alla parola *tountouna* si tratta evidentemente di termine onomatopico come l'altro di *tutuponponejer* dato in alcuni paesi della Provenza ai suonatori di *galoubet et tamburin* e del quale Alfonso Daudet ha derivato, nel suo *Port-Tarascon*, il vocabolo *tutupanpan*. In Sardegna, l'onomatopico *duru-duru*, dal suono del tamburello, usati convenzionalmente a indicare il ballo; e, qualche volta, la ripetizione ostinata delle due sillabe serve ad accompagnare la patria danza in mancanza di strumento musicale, come nelle Indie la canzone *Telenà* è cantata con le insignificanti espressioni *ne, te, tere, tame*, simili a *rum, tum*, o con i suoni vocali *dbā, dbā, kikitak, terekiti*, imitanti i diversi colpi di tamburo. Vedi Sourindro Mohun Tagore, *A Few Specimens of Indian Songs*, Calcutta 1879, p. 6.

Attraverso le pagine di Erzherzog Ludwig Salvator<sup>25</sup>, di Andrea Grasset<sup>26</sup>, di Gaston Vuillier<sup>27</sup>, il lettore, meravigliato, vive un'ora di intera vita sarda, o meglio, di quella stessa caratteristica civiltà che informò la vita esteriore ed interiore delle Baleari come della Sardegna e che, forse, non sarebbe ora possibile ritrovare nella sua interezza non solo nelle grandi città della stessa Spagna, ove la civiltà, livellatrice di usi, costumi, mentalità, ha già distrutto o assai modificato con la sua brutale invadenza tutto ciò che aveva di più pittoresco, caratteristico e particolare della sua formula regionale, ma neppure presso quelle popolazioni arabe, lontane dalla rapida marcia evolutrice del progresso, che possono considerarsi come le originarie informatrici della vita spagnola, balearica e sarda.

Ecco come il Grasset descrive una festa campestre dell'isola di Majorca: «Il venti d'agosto si tiene una fiera per il bestiame in una vasta pianura, circa a due leghe da Palma, presso un'abbazia di frati di S. Bernardino: il popolo vi si reca in folla: tutte le vetture sono in moto, financo i carretti, che si noleggiavano a caro prezzo. La pianura è coperta di piccole botteghe; ivi, nel mezzo delle belanti gregge, drappelli di giovani soldati, fanno un campestre pranzo. Quivi altri si danno al ballo col suono delle rusticali canne». Ebbene, se io dovessi descrivere una festa contadinesca sarda, non potrei farlo con altre parole.

Ma, non è la sola parte esteriore della festa che è identica, ma lo è ancora più il particolare musicale, evidentissima prova della identità etnofonica corrente fra le Baleari e la Sardegna.

Le «rusticali canne» altro non sono, né possono essere, che lo strumento molto in uso in quelle isole spagnole, chiamato *cheremía* o *chirimía*, vera e propria *launedda*, di canna, con un cannello infisso nella estremità superiore, che funge da becco, in cui è escissa un'ancia semplice battente con l'estremità libera rivolta al basso come nelle *launeddas* e

25. E. Ludwig Salvator, *Die Balearen*, Würzburg-Leipzig 1897.

26. A. Grasset di S. Sauveur, *Viaggio nelle isole Baleari e pitituse*, Napoli 1832.

27. G. Vuillier, *Les Iles oubliées*, Paris 1893.

nell'*argboul*. Sola differenza: la *chirimía* consta di una sola canna, con cinque fori laterali.

È un'altra prova delle identità etnofoniche baleariche e sarde l'abbiamo nelle straordinarie rassomiglianze, dirò meglio, nei caratteri così spiccatamente simili, di molte musiche vocali che non potrebbero sfuggire neanche all'orecchio del profano che udendole dovrebbe per forza attribuir loro un'unica fonte.

