

# Tracce musicali nell'opera del canonico Spano

Ignazio Macchiarella

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali  
mail: macchiarella@unica.it

Abstract: Although he had no specific musical training, canon Giovanni Spano's works reveal a broad and articulate interest in the musical practices of his time. In particular, the two volumes of the *Ortografia Sarda Nazionale* (1840) are excellent sources on oral traditions, the oldest and most eloquent treatises on the subject by a scholar from the island.

As a linguist, Spano pays particular attention to vocal forms and thus to the relationship between text and music, in the context of the practice of a Tenor singing and forms of poetic improvisation, guitar singing, etc. Most of the practices dealt with by Spano are still in use; for others, there is no precise evidence. Of particular interest is the female presence, characterised by the funeral laments of the *prefiche*, who were called poetesses and referred to forms of competition during funerals - a practice of which there is no other evidence.

The essay reports on the most significant passages taken from various works, with a view to the forthcoming completion and interpretation of the musical indications in Canon Spano's works.

Key words: oral tradition, a Tenore singing, improvising poetry, *launeddas*, female singing

Le ricerche storiche sul fare musica hanno inevitabilmente un carattere paradossale. Dal momento che non è possibile conoscere la realtà di un evento sonoro trascorso (quanto meno prima dell'invenzione del fonografo, brevettato da Thomas Edison nel 1877), la nostra comprensione della musica del passato non può che risultare sempre parziale e approssimativa. Ciò vale per le musiche veicolate attraverso le convenzioni della scrittura così come per quelle trasmesse oralmente, frutto di meccanismi virtuali condivisi da gruppi umani che si manifestano solo nella fugacità della performance. Musiche, queste ultime, che in maniera impropria vengono solitamente definite "tradizionali", usando l'aggettivo in una accezione comune corrispondente a un sinonimo di "eredità culturale del passato." In realtà tale definizione, applicata alla musica è in sostanza impropria dal momento che i suoni non possono persistere nel tempo – se non nella forma, diciamo così, "imbalsamata" di una registrazione sonora<sup>1</sup>. Sono piuttosto i meccanismi costruttivi di un'espressione musicale, gli scenari esecutivi, le regole nelle combinazioni dei suoni e così via a trasmettersi nel tempo, pur mutando di continuo, a ogni riproposizione.

In questa prospettiva, le fonti storiche con riferimenti a pratiche performative, al di là delle sommarie suggestioni sullo specifico sonoro, possono offrire molteplici indicazioni sulla vita sociale del passato. Condizione indispensabile è una adeguata analisi critica dei materiali presi in considerazione, da inquadrare nel contesto di fonti dello stesso periodo, tenendo conto che, fino a tempi relativamente recenti, la scrittura è stata appannaggio quasi esclusivo delle classi socialmente egemoni, interessate a descrivere e tramandare le espressioni musicali del proprio *milieu* culturale, senza alcuna specifica attenzione per quanto avveniva al di fuori di esso (con qualche eccezione).

---

<sup>1</sup> KATZ 2004.

## 1. L'idea di musica di Giovanni Spano

In questo quadro sommario, un rilievo speciale acquisisce la produzione del canonico Giovanni Spano, profondamente interessata verso la lingua e la poesia della Sardegna. Una produzione – per la quale rinvio ad altri saggi in questo volume – fondata su molteplici e articolate relazioni con gli studi umanistici dell'epoca, su intensi contatti epistolari con numerosi intellettuali di diversa formazione ma anche su viaggi fuori dalla Sardegna che è presumibile abbiano contribuito in maniera rilevante a far prendere consapevolezza all'autore del valore culturale di espressioni sovente denigrate nel mondo della scrittura quali le musiche trasmesse oralmente.

Nello specifico del fatto musicale, infatti, una gran parte delle testimonianze del canonico sulle pratiche esecutive risultano senz'altro sorprendenti ed eccezionali nel senso proprio dell'aggettivo. Prima della seconda metà del XIX secolo, al di là di una scarsa letteratura inerente la musica d'arte – quella praticata nei teatri, nelle cattedrali e nei palazzi del potere politico – si hanno ben poche attestazioni sul fare musica in generale e sulle manifestazioni dell'oralità in particolare<sup>2</sup>. Tra l'altro un intellettuale del tempo difficilmente avrebbe usato il termine musica a proposito di quanto veniva cantato/suonato per le strade urbane, nelle campagne, durante le attività lavorative e così via. Tali preconcetti si ritrovano anche in Spano. Nella *Guida alla città e dintorni di Cagliari*, ad esempio, vi sono notizie sul Teatro civico nel quartiere di Castello, dove «si rappresenta l'opera in musica in due stagioni dell'autunno e del carnevale»<sup>3</sup>, sulla Società Filarmonica, sul suo funzionamento e sul fatto che organizzasse dei balli per il carnevale<sup>4</sup>, sul Bastione Santa Caterina dove la «banda militare in giorni determinati della settimana rallegra la passeggiata con scelti pezzi di musica»<sup>5</sup>, sull'accompagnamento delle processioni del Giovedì Santo per la visita delle chiese da parte della banda musicale<sup>6</sup>, sull'uso del concerto domenicale della banda presso il Terrapieno del quartiere di Villanova che «trattiene il popolo con sinfonie»<sup>7</sup>, sulla presenza di organi nelle chiese e così via. Mancano invece notizie su ciò che oggi si usa definire paesaggio sonoro urbano, sulle pratiche musicali trasmesse oralmente che pure dovevano essere numerose, specie quelle legate all'intrattenimento cittadino, alla vita quotidiana nelle strade e nelle piazze, al porto e ai mercati, a certi luoghi di incontro come le botteghe artigianali<sup>8</sup>.

