

ETNOFONIA PUGLIESE

(SAGGIO CRITICO)

In un mio studio riassuntivo del canto del nostro popolo, pubblicato anni addietro (1) dovetti con rincrescimento saltare a piè pari alcune regioni per mancanza, allora, di raccolte che mi avessero permesso di studiare i caratteri fondamentali etnici delle loro musiche tradizionali. Fra le regioni necessariamente escluse, le Puglie di cui più mi doleva perchè le sapevo le più ricche di musicalità. E, non più ricche per i molti musicisti cui dette vita, da Pomponio Nenna a Nicola Piccinni e da questi a Luigi Caruso e Umberto Giordano, ma per quella fluidità melodica del dialetto pugliese risultante da una costruzione degli organi vocali particolarmente favorevole alla musicalità da cui è sorto uno dei più puri campioni del canto italiano in tutto il fascino della voce tenorile: Tito Schipa.

Ora, dopo una dozzina d'anni circa dacchè fu pubblicato quel mio già citato volume, tolto il prezioso contributo della gentile cantatrice Genì Sadero, contributo del quale mi servirò per il presente studio (2), la Puglia è rimasta, etnofonicamente, qual era, regione cioè pressocchè inesplorata (3).

(1) *L'anima musicale d'Italia (La canzone del popolo)*, Roma, 1921, « Ausonia ».

(2) G. SADERO, *Raccolta Nazionale delle musiche Italiane*. Quaderno 1000 e 1004. Società Anonima Notari, Milano, 1921.

(3) Inesplorata, non per mancanza di buona volontà, almeno da parte mia, perchè, non potendo recarmi sul posto ho scritto a quanti mi fu possibile. Pur troppo, come per qualche altra regione, o mi si rispose in tono risentito essere la Puglia paese civile ove il popolo più non usa canti barbari; o non mi si rispose affatto, come ad esempio il Prof. Pecoraro di Lecce. Così, spesso, si aiutano gli studiosi!

Perciò, se torno oggi sull'argomento non è pur troppo per portarvi il contributo di nuovo materiale musicale da altri o da me raccolto, ma per portarvi un contributo di osservazioni e raffronti sul materiale già raccolto. Raffronti che, non fosse altro che per il loro associarsi alla glottologia, al folklore e sopra tutto all'archeologia, mi auguro valgano a destare qualche interesse e invogliare qualche giovine e degno figlio della Terra di Puglia a fissarne nel pentagramma e studiarne nei suoi intimi psicologici la gentile e forte anima canora. In tale speranza mi confortano il grande sviluppo preso in Italia dagli studi su la musica del popolo in questi ultimi anni, e i non pochi valenti giovani a tali studi conquistati dai miei sia pur modestissimi scritti.

Quel che però mi mosse a riprendere l'argomento della etnofonia pugliese fu l'essermi venuto sottomano un numero di questa nobile rivista che mi à d'un tratto richiamato alla memoria un importantissimo opuscolo del fortissimo indagatore di problemi archeologici, Giovanni Patroni, che tocca anche delle Puglie (1).

* * *

Già l'illustre archeologo svedese, Oscar Montelius, in un suo prezioso opuscolo su la Sardegna, che risale a una cinquantina d'anni fa e più precisamente al 1883 (2), studiando le preistoriche costruzioni sarde chiamate *nuraghe* era rimasto colpito delle affinità esistenti fra queste, i *talayots* delle Balcani e i *truddi* o *casedde* comuni nella Terra d'Otranto e nella provincia di Bari. Il Patroni, riprendendo in esame la appassionante questione delle possibili origini delle costruzioni sarde, che dette origine a una vera e propria letteratura, non solo confermava le affinità accennate dal Montelius, ma vi costruiva e sviluppava tutta una teoria di raffronti da cui risulterebbe una scia di civiltà orientali, preistoriche o protostoriche, che avrebbero toccato nel loro passaggio Egitto, Caldea, Curdistan, Grecia (Orcomeno), Baleari, Sardegna, Puglia, facendo sorgere in questi punti di sosta *Talayots, nuraghi,*

(1) G. PATRONI, *L'origine del « Nuraghe » sardo e le relazioni della Sardegna con l'Oriente*, Firenze, 1916, in « Atene e Roma », anno XIX.