Il Vuillier nell'ottavo capitolo della sua magnifica e ricca opera, nel quale parla di «*San Antonio – Flores de la Virgen – Es caramelles de Natividad*<sup>28</sup> – *Le costume – Santa Eulalia – Le coup de tromblon – Les danses – Les appels lugubres – Les meurtres – El joch del gall – Lou fasteig*<sup>29</sup>», descrive con brevi ma efficaci parole i caratteri salienti di alcuni di tali canti che gli isolani delle Baleari intonano in certe circostanze. Esso dice:

28. *Caramelles* da *caramillo*, sorta di zufolo assai simile al *pifaro* spagnolo, al *galoubet* provenzale e al *pipaiòlu* sardo. Ha però sei fori invece di tre come questi ultimi. I nomi corrispondenti sono *cenmamella* o *cenamella*, e in termine antiquato anche *cemmamella* e *cemmanella* in italiano; *chalumeau* in francese.

Riguardo all'uso di quest'ultimo vi è molta confusione essendo adoperato tanto nel significato di zufolo quanto in quello di strumento ad ancia, ora semplice, ora doppia, ma piuttosto del primo, in luogo di quello tecnicamente esatto di *clarinette*. Del resto la storia strumentale è ricca di queste improprietà. In Italia, per rimanere nel soggetto, il vocabolo *cenmamella* anticamente serviva anche a designare una sorta di "piatti".

In Sicilia chiamano *cirramedda* la cornamusa, cioè con vocabolo simile allo spagnolo *caramillo* e italiano *cenamella*.

29. *Flirt* naturalmente lo traduce in francese il Vuillier, ma è nella lingua sarda che si trova il vocabolo foneticamente simile: *fastiggia*, amoreggiamento.

Il sig. Tito Zanardelli nei suoi *Appunti lessicali e toponomastici* [Oneglia 1900] fa provenire la parola sarda, che erratamente scrive con una *g* ma che i Sardi pronunciano con due, «da una forma snasalizzata di *festinare*, affrettare». Tralasciando l'altra strana ipotesi dell'autore di una base sulla parola *fastidiare* che non avrebbe altra ragione d'essere che nel *fastidio* di un possibile torcicollo preso dall'innamorato nello stare sotto il balcone della bella; mi pare che non ci fosse bisogno di argomentare tanto, quando abbiamo in linea, dirò così collaterale il catalano e spagnolo *festieg*, e, in linea ascendente, il latino *fastigium*, padre del sardo e del catalano e che sta a significare l'alta finestra cui vanno i sospiri dell'innamorato corteggiatore.

«*Ces dernières exhalent habituellement, en strophes interminables, les plaintes et les douleurs d'un amant délaissé. Ces strophes, nasillées, interrompues par de gros soupirs, se terminent par une espèce de trille du plus singulier effet. La musique notée ne peut donner qu'une faible idée de ces chants bizarres, monotones, lugubres même parfois*»<sup>30</sup>. Ed il lettore, che benevolmente avesse seguito il modesto lavoro d'indagine che io, da alcuni anni, vado compiendo sulla musica popolare sarda, avrà già notato che la descrizione del Vuillier potrebbe benissimo adattarsi anche ad alcuni canti della Sardegna.

È lo stesso autore, non musicologo ma acuto osservatore, attribuisce una origine moresca ad alcuni canti di tali isole che dice essersi mantenuti puri da ogni inquinamento delle musiche dotte posteriori, come «*A Ibiza, population rude, presque barbare, ayant échappé à toute influence extérieure depuis les Maures, les chants ont une étrangeté caractéristique*»<sup>31</sup>.

Ma tralasciamo di occuparci più oltre della musica che forma lo strato più antico della etnografia balearica e sarda pervenuta direttamente in queste terre dallo stesso preistorico centro di civiltà e perciò tanto simile e per nulla evolutasi, e veniamo più particolarmente allo strumento che è soggetto principale della presente "memoria" e che è la prova dirò così materiale e certo più pura di quel nuovo strato etnofonico indirettamente importato dalla Spagna nei paesi ove più a lungo e fortemente dominò.

È solo ad Ibiza che tuttora trovasi in uso lo strumento in questione, benché non sia molto tempo che ancora si trovasse largamente diffuso in tutte le isole delle Baleari, così come

30. [«Questi ultimi sono soliti esprimere, in strofe interminabili, i pianti e i dolori degli amanti abbandonati. Tali strofe, cantate con voce nasale, interrotte da profondi sospiri, terminano con una sorta di trillo dall'effetto molto singolare. La trascrizione non può che dare una debole idea di questi canti bizzarri, monotoni, talvolta addirittura lugubri». G. Vuillier, *Les Iles oubliées*, cit., p. 197].