## 2. Competenze dichiarate

A fronte di tale assenza, nella produzione del nostro Canonico inerente alla cultura sarda, alla *limba* e poesia *logudoresa*, la musica è ben presente, articolata in molteplici interventi su questioni differenti, per vari aspetti originali al confronto con altri materiali storici di questo tipo relativi alla Sardegna ma anche all'Italia intera.

Quello di Spano sul fare musica, sia comunque chiaro, non è un interesse preminente e sistematico. Le sue osservazioni hanno per lo più il carattere di note *en-passant* entro trattazioni più ampie, d'altro argomento, principalmente su questioni letterarie. Del resto, per tutto il XIX e per alcuni decenni del secolo appresso, non si riscontrano in tutta Italia interessi monografici sul far musica, mentre abbondano le pubblicazioni di “canzoni popolari” costituite da testi verbali con poca attenzione verso la pratica esecutiva.

Sappiamo comunque che la musica ha fatto parte della formazione di Giovanni Spano. È lui stesso, nelle sue memorie, ad attestare che dopo aver acquistato «un cembalo, mi feci insegnare le prime chiavi da un frate osservante e questo bastò perché almeno potessi accom-

---

<sup>2</sup> MILLEDDU 2020; MACCHIARELLA 2020.

<sup>3</sup> SPANO 1861: 24.

<sup>4</sup> SPANO 1861: 52.

<sup>5</sup> SPANO 1861: 27.

<sup>6</sup> SPANO 1861: 93.

<sup>7</sup> SPANO 1861: 253.

<sup>8</sup> SASSU, ARCANGELI 1992.

pagnare una messa e un vespro in chiesa. Comprai pure una cetra sarda e francese e la mia camera sembrava un Parnaso»<sup>9</sup>.

Una dichiarazione che assai difficilmente si può trovare a proposito di altri studiosi interessati in qualche modo di musica della Sardegna (escludendo i pochi musicisti professionisti come il quasi coetaneo maestro di cappella Nicolò Oneto)<sup>10</sup>: una precisazione che dà forza quindi allo specifico rilievo delle testimonianze di Spano sul fare musica – benché, come si vedrà, alcune testimonianze su varie pratiche musicali risultino improbabili, se non verosimilmente errate.

A dire il vero non è ben chiaro cosa fossero effettivamente le due cetre, “una sarda e francese”, di cui parla il nostro. Roberto Milleddu<sup>11</sup> segnala che talvolta adopera i termini cetra e chitarra come sinonimi (un «[...] modo usato dai Sardi per adattare il verso endecasillabo al canto è con l'ajuto della cetra (sard. *Chiterra*)»<sup>12</sup>, altre volte come strumenti differenti («Nella Gallura s'improvvisa [...] con cantilena a voce, e più comune colla chitarra al cui accordo segnatamente improvvisano del Donne di Tempio nel *graminaddoggiu*»)<sup>13</sup>.

Va osservato di passaggio che questo riferimento alle “donne di Tempio” nell'atto di improvvisare con accompagnamento di chitarra si trova in altre fonti, tra cui i diari del viaggiatore Antoine-Claude Pasquin Valery «Le donne della Gallura sono dotate allo stesso modo del talento dell'improvvisazione; esse l'esercitano con canti alterni, mentre tessono la lana; quando arriva uno straniero, una di queste Corinne paesane si alza, gli offre un fiore e gli dedica una strofa»<sup>14</sup>, una rappresentazione di una scena idilliaca che pare poco verosimile (vedi oltre).

### 3. Ortografia nazionale

Le tracce musicali più articolate del canonico Spano si trovano comunque nel poderoso lavoro in due volumi *Ortografia nazionale sarda, ossia grammatica della lingua logudorese paragonata all'italiano* pubblicati nel 1840, un'opera indirizzata dallo stesso autore al “giovane lettore isolano” per il quale la conoscenza della propria lingua viene definita come doverosa: «La prima parte abbraccia il discorso che propriamente forma la grammatica, la seconda la prosodia sarda ed altre osservazioni inerenti all'idioma. Applicata in ambedue scorgerai la tua maestosa lingua alla sonante italiana che hai pur obbligo di apprendere»<sup>15</sup>.

Del fare musica si parla quasi esclusivamente nel secondo volume, più sistematico, basato su una analisi dei versi usati nella lingua logudorese. Qui si riscontrano le testimonianze di maggiore importanza e valore e che sono da annoverare fra le maggiori fonti letterarie ottocentesche in cui si fa faccia riferimento (e con una certa precisione) alle espressioni del mondo dell'oralità della Sardegna<sup>16</sup>.

L'attento studio della letteratura isolana si esercita anche attraverso utili precisazioni lessicografiche. Il termine canzone, ad esempio, che in sardo, per Spano, pare rimandare comunque sia a una dimensione sonora: «In sardo chiamasi ogni qualità di componimento rimato ma in italiano sotto questo nome intendesi per eccellenza una composizione di più stanze, o quel numero di versi chiamato canzone petrarchesca. *Cantonarzu*, *Disputadore* e *Poeta*, in sardo chiamasi come presso gli antichi Provenzali *trobadors*, cioè trovatori, colui che compone canzoni ed improvvisa, sard. poetare, disputare, cantare de repente, cioè improvvisare o che si è dato o professa quest'arte. Cantadore colui che canta le sue canzoni o di altri»<sup>17</sup>.

