

SUONI&CULTURE

FIGURE DELL'ETNOGRAFIA MUSICALE EUROPEA

Materiali Persistenze Trasformazioni

a cura di Sergio Bonanzinga e Giuseppe Giordano



 *edizioni*
Museo
Pasqualino

direttore Rosario Perricone



Suoni&Culture

n. 1

Collana diretta da Sergio Bonanzinga

Comitato scientifico

Giorgio Adamo

Università di Roma - Tor Vergata

Enrique Cámara de Landa

Università di Valladolid

Luc Charles-Dominique

Università di Nizza

Girolamo Garofalo

Università di Palermo

Giovanni Giuriati

Università di Roma - La Sapienza

Nico Staiti

Università di Bologna

Razia Sultanova

Università di Cambridge

**FIGURE
DELL'ETNOGRAFIA
MUSICALE EUROPEA**
Materiali Persistenze Trasformazioni

a cura di Sergio Bonanzinga e Giuseppe Giordano

© 2016 Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari
Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino
Piazza Antonio Pasqualino, 5 – 90133 Palermo PA
www.museodellemarionette.it – mimap@museodellemarionette.it



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

Direzione Generale
Biblioteche e Istituti Culturali



REGIONE SICILIANA
Assessorato dei beni culturali
e dell'identità siciliana

Dipartimento dei beni culturali
e dell'identità siciliana



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PALERMO

Dipartimento Culture e Società

Volume realizzato con il contributo di fondi
PRIN 2010-2011 (coordinatore nazionale
prof. Giovanni Giuriati, responsabile Unità
locale prof. Sergio Bonanzinga).

Redazione

Giuseppe Giordano (coordinatore), Francesca Emanuela Chimento
Maria Giuliana Rizzuto, Rosario Perricone

Progetto grafico e impaginazione

Francesco Mangiapane

Stampa

Fotograph S.r.l., Palermo

ISBN 978-88-97035-18-3

In copertina

L'entrata di tonni in Palermo (incisione, prima metà del secolo XIX, part.),
Museo Regionale di Palazzo Mirto (Palermo)

L'editore è a disposizione per eventuali aventi diritto che non è stato possibile contattare.

Il presente volume è coperto da diritto d'autore e nessuna parte di esso può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti d'autore.

Figure dell'etnografia musicale europea: materiali, persistenze, trasformazioni : studi e ricerche per il 150. anniversario della nascita di Alberto Favara (1863-2013) : Palermo, 13-15 febbraio 2014 / a cura di Sergio Bonanzinga e Giuseppe Giordano. - Palermo : Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 2016.

(Gli archivi di Morgana. Suoni e culture ; 1)

ISBN 978-88-97035-18-3

I. Musica popolare – Europa – Scritti in onore.

I. Bonanzinga, Sergio <1958->. II. Giordano, Giuseppe <1981->.

III. Favara, Alberto <1863-1923>

781.620094 CDD-23

SBN Palo295148

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"



Studi e ricerche per il 150° anniversario
della nascita di Alberto Favara (1863-2013)

INDICE

Premessa.....	9
Introduzione.....	13
GIOVANNI GIURIATI	
SEZIONE I – SICILIA	19
Alberto Favara e l'indagine etnomusicologica moderna	21
SERGIO BONANZINGA	
Voci di donne nel <i>Corpus</i> di Alberto Favara	53
AMALIA COLLISANI	
Musiche popolari siciliane fra salotti e campagne: Francesco Paolo Frontini.....	79
GIUSEPPE GIORDANO	
Il “viaggio musicale” di Francesco Pastura nel feudo di Mandre Rosse.....	121
VINCENZO CIMINELLO	
Una lunga e tenace pista siciliana nella musica di Luciano Berio.....	139
MAURIZIO AGAMENNONE	
Luciano Berio, la Sicilia di Alberto Favara e la lezione di Giuseppe Ganduscio.....	153
NICOLA SCALDAFERRI	
Il revival musicale del <i>Corpus</i> . Forme eterogenee di riproposta	161
GRAZIA MAGAZZÙ	
Ugo Gaisser e Francesco Falsone. Due pionieri della ricerca sulla musica bizantina degli Albanesi di Sicilia.....	185
GIROLAMO GAROFALO	

SEZIONE II – EUROPA 217

Etnografie del testo verbale? Giggi Zanazzo e Vittorio Imbriani.....219
GIORGIO ADAMO

Alla ricerca del “natural movimento”
tra le “intelligenze intorpidite dagli incensi”: Gaspare Ungarelli..... 235
PLACIDA STARO

Giulio Fara e gli studi di etnofonia in Sardegna265
MARCO LUTZU

Gavino Gabriel. Un precursore dell’etnomusicologia italiana?.....293
ROBERTO MILLEDDU

Cesare Caravaglios e le *trincee* del «folklore musicale in Italia» 311
RAFFAELE DI MAURO

Letnofonia di Francesco Balilla Pratella 347
CRISTINA GHIRARDINI

Luigi Colacicchi e i *Canti popolari di Ciociaria* 389
GIUSEPPINA COLICCI E SERENA FACCI

Percy Grainger. La sagacia di un Mowgli della musica 415
IGNAZIO MACCHIARELLA

Sixto Córdova y Oña e la musica popolare cantabra 435
GRAZIA TUZI

I rom e la Gora.
Contributo a una interpretazione delle ricerche di Yuri Arbatsky..... 459
NICO STAITI

Ella von Schultz Adaiewsky e la nascita dell’etnomusicologia
(Nota introduttiva di Cristina Ghirardini)477
FEBO GUIZZI

PREMESSA

Con questo volume si inaugura la collana “Suoni&Culture”, che rientra nell’ambito delle rinnovate linee editoriali proposte dal Museo Pasqualino. La denominazione riprende volutamente quella di un progetto nato vent’anni fa grazie al sostegno di una istituzione oggi non più esistente: il *Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia* (Cims), attivo dal 1985 al 2003 con la direzione del musicologo palermitano Antonino Titone. Nel 1986 all’interno del Cims si costituisce l’*Archivio Etnofonico Siciliano*, ribattezzato nel 1995 *Archivio Etnomusicale Siciliano*, sotto la direzione di Elsa Guggino, docente di Storia delle tradizioni popolari nell’Università di Palermo e fondatrice nel 1970 del Folkstudio, un’associazione privata – tuttora esistente – che fra i suoi scopi statutari prevede la promozione di studi e ricerche sulla musica di tradizione orale della Sicilia. Alla chiusura del Cims, l’*Archivio Etnomusicale* viene ceduto al *Cidim - Comitato Nazionale Italiano Musica*, fondato nel 1978 a Roma come “Centro italiano di iniziativa musicale”, che crea a sua volta l’*Archivio Etnomusicale del Mediterraneo*, affidando tuttavia al Folkstudio la gestione del patrimonio nastrografico e videografico ai fini di una sua più estesa valorizzazione.

Il progetto *Suoni e Culture*, ideato da Sergio Bonanzinga, prevedeva la pubblicazione di volumi e antologie discografiche ma, a causa della progressiva decurtazione dei finanziamenti pubblici alle iniziative di interesse etnomusicologico, l’attività poté svolgersi per soli due anni (1995-1996). In quel periodo si realizzarono quattro opere ormai irripetibili: i volumi *Etnografia musicale in Sicilia* (di S. Bonanzinga) e *L’Archivio Etnomusicale Siciliano: materiali e ricerche* (a cura di Emanuele Buttitta e Rosario Perricone); le antologie discografiche in CD, corredate da ampi libretti illustrativi, *Documenti sonori dell’Archivio Etnomusicale Siciliano 1. Il ciclo della vita / 2. Il ciclo dell’anno* (a cura di S. Bonanzinga con la collaborazione di R. Perricone). Riprendere oggi la denominazione di quel progetto, nell’ambito di una iniziativa editoriale del tutto originale, intende significare la continuità del nostro lavoro nel segno dei Maestri che ci hanno formato e delle Istituzioni che hanno permesso alla Sicilia di affermarsi come eccellenza nel settore della documentazione e dello studio della cultura folklorica nella sua globalità.

Questo primo volume della collana “Suoni&Culture”, felicemente introdotto da Giovanni Giuriati, è stato pensato nell’ambito di una iniziativa celebrativa: il 150° anniversario della nascita di Alberto Favara (Salemi 1863 - Palermo

1923), un musicista-didatta-compositore che giustamente annoveriamo fra i più brillanti precursori dell'etnomusicologia moderna. Per questo abbiamo ritenuto doveroso collocarne l'attività nel più ampio quadro dell'etnografia musicale europea, con attenzione non soltanto verso l'esperienza storica delle "figure" considerate, ma anche per il valore che i loro contributi rivestono in relazione agli svariati itinerari di ricerca e di analisi che caratterizzano l'indagine etnomusicologica contemporanea.

I curatori desiderano anzitutto ringraziare gli autori dei testi qui raccolti e l'Editore che ci ospita, nelle persone di Rosario Perricone (direttore del Museo Pasqualino) e di Janne Vibaek (fondatrice del Museo insieme al marito Antonio Pasqualino). Siamo inoltre grati a persone e istituzioni che hanno concesso l'uso di immagini e altri materiali qui riprodotti: il signor Pietro Rizzo (fotografie in G. Giordano); le cugine Delia e Lidia Tusa (fotografie in V. Ciminello); la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (fotografie e documenti in P. Staro); l'Associazione Musicale "Sergio Gaggia" di Cividale del Friuli e le edizioni Libreria Musicale Italiana (LIM) di Lucca per avere reso disponibili i materiali utilizzati da Cristina Ghirardini nella "composizione" del testo di Febo Guizzi, che il destino ci ha sottratto prima che potesse – come era suo espresso desiderio – offrire il proprio contributo a questa pubblicazione. Al caro amico e collega prematuramente scomparso tutti noi dedichiamo questo volume, ché la memoria è unica certezza nell'ineluttabile incedere del tempo.



GIULIO FARA E GLI STUDI DI ETNOFONIA IN SARDEGNA

Marco Lutzu

Giulio Fara [...] s'impose subito come il primo autorevole esponente di una disciplina nuova che egli battezzò, come si è più volte ricordato, *etnofonia*. In effetti, insieme ad Alberto Favara, Fara fu l'iniziatore dell'etnomusicologia in Italia.

Pietro Sassu



ella citazione in epigrafe, tratta da un saggio in cui Pietro Sassu ripercorre le tappe che hanno portato alla nascita e allo sviluppo dell'etnomusicologia italiana (cfr. Sassu 2011), la figura di Giulio Fara viene affiancata a quella di Alberto Favara quali veri e propri iniziatori della disciplina nel nostro paese. Simile è la posizione di Roberto Leydi secondo cui, grazie al loro contributo, l'etnomusicologia italiana mosse «i suoi primi passi incerti ma promettenti» (Leydi 2008: 160). Più cauto è invece Diego Carpitella, che preferisce collocare i due studiosi tra i precursori della disciplina. Le ricerche di Fara e Favara posero le basi per quel “discorso sulla musica etnica” successivamente ripreso dalla cosiddetta “generazione di mezzo”, già operante tra le due guerre e riconducibile ai nomi di Francesco Balilla Pratella, Alfredo Bonaccorsi, Giorgio Nataletti e Luigi Colacicchi (Carpitella 1973).

