

IGNAZIO MACCHIARELLA

UNA TENDA ARABA IN CASTEDDU*: IDENTITÀ E GEOGRAFIE MUSICALI ANTE LITTERAM

ABSTRACT

Strumenti di comunicazione delle élite socio-economiche, i quotidiani italiani dell'Ottocento dedicano ben poco interesse alle espressioni musicali del 'popolo' e di altre culture. Su tali espressioni, tutt'al più, si trovano brevi osservazioni e commenti all'interno di cronache locali, oppure sporadici articoli, sovente con tono di *divertissement*. Si tratta comunque di materiali che criticamente verificati, alla luce anche delle conoscenze di altre fonti letterarie ed iconografiche coeve (diari di viaggiatori, testi etnografici *ante litteram* eccetera), possono offrire indicazioni sul paesaggio sonoro dell'epoca e sulle narrazioni connesse con l'attività musicale. Su questa base, il saggio focalizza un piccolo *corpus* di materiali schedati nella banca dati Artmus e ricavati da giornali della Sardegna. Al di là dei contenuti, tali materiali presentano tracce significative sul sorgere della questione dell'identità culturale dell'isola, e sull'immaginario esotico condiviso dagli uomini colti e delle classi sociali agiate del tempo.

PAROLE CHIAVE Etnocentrismo musicale; Paesaggi sonori urbani XIX secolo; "Canzoni arabe ottocentesche"; (Presunte) tracce arabe nella musica sarda); Andrea Segkler; Nicolò Onet

SUMMARY

Communication tools of the socio-economic elites, Italian newspapers of the Nineteenth century dedicate very little interest to the musical expressions of the 'people' and of the other cultures. There are only short observations that are often included in local chronicles. At most, some sporadic articles, often with a tone of *divertissement*, deal with the topic. In any case, if they are critically verified, in the light of the knowledge of other coeval literary and iconographic sources (travellers' diaries, ethnographic texts *ante litteram* etc.), these texts can offer useful information on both the soundscape of the period and narratives connected with music activity. On this basis, the essay focuses on a small corpus of texts listed in the Artmus database that come from Sardinian newspapers. Beyond the contents, they present traces on the rise of the question of Sardinia cultural identity, and on the exotic imaginary shared by the educated men and the privileged social classes of the time.

KEYWORDS Musical ethnocentrism; XIXth century Urban soundscapes; "XIXth century Arabic songs"; (Supposed) Arabic traces in Sardinian music; Andrea Segkler; Nicolò Oneto



Strumenti di potere e di lotta politica, i quotidiani italiani dell'Ottocento costituivano, nel complesso, uno spazio di comunicazione riservato al mondo delle *élite* socio-economiche del tempo. Poco o punto interesse vi si riscontra su quanto avveniva al di fuori di tale mondo, su vicende e modi di vita delle rimanenti componenti della società. Qualche elemento si può ricavare da osservazioni e commenti *en passant* all'interno di cronache locali, oppure da sporadici articoli con tono di *divertissement*, spesso catalogati sotto la voce 'curiosità', 'aneddotica', 'varietà', 'intermezzo' e simili, tutti con una ben marcata impronta etnocentrica.¹

Ciò è massimamente evidente a proposito della musica, pratica considerata specialmente per quanto avveniva al chiuso dei teatri, delle accademie, dei palazzi borghesi e nobiliari. Le espressioni musicali che avevano luogo al di fuori di tali spazi, nelle piazze e nelle vie, nelle campagne e nelle aie venivano di norma trascurate dai giornali, quando non apertamente biasimate o disprezzate.² Anche quando esprimano giudizi negativi, gli occasionali passi che ne trattano possono comunque avere un rilevante valore documentario qualora vengano valutati secondo le prospettive e i criteri dell'indagine storico-antropologica, intrecciandoli con altre fonti letterarie ed iconografiche del tempo (diari di viaggiatori, testi etnografici *ante litteram* eccetera), in una sorta di etnografia retrospettiva.³ Al di là dei contenuti, delle informazioni su pratiche, circostanze e contesti performativi, certamente non attendibili di per sé,⁴ una lettura 'tra le righe' di tali materiali garantisce indicazioni mirate sui modi di immaginare e rappresentare la musica nel corso dell'Ottocento da parte del mondo delle *élite*, sul pensare la/e con la musica dei gruppi all'epoca socio-economicamente dominanti.⁵

Le pagine seguenti si collocano in un solco avviato con precedenti lavori su materiali contenenti informazioni circa la presenza di pratiche musicali trasmesse oralmente nei luoghi pubblici della quotidianità cittadina.⁶ In questo nuovo caso il focus è piuttosto indirizzato su un piccolo corpus di articoli,

* *Casteddu* è il nome sardo di Cagliari.

¹ BRIGGS-BURKE, *Storia sociale dei media*.

² La distinzione fra musiche destinate all'esecuzione entro spazi chiusi o aperti è di cruciale importanza nella definizione dei valori dell'espressione musicale (GIURIATI, *Il suono come forma di conoscenza*). Una interessante trattazione storica della questione, con un focus notevole per il XIX secolo è in SCHAFER, *Musica non musica*. Tra i casi più esemplari di disprezzo della musica all'aperto si può citare una corrispondenza da Padova della *Gazzetta di Venezia* del 12 gennaio 1867 p. 3, in cui un politico formula 52 proposte per il miglioramento della vita e della cultura cittadina, tra le quali largo spazio il giornale dedica all'auspicio de «l'abolizione dei cantastorie, degli organetti [di Barberia], pulcinelli e altri spettacoli all'aperto».

³ BURKE, *La storia culturale*, p. 57.

⁴ Ciò nonostante, anche nelle descrizioni di eventi musicali si possono cogliere – tenendo conto del complesso delle fonti dei giornali qui in questione – indicazioni documentarie complementari, altri punti di vista rispetto alla coeva letteratura demologica (ALLIEGRO, *Antropologia italiana*) e alle fonti etnomusicologiche *ante litteram* (LEYDI, *L'altra musica*). Sul valore documentale di questi materiali vedi MACCHIARELLA, *Per quel che possiamo sapere*, pp. 385-387.

⁵ Che attraverso la musica si possa 'pensare il mondo' è un assunto dell'etnomusicologia contemporanea, sul quale v'è una ricca letteratura: rinvio, a mo' di introduzione, al contributo di RICE, *Ethnomusicology*.

⁶ Si veda MACCHIARELLA, *Tracce di pratiche musicali*; MACCHIARELLA, *Scorci di paesaggi sonori ottocenteschi*.

trafiletti e note di passaggio ricavato dai giornali schedati nella banca dati Artnus nei quali, in qualche modo, si connotano delle estraneità musicali e si menzionano espressioni appartenenti a culture *altre*. La trattazione verte soprattutto sui giornali sardi e quindi sulle consapevolezze e rappresentazioni de *sos prinzipales* (vale a dire nobiltà, possidenti, professionisti) dell'Isola.⁷

Selvaggi nostrani

Punto di partenza è una nota dalla «Cronaca di città» de *L'Avvenire di Sardegna* del 21 febbraio 1877, pagina 2, la quale informa di un concerto

del 76° reggimento [che] si sta preparando per l'esecuzione, che avrà luogo la vengente domenica, d'un valtzer del Maestro Sekler [sic], nel quale sono ricordati tutti i motivi popolari arabi, e così indirettamente si spiegano le bellezze musicali dell'Aida e si accerta a quali fonti furono attinte le note che ispirarono il ballo sardo.

Si tratta di una nota quantomeno temeraria nelle connessioni proposte che parrebbero lasciar trasparire l'idea di una sorta di connotazione ancestrale della 'musica araba', pensata come radice ultima di espressioni così diverse come l'Aida e il *ballo sardo*. Un'idea che tuttavia non dovette sembrare tanto illogica all'epoca, se non altro ai lettori cagliaritani.