Nell'idea di Spano, quindi, si può pensare che l'articolazione del verso poetico sia il cardine dell'incontro testo/musica che ha luogo nel momento esecutivo.

<sup>9</sup> SPANO 1997: 92.

<sup>10</sup> MILLEDDU 2006.

<sup>11</sup> MILLEDDU 2020.

<sup>12</sup> SPANO 1840: II, 10.

<sup>13</sup> SPANO 1840: II, 11.

<sup>14</sup> VALERY 1837.

<sup>15</sup> SPANO 1840. Su questa opera si veda il saggio di Maurizio Viridis in questo volume.

<sup>16</sup> MILLEDDU 2020.

<sup>17</sup> SPANO 1840: II, 16-17.

#### 4. Del cantare in quattro

Negli studi etnomusicologici sardi l'*Ortografia* è conosciuta soprattutto per i passaggi dedicati alle pratiche di canto a quattro voci/parti trasmesse oralmente che di norma vanno sotto la definizione di canto *a tenore*<sup>18</sup>. Si tratta di passaggi di grande accuratezza e interesse sia per le numerose corrispondenze con la pratica esecutiva odierna sia per l'indicazione di diversi elementi che non sono più in uso<sup>19</sup>.

Per arrivare alla pratica musicale in questione, Spano parte dal verso endecasillabo che, sublimato da Dante, «è il più maestoso e superiore agli altri versi per capacità di sentenze per gravità e melodia». In Sardegna tale verso

«è adattato ad ogni genere di poema: ma si adopera molto frequente né soggetti d'amore modulandolo in due maniere; primo nelle carole<sup>20</sup>, ossia nel ballo a vezzo o collana comunemente chiamato *ballo sardo*, nel quale quattro persone cantano a concerto che dai greci chiamasi *polyodia*<sup>21</sup>, adattando l'accento tonico ossia il tempo ai movimenti che sono corretti da quello, come si cantavano gli antichi versi saturni. Il primo fa il tuono del *do*, abbassando o inalzando il tuono dopo ripetuti uno o due versi per tre, quattro e più volte ad arbitrio per evitar la monotonia, e che chiamano *tenore* o *boghe*, perchè è il primo a pronunciar il verso, il quale dopo la prima ripetizione viene seguitato dall'altra voce che fa il *sol* e che chiamano contra contralto: indi il *do* d'ottava bassa che chiamano *basciu* o *burdone*, basso (1), finalmente seguita il *mi* che chiamano *Tippiri Mesa boghe* e *falzittu*, soprano. Tal volta aggiungesi il *do* dell'ottava soprana che chiamano *sa Quinta*, e ordinariamente è un ragazzo. Questi si aggruppano con le mani sul collo (sic), e per non disperder la voce avvicinano la destra ad una parte della bocca regolando con armonia le voci conforme il tuono del cantore.

(1) *Burdone* dicesi in Logud. da BURDU add. cioè sordo, SONU BURDU (oppure ardu) suono sordo, il quale si fa con l'organo della gola, per cui chiamasi anche BASCIU DE BULA, se poi col petto dicesi BASCIU DE PECTUS, basso»<sup>22</sup>.

Ecco la rappresentazione grafica di quanto detto, ossia la costruzione dell'accordo base del cantare *a tenore*.



Fig. 1. Disposizione delle voci secondo Giovanni Spano (1840).

<sup>18</sup> MACCHIARELLA 2023.

<sup>19</sup> Ben poco è noto sulle vicende storiche del cantare *a tenore* a causa della carenza di fonti. Prima delle testimonianze di Spano si hanno sporadici cenni *en passant* soprattutto da parte di viaggiatori ed eruditi non sardi. Il quadro tratteggiato dal nostro canonico lascia comunque intendere che si tratti di una pratica largamente praticata in varie aree dell'isola con ampia partecipazione di cantori e ascoltatori locali (MACCHIARELLA 2023: 18-20).

<sup>20</sup> Per Spano la carola corrisponde a un «ballo a collana perché è intrecciato con le mani unite e strette insieme imitando un circolo per cui dicesi anche in sardo *ballu tundu*» (SPANO 1840: 9n.). Il termine carola per indicare un ballo in cerchio ha attestazioni anche medievali e denomina pratiche esecutive trasmesse oralmente ai nostri giorni soprattutto nel nord Italia e arco alpino: non sono note analoghe attestazioni del termine nel mondo dell'oralità di Sardegna.

<sup>21</sup> Il termine *Polyodia* ripreso come omaggio all'abate Matteu Madau (1787) è un neologismo risalente al 1650, dovuto a quanto pare ad Athanasius Kircher, da intendere in opposizione a *monodia*, che non ha avuto larga circolazione (BARON 1968: 464).

<sup>22</sup> SPANO 1840: II, 9.

L'impianto musicale descritto da Spano corrisponde nella sostanza a quanto praticato oggi. Non ha uguale riscontro, invece, la presenza di una quinta voce (*sa Quinta* per l'appunto) che oggi si ritrova oggi solo in Gallura, nel canto a *tasgia* (con un impianto armonico diverso da quello del canto *a tenore*, orientato verso il canto a *Cuncordu*)<sup>23</sup> Non mancano tuttavia registrazioni sonore degli anni Sessanta del Novecento di esecuzioni di canto *a tenore*, in paesi come Ghilarza e Lula, con la presenza di tale parte superiore. Altrettanto sconosciuta è la presenza di un ragazzo nella esecuzione della quinta e quindi di gruppi di cantori con ampi gap generazionali. Singolare appare infine la rappresentazione dell'uso della mano destra vicino alla bocca come regolatore «con armonia (delle) [...] voci conforme il tuono del cantore», quando l'uso della mano (destra e/o sinistra) è più orientato verso l'orecchio con il compito di facilitare l'ascolto di quanto ogni singolo cantore sta emettendo, potendo intervenire a tale scopo in caso di imprecisioni.