(2) OSCAR MONTELIUS, *Ricordi della Sardegna*, traduzione italiana di P. Gastaldi Millelire, Cagliari, 1898.

truddi, dolmen, monumenti cioè affini tra loro (1). Si è così, come era naturale a mente feconda, allargata la zona delle indagini e dei raffronti e tale fatto è pur propizio alla etnofonia comparata che ama lo spazio, come ho sempre sostenuto secondo le mie deboli forze (2).

Rileggendo dunque l'opuscolo del Patroni mi risovenni della osservazione da me già fatta altra volta sulla somiglianza, per non dire identità fra il tema fondamentale della musica preistorica sarda e un canto del popolo greco e più precisamente della Bitinia (3), e, riandando con la memoria di musicologo ai paesi nominati dal Patroni mi parve, e tuttora mi pare, poter seguire la via archeologica delle gravi costruzioni dell'uomo primitivo con il lieve suono delle sue melodie etniche.

Ma prima di addentrarci nel fiorito e spinoso campo della musica del popolo, vediamo come questo era studiato e definito fino a poco tempo fa e quali insegnamenti se ne possano trarre per il nostro soggetto.

* * *

Secondo la classificazione dei dialetti italiani, fatta dall'Ascoli (4), quello pugliese si troverebbe a far parte di un gruppo che pur non scostandosi dal tipo schiettamente italiano o toscano, può entrare a formare col toscano uno speciale sistema di dialetti neo-latini.

Tale gruppo sarebbe, nelle sue più ristrette affinità, così composto: Campania, Abruzzi, Puglie, Basilicata, Calabria, che andrebbe poi a toccare la Sicilia.

La diffusione del canto popolare invece, secondo gli studi del d'Ancona (5) e del Nigra (6), dividerebbe l'Italia in due cicli storici:

(1) Noto di passaggio l'impressione auricolare simile che suscitano le parole *nuraghe* e *megara* indicanti entrambi tipi di costruzioni arcaiche di due paesi tanto lontani, così come i termini *talayot, tholoi* e *truddi* o *trulli*.

(2) *Contributo alle ricerche sulla genesi della musica*, Firenze, 1917 in « La Nuova Musica ».

(3) G. FARA, *Studi comparati di etnofonia (Sardegna, Grecia, Provenza, Sicilia, Campania, Bearn, Africa Centrale, Anam)* in « La Cultura Musicale », Bologna, 1922, Anno I, fasc. I, II, III.

(4) G. I. ASCOLI, *L'Italia dialettale*, in « Archivio Glottologico Italiano » vol. VIII, Roma, Loescher, 1883.

(5) *La Poesia Popolare Italiana*, Livorno, 1878.

(6) *Canti popolari del Piemonte*, Torino, 1880.

quello del canto narrativo o epico; e quello del canto lirico. Il primo, irradiando da 'l Piemonte, Lombardia, Emilia e Veneto, pur avendo come linea di confine le Alpi Occidentali e le creste dell'Appennino ligure e toscano-emiliano e pur estendendosi fino a Rimini e al mare Adriatico, diffonderebbe le sue propaggini in forma intensa nella Lucchesia e nel territorio che va dal Tirreno all'Arno, e, in forma attenuata e dileguante, nell'Aretino, nel Senese, nella Maremma, nella campagna romana, nella Campania, fino alla Sicilia Orientale. Il secondo ciclo, al contrario, irradiando dal suo centro Siculo, salirebbe su fino nella Toscana, nelle Marche, in Romagna, infiltrandosi nella Liguria, nel Veneto e perfino nel Trentino, nel Friuli, nell'Istria. Tali confini, però, si vennero spostando in vario senso, col progredire degli studi stilistici. Ad ogni modo è da notarsi come da questa divisione sono state escluse Sardegna, Corsica, Dalmazia.

Come il lettore vede, dialetti e canto popolare non andavano, secondo i su esposti studi, d'accordo nella distribuzione geografica nelle diverse regioni d'Italia. È però giustizia rilevare che la colpa non era della glottologia, bensì degli studi della musica tradizionale nel cui campo quarant'anni fa regnava la più gran confusione.