Del maestro Andrea Segkler non si hanno notizie al di là di una ventina di sporadiche segnalazioni ne *L'Avvenire di Sardegna* fra il 1874-1879. Da queste si ricava che egli fosse un pianista che negli anni in questione si muoveva fra la Sardegna e la Tunisia. Il nome compare per la prima volta il 19 dicembre 1874 in una corrispondenza da Iglesias nella quale viene definito «giovine maestro» e «valente pianista», «proveniente da Susa d'Africa» (ossia Sousse in Tunisia), e viene elogiato soprattutto per l'esecuzione di «alcune variazioni» di Thalberg rese con «somma intelligenza d'arte musicale e gusto squisito», cui seguirono «altre variazioni su motivi popolari (...) eseguite con precisione e agilità non comune». La corrispondenza si conclude segnalando che lo «strenuo maestro» si sarebbe spostato verso Oristano.

Nel 1876 Segkler viene segnalato a Tunisi, protagonista di un concerto presso il Collegio Italiano,⁸ mentre l'anno appresso, un articolo di Cronaca musicale datato 10 maggio, anticipando che egli avrebbe «fugato la noia negli intervalli [fra un atto e l'altro delle rappresentazioni presso il teatro Cerruti]⁹ con esercizi di piano», sostiene che il Nostro sia appositamente venuto a Cagliari da Tunisi. È da evidenziare come nella segnalazione venga ricordato come «l'autore del brillante valtzer su' motivi arabi», segno di una qualche notorietà che certamente tale brano avrà avuto nel capoluogo sardo.

⁷ Sui giornali sardi del XIX secolo la bibliografia non è molto estesa: fra l'altro si vedano ORRÙ, *Cultura e società in Sardegna* e PISANO, *Sguardi sull'Ottocento*.

⁸ *L'Avvenire di Sardegna*, 17 marzo 1876, p. 2.

⁹ Su questo teatro e la sua attività vedi COSTA, *L'Ottocento musicale in Sardegna*.

Dopo alcuni tamburini che segnalano più esecuzioni del valzer, sempre ad opera della banda del 76° reggimento di fanteria,¹⁰ le ultime due segnalazioni de *L'Avvenire di Sardegna* (31 agosto 1878, p. 2, e 18 gennaio 1879, p. 2) danno Andrea Segkler in Tunisia, impegnato in concerti presso la sala filarmonica di Tunisi.

Tre giorni dopo la nota del 1877 vista in apertura, un tamburino dello stesso giornale annuncia il programma del concerto che il giorno appresso sarà proposto dalla banda del 76° reggimento di fanteria, presso il bastione San Remy, comprendente per l'appunto il valzer di Segkler, preceduto da un arrangiamento per banda dal quarto atto dell'Ernani di Giuseppe Verdi e seguito da un adattamento della *Polka alla turca* per pianoforte di Pietro Bertuzzi e altri brani di repertori bandistici.¹¹

Dell'esecuzione del 25 febbraio 1877 del *Grand valse brilliant sur motif arabes* di Andrea Segkler, nella «Cronaca cittadina» dell'edizione del giorno seguente de *L'Avvenire di Sardegna*, compare una recensione anonima. In essa vengono ripresi e allargati i nessi musicali proposti dalla nota del 21 febbraio. Riporto per esteso tale recensione

La composizione è una raccolta di diversi motivi e di canzoni arabe riunite con molta maestria e buon gusto. Si odono alcune frasi che non giungono nuove all'orecchio, e che ci pare d'aver sentito in qualche villaggio del Campidano e del Sulcis, e per le vie della nostra città di notte, eseguite in voce gutturale e rauca, e con una insistenza araba e selvaggia. Nell'introduzione del valzer in tempo "sei" per "otto" vi è una frase melodica che eseguita in tempo più celere arieggia moltissimo il nostro ballo sardo; questa stessa frase è più marcatamente riprodotta, la si rinviene nel primo coro della "Sonnambula" né ciò può destar meraviglia: Bellini era di Catania e dalla Sicilia corre la distanza di poche ore.

In tutte le parti di questo valzer si contengono frasi più o meno simili a quelle che troviamo nelle nostre canzoni nazionali; il ritmo è pressoché eguale, le melodie arabe sono improntate di una tristezza, e di un lamento continuo che le rende monotone, precisamente come le sarde; quel basso fondamentale che è sempre fermo e che è trattato come "pedale" nel ballo sardo e nelle canzoni sarde si riscontra nelle melodie arabe; perfino il genere della voce aspra e gutturale degli africani si tramanda di generazione in generazione dai nostri bravi popolani come preziosa memoria di tempi migliori; sotto una tenda araba si canta come in via Lamarmora o in via S. Margherita.

Il finale del valzer che gli serve di chiusa tiene precisamente l'impronta di quello del nostro "ballo tondo"; dopo i vortici della danza eccoti l'abbattimento e la stanchezza; il tempo si "allarga" e finisce con un "morendo" simile in tutto e per tutto a quello del ballo sardo.

Verdi, allorché scrisse l'Aida, procurò per quanto gli fu possibile di riprodurre nella sua divina musica alcuni di questi canti orientali. Nell'ultimo duetto dell'opera vi sono quattro battute cantate dal coro "Immenso" ecc.

¹⁰ Il brano è annunciato, insieme con altri brani mutevoli, in tamburini compresi nei numeri del 3 marzo, 19 maggio, 28 giugno, 21 ottobre del 1877 e del 21 aprile, 2 maggio, 5 maggio, 22 giugno del 1878.

¹¹ Sul ruolo e importanza delle formazioni bandistiche a Cagliari e in Sardegna vedi MURGIA, *Tamburi e tamburini*.

Accompagnate dall'orchestra e di un genere arabo: ebbene quelle quattro battute ripetute precisamente sono uguali alle prime del nostro ballo sardo.

Il lavoro del Sekler [sic] piacque molto, e vieppiù quando è eseguito al piano. Frattanto un nostro collaboratore intende, come ha promesso, a fare uno studio accurato sull'affinità dei motivi sardo arabi il cronista non può tralasciare di dare una mano al maestro Lopez capo musica del 76 reggimento per la diligente maniera colla quale ha istruito questo pezzo originale e difficile, ed ai componenti il corpo musicale che lo eseguirono.

Molteplici sono gli elementi di curiosità e le singolarità del testo. In mancanza della partitura del brano (di cui non sono state trovate tracce) è impossibile entrare nel merito delle osservazioni tecnico-musicali e trovare un qualche riscontro ai parallelismi e rimandi che, ai nostri giorni, risultano quantomeno gratuiti e poco comprensibili - per dire, la connessione fra il finale dell'*Aida* e l'inizio del *ballo sardo*, per quante varianti di tale pratica di tradizione orale vengano considerate, non si comprende da dove possa scaturire.¹²

Nel testo l'espressione musica araba viene di fatto genericamente usata come sinonimo di «musica africana» o «orientale» e non si ritrova alcun riconoscimento di diversità culturali.¹³ Per un uomo appartenente alle classi agiate del tempo, il concetto di musica araba non doveva avere una precisa definizione. Esso tutt'al più prendeva una qualche consistenza acustica (per così dire) solo nelle 'situazioni effettistiche' delle opere liriche collocate in scenari arabeggianti (come quelle dell'*Aida* per l'appunto), oppure in certe convenzioni di maniera riscontrabili in composizioni di diverso tipo che dichiaravano ispirazioni arabe o orientali.¹⁴ Più che i contenuti, quel che contava era avvertire in associazione con l'espressione 'musica araba' un qualche senso di estraneità musicale, un sentimento di lontananza acustica, meccanismo base di ogni processo di costruzione identitaria *sub specie musicae*.¹⁵ Un meccanismo di inclusione/esclusione simultanea in cui non interessa circostanziare l'*altro* da sé e non importa quanto lontano geograficamente questo *altro* sia. Conta piuttosto l'affermazione di una

¹² Allo stesso modo il riferimento a «quel basso fondamentale che è sempre fermo e che è trattato come 'pedale' nel ballo sardo e nelle canzoni sarde si riscontra nelle melodie arabe» lascia immaginare un'idea di impianto polifonico improbabile in considerazione di quanto sappiamo sulle pratiche sarde di tradizione orale sia soprattutto sul mondo musicale arabo del tempo.