Secondo Spano «Questo costume di ballare col suono del canto senza il concerto di musicali stromenti è antichissimo) ed è il proprio del Logudoru<sup>24</sup>. Si principia con tardità il canto, indi si accelera un poco, dopo una o due strofe, adattando il passo alla cadenza della voce (*passu torradu*) perchè si fa un passo avanti, indi ritornano facendo le suddette movenze: finalmente danno la giusta cadenza (*pesare su ballu*), cioè levare o metter in moto, aggruppati i cantori nel mezzo cui fanno circolo i ballanti, girando attorno dalla destra alla sinistra»<sup>25</sup>.

La descrizione richiama quella ancora oggi in uso nei balli accompagnati dal canto *a tenore* che hanno inizio con dei passaggi cosiddetti in ritmo libero (parlando rubato) che hanno la funzione di richiamare i danzatori, per poi passare al ritmo cadenzato del modello prescelto<sup>26</sup>.

La struttura esecutiva del canto *a tenore* viene richiamata dal canonico a proposito delle sfide di poesia improvvisata che avevano luogo «in occasione di pubbliche e private allegrezze, e nelle feste campestri o per divertire un ospite o per onorare un personaggio»<sup>27</sup>. Il passo, in realtà risulta poco chiaro in riferimento alla pratica esecutiva odierna che per quanto riguarda la poesia logudorese è incardinata sull'ottava di endecasillabi: mentre il poeta propone il proprio canto sul registro de *sa boghe*, le tre voci insieme di *bassu*, *contra* e *mesa boghe* propongono un breve intervento tra l'enunciazione di due o tre versi seguito da un ribattere insieme l'accordo, al termine dell'ottava<sup>28</sup>. Spano prospetta inoltre la possibilità di versi ottonari o settenari, oltre che endecasillabi: «con questa differenza però che il Cantore dice il verso intero ed indi quelli che accompagnano co' detti tuoni assumono la finale del verso modulandolo inarticolatamente per un poco spazio di tempo, e tanto nell'uno che nell'altro canto facendo la pausa tonica, se endecasillabo nella 2, 6 o 7 e penultima sillaba, se ottonario o settenario nella 1, 3 e penultima sillaba»<sup>29</sup>.

Quella della poesia improvvisata è una pratica che pare interessare molto il nostro canonico che, al pari di altri intellettuali del tempo, manifesta un sincero stupore in considerazione della capacità di molti poeti di essere in grado, all'impronta, di produrre testi originali con strutture formali complesse ed elaborate concettualizzazioni<sup>30</sup>. Un interesse si potrebbe dire appassionato, reso ben evidente dall'incalzare della scrittura del passo seguente in cui, per altro, Spano illustra meglio il ruolo delle tre voci di canto a tenore, muovendo dalla osservazione che i poeti intervengono nell'atto esecutivo «con una velocità e un artificio indicibile a forma di cantilena. Bisogna vedere con quai spontanei pensieri e con qual chiarezza si eleva l'Improvvisatore nell'accordare e tesser le rime di questo metro, essendo suscettibile ed ap-

<sup>23</sup> MACCHIARELLA 2023.

<sup>24</sup> Spano propone dei rinvii ad antiche fonti greche di cui posso non tener conto in questa sede.

<sup>25</sup> SPANO 1840: II, 9.

<sup>26</sup> MACCHIARELLA 2023.

<sup>27</sup> SPANO 1840: II, 9.

<sup>28</sup> PILOSU 2012.

<sup>29</sup> SPANO 1840: II, 9.

<sup>30</sup> Tra l'altro, nella propria autobiografia fa riferimento al piacere, nelle passeggiate in famiglia, di improvvisare canzonette giocose nel rispettivo dialetto» sfidandosi «a gara»; SPANO 1997: 81. Sulla passione per la poesia improvvisata fra gli intellettuali del paese vedi anche MACCHIARELLA cds.

plicabile a qualunque soggetto e materia. Senza pausa e per così dire in un fiato emettono le prime tre linee del ritornello, indi principiano la stanza velocemente facendo un poco di pausa nel fine di ogni tre versi, accompagnandone la cadenza, ossia facendo alla fine del verso armonioso ecco due voci, cioè il *basso* ed il *contralto*, talvolta aggiungesi il soprano, Tippiri<sup>31</sup>. Entrano in lizza due o tre Improvvisatori dei quali molti ne vantò in ogni tempo questa Terra fertile d'ingegni, e che sono tenuti come gli eroi della loro villa o del distretto, e de' quali grata suona la memoria ed il nome loro in bocca ai posteri. Propongono argomenti enimmi, convengono prima sul premio del vincitore in poesia di quel medesimo genere [...]: balza uno sfidando l'altro, questo risponde con ispirito e franchezza, risolve il dubbio e la questione, ne intralcia di nuovo, salta con un terzo come giudice, chiama in testimonio gli ascoltanti, che talvolta gli arbitri, difende il giusto; sostiene l'ingegnoso compagno dando le ragioni, e così una cosa tirando l'altra, passa intanto il tempo, né si stanca il festevole crocchio sempre in piedi intento ad ascoltare i pensieri di quegl'ispirati cantori, e se vi è calore nella tenzone non disciogliesi fino a che non si veda spuntare il sole nell'Orizzonte [...] ma quello che più sorprende in questi sardi improvvisatori si è che mandano quasi in retaggio questo spirito ai loro figli i quali fin dalla tenera età sostengono argomenti facendo spiccare un'ammirabil forza d'intelletto»<sup>32</sup>.