Il così detto «canto popolare» preso in blocco senza distinzione alcuna, veniva studiato nella parte poetica con criteri stilistici di pura letteratura, classica, allegramente dividendolo in «cicli storici» senza tener conto alcuno di ciò che ne costituiva realmente la parte caratteristica e interessante: la musica. Si trattava in sostanza di bravi letterati che lavoravano coscienziosamente ma solo per estensione, in superficie, e niente in profondità. Adesso la cosa cammina ben altrimenti e per merito degli studiosi italiani si lavora in profondità, studiando ciò che era essenziale studiare, cioè la parte musicale, per troppo lungo tempo trascurata. La si studia nella sua struttura anatomica, nelle sue azioni fisiologiche, con assiduo e minuzioso lavoro di comparazione fra le musiche dei diversi popoli e delle diverse regioni (1). E non più studiata a sè,

(1) Il bisogno che del canto del popolo, oltre alla parte poetica, si studiasse anche la parte musicale, fu fortemente sentito dagli stessi studiosi del testo letterario quando capirono quale potente ausilio potesse essere per le ricerche delle origini etniche. Il dott. Max Leopoldo Wagner di Berlino, accuratissimo ricercatore della poesia del popolo sardo, non appena seppe del mio proponimento di raccogliere le sarde melodie, così ne scrisse nel suo: *La poesia popolare sarda*, pubblicato nella *Festschrift zum 12 Deutschen Neuphi-*

ma in relazione alle altre manifestazioni della vita, così che ora, un pochino per merito del sottoscritto e quindi specialmente in Italia, la musicologia etnica affonda le sue ricerche fino alle radici, nel folklore, nella demopsicologia, nell'archeologia e nella paleoetnofonia, benchè ancora troppi siano i musicologi anche da noi che tuttora ignorano tali scienze.

Eliminati gli affastellamenti dei musicologi tedeschi che ancor non è molto includevano nel canto del popolo perfino gli inni goliardici, e frenata la scusabile idea dei musicologi francesi che tutti i canti del popolo del mondo credono di derivazione francese; specialmente in Italia si fa netta distinzione fra canzone popolare e canto del popolo che, assieme agli spunti melodici delle vociate dei rivenditori ambulanti e della questua del mendicante, con la musica involuta, allo stato nascente che è nei dialetti, noi abbiamo denominato etnofonia.

Allo stato cui sono giunti gli studi di etnofonia, le già accennate discordanze regionali fra dialetti e canto del popolo, non popolare come falsamente veniva denominato, si sono venute annullando ed in gran parte attenuando. Così che già per parecchie plaghe la massa dell'etnos si eleva compatto in tutt'i suoi caratteri psicologici e formali, solo con quelle gradazioni e screziature dovuti agli innesti di vicinanze, dominazioni, affinità di vicende storiche e di condizioni climatiche.

Già più volte e in diversi scritti avevo avuto occasione di accennare alla stratificazione etnofonica dell'Italia; ciò precisai in una cartina geoetnofonica, primo tentativo, credo, in materia (1). In questa cartina, prescindendo dallo strato base, il sentimento umano comune ai canti etnici di tutto il mondo, l'Italia va da uno spessore massimo africano-spagnolo della Sardegna e africano-greco della Sicilia, a uno spessore medio di africa-oriente nelle Calabrie e oriente-italico nelle Puglie fino agli Abruzzi, per

lologentag, 1906: « Se questo disegno verrà colorito, possiamo aspettarci una raccolta interessantissima, la quale appunto per la sua parte musicale, ci farà meglio conoscere la natura del canto sardo ». Così pure l'eminente storico Ettore Pais, in *Intorno all'età della stazione archeologica di Abini in Sardegna*, Pisa, 1909, vol. II di « Studi Storici », a proposito di una mia monografia, scrive: « Una ricerca sull'origine di tali suoni e una comparazione con suoni e balli di altri paesi, darà risultati sorprendenti anche dal lato storico ed etnografico ».

(1) *Saggio di geografia etnofonica (Italia)*, in « Folklore Italiano », Catania, 1930, fasc. I e II.

svanire verso l'alto delle colorazioni estranee, lasciando pura o quasi la colorazione italica dal Lazio in su, con lievissime screziature o meglio evanescenti riflessi delle etnofonie limitrofe verso le Alpi. Con questa constatazione siamo già un passo avanti. La dialettologia mette il dialetto pugliese fra quelli che pur non schiettamente ma già fortemente si colorano di italianità; la etnofonia conferma questa italianità ma ci riscontra colorazioni orientali; l'archeologia prospetta l'idea di una scia di arcaiche civiltà orientali. Tutto questo ha le sue ragioni nelle vicende storiche e relativi contatti della Puglia.