¹³ Verso la fine del XIX secolo, quanto meno nei paesi del Maghreb si aveva una dimensione musicale 'd'arte', propria delle *élite* locali (che spesso avevano contatti commerciali con l'Europa) che si concretizzava soprattutto in pratiche antesignane della cosiddetta musica arabo-andalusa che cominciava ad essere conosciuta e oggetto di attenzione e studio da parte intellettuali e musicisti europei (POCHÉ, *La musique arabo-andaluse*, pp. 53-58).

¹⁴ Diversi, ad esempio, sono le composizioni della 'grande produzione' ottocentesca (opera lirica, balletti) in cui si propongono fittizie ambientazioni in scenari arabi, in un particolare esotismo in cui si mescolavano il tono fiabesco di un oriente immaginato con il richiamo alla politica e ai conflitti militari: vedi BARTOLI, *Orientalismo ed esotismo*, pp. 268-270. Su un diverso versante, la 'moda' dell'ispirazione araba o dell'esotismo orientale investiva anche la produzione di spartiti destinati all'intrattenimento musicale borghese e salottiero (MACCHIARELLA, *Le Canzoncine Popolari Napoletane*), un fenomeno quest'ultimo che meriterebbe un apposito approfondimento.

¹⁵ MACCHIARELLA, *Musica e identità*.

lontananza simbolica nello spazio e nel tempo (la recensione fa riferimento ad una «preziosa memoria di tempi migliori» di cui non si comprende il senso), una lontananza vissuta dal versante dei gruppi dominanti in maniera non conflittuale, anzi compassionevole e paternalistica (vedi l'espressione «i nostri bravi popolani»).

Tale sentimento, di fatto, aveva molto a che fare anche (o forse soprattutto) con il distacco con cui le 'orecchie' delle classi dominanti dell'epoca si rapportavano con la musica ascoltata nella propria realtà quotidiana, nelle strade e nelle campagne dell'epoca. Nello specifico sardo, pur riconoscendo al fondo un carattere 'nazionale' (vedi oltre), le modalità esecutive del far musica della 'gente comune' suscitavano avversione e contrarietà,¹⁶ specialmente nel caso di alcuni degli elementi relativi all'uso della voce richiamati nella recensione del valzer di Segkler (si ricordi: un brano strumentale!), «quali la voce gutturale e rauca»,¹⁷ l'«insistenza araba e selvaggia» (da intendere verosimilmente come continua reiterazione di materiale musicale, tratto caratterizzante molte pratiche trasmesse oralmente, Sardegna inclusa), il carattere triste, lamentoso, monotono del canto.

In questo senso, dunque, l'associazione musica sarda/musica araba del caso qui in questione non pare aver nulla a che vedere con discorsi storici sulla presenza ed eredità araba in Sardegna (o in Sicilia, come potrebbe far pensare il fugace accenno a Bellini) né con implicanze storico culturali pan-mediterranee, alla maniera di quanto, con troppa faciloneria, s'usa far oggi. Si tratta piuttosto di una analogia che serve a ribadire dei confini culturali fra 'l'arte' (la «divina musica» verdiana) e il «selvaggio» tramandarsi «di generazione in generazione» di spontaneità musicali.

Qualche conferma di ciò si trova in altri articoli. Tra questi, alquanto singolare, dato lo scenario in questione, è una descrizione della processione del Venerdi Santo a Cagliari, proposta ne *L'Avvenire di Sardegna* del 2 aprile 1885, p. 3. In essa il cronista accenna al «rullo monotono e cadenzato del tamburo coperto di nero [con dei drappi]» che definisce «tam-tam arabo del tamburo» il quale «si alterna colle marce funebri della banda cittadina o con un gruppo di giovinastri vestiti di bianco, in file compatte, a braccetto cantano sui più noti motivi d'opera o d'operetta, canzoni sacre». Nonostante si tratti di una paraliturgia, con la presenza del clero cittadino, l'articolista pare sottolineare attraverso l'espressione «tam-tam arabo» un elemento di estraneità, sullo sfondo di un disagio sottinteso dal riferimento al cantare «a braccetto» delle «canzoni sacre» su «noti motivi di opera e operetta».¹⁸

¹⁶ MACCHIARELLA, *Scorci di paesaggi sonori ottocenteschi*.

¹⁷ Questa affermazione ha un suo rilievo perché la «voce gutturale e rauca» è oggi un tratto caratterizzante la pratica del cosiddetto *canto a tenore* praticato di solito nei paesi del centro Nord dell'Isola.

¹⁸ All'epoca, così come ancora oggi, le paraliturgie della Settimana Santa di Cagliari adottavano testi in italiano di impronta metastasiana (SOLINAS, *Una ricerca antropologico musicale*). Sull'argomento è in corso una ricerca storica a cura del Labimus- Laboratorio interdisciplinare sulla musica dell'Università di Cagliari.

In altri materiali il nesso “canto dei sardi / canto dei selvaggi” viene esplicitamente affermato, specialmente per quel che riguarda le modalità esecutive. Ecco un breve richiamo pubblicato nella cronaca cittadina ancora de *L'avvenire di Sardegna* del 9 settembre 1871

Tutti quelli, che sono curiosi di conoscere come cantano le madamigelle della Nubia e della Cafreria, ieri sera si recarono al [teatro] *Cerruti* per udire le due selvagge (così annunciava il programma) cantare nel loro idioma e colle note scritte dal *Guido d'Arezzo* de' boschi *La vita del marinaio*. Rimasero tutti meravigliati e non senza ragione ... quelle melodiche voci cantavano a un dipresso le nenie, che *i tempiesi* canticchiano per addormentare i bambini.

Se il senso di una sostanziale incompiutezza e banalità della ‘musica del popolo’ viene avvertito e registrato dalle fonti a stampa un po’ ovunque, in Italia, fra musicisti e eruditi,¹⁹ l’idea di una particolare arretratezza e arcaicità della cultura e della musica del popolo sardo, imputata alle speciali condizioni di miseria, si fa strada in varie pubblicazioni, soprattutto in resoconti di viaggiatori e uomini del potere politico, trovando eco anche sui giornali.

La sarda nazione

Fra i membri delle classi agiate ottocentesche, alla consapevolezza circa la distanza simbolica fra la propria ‘vera musica’ e ciò che viene fatto ‘dal popolo’ o dagli ‘altri popoli’, si vanno affiancando, con sempre maggiore spazio e intensità nel corso del secolo, ‘sentimenti di appartenenza’ geo-culturale ispirati dal concetto romantico di popolo/nazione.²⁰ Di essi si trovano ben presto riflessi anche negli articoli della banca dati Artmus.

Per quanto riguarda la Sardegna, tali articoli si collocano sullo sfondo di un ampio, a volte aspro e acceso dibattito, che specialmente negli ultimi anni del secolo, trova spazio nei quotidiani isolani con il coinvolgimento dei più noti intellettuali, fra cui Grazia Deledda.²¹ Insieme con la convinzione di una sostanziale arretratezza dell’indistinto ‘popolo sardo’, si riscontrano tentativi di nobilitazioni che passano per lo più per un forzato riscontro di continuità di usi e costumi dall’antica ‘cultura greca’. Non mancano le dichiarazioni di impegno per la ‘crescita civile’ del popolo sardo.

Esemplare è il caso di una sorta di ‘programma di raccolta’ dal titolo *Melodie Sarde*, a cura del ben noto maestro Giovanni Gonella (1804-1854),²² che viene riportato e promosso nelle pagine interne de *L'indicatore sardo* già il 26 ottobre

¹⁹ LEYDI, *L'altra musica*, pp. 60-62.

²⁰ Sulla questione v'è un'ampia letteratura: si può partire da ALLIEGRO, *Antropologia italiana* e per lo specifico musicale LEYDI, *L'altra musica*.