Giulio Fara può essere considerato una figura di transizione nella storia degli studi sulle musiche folkloriche in Italia, quasi un traghettatore. Nella sua opera coesistono posizioni attardate, eredità dei demologi e folkloristi di fine Ottocento, e tratti di modernità che lo avvicinano, più di altri studiosi della sua epoca, ai nuovi indirizzi che la disciplina andava prendendo nel resto d'Europa. Autore assai prolifico, tra i suoi meriti vi è quello di aver contribuito fin dai primi anni del XX secolo a portare le istanze degli studi etnofonici – come amava definire il proprio campo d'indagine – all'attenzione della comunità scientifica nazionale pubblicando decine di articoli su alcune tra le più autorevoli riviste musicologiche italiane.

Partendo da una rilettura critica dei suoi scritti e supportato da chi ha già contribuito a inquadrare la sua opera nel panorama degli studi etnomusico-

logici italiani (Carpitella 1973, Giuriati 1995, Spanu 1997, Giannattasio 1998, Leydi 2008, Sassu 2011), nelle pagine che seguono cercherò di presentare il quadro concettuale, gli assunti e i metodi per lo studio delle musiche tradizionali applicati da Giulio Fara, che con i suoi studi contribuì a gettare le basi per la nascita e lo sviluppo della moderna etnografia musicale europea.

1. BREVI CENNI BIOGRAFICI

Mario Giulio Fara nasce a Cagliari nel dicembre del 1880 da Giuseppe, avvocato, e Maria Dessy, appartenente a una delle famiglia più in vista della città. Sarà proprio l'ambiente familiare, dove erano presenti diversi musicisti, ad alimentare gli interessi del giovane Giulio. Lo zio paterno, Giovanni, fu un apprezzato direttore d'orchestra che ebbe modo di collaborare con Toscanini; quello materno, Giovanni Battista Dessy, già allievo di Mercadante al Conservatorio di Napoli, compose alcuni melodrammi e per lungo tempo diresse la Scuola Civica di Musica di Cagliari. A parte alcune sporadiche lezioni di musica con Giuseppe Brunetti, condiscipolo di Puccini, Giulio Fara si formò da autodidatta, come si evince da una autobiografia ancora inedita in cui scrive: «Non ho mai visto un'aula scolastica, in qualità di alunno ebbi però qualche insegnante privato di storia, geografia, matematiche, latino e greco» (Fara 1997: 31).

Sebbene dotato di buona voce, tanto che gli fu proposto di esordire come cantante a Milano, dovette rinunciare alla carriera di musicista e compositore. Cominciò così a “scrivere di cose musicali”, oltre che a occuparsi di didattica,



FIG. 1. FOTORITRATTO DI GIULIO FARA

insegnando solfeggio e armonia presso la scuola civica di Cagliari e canto corale nelle scuole magistrali per nomina diretta del Ministero. Nel 1923 vinse il concorso come docente di estetica e storia della musica, nonché bibliotecario, presso il Liceo Musicale ‘Rossini’ di Pesaro, città in cui trascorse il resto della sua vita. Mantenne questo incarico fino alla sua dipartita, avvenuta il 9 ottobre del 1949, tranne una breve interruzione nel 1943, quando venne allontanato per la sua opposizione al governo della Repubblica Sociale Italiana, e durante l’occupazione tedesca, quando si trasferì con la famiglia a San Michele al Fiume.

2. QUADRO CONCETTUALE E PARADIGMI DI RIFERIMENTO

Positivismo, determinismo, evolucionismo e comparativismo sono alcuni degli “-ismi” attribuiti a Giulio Fara nel tentativo di ricondurre il suo quadro concettuale ai paradigmi della ricerca scientifica in auge tra il XIX e XX secolo. A partire dalla seconda metà dell’Ottocento, in Italia si fece largo negli studi sul folklore una nuova stagione che, relegando in secondo piano l’interpretazione estetico-idealista e letteraria sviluppatasi col Romanticismo, mirava a una maggiore obiettività scientifica e storica. Vi aderirono studiosi come Pitre, D’Ancona, Comparetti e Padula. Sul versante degli studi sulla musica popolare, vengono ricondotti a questa corrente sia Giulio Fara che Alberto Favara, oltre a pochi altri studiosi tra cui Silvestro Baglioni¹. Come rileva Diego Carpitella:

I problemi posti dal Favara e dal Fara non rappresentarono soltanto una rottura con la concezione romantica estetico-idealista ma furono anche un indice di spvincializzazione della cultura italiana in questo campo di studi. I problemi, infatti, da loro enunciati erano analoghi a quelli che, nello stesso periodo, si ponevano alcuni studiosi stranieri: unità di parola e suono nel canto popolare; funzionalità della musica folklorica nell’ambito di una determinata comunità; individuazione dei diversi strati, temporali e spaziali del folklore musicale; lo stretto rapporto della musica popolare con la storia socio-economica di un preciso livello sociale e quindi con l’etnografia, la psicologia, la storia religiosa, ecc. [Carpitella 1973: 43]

Tuttavia, le singolari vicende che caratterizzarono la vita politica e culturale dell’Italia nei primi decenni del XX secolo portarono a una generale inversione di rotta. Il 1911, data in cui si tenne il *Primo Congresso di Etnografia Italiana* (cfr. AA.VV. 1912), segna simbolicamente il declino del paradigma “naturalista positivista” e il graduale affermarsi dello “storicismo idealistico” crociano, che di fatto sancì «un nuovo divorzio tra indagine musicale e ricerca storica (che sul piano divulgativo portò allo scadimento ad una concezione

¹ Fisiologo di impostazione positivista con interessi etnomusicologici, Silvestro Baglioni (1876-1957), oltre a collaborare come censore per la “Rivista Musicale Italiana”, pubblicò alcuni interessanti saggi sugli strumenti musicali del mondo, tra cui si segnalano i due dedicati alle *launeddas* (Baglioni 1910, 1911) che accanto a quelli di Fara (1909, 1913-14, 1918) di fatto inaugurano la stagione degli studi scientifici sul triplo clarinetto sardo.

edonistica-ricreativa)» (Carpitella 1973: 43), con pesanti ripercussioni anche nel campo degli studi sulla musica popolare.

Da buon positivista, Fara cerca quel rigore metodologico necessario alla sua musicologia per essere riconosciuta al pari delle altre discipline scientifiche. Affascinato più dalla riflessione teorica che dal lavoro etnografico, è attento a esplicitare le scelte di metodo e a difendere con sagacia le proprie posizioni. Nei suoi scritti, seppur non manca un certo gusto retorico e in alcuni casi un pungente piglio polemico, ogni passaggio viene logicamente motivato e ogni nodo problematico suffragato da elementi tesi a dimostrare le ipotesi di partenza. Un *modus operandi* che se da un lato diviene la sua cifra stilistica e ci restituisce l'immagine di un ricercatore attento e scrupoloso, a volte lo porta a elaborare concetti viziati di determinismo naturalistico o letture troppo semplicistiche dei dati raccolti, dovute forse a una certa indole iper-sistematica². Nonostante ciò, la stagione storico-positivistica incarnata dalle ricerche di Fara e di Favara rappresenta secondo Diego Carpitella «il momento aureo degli studi di musica popolare in Italia» (Carpitella 1973: 42).

Così come i musicologi comparati di scuola tedesca, di cui seguiva i lavori, Fara sposa le teorie evoluzioniste applicate al campo delle arti. Proprio la compresenza in uno stesso momento storico di culture collocate a diversi stadi evolutivi giustificerebbe l'impegno dei musicologi nello studio delle musiche etniche:

È ben poi lo studio dell'etnofonia, nel senso lato della parola, che permetterà meglio di qualunque altro studio musicologico di chiarire i più oscuri e importanti punti della storia musicale.

È solo colla diligente raccolta dei suoni emessi nell'agitazione delle forti passioni dal bambino europeo come delle popolazioni primitive, dei naturali del centro dell'Africa, della Polinesia, dell'Australia, delle popolazioni della Groenlandia e dei paesi polari, che si potrà avere una base fonica certa della genesi della musica poiché in tali suoni ne è il germe.

È nello studio dei caratteri sonori, timbro, altezza media generale, cadenze, linea orizzontale tendente ad ascendere o discendere, nonché dei caratteri ritmici delle lingue, delle varie famiglie, dei vari popoli, delle diverse nazioni, che si potrà avere il perché di certi caratteri differenziali nelle musiche, come certe differenze di strutture e proporzioni anatomiche, e di movimenti fisiologici degli apparati fonetici e respiratori.

È collo studio di tutta la musica etnica che si arriverà a congiungere in catena, senza soluzione di continuità, tutta la musica attraverso i tempi, dai più remoti al

2 Un esempio, già evidenziato da Gian Nicola Spanu (in Fara 1997: 16), è la tabella pubblicata negli *Appunti di etnofonia comparata* (Fara 1922b), in cui il musicologo tenta di descrivere, su base percentuale, le proporzioni in cui le etnofonie di diverse aree del Mediterraneo sono entrante a far parte delle tradizioni musicali delle varie regioni della Sardegna. Così nel Campidano ci sarebbe il 40% di etnofonia sarda, il 50% africana e il 10% spagnola, nel Logudoro il 30% sarda, il 10% africana, il 50% spagnola e il restante 10% continentale italiana, e via dicendo. Per la tabella completa si veda Fara 1997: 264.

principiare dell'artificio musicale, fino ai nostri giorni. Ed anche attraverso il periodo storico della così detta musica dotta è sempre l'etnofonia, la musica naturale, che servirà di filo conduttore, di bilancia allo storico ed al critico. [Fara 1919a: 179]

Secondo Fara lo studio delle etnofonia avrebbe dunque tra i suoi obiettivi quelli di colmare le lacune nella storia della “musica dotta”, ma anche e soprattutto di arrivare a conoscere le origini stesse della musica. Per fare questo – e qui troviamo qualche germe di modernità in una prospettiva come quella appena descritta, che appare oggi totalmente anacronistica – particolarmente utile sarebbe un approccio interdisciplinare, che accosti al lavoro dei musicologi quelli di linguisti, glottologi, archeologi e storici.