Veniamo al suono.

* * *

Come dissi più sopra, già altra volta avevo notato la similarità fra un tema etnico sardo e un canto del popolo greco (1); giudichi il lettore se erravo (v. 1 e 2).

Tutt'e due i canti spogli di qualunque ornamento, chè il vocalismo finale del greco non ornamentazione ma semplice risultato dell'abbandono diaframmatico. Entrambi, a mio parere, resi simili oltre che dall'unicità della fonte sentimentale umana, dall'unicità di regione da cui provenuti. Nel nostro caso, assai probabilmente l'asiatico-egiziano (2).

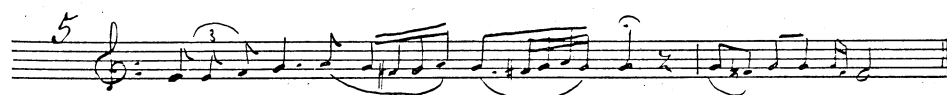
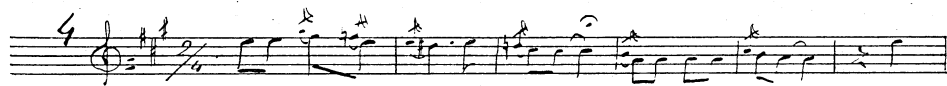
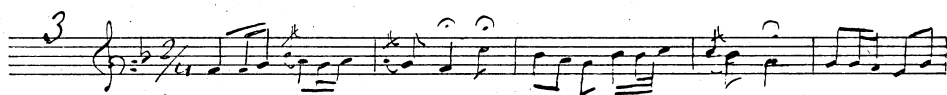
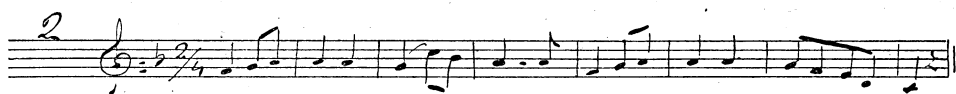
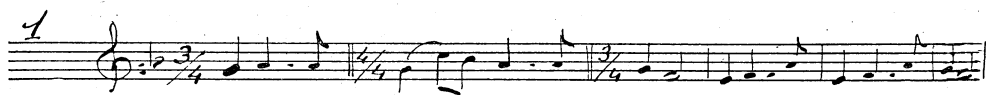
Ma se già il tema fondamentale della etnofonia sarda del sud, pur spoglio com'è di ogni fiore, trova il suo gemello in un canto del popolo della greca Bitinia, eccone due, presi a caso fra i tanti del nord e del centro della Sardegna ove il canto è tanto più ricco di melismi orientali nei quali, come il lettore vede, più chiaramente si rivelano i caratteri della musica dell'Oriente (3) (v. 3 e 4).

Possiamo così legarli più solidalmente ad altri canti greci di

(1) G. D. PACTICOS, *260 melodie popolari greche raccolte dalla bocca del popolo*, Atene, 1905.

(2) Non nella sola indagine delle musiche, mi sono trovato di fronte a tale ipotesi; ma anche nello studio degli strumenti pastorali sardi. Vedi p. es. *Su uno strumento musicale sardo* in « Rivista Musicale Italiana » Torino, Bocca, 1913, *Studi comparati su strumenti musicali etnici (Brasile, Grecia, Inghilterra, Tibet, Corea, Spagna, Sardegna)* in « Musica d'Oggi » Milano, Ricordi, 1922; *Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna*, in « Archivio Storico Sardo » Cagliari, 1915, vol. XI.

(3) Canti delle diverse regioni sarde ho dato nel volume *Canti di Sardegna*, Milano, G. Ricordi.



Esempi musicali: 1 sardo, 2 greco, 3 e 4 sardo, 5 e 6 greco, 7 e 8 curdistan.

carattere più generale e molto diffusi nella regione di cui diamo due esempi (v. 5 e 6).