31. [«A Ibiza, popolazione rude, quasi barbara che ha evitato qualsiasi influenza esterna dopo la dominazione dei Mori, i canti possiedono una loro singolarità». G. Vuillier, *Les Iles oubliées*, cit.].



il *pipaiolu*, una volta usato in quasi tutta la Sardegna, è ora conosciuto solo in pochi paesi.

Gli ibizini chiamano questo strumento *flaüta* o *flaütin*, con lo stesso nome cioè col quale assai spesso lo chiamano gli Spagnoli, in luogo di quello più comune di *pifaro*.

Organograficamente identico il *pifaro* al *galoubet*, al *pipaiolu*, lo è del pari pel modo di essere suonato, per la sua costante associazione al tamburo, per il carattere delle musiche che vi eseguiscano.

E le identità fra lo zufolo sardo e quello balearico, non si limitano, e sarebbe già moltissimo, a quelle già enumerate, e più strettamente riguardanti l'oggetto e i suoi caratteri etnofonici, ma si estendono perfino alla parte coreografica delle danze, come chiunque pratico di quelle eseguite in Sardegna rileverebbe fin dal primo sguardo dato alla incisione *Les danses à Santa Eulalia* che trovasi a p. 209 dell'importante opera di cui discorriamo, come pure dalla descrizione che il Vuillier fa di queste danze a p. 206: «*Aux sons du tambo et du flautin, des jeunes gens se démenaient furieusement, tandis que les jeunes filles avec leur costume aux vives couleurs, les yeux modestement baissés, allaient, ondoyantes, les coudes aux hanches, les mains à demi relevées, dans l'attitude de certaines idoles hindoues. Cette danse n'a pas le caractère voluptueux de celles des Arabes; la jeune fille n'a aucun rapport avec les almées languoureuses; elle tourne doucement dans une sorte de valse lent et modeste. Le danseur, au contraire, un foulard roulé autour du cou, un mouchoir ou des castagnettes énormes (castagnolas) à la main, en costume de gala ou vêtu simplement d'une veste courte, se démène, se trémousse, fait des bandes de toutes ses forces et, par intervalles, jette ses pieds furieusement de chaque côté.*»<sup>32</sup>.

32. [Al suono del *tambo* e del *flautin*, i giovani si dimenano furiosamente mentre le ragazze con i loro costumi dai colori vivaci, con gli occhi umilmente bassi, incedono ondeggiando, con i gomiti sui fianchi e le mani quasi rivolte al cielo, con l'aspetto di certi idoli indiani. Questa danza non ha il carattere voluttuoso di quelle arabe, la ragazza non ha alcun rapporto con le languorose danzatrici egiziane; gira lentamente in una sorta di valzer lento e modesto. Il danzatore, al contrario, con un foulard intorno

Descrizione, come si vede, che potrebbe essere applicata in genere anche al "ballo sardo" – tolta, a questo, la catena a cerchio formata dai danzatori attorno al suonatore, e tolte, in quello, le castagnette usate dai ballerini delle Baleari – e in specie alla contradanza che si balla al suono del *pipaiolu e tamburinu*. Fra queste anzi e quella descritta dallo storico francese sono tali le identità che non esitiamo a dichiararle tutte una cosa sola.

La Sardegna si trova, in riguardo alle sue relazioni con la Spagna in condizioni pressoché identiche alle Baleari, ed è identicamente imbevuta di usi, costumi, lingua, abiti morali, spagnoli. Si può dire, in linea generale, che chi vive in qualcuno di quei paeselli delle Baleari è come se visse nell'interno della Sardegna, e viceversa. E questa identità di vita esteriore ed interiore, materiale e morale, si fa ancora più evidente, come abbiamo già visto, nella etnofonia, in quella parte cioè, ripetiamolo ancora, che più fortemente e intimamente fa parte della psiche umana e che quindi più lungamente conserva le impronte indigene.