Tale visione della storia (e della preistoria) della musica spiega l'interesse comparativista di Fara, che in Italia trova terreno fertile nella “Rivista Musicale Italiana”. Il periodico musicologico fondato da Giuseppe Bocca nel 1894 è infatti aperto ai nuovi campi di ricerca, quelli che si sviluppano all'Estero e quelli che iniziavano a prendere piede nel nostro Paese. Il principale punto di riferimento per questa nuova “attenzione etnica” della musicologia italiana è Oscar Chilesotti, che nella *Rivista* curerà una rubrica dedicata al ‘Folklore Musicale’. Degli stessi temi si occupano altri collaboratori tra cui Ella von Schültz Adaiewsky³ e lo stesso Fara⁴. Come precisa Pietro Sassu:

[...] il periodico fa anche di più, accogliendo recensioni della pubblicistica internazionale che talvolta assumono le proporzioni del saggio e che aggiornano con regolarità sugli esiti delle ricerche di *musicologia comparata*. [...] Scorrendo le annate si ha modo di valutare come gli interessi che investono prioritariamente la musica colta e scritta si siano intrecciati con quelli, minoritari (per lo scarso numero degli studiosi), del folklore musicale; ma tutti sono accomunati da uno stesso indirizzo comparativo che resterà immutato negli autori ancora attivi a cavallo della seconda guerra, nonostante la presunta egemonia dello storicismo crociano. [Sassu 2011: 48-49]

Per la verità, i contributi di Fara nelle pagine della “Rivista Musicale Italiana” risultano in parte eccentrici rispetto a questo indirizzo generale. Mentre la Adaiewsky e il già citato Silvestro Baglioni si prodigano nel recensire i lavori dei principali comparatisti tedeschi come Sachs, Stumpf e von Hornbostel⁵, Fara dedica maggiore attenzione a un altrettanto importante (ma ben diverso) filone di studi che negli stessi anni si andava sviluppa nell'Europa orientale, ovvero quello del “folklore musicale europeo”. Sono sue per esempio le recensioni delle *Chanson populaires de Transylvanie* di Bartók e Kodály (cfr. Fara

3 Sull'importante contributo di questa studiosa tedesca alla nascita dell'etnomusicologia si rinvia al testo di Guizzi in questa stessa sede pubblicato. Si vedano inoltre Leydi 2008 e Guizzi 2012.

4 Un elenco completo degli articoli di interesse etnomusicologico apparsi sulla “Rivista Musicale Italiana” è stato stilato da Roberto Leydi (2008: 316-318).

5 Si vedano per esempio Schultz Adaiewsky 1921 e Baglioni 1923.

1923) e del *Volkmusik der Rumänen von Maramures*, sempre di Bartók (cfr. Fara 1925a). Fara risulterà eccentrico anche per quanto concerne i contributi saggistici. I suoi interessi comparativi, a parte il saggio *Appunti di etnofonia comparata* (cfr. Fara 1922b), non trovano qui grande spazio e vengono invece dirottati su alti periodici⁶. Allo stesso tempo preferisce affidare alle pagine della “Rivista Musicale Italiana” i suoi più importanti saggi dedicati alla musica della Sardegna, sui quali tornerò più avanti.

Seppur marginale rispetto agli indirizzi della musicologia italiani dell'epoca, per quanto concerne sia l'oggetto che l'approccio, ma forte di una buona conoscenza della letteratura internazionale e di un campo di ricerca unico nel panorama nazionale come quello della musica sarda, Fara trova una via originale allo studio delle musiche tradizionali, che proporrà alla comunità scientifica introducendo il concetto di *etnofonia*.

3. LO STUDIO DELL'ETNOFONIA: OGGETTI E METODI

Scorrendo la copiosa produzione scientifica di Fara non è difficile circoscrivere i campi d'indagine preferiti dallo studioso cagliaritano⁷. Un numero ridotto di scritti è dedicato alla musica colta, con particolare attenzione a quella operistica. In un arco temporale che va dal 1905 al 1942 Fara scrive su Mascagni, Verdi, Wagner, Puccini e, soprattutto, Rossini.

Vi sono poi gli scritti di taglio comparativo. A seconda dei casi il confronto può riguardare diverse melodie, magari accomunate da una medesima funzione come quella di accompagnare i riti religiosi, per esempio nel saggio *Studi comparati di etnofonia religiosa* (Fara 1921b), oppure vari strumenti musicali, come in *Studi comparati su strumenti musicali etnici* (Fara 1922d). Spesso si tratta di comparazioni ad ampio raggio che abbracciano culture musicali lontane nello spazio e nel tempo. Nel primo saggio, con l'ausilio di alcune trascrizioni, Fara evidenzia le affinità ritmiche e melodiche tra una suonata religiosa per *launeddas* sarde, una per zampogna calabrese e una non meglio identificata melodia delle Indie meridionali (Fara 1921b). In un altro articolo mette a confronto la melodia degli inni di lode sardi, i *gòcius*, con un antico canto chiesastico catalano notato su tetragramma e la trascrizione di un tema brasiliano trovata in un volume dei primi del Novecento (Fara 1922b). Le interpretazioni di Fara oscillano continuamente tra teorie poligenetiche e diffusioniste: se in alcuni casi la comparazione è giustificata da un effettivo contatto storica tra le due culture musicali prese in esame (come nel caso della Sardegna e della Catalogna), in altri una semplice analogia formale sembra essere sufficiente per giustificare il confronto tra melodie o strumenti musicali attestati in zone del pianeta estremamente lontano tra loro geograficamente e culturalmente.

⁶ Si vedano per esempio Fara 1921b, 1922c e 1922d.

⁷ Per la rassegna bibliografica delle pubblicazioni di Giulio Fara si vedano Nataletti 1948, Sassu 1967, Sassu 1975 e Fara 1997.

Non mancano poi le speculazioni sulla musica delle origini e sulle persistenze nei tempi moderni, tema che sviluppa in articoli come *Il canto e le sue origini* (1908), *Unità di essenza e di forma nella musica primitiva* (1915a), *Contributo alle ricerche sulla genesi della musica* (1917), *Genesi e prime forme della polifonia* (1926) e *La sopravvivenza della musica preistorica in Sardegna* (1938). I saggi più numerosi (e spesso i più interessanti) sono però quelli che trattano temi circoscritti, dedicati perlopiù alla musica della sua terra d'origine, la Sardegna, e a quella d'adozione, le Marche, sulla quale pubblica alcuni articoli nella rivista "Musica d'Oggi" (Fara 1925b, 1929, 1932a, 1939).

Se si escludono i pochi saggi dedicati alla musica colta, il comune denominatore della produzione scientifica di Giulio Fara è lo studio dell'*etnofonia*. Con questo termine da lui stesso coniato lo studioso identifica sia la musica naturale, ovvero quella delle origini dell'umanità, pre-culturale, che scaturisce dall'esternazione sonora dei sentimenti di base comuni a tutta la specie *homo sapiens*, sia le prime forme di musica "culturale", che acquisisce caratteri differenziali in relazione all'*ethos* e alla lingua parlata⁸, da intendersi sempre con il risultato di processi creativi collettivi. La definizione più dettagliata del concetto di *etnofonia* viene fornita da Fara in occasione del *III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari*, tenutosi a Trento nel settembre del 1934, dai cui atti è tratto questo ampio stralcio:

Etnofonia, vocabolo messo da me in circolazione in luogo dei poco precisi «musica etnica», «musica tradizionale» e dello straniero «folklore musicale». Le altre nazioni non hanno ancora termini precisi che distinguano le diverse cose. In senso lato, dalla musicalità della parlata locale (musica involuta o allo stato nascente) al canto del popolo, compreso. In senso più proprio, spontanea e primitiva estrinsecazione musicale di quei sentimenti umani fondamentali che hanno la loro base naturale nella gioia e nel dolore, nell'amore e nella morte. Ma colle impronte ben rilevate del suolo in cui nacque, senza le quali potrebbe chiamarsi musica naturale ma non mai etnica. Deve quindi nella sua costruzione melodica, ritmica e armonica, nelle sue particolari caratteristiche esecutive, quali i coloriti, i passaggi per frazioni di tono, oltre alla schiettezza sentimentale, rispecchiare quegli stessi caratteri etnici che si rivelano nel tipo della razza, nella lingua, negli usi e costumi, nelle altre arti, comprese le ornamentazioni dei manufatti, di un dato luogo. Musica dunque antichissima. La sue origine, anzi, si riallaccia strettamente alla origine stessa della musica poiché il canto del popolo, l'etnofonia, è la musica prima che ha lenito i dolori, secondo le gioie dell'uomo delle caverne. Come tale essa dovrebbe essere considerata come creazione anonima della collettività. Vi sono però studiosi che opinano diversamente e credono il canto etnico frutto individuale. La fonte ger-

⁸ Fara è un convinto sostenitore dell'origine logogenica della musica, che nascerebbe da stati d'animo quali il dolore e la gioia, che «si manifestarono sempre colle medesime mutazioni fisiologiche e dovettero quindi dare sempre le stesse manifestazioni», le quali andarono differenziandosi man mano che si palesavano «nella questua, nelle grida dei banditori, nel singhiozzo, nella ninna-nanna, in cento altre manifestazioni in cui l'espressione fonica si accentua pel moto d'interni bisogni» (Fara 1922a: 129).

minale: lo spirito di uno solo: l'artista, sia pure esso un ignoto. A tale concetto si oppone il fatto della diffusione di un canto in vastissime zone e in tempi in cui le comunicazioni erano scarsissime e difficile per non dire impossibili. Ogni dialetto, ogni lingua, ha, nei suoi caratteri di ritmo, di timbro e intervalli melodici allo stato nascente, una musica, una melodia propria così spiccata, da colpire anche un profano e che da sola basta a far riconoscere un italiano da un francese e questo da un inglese ancorché tutti e tre parlino una quarta lingua. [...] Stabilito questo, è logica illazione che mille madri pellirosse o indiane o calabresi o scozzesi, volendo cullare il proprio nato, abbiano trovato nella propria gola lo stesso patrimonio musicale che si è offerto spontaneo a estrinsecare lo identico bisogno materno di cullare il bambino. Ed ecco che, mente il bisogno psichico umano e il gesto creano un carattere fondamentale unico a le ninna nanne di tutto il mondo, i diversi dialetti o le lingue danno loro altrettanti caratteri differenziali secondari. Ed ecco che su le labbra delle mille madri pellirosse o di qualsiasi altro paese, fiorisce la stessa canzone della culla. E, come per questa, così per tutte le altre forme della musica etnica. Ed ecco perché è naturale pensare che una tale musica sia frutto di coscienza o sensibilità collettiva che non personale. La persona, l'artista, in caso, potrà essere stata quella tal madre che, fornita di un organo vocale più docile e perfetto, di un gusto più fine, ha abbellito e sviluppato la canzone creata dalla collettività. E non altro. Comunque, la musica etnica, frutto collettivo o individuale, originariamente è sempre antichissima. Preistoria o sopravvivenza di preistoria nel costume selvaggio e nella tradizione conservatrice anche di popoli civili. Si conserva inalterata o quasi attraverso i secoli, se pur ha dovuto, nel tempo, accogliere modificazioni verbali per cui spesso una melodia antichissima si trova accoppiata a versi dialettali di recente fattura e anche alterazioni musicali di origine e gusto seriori. Dei suoi caratteri, quelli umani o passionali, comuni alla etnofonia di tutti i paesi; quelli propriamente etnici, differenziali da una regione all'altra. [Fara 1936: 337-338]

La definizione di *etnofonia* chiarisce quale dovrebbe essere per Fara l'oggetto degli studi sulla musica popolare (e poi della nascente etnomusicologia), indicando in maniera inequivocabile il *dove* raccogliere. Elaborando questo concetto, che pure oggi appare per molti versi superato, Fara contribuisce in maniera sostanziale a disambiguare quello che Carpitella considera il grande equivoco che almeno dal Settecento e fino alla prima metà del Novecento ricorre nella musicologia italiana, ovvero la non chiara distinzione tra musica popolare-contadina e musica popolaresca-artigiana semiculta⁹. In questo modo Fara

fece centro su molti problemi della musica popolare italiana: anzitutto la presenza di due grandi canali, uno colto e l'altro popolare, che per ragioni storiche ben precise (alcune delle quali sfuggirono all'analisi naturalista del Fara) sono venuti sporadicamente a contatto tra di loro, e che hanno aumentato la loro divaricazione ancor più dopo il Rinascimento, dando luogo ad una fascia mediana popolare-