Qui non solo siamo in terra greca e presso il luogo ove si coglievano le migliori canne per costruire le ance degli *aulos*, Orcameno, ma la seconda di queste melodie è cantata con le parole:

« *Macina, o mio mulino, macina, orzo e grano, che la giovinetta si sposa a un bel garzone* »

molto simile al verso di Plutarco:

« *Macina, o mola, macina, perchè così macina Pittaco il grande re di Mitilene* ».

E si noti che l'isola di Chio dove ora si canta la canzone è molto vicina a Mitilene cui si riferiscono i versi di Plutarco un tempo ivi cantati. Ciò senza volerne trarre alcuna argomentazione (1).

Veniamo ora al Curdistan. Ecco due melodie che mi pare facciano proprio al caso nostro (2) (v. 7 e 8).

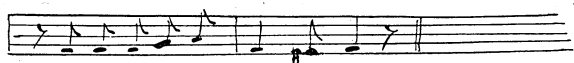
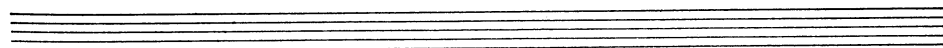
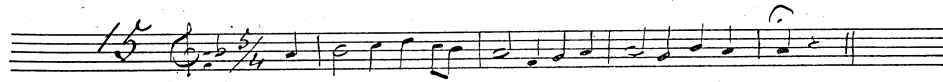
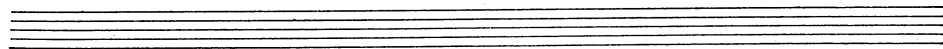
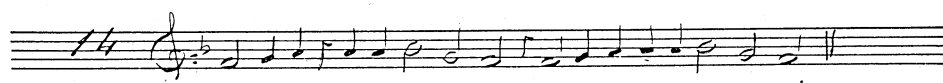
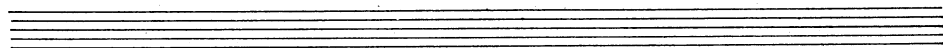
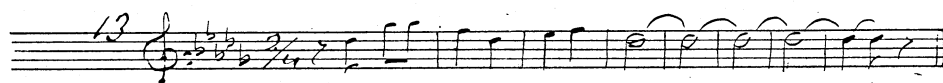
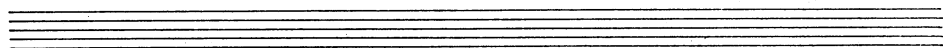
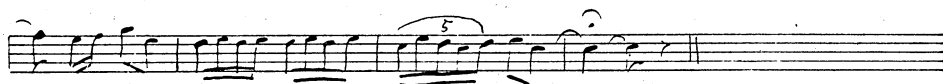
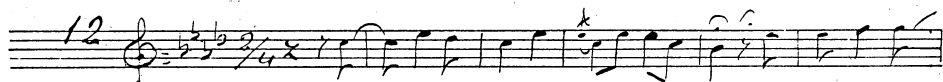
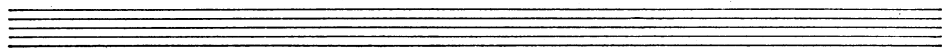
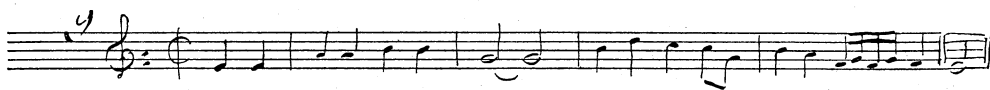
Ed eccone due delle Baeleari, e più precisamente di Maiorca. La prima del tratto di paese tra S. Joan e Villafranca; l'altra di Palma (3) (v. 9 e 10).

In fine, ultima tappa — e quanti anelli intermedi si potrebbero aggiungere se tempo e spazio non fossero ristretti nell'ambito di un semplice saggio — ecco tre canti delle Puglie (v. 11-12 e 13).

(1) Oltre al già citato PACHTICOS, si veda: BOURGANUT-DUCOUDRAY, *Souvenir d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, 1878 e *Trente mélodies populaires de Grèce et de Orient*, Paris; HUBERT PERNOT, *Melodies populaires grecques de l'île de Chio*, 1903. Per le ricostruzioni della musica ellenica antica, sempre e solo il monumentale Gevaert. Anche ANGELO MOSSO, ha splendidi brani in *Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta*, Milano, 1907, Treves. Vedi G. FARA, *Generi e prime forme della polifonia* in « Rivista Musicale Italiana » Torino, 1926, Bocca.