²¹ La questione viene accuratamente sviluppata, con le metodologie dell'antropologia storica, da PAULIS, *La costruzione dell'identità*; per quanto riguarda lo specifico dei giornali vedi gli spunti di PISANO, *Sguardi sull'Ottocento*.

²² Giovanni Gonella fra l'altro è stato l'autore delle musiche di un *Hymnu sardu nazionale*, *Cun-servet deus su re*, con testo di Vittorio Angius del 1844 (MILLEDDU, *Dal mito*, pp. 56-59) Il testo dell'Inno, preceduto da solenni encomi, è pubblicato dal *L'Indicatore sardo* del 24 agosto 1844.

1844. La distanza culturale avvertita dal colto musicista è ben evidente così come l'impegno civile e politico alla base dell'operazione nobilitazione. Scrive infatti Gonella in apertura

Non vi ha oggi nazione in Europa che non abbia in gran conto le sue musiche popolari, e non le produca nei concerti delle grandi società, come un inno di famiglia. Solo le sarde parvero sin qui nate a perdersi sulla liquida pianura delle sue marine quando il gondoliere le intona, o nei fioriti suoi poggi quando il montanaro le ripete all'aura d'una sera o di un mattino di primavera. Eppure la Sardegna, notabile per l'originalità dei suoi costumi, e per la proprietà d'una delle più efficaci lingue d'Italia, deve per avere le sue melodie come tutti popoli [sic] di razza greca e latina, come quella che ancor conserva le abitudini greche delle sue campagne e i vestiti romani.

Per il compositore si tratta di trovare le vere melodie sarde cercando nella naturalità dell'espressione "popolana" e di lasciarsi ispirare da esse nonostante (o forse a ragione de) le loro manifeste carenze:

Chi traversa nella dolce stagione la Sardegna, quando echeggiano di canti le ridenti campagne del Logudoru, di Gallura e di Cagliari, viene suo malgrado rapito da quell'aura di vita vigorosa che essi ispirano o che imitano lo strepito del torrente che balza dalla rupe, o l'amore di una voce amica, o l'aspetto dell'ospite: in una parola è ogni melodia che viene dal cuore, e ritrae e conserva la sua originalità. Qualunque sia l'essenza di certe musiche popolari, qualunque ne sia l'origine, io certamente non mi porrò a investigare se, traverso la rapina dei tempi e dei varj governi che improntarono i nostri costumi le sarde melodie ne ritraggano sembianze, o se tali siano giunte a noi quali di secolo in secolo ci furono tramandate. Questo io so che malgrado la irregolarità e la monotonia che s'incontrano nella loro condotta, come in quella di tutte le musiche popolari, il popolo è sempre stato ispiratore e poeta [...].

Quasi trenta anni dopo, un caso di ben altro tenore viene presentato in un lungo articolo pubblicato su *L'Avvenire di Sardegna* del 7 maggio 1872, pp. 2-3, in risposta polemica ad una lunga lettera anonima apparsa in bella evidenza nella prima pagina della *Gazzetta Piemontese* del 23 aprile 1872, p. 1 e del 24 aprile, p. 1. Tale lettera, intitolata *Costumi dei sardi. Apertura della ferrovia fra Sassari e Porto Torres*, oltre a numerosi passaggi sulla natura selvaggia del popolo sardo («All'apparenza di questo popolo è consentaneo il suo carattere che è selvaggio, per non dire barbaro» pagina 1), propone alcune considerazioni decisamente denigratorie sulla musica e la danza. Per esempio a pagina 1 si legge

Noi passavamo una serata nel villaggio di Domusnovas presso Iglesias sulla nuova linea della strada ferrata [...] e alcuni signori sardi avevano ordinato una danza campestre per divertimento dei forestieri. Era un esercizio quasi selvaggio, come si vede tra' beduini e indiani. Quei ballerini non conoscevano quasi l'italiano si facevano loro dimande per mezzo di interpreti e le risposte mostravano la più beata ignoranza.

La risposta de *L'Avvenire di Sardegna* viene affidata al noto archeologo Filippo Vivante (1836-1905) ed occupa ben cinque colonne del quotidiano, con un

tono risoluto fin dall'inizio, a tratti anche ironico.²³ Per quanto riguarda lo specifico della musica Vivanet non entra nel merito delle pratiche esecutive ma si limita a proporre una ricostruzione storica, mirando a una nobilitazione mediante (presunte) filiazioni da antiche grandi culture.²⁴

Il ballo tondo è una delle costumanze più antiche rimaste vive nell'isola ed attraverso i molti e molti secoli trascorsi stabilisce una stretta parentela fra i sardi e i popoli greci e orientali, che furono per altro fra le genti dell'antichità quelle che nelle arti e in ogni pratica della vita si mostrassero privilegiate di un più vivo e squisito senso del bello

Come nei passi appena visti, in tutti gli altri materiali ArtMus considerati la trattazione non entra nel merito dell'articolazione musicale, ossia di ciò che veniva cantato/suonato. In effetti, la distanza simbolica avvertita dai gruppi dominanti faceva venire meno ogni interesse verso i contenuti della 'musica sarda' a dispetto di ogni sentimento di appartenenza.²⁵ Di fatto, in tutto il XIX secolo si trovano, al di là dei materiali in oggetto in queste pagine, solo pochi, sporadici accenni sul cosa, come e quando i sardi delle campagne facevano musicalmente: quel che contava era tracciare filiazioni e persistenze del passato. L'unica rilevante eccezione è il volume *Memoria sopra le cose musicali di Sardegna*, 1841, del palermitano Nicolò Oneto, maestro di cappella a Cagliari e ad Alghero.²⁶ Tale lavoro contiene alcune descrizioni formali assai articolate rispetto alle consuetudini dell'epoca, specialmente delle pratiche esecutive polifoniche di tradizione orale che maggiormente stimolarono la curiosità dell'autore poiché realizzate da gente che non conosceva «la lettura delle note»,²⁷ delle quali abbozza perfino una sorta

²³ A proposito della definizione del popolo sardo, Vivanet scrive che l'autore anonimo della lettera potrà dire di «essere sfuggito miracolosamente ad un popolo di selvaggi anzi di barbari (sic), potrà sciamare soddisfatto di se medesimo: signori stupite io fui nell'Africa europea, fra i beduini d'Italia, in Sardegna insomma e non ebbi una graffiatura!!! e voi capirete signor Direttore, che dopo un'impresa così arrischiata l'Italia non può avere allori abbastanza per la fronte di questo novello Livingston-Lablague!» Va segnalato che il quotidiano piemontese, nella edizione del 26 aprile pubblica una durissima risposta del poeta e narratore Domenico Quadu al resoconto di viaggio in questione. Inoltre il 17 maggio compare la traduzione di una lettera del politico inglese Thomas Cave che si scusa per la pubblicazione sul Times di un estratto della lettera in questione: rinvio ad altra occasione un approfondimento della *querelle*.

²⁴ Esercizi del genere erano piuttosto consueti anche per quanto riguarda la letteratura, le belle arti e la linguistica (PAULIS, *La costruzione dell'identità*).

²⁵ Per altro verso va segnalato che la musica tradizionale sarda viene chiamata in causa come emblema identitario anche come strumento di lotta politica. In un resoconto pubblicato su *L'Opinione (Torino)* del 17 febbraio 1848, relativo ai tumulti popolari in coincidenza con la cacciata dei gesuiti da Cagliari, il corrispondente isolano (il noto medico universitario Giacomo Puxeddu), scrive che «il numeroso popolo che si era radunato dirimpetto alla casa del regio convitto, fermato un suonatore di zampogne (in lingua vernacola launeddas) che accidentalmente passava, eseguì il ballo nazionale continuando le su indicate grida. Non poco si risentirono da quest'atto, e gli impostori ipocriti furono più angustiati dal ballo eseguito vicino alla casa del convitto che dalle voci inalzate».

²⁶ Si veda QUAUERO, *Nicolò Oneto e l'isola dei popoli sardi*.