⁹ Come segnala Pietro Sassu (2011: 44), la distinzione tra *popolare*, *popolaresco* e *popolareggiante* introdotta meritoriamente da Fara era già stata proposta per i testi poetici dei canti da Ermolao Rubieri.

sca-artigiana, corrispondente alla storia regionale-cittadina della penisola. Quindi l'esistenza di un patrimonio tradizionale musicale fuori della tradizione colta, o influenzata da quest'ultima solo entro certi limiti ed in una certa maniera. [Carpitella 1973: 41-42]

Fara è altrettanto rigoroso quando descrive le metodologie di ricerca da lui utilizzate, auspicabili per una corretta indagine sulla etnofonia. Il musicologo presenta il proprio metodo per raccogliere, riconoscere e datare la "vera musica etnica" in un saggio apparso su *Musica d'Oggi* (Fara 1921a). Se le finalità sono quantomeno velleitarie, alcune delle metodologie proposte sono all'avanguardia, anticipando prospettive e riflessioni che si affacceranno nel dibattito epistemologico in seno all'etnomusicologia solo diversi decenni più tardi. Estremamente moderne sono per esempio le considerazioni sulla necessità di conoscenza la lingua locale, sull'importanza di una etnografia prolungata e immersiva, di osservare e raccogliere la musica nel suo contesto naturale, di recarsi sul campo solo dopo essersi fatti un'idea generale della musica nella regione da esplorare, sull'uso della fotografia e del cinema per lo studio degli elementi coreutici, o ancora sulle carenze del nostro sistema semiografico, che per trascrivere le musiche di tradizione orale avrebbe bisogno di appositi segni diacritici accompagnati da relative note esplicative. Dalle parole di Fara traspare in filigrana l'idea di un rapporto statico tra musica e cultura, perlopiù immune ai mutamenti causati dalla normale dinamica della storia. Viene inoltre negato l'apporto dei singoli individui ai processi di creazione musicale, che nella etnofonia sarebbero sempre di natura collettiva. Questa convinzione lo porta per esempio a criticare l'uso di raccogliere esclusivamente la musica dei «vecchi novantenni prossimi alla tomba», poiché «la etnofonia è patrimonio popolare così diffuso e ideale che tanto ne sa il giovane di venti quanto il vecchio di novanta» (Fara 1921b: 98), o quello, definito "puerile", di indicare i nomi dei cantori e suonatori ascoltati, che a suo parere dovrebbero essere ignorati in quanto «non rappresentano personalità ma sono espositori di usi secolari, di costumi che son quelli che importano» (Fara 1921b: 102).

In linea con il rigore che caratterizza il suo approccio, Fara ci informa anche sulla metodologia utilizzata per le indagini di taglio comparativo, dove la ricerca sul campo e la consultazione di fonti storiche cedono il passo allo spoglio bibliografico. Fara è fin da giovane un grande divoratore di libri, in più occasioni dimostra di conoscere la bibliografia nazionale e internazionale¹⁰. Le sue opportunità di accesso alla letteratura scientifica aumentarono ulteriormente a partire dal 1923, quando ricopre l'incarico di bibliotecario presso il Liceo Musicale Rossini di Pesaro. Per anni si è prodigato nel raccogliere tutte le informazioni di interesse etnofonico nelle quali si imbatteva, creando una sorta di catalogo da cui attingere per le sue indagini comparative. Una modalità di

¹⁰ Lo dimostrano le varie recensioni di libri editi all'Estero da lui redatte per la "Rivista Musicale Italiana" (cfr. Leydi 2008: 316-318) e ancora di più il lungo elenco di pubblicazioni che

ricerca “a tavolino” che ricorda quella dei musicologi comparati, se non fosse che questi ultimi quantomeno lavoravano direttamente sui cilindri di cera e non, come Fara, sulle trascrizioni riportate nei libri. Lo studioso cagliaritano, pur riconoscendo i limiti di questo metodo, non esita a dichiararlo, evidenziando inoltre le difficoltà riscontrate nella sistematizzazione dei dati raccolti:

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'imbattermi, e di percorrere i più lontani paesi nello stesso modo che usa il dotto Paganel: seduto sul seggiolone. Queste ed altre ragioni m'inducono ad iniziare senz'altro la pubblicazione di tutte le cartelle di etnofonia comparata che sono venute raccogliendo in quindici anni di assiduo lavoro, disperando oramai di poterne cavare quegli studi organici che avevo in mente quando le venivo riempiendo. [Fara 1922b: 277]

Come detto, il comparativismo e la ricerca “a tavolino” sono entrambi aspetti che accomunano gli studi etnofonici di Giulio Fara con la *musicologia comparata* di scuola tedesca. Sarebbe tuttavia scorretto assimilare il musicologo cagliaritano a un berlinese in terra italica, sia per il fatto che non vi sono testimonianze di un contatto diretto tra il nostro e il gruppo di studiosi raccolti attorno al *Phonogramm-Archiv*, sia perché altrettanto numerose restano le differenze tra i due approcci. In primo luogo per quanto riguarda l'impiego del fonografo. Sebbene Fara auspicasse l'istituzione di fonoteche etniche presso i Conservatori italiani già in occasione del *I Congresso Italiano di Musica* tenutosi a Torino nel 1921, consigliando inoltre di raccogliere col fonografo i canti e le musiche strumentali per catturarne tutti quei «colori e caratteri che nessuna grafia può rendere» (Fara 1921a: 99), di fatto non ne fece mai uso, o quantomeno allo stato attuale non siamo a conoscenza di un *corpus* di registrazioni da lui realizzate o commissionate. L'alta grande differenza stava invece nell'oggetto di studio. Come ha sottolineato Roberto Leydi, per i berlinesi il folklore europeo non solo appariva troppo vicino geograficamente, ma veniva considerato perlopiù un cascame della musica colta. Il paradigma evolucionista, con i suoi risvolti comparativistici, di fatto non favorì la comprensione delle complesse dinamiche sociali e dei dislivelli di cultura interni alla civilizzazione europea di cui anche le diverse forme musicali erano te-

consiglia nei saggi dedicati allo stato attuale degli studi etnofonici (cfr. Fara 1920a, 1920b). Per quello che ci è dato sapere, ma sarebbe interessante poter consultare i suoi documenti inediti per avere conferma, Fara non ebbe contatti diretti con gli studiosi stranieri di cui però conosceva il lavoro. Emblematico è il fatto che in una nota a un suo saggio del 1921 definisce la ricercatrice tedesca Ella de Schültz-Adaiewsky come «Il signor Adaiewsky, uno dei soliti stranieri che, profittando della nostra apatia, è venuto a far conoscere noi a noi stessi» (Fara 1921a: 97), questo nonostante entrambi collaborassero con la “Rivista Musicale Italiana” da oltre un decennio.

stimonianza (Leydi 2008: 58). Fara era invece fermamente convinto di poter trovare tracce di etnofonia anche nella musica del folklore europeo, sia nelle forme più primordiali della musica naturale, sia in tutte quelle espressioni che mostravano già elementi di caratterizzazione etnica. Ciò anche, perché come giustamente rileva Carpitella, «il concetto di etnofonia, enunciato dal Fara, fu favorito dall'eccezionale organicità del folklore sardo (diversamente dalle altre regioni italiane) che gli permise di formulare delle teorie sullo strato più arcaico della musica popolare italiana, e gli permise di fare delle affermazioni, tuttora valide, sui principi di circolazione tra alta cultura e mondo popolare» (1973: 41).

4. GLI STUDI SULLA MUSICA SARDA

Giulio Fara ha pubblicato numerosi saggi sulle musiche vocali e strumentali della Sardegna. A differenza di quelli dedicati alla regione in cui trascorse la seconda parte della sua vita, le Marche, dove si limita ad analizzare appunti e trascrizioni fornitegli da vari raccoglitori sul campo (cfr. Fara 1925b, 1929, 1932a, 1939), i saggi sulla musica sarda sono più interessanti sia per l'impostazione metodologica sia per i contenuti, tanto da essere considerati tra i contributi più significativi di tutta la sua produzione scientifica. Nonostante una certa avversione per la ricerca sul campo, mettendo assieme fonti storiche e bibliografiche, qualche testimonianza diretta di cantori e suonatori, alcune osservazioni effettuate in prima persona e, ovviamente, l'esperienza dovuta all'essere nato e cresciuto nell'Isola (sebbene in un contesto urbano), le numerose informazioni raccolte gli permettono di pubblicare un certo numero di saggi considerati ancora oggi dei riferimenti essenziali per la ricerca etnomusicologica in Sardegna e un modello, all'epoca insuperato, di monografia storico-etnografica su uno specifico strumento musicale popolare.

Musica popolare sarda. Piccolo contributo alla storia ed all'arte dei suoni viene pubblicato nel 1909 sulla "Rivista Musicale Italiana". Se si esclude un breve articolo pubblicato qualche anno prima (cfr. Fara 1905) si tratta del primo saggio interamente dedicato alla Sardegna. L'articolo offre una panoramica della principali musiche vocali e strumentali in uso nell'Isola. Per quanto riguarda la musica vocale, vengono presentati sia canti polivocali che monodici, con o senza accompagnamento strumentale, profani o religiosi, come i *mutetus a trallallera* o i *gocius* della Sardegna meridionale, sia la polifonia del canto *a tenore*, diffusa nella parte settentrionale dell'Isola. Per ognuno vengono fornite informazioni (più o meno approfondite a seconda dei casi) sulle occasioni d'uso e sulle possibili origini, una breve descrizione delle caratteristiche musicali e una trascrizione su pentagramma, che in molti casi costituisce la prima attestazione scritta di melodie in uso ancora oggi. Nella sezione dedicata alla musica strumentale, Fara presenta i principali strumenti utilizzati all'epoca: da quelli più recenti e "d'importazione", come la chitarra e l'organetto diatonico, a quelli considerati più antichi e di origine locale, come il *sulitu* (il flauto di canna) e le *launeddas*. Su queste si sofferma in particolare, fornendo una

prima precisa descrizione, alcune ipotesi sulle origini e l'etimologia, e varie trascrizioni, inaugurando di fatto la stagione degli studi scientifici su questo strumento.

Fara torna sulle *launeddas* alcuni anni più tardi pubblicando un corposo saggio (suddiviso in due parti) intitolato *Su uno strumento musicale sardo* (1913-14). Fotografie, immagini e uno schema che mette a confronto gli ambiti melodici delle diverse tipologie di strumenti (i *cuntzertus*) arricchiscono un lavoro che può essere considerato il primo vero saggio monografico di taglio etnomusicologico dedicato a questo strumento. A una quanto mai dettagliata descrizione organologica seguono indicazioni di carattere etnografico relative alle occasioni d'uso e alle modalità di trasmissione del sapere musicale. Buona parte del saggio è dedicato alle origini e alla storia dello strumento. Fara, citando un gran numero di fonti storiche e archeologiche, cerca di dimostrare l'arcaicità dello strumento, forte anche del recente ritrovamento del celebre bronsetto di epoca nuragica raffigurante un suonatore di uno strumento tricalamo. Inoltre, tenendo fede alla sua indole da comparativista, ne evidenzia le analogie con altri antichi policalami diffusi nel Mediterraneo quali l'*argoul* egiziano e gli *auloi* greci.