### 5. Una sorprendente presenza del mondo femminile

Ancora a proposito degli improvvisatori, Spano propone un passo di notevolissimo interesse a proposito di una dimensione femminile di questa pratica musicale connessa da un lato con le *anninnie* e quindi i canti per l'infanzia dall'altro con *sos attitidos*, i lamenti funebri. Si tratta di «nenie curiose e molto usate dalle Sarde Poettese, le quali perché non possono avere tanto frequente quella libertà di entrare in aringo con gli uomini, sebbene talvolta anche questo sia comunissimo a talune (1), hanno occasione di mostrare la loro abilità in due estremi punti della vita dell'uomo; cioè nella culla appena nato lodandolo e nel feretro appena morto piangendolo con lugubri cantilene»<sup>33</sup>.

Nella nota (1) il nostro precisa che di poetesse sarde molte ne ha «conosciute di questo valore, e molte i queste *Sarde Sulpicie* ne vantano i nostri vecchi come vedesi nella Nota (f 33) dei sardi poeti ed improvvisatori, le quali sono dotate d'una pronta e fervida immaginazione, e note per tante canzoni, oltre di saper a memoria tante di queste che ricordano fatti particolari della Patria»<sup>34</sup>.

Va detto che nella nota a pagina 33 si parla di «poeti Improvvisatori ed Improvvisatrici che vissero nel passato e presente Secolo» di cui vengono riportati i nomi con riferimento a soli cinque paesi, cioè Bitti – per il quale viene fatto il nome di due donne «Coccu Antonia, sorella di Coccu (agricoltore) Salvatore» e «Sanna Giorgia»; di Bonorva (nessuna donna), «Osilo – Cherchi Maria, Dore sorelle due, Morongiu Bella;» Ploaghe e Tissi (nessuna donna). Segue una lista di “celebrati poeti” della Gallura ma operanti in logudorese, comprendente un «Canu Gius. D'Usini con la sua consorte Luigia Bacchidda»<sup>35</sup>. Pochi nomi e senza specifiche informazioni, eppure indicazioni preziose nella prospettiva, ad esempio, dei *gender studies* in Sardegna<sup>36</sup>.

---

31 La possibilità di un accompagnamento della poesia a due o tre voci è significativa in quanto, ai nostri giorni, l'intervento a due voci è proprio della poesia campidanese mentre le tre voci sono proprie della logudorese. In entrambi i casi si tratta di voci gutturali (questione cui Spano non fa riferimento) (PILOSU 2014). L'osservazione, tenendo conto della varietà dei versi utilizzati nelle sfide cui fa cenno il nostro canonico, può essere utile per approfondire le relazioni fra le diverse tipologie di improvvisazione poetica sarda, che rinvio ad altra sede.

<sup>32</sup> SPANO 1840: II, 32-33.

<sup>33</sup> SPANO 1840: II, 58.

<sup>34</sup> SPANO 1840: II, 58.

<sup>35</sup> SPANO 1840: II, 34.

<sup>36</sup> LUTZU, PANI, JAKOBSEN 2023.

A proposito di *anninia* il nostro sostiene che si tratti di un «noto armonico intercalare», definizione in realtà tecnicamente non corretta in quanto si tratta comunque di monodia non armonia<sup>37</sup>.

Una posizione nettamente critica Spano prende invece a proposito dei lamenti funebri considerati «un costume indegno nel seno del Cristianesimo»<sup>38</sup>. Lodando l'impegno di preti e vescovi nel debellare le modalità delle antiche "lagrimatrici" (in particolare, si capisce, per le loro alte grida), riporta una breve descrizione degli usi funebri coevi in cui sono previsti alcuni «intercalari in flebile tuono», in situazioni di esternazioni del lutto contenute. Si tratta di versi conosciuti che vengono di volta in volta adattati dai familiari del defunto e dalle donne del paese alla particolare situazione. In questa circostanza Spano sostiene che spesso hanno luogo delle competizioni fra alcune di tali donne «ognuna procurando di distinguersi in prontezza di versi, in durata, in sentimenti e nella forza di intenerir gli astanti col descriver bene le gesta del morto e nel saper bene portar l'argomento con giusta successione dei fatti della sua vita. Bisogna confessare per amore della verità che la virtù delle sarde poetesse spicca molto in questo genere di poesia»<sup>39</sup>. Il passaggio è decisamente interessante e sorprendente: mentre non mancano altre attestazioni circa la presenza delle prefiche in altre fonti ottocentesche (e oltre), non si conoscono indicazioni a proposito di "competizioni tra tali donne" al momento del loro intervento in un funerale<sup>40</sup>.

## 6. Con l'aiuto della cetra

Per altro verso, a proposito dell'utilizzo dell'endecasillabo, Spano afferma che «L'altro modo usato dai Sardi per adattare» tale verso «al canto è con l'ajuto della cetra (sard. Chiterra), qual canto dai Greci è chiamato *monodia*. Il medesimo rende meno monotona (sic!) la cantata, e perciò è il trattenimento delle persone civili e colte. In sardo chiamasi *cantare una octava* ed ognuna abbraccia quattro versi, i quali vengono modulati dal cantore accompagnando la voce col suono della cetra, ed in fine del quarto verso sortono (sic!) altri tre insieme abbellando (sic!) la cantilena del tenore in quegli istessi suoni del canto che si adatta alle carole»<sup>41</sup>, di cui si è detto prima.