²⁷ «Dove non si conosce affatto la lettura delle note, persone idiote suonano e cantano anche contemporaneamente alla foggia degli antichi popoli addimostrando nei loro canti dei suoni melodici, perché successivi ed armoniosi perché contemporanei, per cui qualunque conoscitore di

di trascrizione analitica ante litteram. Una attenzione articolata, tesa ad argomentare l'arcaicità di quanto egli aveva ascoltato girando per l'isola,²⁸ da cui ricava l'idea che «Nei popoli sardi [vi sia] una felicissima disposizione che eglino hanno per beneficio della natura alla musica tanto nel genere melodico che nell'armonico».²⁹ La musica sarda riprodurrebbe il «primitivo originario stato» di quanto «gli Egizj, i Fenici, i Greci, i Romani» hanno portato,³⁰ ma avrebbe radici ancor più antiche:

gli inni o canti fatti eseguire da Mosè dopo il passaggio del mar rosso che poi tutti li popoli usarono allo istesso modo [...] sono gli stessi modi usati dai sardi nel loro canto detto l'Ottava.³¹

Di questo lavoro del maestro palermitano, nonostante la reputazione dell'autore come compositore e maestro di cappella,³² non si ha traccia sui giornali. Compagno invece, dal 1863, varie segnalazioni e notizie relative alla raccolta del canonico e filologo Giovanni Spano *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese*, un'opera in due parti, ripresa nel 1865 e 1867. Come di norma all'epoca,³³ la raccolta definisce con il termine *canzone popolare* un testo poetico 'raccolto oralmente' dallo studioso, senza alcuna considerazione su come e quando questo venisse eseguito. La raccolta dunque è una poderosa collezione di testi verbali che evidentemente interessavano l'intelligenza sarda dell'epoca tanto che essa viene pubblicizzata in moduli commerciali di rilevanti dimensioni sulla *Gazzetta popolare*.

Lo stesso quotidiano, nell'edizione del 18 marzo 1863 pubblica una ampia recensione nella parte bassa della prima pagina, intesa come «brano di lettera ad un amico» firmata Luigi Galli. Il passo, *ça va sans dire*, è intriso di argomentazioni romantiche. L'autore sottolinea come «il metro» delle 'canzoni' sia «vario – ottave, sestine, terzine di endecasillabi, di ottonari, di settenari – stroffe [sic] polimetriche e a versi alternati – stanze e ballate – quasi tutte insomma le forme della poesia italiana massime antica, ma come nei canti popolari dell'Italia centrale

musica antica osserva nella Sardegna l'esistenza delle costumanze antiche» (ONETO, *Memoria sopra le cose musicali di Sardegna*, p. 5).

²⁸ Segnalo che la trascrizione delle polifonie tradizionali vengono realizzate con il sistema della solmisazione (cfr. MACCHIARELLA, *Tracce di pratiche musicali*).

²⁹ ONETO, *Memoria sopra le cose musicali di Sardegna*, p. 3

³⁰ «Essendo dunque venuti in Sardegna gli Egizj, i Fenici, i Greci, i Romani ed altri popoli ad abitarla, seco condussero l'arte della musica la quale o perché le circostanze del luogo non hanno dato occasione di farle lasciare l'antica veste o qualunque ne siane stata la cagione, rimase nel primitivo originario stato. Per la qualcosa li Sardi (eccettuate le persone colte delle principali città, e particolarmente di Cagliari, di Sassari e d'Alghero, che usano la musica come i moderni Italiani) conservano la musica come nel suo primo nascere e come fu loro tramandata da' primi popoli che vennero a colonizzare o mercatantare in Sardegna, è indizio certo che essi la dovettero portare; particolarmente che ne' tempi moderni non esiste tale sistema antico musicale» (ONETO, *Memoria sopra le cose musicali di Sardegna*, pp. 27-28). Cfr. MACCHIARELLA, *Cosa ha ascoltato*.

³¹ ONETO, *Memoria sopra le cose musicali di Sardegna*, p. 34.

³² COSTA, *L'Ottocento musicale in Sardegna*, p. 165.

³³ LEYDI, *L'altra musica*.

l'ottava endecasillaba predomina», aggiungendo che «le più antiche di queste mi si afferma vivano tuttora in bocca del popolo che le canta con accompagnamento di chitarra o in coro ballando».

A Galli poco importa indagare questa 'diceria' di seconda mano («mi si afferma [che le canzoni] vivano») perché basta il «sentirle leggerle» per ricavarne una filiazione «diritto diritto dal latino» e per affermare un primigenio carattere selvatico («serbatici intatti ne ritengono tuttora la sonora armonia») sebbene «temprata alquanto dalla soavità italiana». Tutta l'attenzione è indirizzata verso i contenuti del testo verbale e specialmente verso alcune tematiche che il recensore pare avvertire a sé più vicine, come una 'piccola tradizione' condivisa fra lui e l'«istinto popolare» sardo.³⁴

Naturalmente gli stessi giornali sardi non considerano il tema della (supposta) spontaneità della musica del 'popolo' come una esclusività isolana e lo ripropongono in alcune corrispondenze da lontano. Un caso particolarmente interessante è proposto da *L'Avvenire di Sardegna* del 4 ottobre 1873. Sotto il titolo «Varietà» viene proposto un singolare articolo su tal *Barba Mene* un anziano di novantaquattro anni di Barcis (in Friuli, oggi in provincia di Pordenone), firmato da Angelo Arboit.³⁵ Dal testo si evince che l'autore ha incontrato a più riprese, in giorni diversi, il proprio interlocutore ammirandone la «nativa ingenuità», la capacità di «favellare con lucidezza delle cose di un altro secolo» che egli sarebbe capace di narrare così bene che «sembra di assistere di persona agli avvenimenti ch'egli va ricordando». La narrazione delinea uno scenario idilliaco di centenari pieni di salute che «lavorano e cantano allegramente» in una «eterna giovinezza». In questo quadro ha un posto di rilievo il canto che l'anziano propone all'autore «a titolo di grande amicizia, [...] tra i boschi, sulle alte montagne, teatro delle sue giovanili imprese». Un canto «dolcissimo [...] ripetuto dagli antri e dalle convalli. [...] che rinnovava quando insegnava alle selve a ripetere il nome della sua fanciulla [...]».³⁶

In questo caso, dunque, il 'buon vecchio', che richiama all'autore «Orfeo e Anfione», viene considerato per la sua individualità: ne viene dato il nome – benché si tratti di un nomignolo *Barba Mene* (ossia zio Domenico) – si riportano le sue opinioni tra virgolette, vengono riportati dei testi di canti a lui attribuiti. Una

³⁴ Il concetto di grande/piccola tradizione proposto dall'antropologo Robert Redfield è proficuamente sviluppato dagli storici per l'interpretazione dei fatti culturali grosso modo fino al XIX secolo (BURKE, *La storia culturale*). Fino ad allora coesistevano essenzialmente due 'tradizioni culturali': una 'grande tradizione' trasmessa ed insegnata nelle scuole di grammatica e nelle università; una 'piccola tradizione' che comprende tutto il resto (consuetudini di vita quotidiana, feste religiose e stagionali, credenze, proverbi, racconti eccetera). Esse non corrispondevano ai due principali gruppi sociali, ossia l'*élite* e la gente comune: la prima, l'*élite*, partecipava anche della piccola tradizione, mentre la seconda non aveva accesso alla grande tradizione. Per un'applicazione del concetto alla musica vedi MOLINO, *Che cos'è l'oralità*.

³⁵ Si tratta del folklorista Angelo Arboit (1826-1897) tra i protagonisti delle prime ricerche in Friuli.