Se con il saggio sulle *launeddas* Fara presenta alla comunità musicologica nazionale il più nobile degli strumenti musicali sardi, nel 1915 cambia decisamente oggetto di studio dando alle stampe *Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna*. Come si intuisce dal titolo, il testo presenta una serie di giocattoli sonori e congegni fonici, perlopiù oggetti di legno o di canna, realizzati dagli adulti ad uso dei bambini. Ciò che interessa evidenziare in questo caso è come l'autore giustifica la sua attenzione verso questi manufatti, da un lato rifugiandosi nel solito paradigma evolucionista, dall'altro con l'intento di contribuire al dibattito in seno all'organologia sistematica:

[...] 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 riguardi la storia, gli usi e i costumi di quest'isola [...]. 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. [Fara 1915, ried. 1997: 321-322]

L'anno seguente Fara torna su un altro importate aerofono della tradizione musicale sarda, ovvero *su sulitu*, il flauto di canna, dedicando a questo antico strumento un corposo saggio sulla "Rivista Musicale Italiana" (cfr. Fara 1916). Riprendendo e ampliando quanto già scritto nel 1909, propone uno studio che nell'impostazione ricalca il saggio del 1913-14 sulle *launeddas*: a una dettagliata descrizione organologica segue l'analisi dei moduli scalari dei vari strumenti presi in esame, vengono quindi descritti il repertorio, le occasioni d'uso e la tecnica esecutiva. Nella immancabile sezione storico-comparativa Fara si sofferma in particolare sui disegni a motivi geometrici realizzati per decorare lo strumento, mostrando le analogie con dei frammenti di vasellame ritrovati in diverse aree archeologiche italiane.

Nello stesso periodo viene pubblicato un nuovo saggio dedicato a una coppia di strumenti diffusi in Sardegna, il flauto e tamburo, suonati contemporaneamente dal medesimo suonatore (cfr. Fara 1916-17). L'articolo ripropone lo schema già collaudato nei saggi su *launeddas* e flauto di canna. Nelle pagine dedicate alla storia, l'autore dimostra la provenienza iberica di questo strumento, avvalendosi come sempre di una grande mole di documenti storici, ignaro del fatto che da lì a pochi decenni il *sulitu* e *tamburinu* sarebbero definitivamente scomparsi dall'uso¹¹.

Utilizzando un metodo forse poco ortodosso, ho provato a confrontare i tre saggi dedicati rispettivamente alle *launeddas* (1913-14), ai flauti di canna (1916) e al flauto e tamburo (1916-17) per capire meglio come Fara affrontasse lo studio degli strumenti musicali. Partendo dalle riedizioni nel volume curato nel 1997 da Gian Nicola Spanu, ho elencato i principali temi trattati conteggiando quante righe l'autore avesse dedicato a ognuno di essi.

Sebbene con alcune differenze a seconda dei casi, il confronto tra i tre articoli rivela l'esistenza di una sorta di "protocollo per lo studio degli strumenti musicali" al quale Fara si atteneva meticolosamente. Scorrendo l'elenco dei temi è possibile farsi un'idea di come dovesse essere affrontato, secondo il musicologo cagliaritano, lo studio degli strumenti di interesse etnofonico. È necessario innanzitutto fornire una precisa descrizione organologica dello strumento nel suo complesso e delle parti di cui è composto, arricchita da indicazioni sulle dimensioni degli oggetti analizzati, sull'ambito melodico e, quando possibile, sulle caratteristiche timbriche. Bisogna inoltre descrivere la tecnica esecutiva. Sul fronte etnografico, è importante definire il repertorio specificandone le occasioni d'uso e le funzioni all'interno della vita sociale.

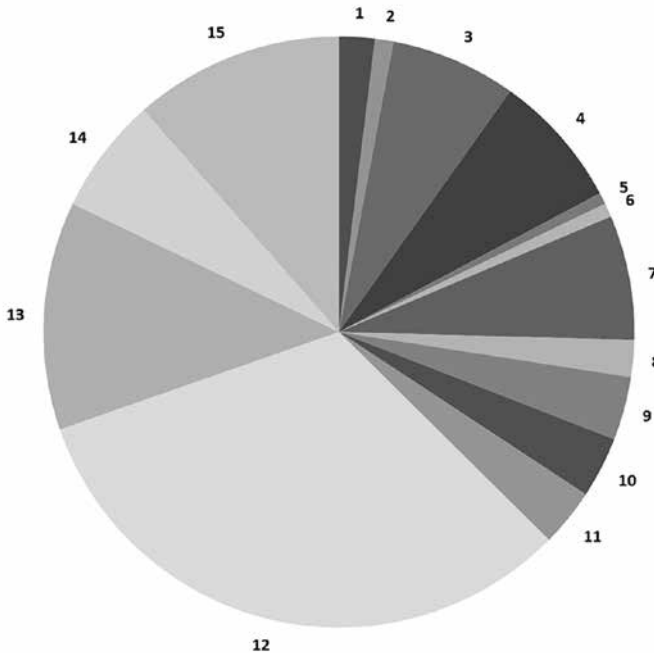
¹¹ Le vicende storiche relative alla diffusione e al declino del flauto e tamburo in Sardegna sono state descritte da Roberto Milleddu (2012). L'ultimo suonatore di cui abbiamo notizia, Antonio Camedda di Cabras, è stato immortalato, ormai già anziano, nel documentario di Remo Branca e Gavino Gabriel *Etnofonia della Sardegna* (Cineteca scolastica, 1952/53). Negli ultimi anni alcuni costruttori hanno realizzato delle copie di questi strumenti che, usciti ormai dall'originario uso rituale nelle processioni religiose, sono stati rifunzionalizzati e vivono oggi in nuovi contesti (cfr. Lutzu e Marras 2012, Lutzu 2015).

Grande importanza deve essere dedicata alle ricerche sulle origini e la storia dello strumento: dopo aver elencato gli eventuali studi già esistenti sull'argomento, bisogna cercare di ricostruire la storia (e se possibile l'etimologia) dello strumento musicale attingendo a fonti storiche e archeologiche, anche in un'ottica comparativa.

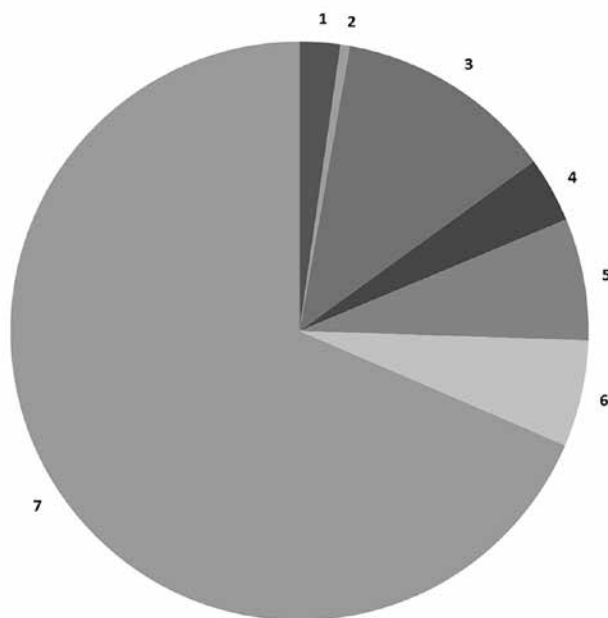
I grafici a torta sotto riportati mostrano la distribuzione percentuale delle diverse tematiche nei tre articoli. Come si può facilmente osservare, l'attenzione verso le origini e la storia è assolutamente preponderante: in tutti e tre i casi l'autore dedica a questi temi oltre metà dello spazio a disposizione. La loro centralità si spiega con la concezione di Fara della etnofonia, secondo cui le musiche di tradizione orale non avrebbero un loro valore intrinseco, o dovuto al fatto che un dato gruppo umano continui a praticarle perché attribuisce loro un significato e una funzione sociale, ma solo in quanto sopravvivenze in epoca contemporanea di melodie riconducibili ad un passato più o meno remoto e, nei casi più fortunati, testimonianza odierna della musica delle origini.

Legenda: 1. Introduzione, 2. Descrizione, 3. Dimensioni, 4. Tecnica esecutiva, 5. Ambito melodico; 6. Repertorio e funzioni; 7. Fonti precedenti, 8. Etimologia, 9. Timbro, 10. Origini e storia, 11. Conclusioni.

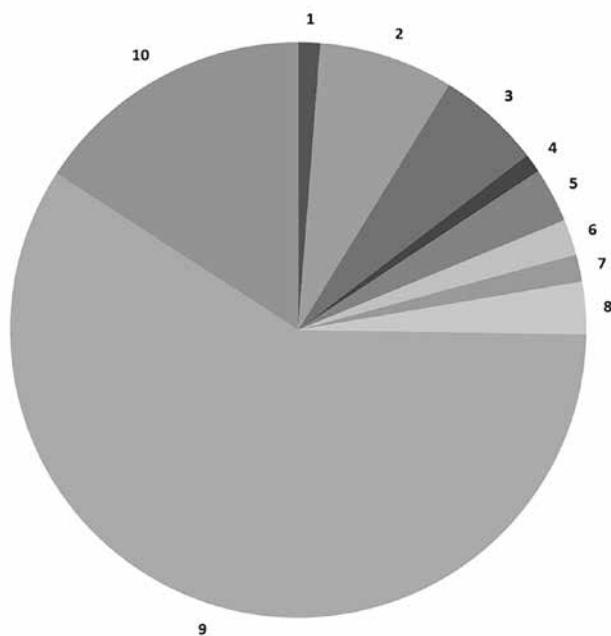
Su uno strumento musicale sardo (1913-14)



Dello zupolo pastorale in Sardegna (1916)



Il pifaro y tamborillo in Sardegna (1916-17)



Riferimenti alle musiche tradizionali della Sardegna si ritrovino in diversi altri scritti. Tuttavia va rilevato che un graduale mutamento negli interessi del musicologo cagliaritano. La maggior parte dei saggi monografici dedicati alla Sardegna appartengono infatti al primo periodo della sua produzione scientifica (1905-1918), temi che nei trenta anni successivi lasciano gradualmente il passo alle comparazioni ad ampio spettro, a brevi incursioni in altre tradizioni musicali e, soprattutto, a questioni teorico metodologiche di carattere più generale. Fara tornerà in maniera importante sulla musica sarda diversi anni più tardi, pubblicano sotto l'egida dell'Opera Nazionale Dopolavoro la monografia *L'anima della Sardegna. La musica tradizionale* (Fara 1940), un volume che ripropone perlopiù materiali già editi, eventualmente arricchiti con qualche dato aggiuntivo. Un volume che, a ormai trent'anni di distanza dai primi saggi, perde gran parte della iniziale carica innovativa, attardandosi su posizioni che di lì a qualche anno sarebbero state definitivamente superate dalla nascita in Italia della moderna etnomusicologia.