Il passo del nostro canonico propone l'immagine di una esecuzione per voce solista e cetra accompagnata dalle tre voci del canto *a tenore*, ossia *basso*, *contra* e *tippiri* (*mesa boghe*) ciascuna delle quali intona un verso con un andamento compreso entro ambiti ristretti di terza o quarta, con una conclusione in cui l'accordo delle quattro voci viene prolungato<sup>42</sup>. Si tratta di una pratica esecutiva di cui non si hanno altre notizie nelle fonti sarde e che sembra rimandare al mondo della musica d'accademia – farebbe pensare, per altro, il riferimento alle persone "civili e colte". Comunque sia questo passo rafforza l'idea che Spano abbia avuto una propria predilezione per la monodia accompagnata, forse per la relativa facilità che tale pratica esecutiva offre alla trasmissione e comprensione dei testi verbali.

In questo senso molto interessante risulta altresì il passo in cui il nostro autore illustra un fare musica che richiama l'odierna *boghe 'e chitarra* gallurese. Trattando di versi ottonari e settenari Spano afferma che questi sono presenti anche «ne' canti di passatempo, accompagnansi con la cetra sarda, emettendo due versi consecutivamente e ripetendoli a talento due e tre volte in tuono gajo e festoso, talvolta con alterne voci segnatamente se la canzone che si canta sia costruita in dialogismo. Questo genere di canto è esclusivo alla Gallura ed a tutta la parte settentrionale, e pare che ivi abbia avuto origine e vita: pure anche nel Logudoro è comune, e si presta sommamente tanto alla musica de' Galluresi quanto a quella de' Logudoresi prestan-

<sup>37</sup> SPANO 1840: II, 59.

<sup>38</sup> SPANO 1840: II, 62.

<sup>39</sup> SPANO 1840: II, 64.

<sup>40</sup> Ho potuto assistere a (e documentare) alcuni rituali funebri guidati da donne specializzate e ho avuto modo di discutere con loro senza trovare alcuna notizia circa forme di competizione in questo tipo di espressione vocale.

<sup>41</sup> SPANO 1840: II, 10.

<sup>42</sup> SPANO 1840: II, 10.

dosi a vicenda lo stromento (sic!) e le strofe. Il tuono del suo canto si eseguisce in qualunque chiave, e cambia alternativamente dalla maggiore alla minore variando il gorgheggio conforme il soggetto del componimento di tristezza o allegria»<sup>43</sup>.

La descrizione è ben chiara e richiama pratiche in uso nelle due aree indicate dal nostro, con riferimenti anche a sfumature, come il cantare “in dialogismo” che pare riferirsi a ciò che oggi i cantori chiamano *su do*, e che riguarda formule di chiusura delle modalità esecutiva più diffuse, il *Canto in re* la *Nuoresa*<sup>44</sup>. Più problematico è invece il riferimento al passaggio alternato maggiore minore che non ha riscontri in altre fonti, dell’epoca e dei tempi seguenti fino ai nostri giorni, che potrebbe indicare l’esistenza di pratiche uscite dall’uso oppure, semplicemente, essere il frutto di un equivoco.

### 7. Polifonie e spropositi

Oltre al passo su ciò che corrisponde al canto *a tenore* visto in precedenza, nelle tracce musicali del nostro canonico non si riscontrano particolari interessi verso le pratiche di canto a quattro di tradizione orale, nemmeno a quelle di ambito paraliturgico o devozionale, guidate dai Gesuiti. Avanti negli anni, nella sua autobiografia, trattando di proposito dell’anno giubilare della Sardegna, Spano ricorda, ad esempio, come «dal primo gennaio principiarono a formar altare per le strade, indi processioni quotidiane a bizzefte di uomini e donne, di studenti, di frati, di preti (al cui bel numero io appartenevo) di gremi, di confraternite, di sodalizi, di seminaristi e di ogni ceto di persone, anche di zappatori e facchini perché anche essi erano cristiani. Era un continuo movimento, un’agitazione; cantavano di notte per le strade *Stabat Mater*, *Miserere* e canzonette spirituali composte ed insegnate dai Gesuiti (specialmente da quello scaltro missionario padre Sebastiano Roselli rettore della chiesa di Gesummaria) al basso popolo, che cantavano con mille spropositi da far rivedere e perdere il frutto della divozione»<sup>45</sup>. Un giudizio piuttosto forte, sprezzante per certi aspetti, legato evidentemente anche a questioni di carattere personale, che dà un’immagine negativa su un fare musica cui l’ordine gesuita dava grande attenzione e molto importante per comprendere le vicende storiche del canto a quattro voci di tradizione orale, detto a *Cuncordu* della Sardegna<sup>46</sup>.

### 8. Altre tracce

Tornando alla *Ortografia sarda* si può osservare come in questo lavoro non manchino altri riferimenti a pratiche esecutive che possiamo riportare alla trasmissione orale. È il caso ad esempio delle «canzoni di lode (sard. *gosos* o *gaudios*) i canti devozionali (o *gosos*)» segnalati per la loro preferenza per i versi ottonari e settenari<sup>47</sup>. Tali canti «sono il panigirico (sic!) di un Santo o della Nostra Donna esponendo in rima la vita ed i miracoli. Si cantano nelle Chiese a suono d’organo in vari tuoni, ma il più frequente a voce tra due o quattro, rispondendo il Popolo ad ogni stana cantata dai Cantori co’ due ultimi versi del ritornello [...] Esistono in bocca del volgo le vite di quasi tutti i Santi de dei principali Misteri della Madonna disposti in questo metro»<sup>48</sup>.