³⁶ L'articolo riporta anche quattro quartine in italiano con qualche termine 'dialettizzato' che fanno pensare alla tipologia delle villotte friulane. Vengono anche citati due nomi sconosciuti di strumenti musicali *sibulott* (definito rozzo clarinetto) e *tintena* (zampogna).

attenzione di questo tipo non si ritrova in nessun caso negli stessi giornali a proposito di singoli 'esecutori popolari' sardi, ad ulteriore conferma della forza della lontananza simbolica delle classi egemoni rispetto al 'mondo intorno a sé'. Qualche settimana dopo, il 22 dicembre del 1873, a nome dello stesso Alboit viene pubblicata, sempre su *L'Avvenire di Sardegna*, una nuova corrispondenza dal Friuli. Stavolta l'attenzione va a un «gruppo di vispe fanciulle che intonano alcune strofe» di un canto riportato nel testo. Una di queste richiama alla mente dell'autore «una [strofa] di simile, che udi più volte cantare da una giovane sarda». Dopo aver riportato tale testo, Alboit conchiude affermando che il riscontro dimostra «che il sentimento è sempre e dovunque lo stesso. La sola veste sotto la quale ci si presenta può essere diversa».

Costruzioni di geografie musicali lontane

Per tutto l'Ottocento, in Italia, con crescente sviluppo verso la fine del secolo, la cultura delle *élite* manifesta una speciale attenzione verso le musiche *altre*, una attenzione sorprendente in considerazione della «posizione di marginalità del nostro Paese (praticamente escluso dalle grandi avventure coloniali) rispetto allo sviluppo europeo degli studi e delle ricerche etnologiche ed etnografiche».³⁷

Certo, in mancanza di uno strumento in grado di fissare e riprodurre il suono (ricordo che il brevetto del fonografo è del 1877 ma l'uso esteso di questo strumento e del più flessibile *Berliner Gramophone* comincia a manifestarsi negli ultimi anni del secolo), ogni alterità musicale poteva solamente essere immaginata.³⁸ Ciò tuttavia non vietava che si costruissero delle vere e proprie geografie sonore, spesso con abbozzi di descrizioni in cui si paragonavano tratti musicalmente lontani con elementi convenzionalmente attribuiti alle *alterità* musicali vicine. Geografie che, sebbene temperate da 'buoni sentimenti', si muovono solo su basi etnocentriche: la superiorità della musica occidentale è infatti fra le righe di ogni testo e d'altra parte, all'epoca, non poteva essere altrimenti.³⁹

Il desiderio di conoscere qualcosa sul resto del mondo, un certo interesse verso il lontano, il diverso, l'esotico, le suggestioni in qualche modo provenienti da paesi lontani trovano spazio anche nei materiali schedati da ArtMus. Accanto

³⁷ LEYDI, *L'altra musica*, pp. 95-96.

³⁸ Al riguardo, è certamente singolare e si può variamente interpretare un breve articolo nella cronaca varia della *Gazzetta di Treviso* del 17 gennaio 1891 in cui si parla di «Una signora americana» la quale «sta per emulare le esplorazioni di Stanley in Africa. Essa partirà in febbraio per lo Zanzibar; di là andrà a Monzanbico [sic] e dopo nell'Africa centrale. La sua idea è di studiare la vita domestica delle tribù selvagge. Essa porterà con sé un fonografo per registrare alcune voci africane. La signora Shelon (così si chiama la signora in questione) si provvederà di un passaporto speciale dal segretario di Stato, signor Blaine, e di lettere di Stanley. Partirà per l'esplorazione accompagnata soltanto da servi arabi e da donne negre e forse anche da una scorta militare. «Buon viaggio!»» Come si vede, il ricorso al fonografo viene dato senza commento, come se si trattasse di una consuetudine, ciò che all'epoca in Italia non era affatto (l'uso del fonografo per registrare delle voci 'di gente comune' o musiche di altre culture si avrà solo verso metà Novecento – cfr. LEYDI, *L'altra musica*, pp. 58-61).

³⁹ Cfr. ALLIEGRO, *Antropologia italiana*.

a brevi segnalazioni, sul tipo di quelle viste finora, v'è un piccolo ma interessante insieme di articoli d'ampia portata, alcuni dei quali quasi a carattere saggistico.

Oltre che nei giornali del Nord – e in particolare in quelli pubblicati a Venezia, città con la propria peculiare tradizione secolare di rapporti commerciali e quindi di contatti culturali con l'oriente anche più lontano – materiali di questo tipo si hanno anche nei quotidiani sardi, in primo luogo nel musicalmente attivissimo *L'Avvenire di Sardegna*. L'edizione del 14 maggio 1885, ad esempio, riporta una ampia descrizione di un «Matrimonio Arabo» presentata come «Nostra corrispondenza. Gibel-Rsas 12 maggio».⁴⁰ Il testo, firmato Sgair che parrebbe essere la sigla di un 'viaggiatore', chiarisce subito il punto di vista dell'autore:

Quando si ha la fortuna di poter assistere di presenza ad una delle cerimonie più interessanti di un popolo che noi reputiamo semibarbaro per decaduta civiltà (ed il popolo barbaro è certo fra i più interessanti) malaccorto sarebbe quel viaggiatore che si lasciasse sfuggire sì bella occasione, poiché, mentre da tali spettacoli può trarre grandissimo diletto per gli occhi allo stesso tempo gli vien fatto di notare certe costumanze speciali le quali (e questo sia detto senza entrare in peccoreccio di filosofia) ritraggono e scolpiscono tutta un'indole di un popolo.

Segue una descrizione a tratti particolareggia, soprattutto per quanto riguarda gli abiti preziosi dello sposo e delle autorità che facevano parte del corteo e le spericolate evoluzioni dei cavalieri che fanno roteare i fucili, accompagnandosi a salti e capriole, guidati da un «alto grido gutturale» di uno di loro.

Un trillo acutissimo, che mai sapreste rassomigliare se non al nitrire di un cavallo, vi colpisce le orecchie che a tutta prima non sanno indovinare donde provenga. È il grido di gioia, di esultanza che erompe robusto dai petti del seguito muliebre [...] [le] donne [...] vanno intrecciando il loro acuto grido con salmodie, nenie che vi impressionano per il rapido passaggio dalle note più melancoliche alle più chiassose. Per cui tra l'altissimo suono del tahabel e zukra (pifferi e tamburelli) [...] tra gli spari continui, le grida di gioia e i canti, è un terribile frastuono che per poco vi assorda.

L'autore non manca di dubitare che questo tipo di «frastuono» si possa «chiamare musica» e di definire «strane» le «salmodie cantate dalle donne», mentre considera «poco melodiosa ma molto stonata e chiassosa» una «marcia di guerra» eseguita da «rozzi tamburelli, i pifferi e le catube». Una accorata descrizione di un duello schermistico, combattuto come «danzando una danza macabra», conclude l'argomento, spostando l'attenzione sul cibo e sui comportamenti alimentari. Dopo aver sottolineato un proprio «fallo involontario», ossia il non aver curato di levarsi le scarpe prima di calpestare un tappeto, Sgair manifesta tutto il proprio stupore nel vedere gli invitati «avventarsi come lupi» sul cibo, mangiandolo con

⁴⁰ Non è chiara la località indicata nell'intitolazione. Dal testo si capisce che si tratta di un villaggio alle cui spalle si trovano «i monti del Bou-Kornin», ossia l'area più ad est della dorsale tunisina. Va detto che nel testo non mancano passi con richiami moralistici verso gli usi osservati: descrivendo la processione della sposa, l'autore scrive «il padre benedice e raccomanda ad Hallah la sua figlia che dal momento che è sposa diventa serva del marito, peggio che un oggetto: strumento di piacere».

le mani. Nell'ultimo accenno alla musica compare, quasi immancabile, un riferimento comparativo con la Sardegna:

Frattanto incominciava il giorno a volgere al declino e si diè principio ai monotoni e melanconici canti degli arabi che di molto rassomigliano alle canzoni a motetti dei campagnoli sardi.

La presenza esplicita dell'espressione «canzoni a motetti» (ossia *a mutettu* – variante linguistica campidanese riferita a una tipologia di testi verbali con diverse forme metriche alquanto diffusa nell'Isola, ed eseguita con modalità diverse, a voce sola, in polivocalità, polifonia o con accompagnamento strumentale) è piuttosto significativa e fa pensare che il viaggiatore Sgair avesse una qualche conoscenza articolata delle forme poetiche quanto meno del Campidano.