5. L'ORIGINE DEL TERMINE LAUNEDDAS E LA QUERELLE CON PIER ENEA GUARNERIO

Negli scritti dedicati alle *launeddas* Giulio Fara si sofferma, tra le alte cose, sull'etimologia del termine. L'indagine sul nome degli strumenti musicali, e dunque anche sulle sue origini, è un tema particolarmente caro alla ricerca organologica, tanto da essere incluso tra le principali aree descrittive e problematiche che formano l'armamentario metodologico del moderno etno-organologo (cfr. a esempio Stockmann 1984 e Guizzi 2002). Ciò è ancora più vero in casi come questo, in quanto il termine "launeddas" viene utilizzato nella lingua sarda esclusivamente in riferimento allo strumento di canna, senza alcun rimando ad altri possibili significati.

L'ipotesi più accreditata parrebbe oggi quella proposta dal glottologo Giulio Paulis (1994, 2012), secondo cui *launeddas* deriverebbe dal latino 'ligula' o 'lingula', termine col quale i Romani identificavano la 'linguetta', ovvero l'ancia vibrante delle *tibiae*, che attraverso una serie di passaggi intermedi (ligula > ligulella > liulella > liunella > liunedda > launeddas) andò estendendosi per sineddoche a tutto lo strumento. Tuttavia, il dibattito sulle origini del termine *launeddas* ha una storia molto lunga che coinvolge numerosi studiosi e si protrae fino ai giorni nostri. La prima ipotesi venne formulata dall'abate Matteo Madau nella seconda metà del XVII secolo (cfr. Madau 1787). Senza entrare nel dettaglio di tutte le interpretazioni¹², interessa qui sottolineare il fatto che al principio del Novecento il tema venne ripreso più volte da Fara nell'ambito di una vera e propria *querelle* con Pier Enea Guarnerio (1854-1919), linguista milanese che dopo la laurea si trasferì per alcuni anni in Sardegna.

¹² Per un quadro esaustivo del dibattito sulle origini del termine *launeddas* si veda Lutz 2012: 36-42.

Nel 1909 Giulio Fara pubblica un articolo dal titolo *Musica popolare sarda* (Fara 1909). Qui per la prima volta affronta la questione dell'origine del termine *launeddas* confutando l'ipotesi del Madau, ripresa successivamente da Giovanni Spano (1840), secondo cui deriverebbe da 'leone':

[...] a nostro modesto parere, l'etimologia della parola *lioneddass* 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: *cerbixeddass* (piccole cervi); [...] infine, non si sono mai trovati strumenti, né reliquie di strumenti, costrutti con ossa che potessero indurre a simile erronea interpretazione. [Fara 1909, ried. 1997: 62-63]

Smontate le ipotesi precedenti con delle argomentazioni che, seppur a tratti buffe, sono una ulteriore testimonianza dello stile narrativo di Fara e del senso logico che caratterizzava il suo pensiero, lo studioso procede proponendo due possibili interpretazione dell'etimologia del termine *launeddas*:

Sempre a nostro modesto parere, invece, la parola *lionedda* potrebbe derivare da *lionasci* – oleandro – (diminutivo *lionesceddu*; con la contrazione: *lioneddu*), potendosi credere che anticamente i calami di questo strumento venissero costrutti con bastoncini d'oleandro – legno con midollo assai tenero – come già in Grecia gli *auloi* venivano costrutti con bastoncini d'alloro. Altra supposizione, benché meno soddisfacente, sarebbe che la parola *lionedda* provenga da *lianu* (canto piano) per la nota pedale che si trova in questo strumento. [Fara 1909, ried. 1997: 63]

A qualche anno di distanza Fara pubblica sulla stessa rivista un altro articolo, questa volta interamente dedicato alle *launeddas* (Fara 1913-14), nel quale ripropone le stesse ipotesi avanzate in precedenza, aggiungendone una terza che considera la più plausibile. Ancora una volta suppone che il termine possa derivare dal materiale vegetale con il quale in passato lo strumento poteva essere realizzato, passando però dall'oleandro all'alloro

secondo noi, però, il vero nome di questo strumento è *launeddas*, come più comunemente vien chiamato, e non *lioneddass* 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. [Fara 1913-14, ried. 1997: 87]

Alcuni anni più tardi Pier Enea Guarnerio pubblica una nota storico-etimologica dal titolo *Le «launeddas» sarde* (Guarnerio 1918), nella quale precisa che già da alcuni anni era intento a riflettere sull'origine del termine *launeddas*, giungendo alla conclusione che una delle ipotesi scartata dal Fara sarebbe in realtà la più verosimile:

[...] prima della canna è lecito credere che si sia adoperata la scorza di qualche pianta, che fornisse tubi acconci. Tale è l'oleandro, abbondantissimo nella parte meridionale della Sardegna, dove cresce spontaneo lungo i fiumi, i torrenti e i rivi. Ed io fin dai primi anni della mia osservazione sono stato colpito dalla omofonia del nome *launędđa* e delle sue varianti *leonędđa*, *lionędđa* con *launaži*, *leonaži*, *lionazi*, che sono le denominazioni più comuni dell'oleandro nel Campidano, la patria delle *launeddas*. [Guarnerio 1918: 219]

Nel periodo intercorso tra la pubblicazione dei due articoli, Guarnerio e Fara ebbero un intenso scambio epistolare sul tema. Quando il milanese, letto il suo articolo, comunicò a Fara di essere sempre più convinto della derivazione dal termine sardo che indica l'oleandro piuttosto che da alloro, questi replicò privatamente continuando a sostenere la propria tesi. Tuttavia, Guarnerio andò avanti per la sua strada rendendo pubbliche le sue controdeduzioni:

[...] quando io gli comunicai che ero invece sempre più persuaso di connettere il nome *launędđas* con quello dell'oleandro, mi oppose alcune obiezioni, che avrebbero di certo gran valore, se fossimo nel campo della organologia musicale, ma non nel nostro caso, in cui si tratta di una denominazione sorta spontanea tra il popolo. [Guarnerio 1918: 220]

Guarnerio porta ulteriori argomentazioni a sostegno della sua ipotesi riferendo della presenza nel territorio di Arbus di costruttori di zufoli d'oleandro, «il quale uso dimostra che i pastori non hanno ritegno ad accostarsi alle labbra i tubi dell'oleandro, e quindi o ignorano o non si curano che il suo frutto contiene dei semi velenosi» (Guarnerio 1919: 221), e ancora ipotizzando l'esistenza in passato di strumenti con i tubi melodici di oleandro e le ance di avena che «con la colonizzazione romana si sarebbero 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» (Guarnerio 1919: 222). A dimostrazione della sua ipotesi, il saggio di Guarnerio contiene due interessanti mappe della Sardegna in cui vengono messe a confronto le denominazioni locali dell'oleandro e quelle delle *launeddas* in decine di paesi dell'Isola.

In evidente disaccordo con quanto sostenuto da Guarnerio, nello stesso anno Giulio Fara pubblica, ancora una volta sulle pagine della "Rivista Musica Italiana", una piccata replica nel saggio *Sull'etimologia di "launeddas"* (1918). Per prima cosa il musicologo presenta le sue obiezioni di carattere organologico sull'impossibilità di ricavare delle *launeddas* dal legno di oleandro:

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*. [Fara 1997: 201]

Infine Fara liquida come un teoria «tanto curiosa che non credo doverla combattere» quella relativa agli strumenti di oleandro, per poi abbandonare la sua idea di derivazione da *lau* (alloro) e allo stesso tempo, dopo aver ribadito le sue scarse competenze in fatto di etimologia, propone due nuove interpretazioni, ipotizzando prima una possibile derivazione dal nome dello strumento greco *aulòs*:

[...] a questo modo dovettero i Sardi udir appellare il loro strumento dai Greci e dai Romani, che conservarono la parola nelle forme *auletes*, *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. [Fara 1997: 209]

E, in seconda battuta, una possibile derivazione dal latino *ulna*:

Né tanto difficile mi pare sia dovuta riuscire la trasformazione se 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 completamente esplicativo di *launedda* nell'altro suo appellativo *sonu de canna*, il quale rimarrebbe senza corrispondenza ove *launeddas* provenisse da *lionaxi*. [Fara 1997: 209-210]

A rendere particolarmente interessante questa *querelle*, a prescindere dall'attendibilità delle ipotesi avanzate dai due studiosi, sono i risvolti sul piano metodologico. Per ricostruire l'etimologia del nome di uno strumento musicale è sufficiente attenersi a criteri linguistici, concentrandosi esclusivamente sull'evoluzione fonetica, morfologica e semantica del termine? Oppure vanno tenuti in giusta considerazione anche gli aspetti musicologici, utili a valutare quanto una certo percorso etimologico sia plausibile in termini di coerenza con le caratteristiche organologiche dello strumento stesso? Attorno a queste domande ruota tutta la diatriba tra i due: Guarnerio cerca in primo luogo la coerenza dal punto di vista linguistico, tentando di giustificare, anche se in maniera forzata, i risultati ottenuti sul piano organologico (come nel caso delle *launeddas* realizzate con l'oleandro). Per Fara, invece, una incongruenza dal punto di vista organologico sarebbe sufficiente per invalidare qualunque ipo-

tesi etimologica fondata esclusivamente su criteri linguistici. Allo stesso tempo, le sue ipotesi sulle origini del termine *launeddas* sono coerenti dal punto di vista organologico ma approssimative sul piano della linguistica (come nel caso del passaggio da *ulna* a *launa*). In definitiva la *querelle* tra Fara e Guarnerio, più che un diverbio tra due studiosi, si configura come una opposizione tra due approcci disciplinari differenti, tra due tradizioni di studio che invece, confrontandosi, avrebbero potuto trarre giovamento reciproco.

6. IMPORTANZA ARTISTICA DEGLI STUDI ETNOFONICI

Riesaminando a distanza di un secolo il progetto della *musicologia comparata*, Roberto Leydi rilevava che, malgrado l'interesse per le musiche extraeuropee, l'orizzonte di riferimento dei ricercatori berlinesi rimase, nonostante tutto, la grande musica dell'età tonale-armonica (cfr. Leydi 2008: 58). Una considerazione che, come vedremo, ben si applica anche al pensiero di Giulio Fara. Come già messo in evidenza, sul versante della ricerca lo studio dell'etnofonia avrebbe tra i suoi scopi quello di colmare le lacune della storia della musica, trovando gli anelli mancati di un percorso evolutivo che dalla "musica naturale" porterebbe ai grandi capolavori della musica colta. Ma oltre che per gli storici, secondo Fara l'etnofonia rivestirebbe un ruolo fondamentale anche sul versante artistico, tanto che a suo parere dovrebbe essere un riferimento imprescindibile per tutti i compositori. In un articolo sull'importanza artistica e musicologica degli studi etnofonici (Fara 1919a, 1919b), lo studioso esprime il proprio giudizio sulle avanguardie artistiche della sua epoca, collocandosi su posizioni apertamente conservatrici. I moderni compositori vengono accusati di coltivare un tecnicismo fine a se stesso, a discapito della ricerca di una musica che aspiri al vero. Portando a sostegno delle sue tesi la posizione di musicologi come Luigi Torchi, Fara afferma che l'etnofonia dovrebbe essere «fonte di acqua fresca e pura alla quale dovrebbero ristorarsi i palati dei nostri compositori oramai adusti dalle droghe della moderna tecnica priva di sostanza» (Fara 1919b: 208). E ancora:

È solo a l'etnofonia o musica naturale dell'uomo che si svolse prima e durante lo svolger della musica dotta che si deve se quest'ultima, dopo essere stata invilita dai molti Ubaldo e altra simile genia di «forti contrappuntisti» e di «grandi teorici» che l'avevano abbassata al grado di giuoco sonoro, ha potuto risollevarsi dall'arido tecnicismo alle più alte vette dell'arte; ed è per opera di sincere anime musicali che non dimentiche della loro essenza umana si riacostarono al popolo, cantandone le passioni, ma affinate dall'educazione e, se si vuole, dall'artificio, che la etnofonia visse anche nella vita della musica dotta. [Fara 1919b: 210]

Non solo Fara si dilunga nel tentativo di convincere i suoi lettori su quanto una maggiore attenzione dei compositori nei confronti della etnofonia potrebbe giovare alla qualità artistica della loro musica, ma si cimenta egli stesso nella composizione di alcuni brani ispirati alle tradizioni musicali della sua isola. Complice una certa attitudine per la musica dimostrata già negli anni della

giovinezza, anche grazie al clima favorevole respirato in famiglia, nel 1923 pubblica per le edizioni Ricordi *Canti di Sardegna. L'anima del popolo sardo*, una raccolta di 37 arie per voce e pianoforte basate su melodie popolari sarde. Il pregevole volume, arricchito dalle illustrazioni di Virgilio Simonetti, riscosse da subito un discreto successo. L'operazione si collocava con un certo ritardo nell'ambito di una moda molto diffusa in tutta Europa fin dalla seconda metà dell'Ottocento, secondo cui i folkloristi erano soliti presentare i risultati delle loro ricerche nella forma di melodie armonizzate al pianoforte (per altro spesso adattate allo scopo), realizzando lavori ibridi che in alcuni casi avevano velleità artistiche e in altri venivano presentati come delle fedeli restituzioni dei materiali raccolti. I *Canti di Sardegna* di Giulio Fara erano solo un esempio delle tante raccolte di questo tipo pubblicate da Ricordi fin dal 1881¹³.

È interessante soffermarsi su questa raccolta per varie ragioni. In primo luogo per rilevare la risonanza che l'opera ebbe, dovuta forse ad un valore artistico superiore alla media dei lavori di questo tipo, di norma abbastanza modesti, forse al fascino "esotico" che la Sardegna suscitava (e in parte suscita ancora) nell'immaginario collettivo. Successo testimoniato tra l'altro dal numero di compositori che nei decenni successivi utilizzarono le arie del Fara come materiale a cui ispirarsi per la realizzazione di nuove opere. Tra questi vanno ricordati Ildebrandi Pizzetti, Riccardo Zandonai, Alfredo Casella, Ennio Porrino e, in tempi più recenti, Luciano Berio, che attinse proprio ad un brano di *Canti di Sardegna* per comporre il *Motettu de tristura* compreso nel ciclo delle sue *Folk Songs* (1964).

Accompagnamento pianistico a parte, non è chiaro quanto le melodie di *Canti di Sardegna* possano essere considerate delle fedeli trascrizioni di temi tradizionali o quanto questi siano stati aggiustati da Fara per esigenze artistiche. Il caso più curioso è senza dubbio quello dei *mutos*, termine che nella tradizione sarda indica un particolare tipo di componimento poetico, spesso improvvisato, che può essere messo in musica con varie melodie e differenti modalità esecutive (voce sola con o senza accompagnamento strumentale, canto *a tenore*, ecc.). I *mutos* di Fara sono particolarmente interessanti sia perché a tutt'oggi non siamo in grado di stabilire con chiarezza se si trattasse di una melodia effettivamente in uso nella tradizione sarda, sia perché sono stati protagonisti di una singolare circolazione tra la musica colta e quella di tradizione orale.

Fara propone per la prima volta questa melodia nel saggio *Appunti di etnofonia comparata* (1922b) presentandola come la versione in uso a Nuoro dei *mutos* logudoresi, che viene così descritta:

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 pa-

13 Ulteriori dettagli sulla prassi di armonizzare questi materiali per voce e pianoforte e un elenco delle principali raccolte di musiche popolari pubblicate da Ricordi si trovano in Leydi 2008: 61.

stori, mesto e appassionato a un tempo, non quello posteriore che amano cantare i musicisti popolareschi 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).

(♩ = 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 pura-e ra-ra.

[Fara 1997: 251]

Lo stesso tema si ritrova in una delle arie di *Canti di Sardegna* dal titolo *Mutto*. Ma in questo caso, essendo abbinato a una variante del testo in cui viene nominato il monte Limbara (dunque in Gallura), anziché come nel caso precedente il monte Gonare (situato vicino a Nuoro), il canto viene presentato con un “mutetto del nord”. A complicare ulteriormente la faccenda c'è il fatto che, come fa notare Salvatorangelo Pisanu, la stessa melodia si ritrova in un brano scritto nel 1921 del compositore Giuseppe Rachel e intitolato *In su Monte Gonare*. Inoltre, il brano presenta una struttura armonica che, sempre secondo Pisanu è ascrivibile con ragionevole certezza a un componimento colto o semicolto (cfr. Pisanu 2012: 121-124).

La stessa melodia viene ripresa nel 1954 dal maestro Banneddu Ruju, uno dei capiscuola della cosiddetta coralità di scuola nuorese¹⁴, che ne realizza un arrangiamento per coro a voci pari. Questa versione viene incisa per la prima volta nel 1977 nel disco *Coro di Nuoro*, vol. 3, che avrà una discreta circolazione

¹⁴ Per una descrizione di questo genere musicale che si sviluppa a Nuoro attorno agli anni Cinquanta, incentrato su cori maschili che interpretano brani d'autore ispirati ai temi della musica tradizionale sarda si veda Macchiarella, Milleddu e Oliva 2013.

nell'isola, facendo di *In su mont'e Gonare* un classico della coralità sarda¹⁵. Negli anni Sessanta il canto passa effettivamente sul versante della musica tradizionale, quando cattura l'attenzione di alcuni *cantadores a chitarra*, una dei generi musicali più interessanti della tradizione sarda¹⁶, che ne incisero due versioni in altrettante musicassette¹⁷. Infine, la versione incisa nel 1974 dalla cantante Maria Carta – alla quale hanno fatto seguito numerose altre versioni proposte da vari artisti sardi – sancisce il passaggio al mondo del *folk revival*, completando così un percorso che dalle presunte (ma dubbie) origini popolari passa per la musica colta, torna alla tradizione orale e infine entra nell'orbita della *popular music*. Un percorso che lo stesso Fara, a cui si deve l'immissione in circolazione, non avrebbe certamente potuto immaginare.

7. CONCLUSIONI

Giulio Fara è stato uno studioso che ha dedicato l'intera vita alla ricerca sulle musiche tradizionali. Partendo dallo studio della musica della sua terra, la Sardegna, allo stesso tempo con un occhio rivolto agli indirizzi che la disciplina andava prendendo nel più ampio contesto europeo, ha saputo trovare una via originale, seppur minoritaria, per porre al centro della sua attività scientifica lo studio delle pratiche e degli strumenti musicali di interesse etnomusicologico. È stato uno studioso non privo di contraddizioni: a volte un conservatore che si è troppo lungamente attardato su posizioni via via superate dai suoi colleghi, altre volte un grande innovatore, in grado di avanzare proposte che vennero accolte dalla comunità scientifica solo diversi anni più tardi, o che ancora attendono pieno accoglimento. Come quando nel 1921 propose l'istituzione di fonoteche etniche presso i Conservatori italiani, o nel 1927 redasse un progetto per l'istituzione di un corso di musicologia (che prevedeva ampio spazio anche per l'etnomusicologia) nelle Facoltà di Lettere (cfr. Fara 1927)¹⁸. O quando nel 1932 presentò alla comunità scientifica il museo strumentale del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, presso il quale lavorava, che raccoglieva una collezione di strumenti provenienti perlopiù dalle colonie d'Africa classificati secondo criteri organologici rigorosi (Fara 1932b); o ancora quando nel 1935 auspicava l'elaborazione di un «sistema di raccogliere la musica e le notizie ad essa concernenti» che fosse «scientificamente esatto e

¹⁵ La partitura dell'arrangiamento di *Baneddu Ruju* è pubblicata nel volume *Sardegna canta e prega* (Ruju 1997).

¹⁶ Per informazioni sul *cantu a chitarra* si vedano Carpi 1999, Perria 2006, Angeli 2006 e Carboni 2012.

¹⁷ I brani sono stati incisi nei seguenti supporti: Ciccheddu Mannoni, *Cantu de su Gennargentu - Cantu di Limbara*, Nuraghe ORA 004, 45 giri, 1963; Trio melodico sardo, (Francesco Cubeddu, Salvatore Viridis, Adolfo Merella (chitarra), R. Diana (fisarmonica)), *Muttetti nuovesi* (prima e seconda parte), Vis Radio, ViMQN 36713, 45 giri, 1961.

¹⁸ Del progetto, presentato nelle XXXIV annata della "Rivista Italiana di Musicologia" (pp. 389-396) fa menzione Roberto Leydi (2008: 318)

rigidamente uniforme» (Fara 1935) e l'affidamento a specialisti appositamente formati del lavoro di raccogliere e studio della musica etnica.

Sul piano della riflessione teorica, proponendo il concetto di *etnofonia* e ragionando su temi complessi come quello del rapporto tra musica popolare e popolareggiante, ha contribuito fattivamente a porre le basi per la nascita della moderna etnomusicologia in Italia.

Tra i suoi colleghi è forse uno di quelli che più seppe guardare al di fuori dei confini nazionali. Edotto nella letteratura internazionale, come dimostrava citando spesso pubblicazioni straniere nei suoi articoli, contribuì a far conoscere tali opere in Italia collaborando come recensore alla “Rivista Musicale Italiana”. Allo stesso tempo i suoi lavori circolavano all'estero, come testimonia la sua presenza (assieme a pochissimi altri italiani) nella bibliografia del volume *Ethnomusicology* di Jaap Kunst (1955), testo fondativo della disciplina.

L'attività di Fara fu incisiva anche sul fronte della didattica. Fu infatti maestro di Giorgio Nataletti, fondatore nel 1948 del *Centro Nazionale Studi di Musica Popolare* e con esso della moderna etnomusicologia in Italia, che sappiamo essere stato profondamente influenzato dalle sue teorie¹⁹. La sua è stata una figura di traghettatore, che ha accompagnato gli studi sul folklore musicale attardati su posizioni tardo-romantiche verso quella che sarebbe poi diventata la moderna etnomusicologia. Non è un caso che nel programma della prima conferenza generale dell'*International Folk Music Council*, tenutasi a Basilea nel 1948, si possa leggere il suo nome tra i membri della delegazione italiana. Sappiamo che in realtà non poté prendere parte all'incontro, l'ultimo al quale sarebbe stato invitato visto che l'anno successivo lasciò, prematuramente, questa terra. Una presenza che mi piace pensare come una sorta di investitura simbolica, che fa di Giulio Fara uno dei padri nobili della nostra disciplina.