(2) Per l'Armenia e il Kurdistan: R. P. KOMITAS, *Musique populaire arménienne*, Paris, Senart, 1925; L. EGHARARIAN, *Recueil de chants populaires arméniens*, Paris, 1900, Costallat.

(3) In moltissimi dei miei scritti di etnofonia comparata mi accorsi dover rilevare i punti di contrasto, le simiglianze foniche, di costruzione e di stile correnti fra le musiche tradizionali sarde e quelle spagnole e delle Baleari. Veggasì p. es. *Pifaro y tamborillo in Sardegna* in « Archivio Storico Sardo » Cagliari, 1917, e *Bricciche di etnofonia sarda (rugiada di danze)* in « Musica d'Oggi » Milano, 1925, Ricordi. In questo ho messo in rilievo la connessione del ballo sardo con quello degli spagnuoli detto *Sardana*. Per più ampia conoscenza della musica spagnola: *Canciomero musical popular español* di PEDRELL, Barcellona; *Obra del cançonner popular de Catalunya*, Barcellona.



Esempi musicali: 9 e 10 Maiorca (Baleari), 11-13 Puglia, 14 e 15 italo greco, 16 greco.

Ora che abbiamo qui, innanzi a noi, schierati in fila, l'uno accanto agli altri alcuni esempi di etnofonia dei diversi paesi accennati dal Patroni, proviamoci a cantarellarli.

Già basterebbe solo guardarli chè anche un profano scorgerebbe alla bella prima le rassomiglianze dirò così di disegno, tanto esse sono evidenti. A cantarellarli, poi, non vi può essere musicologo appena esercitato in questo genere di studi che non veda subito, non dico i caratteri tecnici similari, come l'inizio quasi sempre per grado o per salto di quarta, ascendente; la uguale disposizione dei valori, quindi la connessione della figura della frase; certe ripetizioni e certe cadenze; ma, facendo rivivere nel suono la fredda traccia del pentagramma, tutto l'insieme dell'andamento simile, quell'indefinibile e pur definito movimento espressivo. In tutti, oltre le differenze causate dai differenti moti dell'animo che crearono queste melodie, anche le differenze prodotte dalle diversità dei paesi ove tali melodie sono nate o hanno lungamente vissuto. Ma in tutti questi canti, pur nel breve tema che ne abbiamo trascritto di proposito senza parole, una comune e forte colorazione che si designa, senza possibili errori, per orientale.

Allarghiamo le indagini in campo affine. In una mia breve memoria avevo già mostrato i punti di contatto, le rassomiglianze che si trovano fra le nenie natalizie di diversi paesi, tutti etnofonicamente colorati di orientalismo (1). Mi si potrebbe obiettare che tali affinità vengono dall'essere melodie tutte che esprimono un unico sentimento. Ma perchè di colore orientale? E perchè allora troviamo delle nenie natalizie di altri paesi, di altre regioni della stessa Italia che di tale colore mancano e hanno invece tutt'altri caratteri? Qui, a riprova del colore orientale dei temi già esposti li riallacciamo a quelli religiosi greci e italo-greci di cui diamo due esempi (2). Il lettore li confronti e giudichi se non sono fratelli gemelli del tema fondamentale sardo e per lo meno cugini germani di tutti gli altri (v. 14 e 15).

Insistiamo, perchè non ci si fraintenda. Il fondo unico è il

(1) *Studi comparati di etnofonia religiosa (Sardegna, Calabrie, Indie centrali)* in « Musica d'Oggi », Milano, 1921, Ricordi.

(2) Il primo di questi temi abbiamo tolto al magnifico studio del padre I. B. REBOURS, si noti, missionario in Africa, intitolato *Traité de Psallique (théorie et pratique du chant dans l'église grecque)*, Paris, 1900, Picard. Il secondo da P. UGO GAISSER O. S. B., *I canti ecclesiastici italo-greci*, pubblicato negli « Atti del Congresso internazionale di scienze storiche » Roma, 1901.

sentimento umano dell'essere primitivo. La colorazione unica è il particolare stilistico dell'oriente.