Ed allora, sarà possibile ad alcuno trarre diverse conclusioni da quelle da noi già prospettate circa l'origine o più precisamente circa il popolo che ha importato il *pipaiolu* in Sardegna? O non verrà a tutti spontaneo pensare alla Spagna?

Ma perché, qualcuno potrà obiettare, perché ridurre la data dell'importazione dello zufolo di legno in Sardegna alla relativamente recente epoca della dominazione spagnola in quest'isola, che non risale tutt'al più che al 1320? Perché addirittura non attribuirne l'importazione diretta a qualcuno di quei popoli orientali che, come i Fenici, ebbero, in precedenti e ben più antiche epoche, strette relazioni con quest'isola? E più precisamente, perché non attribuirne l'importazione ai Cartaginesi, centro di elevatissima civiltà e che altre tracce di sé lasciò sul suolo della Sardegna?

al collo, un fazzoletto o delle nacchere enormi nelle mani, in costume di gala o vestito semplicemente con un abito corto, si dimena col corpo vibrante e muovendo le braccia con tutta la sua forza, disegna delle strisce, mentre a intervalli muove furiosamente i piedi in ogni direzione», G. Vuillier, *Les Iles oubliées*, cit.].

Ecco. È ben vero che Cartagine è compresa in quella vasta zona etnofonica che abbraccia l'Algeria, la Tunisia, il Marocco e che da lungo tempo si è estesa alla Spagna, alla Francia quasi tutta, alla Sardegna, alle Baleari, e che lo zufolo di legno, appena modificato, si riscontra assai diffuso in tutta questa zona, e che rimandando esso ad una ben alta antichità, si può assai verisimilmente ammettere conosciuto e usato dal popolo cartaginese, ma da ciò a poterne dedurre essere stato da questo popolo direttamente importato in Sardegna, ci corre.

A parte che una simile arrischiata e pretenziosa affermazione non potrebbe essere fatta da alcun serio musicologo senza una tangibile prova che le desse tutta l'autorità indispensabile, come, per esempio, quella che io ebbi la insperata fortuna di poter dare agli studiosi a fondamentale base della esistenza delle *launeddas* in Sardegna fin dall'epoca nuragica, e che finora siamo lontani dal possedere, bisogna anche tener conto di alcune considerazioni di carattere induttivo e di alcune osservazioni di carattere tecnico-musicale.

Lo zufolo in questione ha caratteri eminentemente popolareschi e, al contrario, le relazioni della Sardegna coi Cartaginesi furono assai più militari che famigliari, in modo che possiamo dire, quasi senza tema d'errare, che per la musica cartaginese avvenne lo stesso che per quella romana che nell'isola non lasciò orma alcuna.

Per di più, se la zona etnofonica è una, non bisogna dimenticare che del pari unico non è lo strato che la compone, che anzi, se pure l'etnofonia conserva più a lungo di qualsiasi altra cosa i suoi caratteri fondamentali, pure acquista linee e forme, atteggiamenti melodici e ritmici propri alle diverse epoche che la dividono in diversi strati cronologici, sui quali a un musicologo non deve essere possibile cadere in errore. E queste linee, queste forme, questi atteggiamenti melodici e soprattutto ritmici nella musica dello zufolo sardo si palesano appartenenti a quel fastoso medioevo, alla fine di esso anzi, in cui la potenza dei Mori si caratterizza in una lussuosità grande, in una voluttuosità che spira dai loro monumenti come dalle loro musiche.

Quindi, per quanto le mie modeste cognizioni in proposito mi permettono di giudicare, lo zufolo non può, anche per i caratteri delle musiche in esso eseguite, essere stato importato in epoche tanto lontane dalla nostra, come sarebbe quella delle relazioni dei Cartaginesi con la Sardegna. E in questo giudizio ci confermano i molti punti di contatto correnti fra la musica eseguita nel *pifaru* sardo e in quello spagnolo, poiché quest'ultimo fu importato in Spagna precisamente nell'epoca del maggior splendore della civiltà moresca, così che, se pure questo zufolo può essere stato importato nelle Baleari e nelle Pitiuse direttamente dai Mori, in epoche anteriori, rimane però sempre certo il fatto che, quanto meno, è sotto la dominazione spagnola di queste isole che raccolse quelle nuove gradazioni di colore, raggiunte dalla stessa etnofonia moresca nel suo pieno fiorire, che udiamo oggi da esso espresse, e che precisamente perciò lo rendono, anche musicalmente, tanto simile a quello ora usato nella Spagna e nella Sardegna.