Un altro contributo alla costruzione di una geografia musicale del mondo lontano si trova in una lunga trattazione anonima apparsa sull'*Indicatore sardo* del 25 ottobre 1845 (pp. 1-3), intitolata «Musica dei Taitiani». Dopo aver sottolineato che i taitiani accorrono settimanalmente ad ascoltare, presso la corte del governo, i pezzi «di armonia [...] dalle opere dei nostri migliori autori», il testo segnala che «appena sentono suonare una *galoppe*, qualunque sia accorrono intorno ai suonatori gesticolando e danzando a loro modo, ma in tempo». Quindi passa a descrivere un (misterioso) flauto taitiano che

produce un suono che si può paragonare a quello della zampogna formata dalla stoppia del gambo di frumento,⁴¹ tanto conosciuta nei contorni di Parigi; ma è più grosso ed è più grave di una ottava. I suonatori si radunano in cerchio, col corpo un po' inclinato in avanti. Colui che è incaricato di dirigere l'orchestra dà l'accordo, che è la tonica; gli altri cercano, colla più o meno forte pressione delle labbra, di avvicinarsi al dato tuono [sic]. Quando vi sono quasi riusciti, allora comincia il pezzo, il cui tempo è paragonabile a quello dei nostri *galoppi* [...] Sgraziatamente i Taitiani non conoscono alcun mezzo di evitare una dissonanza. [...] I missionarj inglesi hanno insegnato ai Taitiani alcuni canti tradotti in lingua *kanaka* che cantano con abbastanza gusto e precisione. Le arie sono di solito malinconiche. Io penso che il canto gregoriano piacerebbe loro assai. Le melodie di Schubert [sic!], le notturne a tre voci e le romanze sono i pezzi che riuscivano meglio presso le donne di Taiti. Quanto agli uomini sembrano curarsi poco di eseguire la musica vocale; preferiscono sentirla; tuttavia hanno alcuni canti guerrieri per animarsi al combattimento.

Le poche, sporadiche manifestazioni di un sincero interesse e di un qualche timida accondiscendenza verso le altre popolazioni che si possono individuare 'tra le righe' di materiali come quelli appena visti, spariscono del tutto quando in oggetto sono le popolazioni africane, rappresentate come l'emblema del selvaggio e primitivo. Così la *Gazzetta popolare* del 2 ottobre 1863, riporta la traduzione di una lettera di un esploratore francese Giulio Gérard, noto cacciatore di leoni,

⁴¹ Il vocabolario italiano-latino di Giuseppe Pasini, nell'edizione del 1823, sotto la voce *stipula*, menziona una «zampogna fatta di più gambi di formento uniti insieme ed attaccati con cera», senza tuttavia alcun riferimento a Parigi. Ad ogni modo parrebbe trattarsi di qualcosa appartenente alla tipologia degli strumenti effimeri.

indirizzata al duca di Wellington contenente «singolari ragguagli intorno al regno africano di Dahomey e ai riti feroci che sono in uso presso quella corte». Tra truculenti cenni a sacrifici umani, mutilazioni, «teschi umani appena spiccati dal busto» e immagini religiose cristiane, segno di contatti con missionari, il testo rappresenta un re «simile agli altri Negri del paese» il quale

ammirava colla compiacenza d'un fanciullo le danze macabre e le goffe pantomime dei suoi ministri, poi dei principi e infine di tutti gli astanti, ordinate per divertire noi. Una musica assordante, diabolica, era ascoltata con diletto dal re, che parve quasi rapito in estasi. E questa musica [...] durò sei ore. Il giorno seguente il re ci invitò a una processione. [...] Il re portava sul petto l'emblema di Cristo ma è da supporre che lo tenesse soltanto come simbolo di supplizio. La processione era formata in prima da alcune barelle portate sulle spalle da alcuni cialtroni vestiti da Pulcinella; seguivano poi circa un migliaio di donne aventi ciascuna sul capo una bottiglia e un bacino per ricevere il sangue delle vittime umane [...] poi una immagine della Beata Vergine e un'altra di grandezza naturale, di san Lorenzo poi canestri pieni di teschi e infine il *tamburo della morte*.

Nel complesso le geografie musicali lontane proposte dai giornali sardi rimangono comunque piuttosto limitate, non vanno oltre il carattere della nota di colore.⁴² Trattazioni di ben più ampia portata si trovano nei quotidiani del Nord. Per avere un'idea, basti considerare il contributo intitolato «La musica de' Cinesi» pubblicato sulla *Gazzetta Privilegiata* di Venezia il 22 agosto 1822 (pp. 1-3). Si tratta di una estesa esposizione anonima, in cui vengono presentati alcuni principi di «teoria musicale cinese», attingendo ampiamente alle *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes*, del missionario gesuita Joseph-Marie Amiot (1776-1789), vale a dire uno dei contributi più noti dell'etnomusicologia ante-litteram che ampia circolazione ha avuto nel XIX secolo.⁴³ L'autore dell'articolo, tra l'altro, sostiene che:

Secondo le unanimi relazioni, la musica cinese ha per le orecchie degli europei qualche cosa di ruvido, e non è affatto melodica. [...] L'imperatore Kanghi tentò di introdurre la musica europea nella Cina e a quest'uopo si avvale prima del Gesuita portoghese Pererra e poscia del P. Pedrini [...] Ma quantunque per rendersi accetti al sovrano molti cercassero di avvezzarsi alla nuova musica, appare nondimeno così manifesta la predilezione per l'antica, che l'imperatore ristette dal suo divisamento [...] Del resto i Cinesi amano tanto le melodie semplici e lente, che cantano tutte le loro canzoni all'unisono e spessissime volte rinunciano alle minime. In quanto poi al punto che la loro musica sia sempre rimasta nello stesso stato da migliaia d'anni, conviene ricercarne la cagione nella naturale infingardaggine de' Cinesi, nel loro clima, negli stazionarj loro statuti, ed in ispecie nelle religiose loro istituzioni perciocché, così nella Cina come nell'India, la

⁴² Una breve citazione merita anche una «notizia musicale» pubblicata ne *L'Avvenire di Sardegna* del 12 dicembre 1885, con il titolo «la donna bulgara»: in essa si parla di un rito di Matrimonio «degli Avar e degli Unni antenati del bulgaro moderno», notando che «Il padre dà la sua benedizione e gli zingari fanno risuonare il villaggio del rumore armonioso dei flauti e delle cornamuse». Il riferimento alla funzionalità rituale della musica zingara (di norma bistrattata nelle fonti dell'epoca) è senz'altro un dato di rilievo.

⁴³ LEYDI, *L'altra musica*, pp. 124-126.

musica fu sempre intimamente collegata colla religione, e per cangiare la loro maniera di canto converrebbe cangiarne gli usi religiosi e i costumi.

Una prospettiva dunque apertamente etnocentrica in cui l'acquisizione della 'musica europea' (si noti, non italiana) viene presentata, segno di operosità contro «la naturale infingardaggine» cinese e per esteso come opportunità di incivilimento e di trasformazione degli usi religiosi e civili. Di questo processo – che oggi chiameremmo di acculturazione – protagonisti principali vengono considerati i missionari. Una posizione ripresa da altre trattazioni, comprese quelle nelle pagine dei giornali sardi - si torni all'esposizione sulla musica dei 'taitiani' de *L'indicatore sardo* prima riportata.