L’attenzione preminente verso il canto nell’*Ortografia*, derivata dall’obiettivo della verifica della versificazione in uso, non esclude tuttavia l’interesse verso la musica strumentale. Di grande rilievo sono in quest’ambito i passi sulle *launeddas*, strumento chiamato in causa per dimostrare l’antichità nell’isola dei versi senari.

Secondo Spano dal momento che questa tipologia di versi viene adattata «ad una naturale modulazione ed al suono del flauto (merid. *Liuneddas*; logud. *Benas, enas, aenas*)», considerando lo strumento sia antichissimo «perciò il verso che è naturalmente accomodato a quello sarà

<sup>43</sup> SPANO 1840: II, 11.

<sup>44</sup> CARBONI 2012.

<sup>45</sup> SPANO 1997: 90.

<sup>46</sup> La questione, con specifici riferimenti al canto a *Cuncordu* e ai gesuiti è trattata in MACCHIARELLA 1995.

<sup>47</sup> SPANO 1840: II, 11.

<sup>48</sup> SPANO 1840: II, 24.

antico, che appartiene alla musica ipofrigia, così detta per essere strepitosa e sonora e perciò propria dei ditirambi. Non è adunque da chiamarsi questo verso e le sue canzoni solamente di dimensione siciliana, come vogliono molti, mentre è comune alla Sardegna e non so dove avrà avuto la sua prima origine. Questa dimensione altronde è conosciuta dagli arabi [...] si accompagna [...] con le zampogne modulato con tuono più presto uguale, e che varia dal *sol* al *do*, e talvolta in mezzo per evitare la monotonia s'inalza o abbassa il gorgheggio»<sup>49</sup>.

Il passo presenta diversi motivi di interesse già a proposito dei rimandi (in vero problematici e molto generici) “agli arabi” e del “tuono modulato”. Articolata e efficace è invece la descrizione delle *launeddas*, della terminologia connessa allo strumento e delle origini<sup>50</sup>. In tale passo – insieme con diverse imprecisioni almeno in riferimento a quanto oggi sappiamo dello strumento<sup>51</sup> – ma alcuni elementi di grande interesse primo tra tutti il concetto di “famiglia di *launeddas*” ossia l'osservazione che non esiste un solo modello dello strumento, ma diverse tipologie con differenti accordature e funzioni, nonché specifiche denominazioni tra cui *punctu de organu*, *fiorassiu*, *pippia*, *viuda* ancora oggi in uso»<sup>52</sup>.

### 9. Produzione trasmissione dei canti

Un altro argomento di notevole interesse per il letterato Giovanni Spano riguarda i meccanismi di produzione e trasmissione dei canti. Egli, in diverse sue pubblicazioni propone una propria idea piuttosto comune nell'approccio romantico del periodo. Nella prefazione a una raccolta di canzoni del 1865<sup>53</sup>, afferma che «Le canzoni che finora ho pubblicato sono tutte popolari, ossia a uso del popolo, siano esse uscite dalla bocca di rozzi pastori o contadini, o da persone semidotte, che si riducono a poche: ma queste pure furono improvvisate per uso del popolo, come quelle del *Cubeddu* e del *Pisurzi*<sup>54</sup>, che risuonano nella bocca del popolo, sebbene non tutti ne capiscano l'intreccio mitologico e le idee favolose»<sup>55</sup>.

La dinamica sarebbe semplice: «Queste canzoni sono pervenute a noi nel modo seguente. Una giovane, o un giovine si presenta dal poeta, lo prega di comporre una canzone, secondo il soggetto che gli confida. Chiama uno che sappia scrivere comunque, e la canzone è fatta: letta si apprende a memoria e si canta nei pubblici balli con musica vocale, e così si propaga di bocca in bocca. Tutte queste canzoni più o meno le sanno a memoria, e nei miei viaggi ora ne prendeva dalla bocca d'uno una parte, ed ora dalla bocca d'un altro il resto»<sup>56</sup>. Il canonico evidenzia l'impegno di contadini e giornalieri nell'esercitarsi su questi materiali ma anche «a più di molte donne la di cui memoria è molto tenace»<sup>57</sup>. E lo stesso varrebbe per le canzoni sacre, composte da poeti semidotti che le compongono» dopo aver sentito una predica o catechismo in chiesa, «per uso del popolo e questo ce le conservò» e basta avvicinarsi alle case per sentire le donne cantare tali canti «nei loro lavori domestici».

### 10. Una musica in crisi?

Le poche note viste finora dimostrano apertamente la sincera curiosità di Spano nei confronti della musica e delle pratiche trasmesse oralmente. Egli stesso chiarisce come tutte le sue informazioni provengano da diversi interlocutori conosciuti, si direbbe oggi, su campo. Un passaggio assai significativo si ha nella introduzione alla raccolta di canzoni del 1872: «Nella presente si troveranno molti di quelli stornelli, o rispetti in Sardo detti *tajas* o *mutos*, che gli

<sup>49</sup> SPANO 1840: II, 14.

<sup>50</sup> Tra l'altro Spano protende per una origine del nome da leone, perché questi strumenti nel passato erano costruite con ossa di animali: vedi PAULIS 1994.

<sup>51</sup> MILLEDDU 2020: 166.

<sup>52</sup> SPANO 1840: II, 14-15. La questione è illustrata in LUTZU 2012.

<sup>53</sup> Nel frontespizio è riportato una frase di Cesare Cantù: «Il popolo ha bisogno istintivo di cantare come l'uccello» (CANTÙ 1853: 1099).