Ancora una volta, da tutto ciò che abbiamo esposto finora, la nostra convinzione precisa è che il *pifaro*, nato nella magnifica zona etnofonica dell'Africa che più strettamente comprende la Tunisia, l'Algeria, il Marocco, e, più indietro, l'Egitto, sia stato importato dai Mori nella Spagna e da questa, con le sue musiche e le sue danze, in tutti i paesi sui quali più lungamente e profondamente ha dominato, così che, ancora oggi, lo si ritrova solo presso quei popoli d'Europa che molti usi e costumi moresco-spagnoli conservano, anche dopo molti secoli, come precisamente la Provenza, il Bearn, i Paesi Baschi, le Baleari e le Pitiuse, ove prese diversi nomi, ma ove rimase sostanzialmente lo stesso.

Quanto alle diversità che eventualmente si potessero riscontrare fra le musiche eseguite su questo zufolo nelle diverse regioni ove ancora si usa, si pensi essere ciò dovuto unicamente all'influenza che su le musiche originali dovettero, a lungo andare, esercitare le diverse etnofonie dei paesi ove andò a trapiantarsi, raccogliendone, inevitabilmente, quanto meno quegli elementi melodici e ritmici a sé più affini ma pur sempre estranei e caratteristicamente indigeni.

Fra i diversi rami della etnofonia, di quella scienza cioè che studia il suono, o anche il rumore, quale espressione diretta della psiche dei popoli nella loro infanzia, e che quindi porta con sé tutte le caratteristiche etniche o indigene del popolo stesso che lo ha germinato, la storia degli strumenti e della musica in essi eseguita, è quello, secondo me, che meriterebbe la maggiore attenzione perché gli studi e le indagini in questo ramo sono quelli che possono dare i risultati più certi e positivi.

Infatti, in uno strumento, non solo la struttura generale, dalla materia prima impiegata, ai particolari tecnici della sua organologia e persino del genere dei motivi ornamentali che ne abbelliscono il tubo<sup>33</sup> possono chiaramente dirci da quale epoca e quale popolo esso provenga, con il grandissimo vantaggio sugli altri rami della etnofonia, dei possibili raffronti con reliquie di strumenti o di altri preziosi documenti che ne possono accertare in maniera indiscutibile, le origini, mentre tali raffronti sono pressoché, se non pure assolutamente, impossibili nello studio della etnofonia vocale, perché il fonografo è di recente invenzione e perché i popoli primitivi non conoscevano alcun sistema di semiografia musicale, e quelli delle prime civiltà, se pure avevano una scrittura del suono, a noi non ne pervennero che pochissimi brani e assolutamente indecifrabili e di nessuna utilità per gli studi in questione; ma anche la musica eseguita sugli strumenti offre maggior sicurezza di purezza in confronto a quella vocale, poiché, mentre il popolaresco cantore può facilmente introdurre degli elementi di musiche moderne nei canti a lui tramandati attraverso i secoli da tante generazioni, il rustico strumentista, se pure ha raccolto con l'orecchio tali elementi, difficilmente e in ogni modo sempre in minima proporzione, potrà innestarli nelle patrie musiche, perché ne lo impediscono le stesse restrittive possibilità tecniche dello strumento da lui adoperato.

Ma, bisogna pur confessarlo, fino ad oggi, questo importantissimo ramo degli studi etnofonici, che tanti punti della storia della musica, finora rimasti nel più fitto buio, potrebbe

illuminare di certa luce, pure contando alcune grandiose e utilissime opere, vergognosamente per noi, tutte straniere, ha ben poco e realmente progredito. I musicologi in genere, pare non abbiano o non vogliano ancora intendere tutta l'importanza che gli studi etnofonici possono avere per la storia e l'arte musicale, li trascurano e si dedicano invece di preferenza ad altri rami della musicologia.