Trattazioni più elaborate si trovano su altri quotidiani delle città più grandi. Riporto, in chiusura, una presentazione anonima, nella *Gazzetta privilegiata di Venezia* del 14 febbraio 1816, di un volume sulla *Storia del Brasile* Alphonse de Beauchamp, *Histoire du Brésil*, Parigi 1815. Partendo dalla conquista colombiana, la recensione si sofferma sull'opera dei missionari contro l'antropofagia, i quali istituiscono

una scuola per l'ammaestramento specialmente degli orfani. Questi giovani neofiti cominciarono ben presto ad accogliere le istruzioni egregie (...) servendo alla messa, ed andando spesso in processione intorno alla città, e per le vicine campagne preceduti da una croce, al suono melodioso di cantici sacri. Questo mezzo fece un grande effetto fra quei selvaggi, naturalmente sensibili alla musica, e colpiti dall'apparato di quelle solennità. In folla uscivano dai loro boschi, discendevano dalle loro montagne per essere spettatori più vicini di queste funzioni. La vista dell'augusta cerimonia, la melodia commovente dei cantici, il decoroso contegno dei missionarij li animava d'una gioia fin'allora sconosciuta; l'arco e le frecce cadevano dalle loro mani, ed i primi germi delle virtù sociali penetravano nelle rozze anime loro; le loro mogli e figlj piangevano di tenerezza.

Al di là della sua provenienza e della sua veridicità (della quale si può certamente dubitare), il passo propone una immagine forte (per così dire) della potenza della musica occidentale, in grado di convertire alla civiltà i più rudi selvaggi. Emerge, più in generale, l'idea della capacità di agire della musica sulla gente comune e sulle altre popolazioni, una rappresentazione della potenza della musica che si può pensare fosse condivisa da chi i giornali (e i libri) all'epoca li scriveva e li leggeva.

Sensazione di estraneità, rappresentazione di superiorità, costruzione identitaria *ante litteram*, rappresentazione delle varietà musicali del mondo e necessità di una loro rivisitazione secondo le norme della 'buona musica' occidentale: questi, credo, siano alcuni dei punti chiave che ispirano l'interesse storico-etnomusicologico verso il 'tesoretto di fonti' costituito dal progetto ArtMus. L'auspicabile prosecuzione e potenziamento del progetto (e comunque sia, della schedatura di articoli musicali nei giornali ottocenteschi) potrà certamente offrire nuovi materiali su tali punti, arricchendo in generale le conoscenze su diversi *background* condivisi del fare musica ottocentesco.

BIBLIOGRAFIA

- ALLIEGRO, Vincenzo, *Antropologia italiana: Storia e storiografia 1869-1975*, Seid, Firenze 2011.
- BARTOLI, Jean-Pierre, *Orientalismo ed esotismo sino all'epoca di Debussy*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. 5, a cura di Jean Jacques Nattiez, Einaudi, Torino 2005.
- BURKE, Peter, *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna 2006.
- BRIGGS, Asa – BURKE, Peter, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a internet*, Il Mulino, Bologna 2010.
- COSTA, Roberta, *L'Ottocento musicale in Sardegna nei resoconti della stampa periodica dell'epoca in Articoli musicali nei quotidiani italiani dell'Ottocento. Una banca dati*, a cura di Adriana Guarnieri Corazzol, Ignazio Macchiarella e Fiamma Nicolodi, Aracne, Venezia 2017.
- GIURIATI, Giovanni, *Il suono come forma di conoscenza dello spazio che ci circonda. Una prospettiva musicologica*, «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», 27/2 (2015), pp. 115-127.
- LEYDI, Roberto, *L'altra musica. Come abbiamo incontrato e come abbiamo creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Ricordi, Milano 1991.
- MACCHIARELLA, Ignazio, *Le Canzoncine Popolari Napoletane dei Passatempi musicali: una "piccola tradizione" della musica*, in *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marcello Capra, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2001, pp. 59-77.
- MACCHIARELLA, Ignazio, *Tracce di pratiche musicali dell'oralità nelle riviste demologiche dei primi decenni del Novecento*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Marcello Capra e Fiamma Nicolodi, Marsilio-Casa della Musicale, Parma-Venezia 2011, pp. 175-195.
- MACCHIARELLA, Ignazio, *Cosa ha ascoltato Nicolò Oneto*, in *Enciclopedia della musica sarda. Il canto a tenore*, a cura di S. Pilosu, Unione Sarda, Cagliari 2012, pp. 85-87.
- MACCHIARELLA, Ignazio, *Per quel che ne possiamo sapere*, in *La canzone siciliana a Palermo. Un'identità perduta*, a cura di Orietta Sorgi, CRicd Palermo 2015, pp. 381-401.
- MACCHIARELLA, Ignazio, *Scorci di paesaggi sonori ottocenteschi*, in *Articoli musicali nei quotidiani italiani dell'Ottocento. Una banca dati*, a cura di Adriana Guarnieri Corazzol, Ignazio Macchiarella e Fiamma Nicolodi, Aracne, Venezia 2017, pp. 137-151.

- MACCHIARELLA, Ignazio, *Musica e identità. Note dalla Sardegna*, a cura di Susanna Pasticci, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2018, pp. 351-367.
- MILLEDDU, Roberto, *Dal mito della musica dei sardi alla coralità organizzata, in Enciclopedia della Musica sarda. Cori polifonici*, a cura di Ignazio Macchiarella e R. Milleddu, L. Oliva, Unione Sarda, Cagliari 2012, pp. 55-59.
- MOLINO, Jean-Jacques, *Che cos'è l'oralità musicale*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. 5, a cura di Jean Jacques Nattiez, Einaudi, Torino 2005, pp. 367-414.
- MURGIA, Giovanni Antonio, *Tamburi e tamburini: l'attività bandistica nei quotidiani sardi*, in *Articoli musicali nei quotidiani italiani dell'Ottocento. Una banca dati*, a cura di Adriana Guarnieri Corazzol, Ignazio Macchiarella e Fiamma Nicolodi, Aracne, Venezia 2017, pp. 183-197.
- ONETO, Nicolò, *Memoria sopra le cose musicali di Sardegna*, Tipografia Monteverde, Cagliari 1841.
- ORRÙ, Giuseppe, *Cultura e società in Sardegna nei periodici della prima metà dell'Ottocento*, Cuec, Cagliari 2010.
- PAULIS, Susanna, *La costruzione dell'identità per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900*, CDS, Cagliari 2006.
- PISANO, Laura, *Sguardi sull'Ottocento nella stampa sarda e nella storiografia*, in *I giornali sardi dell'Ottocento. Quotidiani, periodici e riviste delle biblioteche della Sardegna Catalogo (1774-1899)*, a cura di Rita Cecaro, Regione autonoma della Sardegna, Cagliari 2015, pp. 4-21.
- POCHÉ, CHRISTIAN, *La musique arabo-andalouse*, Actes Sud, Paris 1995.
- QUAQUERO, Myriam, *Nicolò Oneto e l'isola dei popoli sardi*, Delfino, Sassari 2000.
- RICE, Timothy, *Ethnomusicology. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- SCHAFER, Murray, *Musica non musica, lo spostamento delle frontiere*, in *Enciclopedia della Musica*, a cura di Jean Jacques Nattiez, Einaudi, Torino 2001, vol. 1, pp. 348-359.
- SOLINAS, Chiara, *Una ricerca antropologico musicale in ambito urbano. I canti e i riti della Settimana Santa a Cagliari*, «Portales», 9 (2007), pp.135-141.



NOTA BIOGRAFICA Ignazio Macchiarella è professore ordinario di Etnomusicologia all'Università di Cagliari. È vicepresidente del gruppo di studio sulle multipart music dell'ICTM. I suoi principali interessi concernono anche: musica e rito; fonti storiche sulla musica orale; improvvisazione nella musica vocale. Ha pubblicato numerosi libri e saggi su riviste specializzate in Italia e all'estero Vedi <<http://people.unica.it/ignaziomacchiarella/>>.

BIOGRAPHICAL NOTE Ignazio Macchiarella is full professor of Ethnomusicology at Cagliari University. He is Vice-chairman of the Study Group on Multipart Singing of the ICTM. His main interests are also on: Music and Ritual; Historical sources about Oral music; Improvisation in Vocal Music. He has published books and essays in specialized journals both in Italy and abroad See <<http://people.unica.it/ignaziomacchiarella/>>.