Noi non spingeremo questa volta lo sguardo sino al problema della monogenesi o poligenesi dell'uomo, della lingua, della musica, già in altro scritto discusso (1). Ma ancora una volta ripetiamo che se la fonte sentimentale e quella materiale danno una unicità fondamentale ai canti di una stessa specie — canti della culla, di amore, di guerra, di gioia — ancorchè fioriti in terre lontane e da popoli diversi, mai e poi mai possono conferire un colore specifico e proprio di un dato popolo ai canti di tanti altri popoli. Chi appena appena abbia conoscenza di raccolte di canti di un solo genere, ne ha certo già fatta l'osservazione. Tanto per darne un esempio, nella raccolta di canti della culla fatta dalla ADAIEWSKY, si nota subito una trama fondamentale unica di tutte le ninne-nanne (amor materno che inconsciamente trova il più adatto suono per il suo nato), ma una colorazione varia, a seconda della regione o gruppi di regioni da cui gli esempi sono stati trascritti (2).

Ma io voglio qui darne una nuova esemplificazione. Primizia da miliardario, riunisco qui per la prima volta in uno studio di musicologia comparata, in luogo del canto che ci accoglie in sul nascere e ci addolcisce i primi sogni, il canto ultimo che ne turba forse il sonno della morte con le postume menzognere lodi o inconsciamente spremute dal dolore o ragionevolmente dettate dall'interesse (3).

(1) Rimandiamo il lettore che ne avesse voglia al magnifico lavoro del D. A. FR. GFROERER, *Histoire primitive du genre humaine*, traduz. dal tedesco, Paris, 1864; a quelli di ALFREDO TROMBETTI, *L'unità d'origine del linguaggio*, Bologna, 1905, Treves, e *Sullo stato presente della glottologia genealogica* in « Conferenze e Prolusioni » Roma, 1915; per la musica ai miei *Unità di essenza e di forma nella musica primitiva*, in « Cronaca musicale », Pesaro, 1915; *La musica etnica frutto di sensibilità collettiva o individuale ?* in « Folklore » Laureana di Borrello, 1922.

(2) E. ADAIEWSKY, *La berceuse populaire*, in « Rivista Mus. It. », Torino, 1894-1895, Fratelli Bocca.

(3) Fin dal 1918 mi occupai dell'argomento in *Di alcuni costumi musicali in Sardegna*, « Rivista Mus. It. » Bocca, Torino. Ma, all'infuori di me, credo, nessuno. Del resto sono pure stato il primo e sono forse tuttora l'unico che il canto etnico ha studiato in rapporto alla archeologia, all'etnografica, alla glottologia. Parole dettate da orgoglio? Non so. Certo da coscienza e quale rivendicazione di fronte ad altri che salgono sul piedistallo del canto del popolo e delle origini della musica o per avere trascritto una pagina di Darwin o ridetto malamente cose già da altri e da molto tempo dette benissimo.

Ecco qui il più terribile mazzo di fiori musicali che immaginare si possa. Non odora di rose, ma di cadavere e di dolore.

Ecco il canto della morte che i greci chiamarono *mirologo*, da *μυρέω, μίρομαι*, piango, mi lamento (v. 16).

Ecco il suo similare serbo⁽¹⁾ (v. 17) e la *Bacete dupà batrâni*, la canzone del dolore dei rumeni⁽²⁾ (v. 18).

Ed ecco infine una *Canço de mort* che nelle Baleari si cantava per giovine promesso che fosse morto prima di sposarsi⁽³⁾ (v. 19) un *attittidu* della Sardegna, da tetta, seno, scrigno d'amore che culla il caro che viene al mondo e il caro che se ne parte (v. 20) e, per contrasto, un *vocero* corso⁽⁴⁾ (v. 21).

Ma prima di legare il mazzo col nastro delle corone funerarie, facciamo una piccola transvolata oceanica e cogliamo ancora un canto di morte sulle labbra desolate di un abitatore del Perù, dell'Equatore o della Bolivia, antico regno degli Incas⁽⁵⁾ (v. 22).