<sup>54</sup> Si tratta di due poeti noti poeti improvvisatori del tempo.

<sup>55</sup> SPANO 1865: 4.

<sup>56</sup> SPANO 1865: 4.

<sup>57</sup> SPANO 1865: 4.

amanti sogliono cantare alle loro innamorate ora a voce, ed ora al suono di chitarra [...] Queste canzonette le ho raccolte dalla bocca del popolo nello scorso maggio che fui in Ploaghe, dove mi colse una malattia, e per utilizzare il tempo dimandava alle donne che venivano a visitarmi di alleggerire il mio dolore recitando quelle canzonette che sapevano a memoria, e che io segnava col lapis sul mio taccuino. Tutti questi brevi componimenti sono antichi, e di persone analfabete, essi sono armoniosi e svelano il genio del popolo che li ha conservati [...] il sardo è di sua natura poeta»<sup>58</sup>.

Al fondo delle sue testimonianze pare comunque potersi ritrovare una sorta di “recreminazione” per qualcosa che egli sommariamente considerava come “una crisi della tradizione” la crisi e la scomparsa di elementi musicali per sapere dei quali bisogna rivolgersi “agli anziani”. Ancora a proposito del ballo, Spano scrive che “in molti Distretti” ha «inteso da persone avanzate in età, come hanno conosciuto in Sardegna che il ballo a vezzo facevasi anticamente cantando il giovine e dirigendo la strofa alla donzella, la quale rispondeva con analoga strofa»<sup>59</sup>.

Una pratica di alternanza maschile femminile in uno spazio pubblico: qualcosa che al momento non è conosciuta e di cui non sono note altre attestazioni storiche per nessuna epoca, che certamente sarebbe di straordinario valore considerando le distinzioni di genere della cultura musicale (e non) dell’isola.

Credo emerga ben chiaro il notevole contributo sulla musica che si riscontra nell’opera del canonico Giovanni Spano e come sia necessario uno spoglio completo della sua opera in tale direzione. Ciò non solo per quanto riguarda lo specifico musicale ma anche per quanto concerne le informazioni che le pratiche musicali e le loro rappresentazioni sono in grado di offrire sulla società sarda dell’epoca, a partire dalle questioni di genere e dei rapporti fra ceti sociali.

---

<sup>58</sup> SPANO 1872:98.

<sup>59</sup> SPANO 1840: II, 11.

## Bibliografia

ARCANGELI, SASSU 1992: P. ARCANGELI, P. SASSU *Sui canti del lavoro*. In R. Leydi (ed), *Guida alla musica popolare italiana*, Lucca, 1992.

BARON 1968: J. BARON, "Monody: A Study in Terminology", in «The Musical Quarterly», Vol. 54, No. 4, 1968, 462-474.

CARBONI 2014: S. CARBONI, *Il canto a chitarra*, in F. Casu – M. Lutz, (ed) *Enciclopedia della musica sarda*, Cagliari 2012.

LUTZU 2012: M. LUTZU *Launeddas*, in F. Casu – M. Lutz, (ed) *Enciclopedia della musica sarda*, Cagliari 2012.

LUTZU, PANI, JACOBSEN, 2023: M. LUTZU, D.PANI, K.JACOBSEN *Music and Language as Female Spaces of Creativity and Self- Expression in Sardinia: Maria Carta, Dolores Biosa and Franzisca Manca*, «Cronica Mundi», 16-17, 2012.

MACCHIARELLA 1995: I. MACCHIARELLA, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca 1995.

MACCHIARELLA 2020: I. MACCHIARELLA, *Una tenda araba in Castello: Identità e geografie musicali ante litteram*, in «Philomusica online», 19/1, 2020.

MACCHIARELLA 2023: I. MACCHIARELLA, *Il canto a Tenore. Una pratica musicale dei nostri tempi*, Roma 2023.

MACCHIARELLA in cds.: I. MACCHIARELLA, *Musica e festa a Santa Maria de Saucchu (Bortigali): due scorci*

MADAU 1787: M. MADAU, *Le armonie dei sardi*, Cagliari 1787.

MILLEDDU 2006: R. MILLEDDU, *Musicisti di tradizione orale nelle fonti documentarie sarde di età moderna*, «Portales», n. 8, 2006, pp. 147-153

MILLEDDU 2020: R. MILLEDDU, *Scrivere di musica nella Sardegna dell'Ottocento, Mito, storia, identità*, in A. Carocchia, (ed.), *La storiografia musicale meridionale nei secoli XVIII-XX*, Avellino 2020.

PAULIS 1994: G. PAULIS. *I nomi delle launeddas. Origini e storia*, in G. Spanu, (ed) *Sonos*, Nuoro 1994.

PILOSU 2012: S. PAULIS, *La poesia improvvisata logudorese*, in in F. Casu – M. Lutz, (ed) *Enciclopedia della musica sarda*, Cagliari 2012.

SPANO 1840: G. SPANO, *Ortografia sarda nazionale. O siat Grammatica de sa limba logudoresa cumparada cum s'italiana*, Cagliari 1840.

SPANO 1865: G. SPANO, *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese*, Cagliari, 1865.

SPANO 1872: G. SPANO, *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese*, Cagliari 1872.

SPANO 1997: G. SPANO, *Iniziazione ai miei studi*, S. Tola (ed.), Cagliari 1997.

VALERY 1837: A.C.P. VALERY, *Voyages en Corse, à l'Ile d'Elbe et en Sardaigne*, Paris 1837.