¹⁹ Il caso più evidente è forse quello di *Su Ussertu*, trasmissione radiofonica andata in onda nel 1964 su Radio Sardegna, nella quale venivano letti testi scritti dallo stesso Nataletti a commento di documenti sonori sulle tradizioni musicali della Sardegna raccolte alcuni anni prima. Nell'ultima puntata Nataletti si sofferma sulla definizione del concetto di 'melodia' propone ipotesi sulle origini della musica direttamente riconducibili al pensiero di Fara. Per ulteriori dettagli su questa vicenda si veda la ricostruzione di Ignazio Macchiarella in Lutz e Macchiarella 2012: 55-58.

RIFERIMENTI

AA.VV.

- 1912 *Atti del Primo Congresso di Etnografia Italiana, Roma 19-24 ottobre 1911*, Unione tipografica cooperativa, Perugia.

Angeli, Paolo

- 2006 *Canto in Re. La gara a chitarra nella Sardegna settentrionale*, ISRE, Nuoro, con 4 cd allegati.

Baglioni, Silvestro

- 1910 *Strumenti musicali sardi*, in "Atti della Società Romana di Antropologia (Rivista Italiana di Antropologia)", XVI, pp. 75-84.

- 1911 *Ulteriori ricerche sulle launeddas*, in "Atti della Società Romana di Antropologia (Rivista Italiana di Antropologia)", XVI, pp. 391-409.

- 1923 Recensione a C. Stumpf & E. M. von Hornbostel, *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, in "Rivista Musicale Italiana", XXX, p. 148.

Carboni, Salvatore

- 2012 *Canto a chitarra*, in F. Casu e M. Lutz, 2012, voll. 4 e 5 (con Paolo Bravi).

Carpi, Andrea

- 1999 *Canti sardi a chitarra*, Il Trovatore, Roma.

Carpitella, Diego

- 1973 *Profilo storico delle raccolte di musica popolare in Italia*, in Id. *Musica e tradizione orale*, Flaccovio, Palermo, pp. 31-54 (ed. or. in *Studi e ricerche del Centro nazionale studi di musica popolare dal 1948 al 1960*, Accademia Nazionale di S. Cecilia-Radiotelevisione italiana, Roma 1961, pp. 37-58).

Casu, Francesco - Lutz, Marco

- 2012 (a cura di), *Enciclopedia della Musica Sarda*, 16 voll., L'Unione Sarda, Cagliari, con 9 dvd e 7 cd allegati.

Fara, Giulio

- 1905 *Musica vocale popolare sarda*, in "Il Paese", 1/291, 22 ottobre 1905, pp. 2-3.

- 1908 *Il canto alle sue origini*, in "La Cronaca Musicale", XII: 315-317.

- 1909 *Musica popolare sarda. Piccolo contributo alla storia ed all'arte dei suoni*, in "Rivista Musicale Italiana", XVI, pp. 713-749.

- 1913-14 *Su uno strumento musicale sardo*, in "Rivista Musicale Italiana", XX (1913), pp. 763-791 (prima parte) e XXI (1914), pp. 12-50 (seconda parte).

- 1915a *Unità di essenza e di forma nella musica primitiva*, in "La Cronaca Musicale", XIX, pp. 135-182.

- 1915b *Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna*, in "Archivio Storico Sardo", XI, pp. 152-170.

- 1916 *Dello zufolo pastorale in Sardegna*, in "Rivista Musicale Italiana", XXXIII, pp. 509-533.

- 1916-17 *Il pifaro y tamborillo in Sardegna*, in "Archivio Storico Sardo", XII, pp. 151-174.

- 1917 *Contributo alle ricerche sulla genesi della musica*, in "La Nuova Musica", XXII, pp. 307-315.

- 1918 *Sull'etimologia di "launeddas"*, in "Rivista Musicale Italiana", XXV, pp. 259-270.

- 1919a *Studi etnofonici. I - Importanza artistica e musicologica*, in “La critica musicale”, II/9-10, pp. 178-181.
- 1919b *Studi etnofonici. I - Importanza artistica e musicologica (continuaz.)*, in “La critica musicale”, II/11, pp. 204-212.
- 1920a *Studi etnofonici. II - Loro stato attuale*, in “La critica musicale”, III/6-7, pp. 164-169.
- 1920b *Studi etnofonici. II - Loro stato attuale (continuaz.)*, in “La critica musicale”, III/8-9, pp. 213-215.
- 1921a *Studi etnofonici. III - Raccolta e classificazione*, in “La critica musicale”, IV/6-7, pp. 96-105.
- 1921b *Studi comparati di etnofonia religiosa (Sardegna, Calabria, Indie centrali)*, in “Musica d'Oggi”, III, pp. 334-335.
- 1922a *Studi etnofonici. IV - I caratteri e le forme melodiche*, in “La critica musicale”, V/5-6, pp. 128-137.
- 1922b *Appunti di etnofonia comparata*, in “Rivista Musicale Italiana”, XXIX, pp. 277-334.
- 1922c *Studi comparati di etnofonia (Sardegna, Grecia, Provenza, Sicilia, Campania, Bearn, Africa centrale, Anam)*, in “La Cultura Musicale”, I, pp. 22-32.
- 1922d *Studi comparati su strumenti musicali etnici (Brasile, Grecia, Inghilterra, Tibet, Corea, Spagna, Sardegna)*, in “Musica d'Oggi”, VII, pp. 193-198.
- 1923 Recensione a B. Bartok & Z. Kodaly, *Chanson populaires de Transylvanie*, in “Rivista Musicale Italiana”, XXX, pp. 625-627.
- 1925a Recensione a B. Bartok, *Volkmusik der Rumänen von Maramures*, in “Rivista Musicale Italiana”, XXXII, pp. 138-141.
- 1925b *Bricicche di etnofonia marchigiana. Saggio sul Piceno*, in “Musica d'Oggi”, VII, pp. 143-147 e 175-178.
- 1926 *Genesis e prime forme della polifonia*, in “Rivista Musicale Italiana”, XXXIII, pp. 343-362 e 530-550.
- 1929 *Bricicche di etnofonia marchigiana. Saggio sul Maceratese*, in “Musica d'Oggi”, XI, pp. 345-353.
- 1932a *Bricicche di etnofonia marchigiana. Saggio sul Maceratese*, in “Musica d'Oggi”, XIV, pp. 13-19.
- 1932b *Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro e i suoi strumenti musicali etnici*, in “Musica d'Oggi”, XIV, pp. 421-428.
- 1935 *A proposito di scavi etnofonici*, in “Musica d'Oggi”, XVII, pp. 181-183.
- 1936 *Canzone popolare, canto del popolo, etnofonia*, in *Atti del III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari. Trento – Settembre 1934*, Edizione dell'O.N.D., Roma, pp. 335-347.
- 1938 *La sopravvivenza della musica preistorica in Sardegna*, in *Diorama della musica in Sardegna*, a cura della Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti, Stabilimento tipografico della Società editoriale italiana, Cagliari, pp. 13-26.
- 1939 *Scorcio di etnofonia marchigiana. Treia*, in “Musica d'Oggi”, XXI, pp. 305-308.
- 1940 *L'anima della Sardegna. La musica tradizionale*, Istituto delle edizioni accademiche, Udine.
- 1997 *Sulla musica popolare in Sardegna*, a cura di G. N. Spanu, Ilisso, Nuoro.

- Giannattasio, Francesco
 1998 *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Bulzoni, Roma (ed. or. La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1992).
- Giuriati, Giovanni
 1995 *Italian Ethnomusicology*, in "Yearbook for Traditional Music", 27, pp. 104-131.
- Guizzi, Febo
 2002 *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, LIM, Lucca.
 2012 (a cura di), *Un voyage à Résia. Il manoscritto di Ella Adaïewsky del 1883 e la nascita dell'etnomusicologia in Europa*. LIM, Lucca.
- Kunst, Jaap
 1955 *Ethnomusicology: a study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*, Martinus Nijhoff, The Hague.
- Lutz, Marco
 2012 *Launeddas*, in F. Casu e M. Lutz 2012, voll. 11 e 12.
- Lutz, Marco - Macchiarella, Ignazio
 2012 *Canti monodici*, in F. Casu e M. Lutz 2012, vol. 10.
- Lutz, Marco - Marras, Marcello
 2012 *Strumenti musicali*, in F. Casu e M. Lutz 2012, voll. 8 e 9.
 2015 *Circolazione di saperi. Le ricerche di don Dore e i suonatori contemporanei*, in M. Furio Pili, S. Pisanu e G. Dessì, *Do-Re-Musica. Atti del convegno di studi in onore di don Dore, Tadasuni 25-26 maggio 2012*, EDeS, Sassari, pp. 157-168.
- Macchiarella, Ignazio - Milleddu, Roberto - Oliva, Luigi
 2013 *Cori polifonici*, in F. Casu e M. Lutz 2012, voll. 15 e 16.
- Madau, Matteo
 1787 *Le Armonie de' sardi*, Stamperia Reale, Cagliari.
- Milleddu, Roberto
 2012 *Flauto e tamburo in Sardegna*, in F. Casu e M. Lutz 2012, vol. 9, pp. 44-45.
- Nataletti, Giorgio
 1948 *Il folklore musicale in Italia dal 1918 ad oggi*, Edizioni ENAL, Roma.
- Leydi, Roberto
 2008 *L'altra musica. Etnomusicologia*. LIM-Ricordi, Lucca (I ed. Giunti-Ricordi, Firenze, 1991).
- Paulis, Giulio
 1994 *I nomi delle 'launeddas': origine e storia*, in G. N. Spanu 1994, pp. 137-140.
 2012 *Il nome della launeddas*, in F. Casu e M. Lutz 2012, vol. 11, p. 44.
- Pisanu, Salvatorangelo
 2012 *Commento musicologico*, in G. Perria, *Mutetus e Mutos. Tipologia, struttura, funzione*, PTM Editrice, Mogoro, pp. 107-128.
- Ruju, Banneddu
 1997 *Sardegna canta e prega: voll. 1. e 2, s.n., s.l.*
- Sassu, Pietro
 1967 *Bibliografia analitica degli scritti etnomusicologici di Giulio Fara. Primo saggio: 1905-1914*, in "Bollettino del Repertorio e dell'Atlante Demologico Sardo", II, pp. 27-32.

- 1975 *Bibliografia analitica degli scritti etnomusicologici di Giulio Fara: seconda parte (1914-1917)*, in “Bollettino del Repertorio e dell’Atlante Demologico Sardo”, VI, pp. 27-32.
- 2011 *Dall’etnofonia all’etnomusicologia. Un secolo di studi sulla musica popolare italiana*, in “Archivio di Etnografia”, VI/1-2, pp. 37-68.
- Schültz Adaiewsky, Ella von
 1921 Recensione a C. Sachs, *Altägyptische Musikinstrumente*, Leipzig, 1920, in “Rivista Musicale Italiana”, XXVIII, pp. 527-528.
- Spano, Giovanni
 1840 *Ortographia sarda nazionale*, Stamperia Regia, Cagliari.
- Spanu, Gian Nicola
 1994 (a cura di), *Sonos. Strumenti di musica popolare sarda*, ISRE-Illisso, Nuoro.
 1997 *Prefazione*, in G. Fara 1997, pp. 7-32, con cd allegato.
- Stockmann, Erich
 1984 *Teoria e metodo per lo studio degli strumenti di musica popolare*, in “Culture musicali”, III/5-6, pp. 3-17.