Così, non solo gli studi di storia e organografia strumentale non progrediscono, ma si verifica il fatto deplorabile che persino gli stessi errori, nei quali erano caduti i primi studiosi della materia, vengano, per quanto evidenti, tranquillamente ripetuti in tutti i più moderni lavori, il che dimostra, quanto meno, la poca importanza attribuita a tali studi, e come nessuno si proponga, prima di scrivere, di esaminare con occhio acuto di critico tutte le svariate e complesse questioni che gli si presentano, e la giustezza o meno delle asserzioni fatte dai suoi predecessori, quindi il poco sforzo mentale, o meglio, la leggerezza con la quale s'imprendono tali lavori d'indagine e di critica.

In Italia poi, in questa tanto e giustamente decantata terra dei suoni, ed ove l'arte e l'estetica musicale, seguendo per ininterrotta catena le magnifiche tradizioni elleniche, raggiunsero così alte vette da portarle al più indiscusso primato, in fatto di storia degli strumenti, bisogna contentarsi di essere ultimi fra gli ultimi.

Tolto qualche veramente raro studio d'indagine rivendicatrice sulla patria di qualche derivazione strumentale moderna, è doloroso constatarlo, il testo non suole essere altro che una umile traduzione letterale di qualche suo maggiore confratello d'oltr'alpe, senza mai neppure una sola osservazione originale che dia almeno una nota personale al lavoro, e tolto qualche trattatello elementare, privo di alcuna pretesa e del pari di alcuna importanza, non abbiamo assolutamente nulla. Non monografia completa di singoli strumenti, in cui si sia almeno tentata una seria indagine storica, uno scientifico lavoro di comparazione; tanto meno una storia generale degli strumenti svolta ampiamente, condotta con moderni criteri, che si proponga nuovi quesiti da sciogliere, nuovi orizzonti da esplorare.

33. Vedi G. Fara, "Dello zufolo pastorale", cit.

Eppure, se l'Italia non possiede alcuna di quelle grandi collezioni di cui vanno orgogliosi il Museo di South Kensington, quello del Reale Conservatorio di musica di Bruxelles e di tutti i Conservatori delle grandi capitali straniere, in compenso però possiede molte e preziose collezioni pubbliche e private sparse nelle numerose città, un giorno capitali, che suppliscono con la quantità alla piccolezza. Così pure, se relativamente scarso è il materiale extra europeo, tanto importante perché in esso forse sono da ricercarsi le forme iniziali di tutta l'organologia strumentale, non bisogna dimenticare che ce ne compensa largamente il ricco e preziosissimo materiale appartenente alla grande civiltà greco-romana, custodito nei tanti musei archeologici del regno, e al quale devono ricorrere indispensabilmente tutti i musicografi del mondo. Infine, non bisogna dimenticare pure che vi sono dei paesi sulle Alpi, nel Veneto, nell'Abruzzo, in Calabria, in Sicilia, in Sardegna, in tutte le regioni della penisola, ove si conservano, in tutta la loro primitiva purezza, le musiche vocali e strumentali di altre epoche, forse assai più gelosamente che non si conservino in altri paesi, lontani da ogni umana civiltà e progresso.

Ma noi abbiamo incrollabile fede che le nuove energie dei giovani che tutti i giorni vengono ad aumentare e rinvigorire le fila dei musicografi italiani, siano per essere rivolte verso il prezioso patrimonio etnofonico della patria nostra, e che presto ci diano quelle importanti e desiderate opere di cui ora lamentiamo la mancanza, e che saranno nuovo tema d'orgoglio e di vanto per la nostra anima di musicisti italiani. Come speriamo che il Ministero della Pubblica Istruzione e i maggiori istituti preposti alla diffusione della coltura musicale in Italia prestino tutto il loro appoggio, e in tutti i modi a loro consentiti, a tali studi, con la fede e l'entusiasmo che merita la loro importanza.

Finito di stampare nel mese di novembre 1997  
presso lo stabilimento della  
Stampacolor, Sassari