Siamo, come lo studioso vede, nel campo della musica allo stato nascente. Espressione fondamentale: l'umano cordoglio, ancora singhiozzo, già però atteggiato a cadenza musicale, ma non ancora canto vero e proprio. In tutti la gamma ristretta, la frase

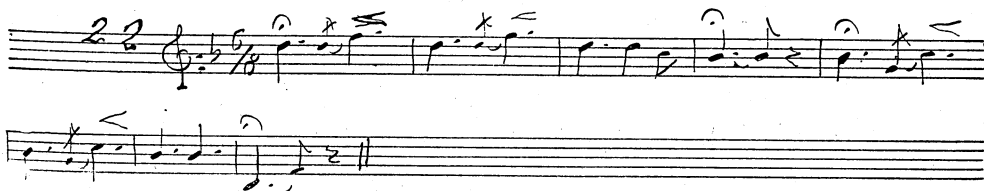
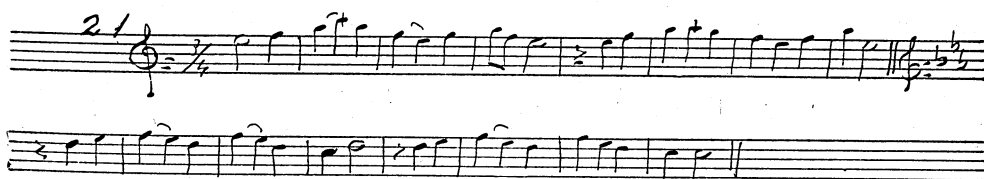
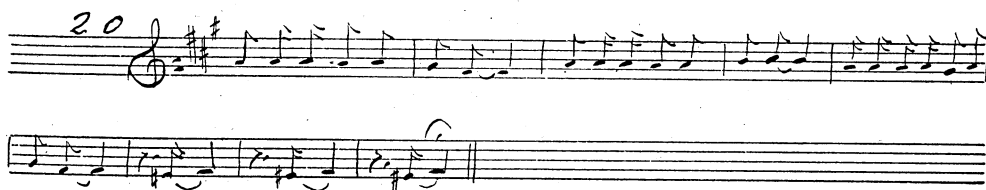
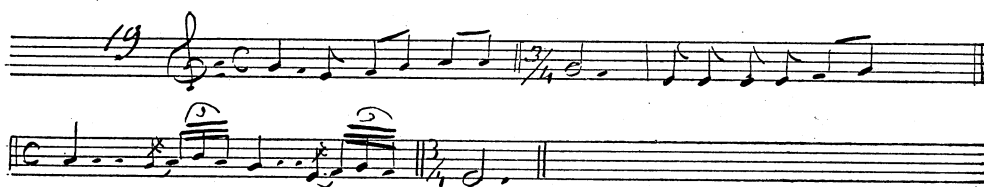
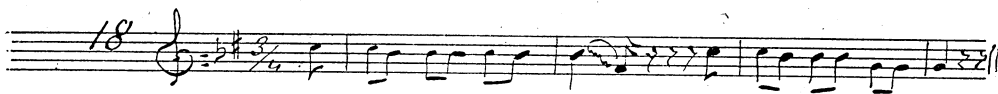
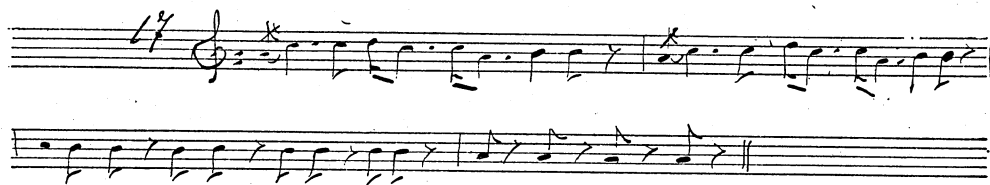
(1) WLADIMIRO R. GEORGEVICH, *Melodie popolari serbe*, Sofia, 1928; *Canzoni popolari serbe*, Iagodina, 1904-1907; *Trenta danze serbe per violino*, Iagodina, 1905; *Trente-cinq chansons populaires serbes pour piano avec chant ad libitum*, Bordeaux, Candolives.

(2) G. FIRA, *Canzoni e danze d'Otena*, Bucarest, 1916; M. VULPESCO, *Dainas de Roumanie* [traduz. francese] Paris, 1917, Eschigie; BELA BARTOK, *Volksmusik der Rumanen von Maramures*, Munchen, 1923; di BELA BARTOK e ZOLTAN KODALY nel volume *Chansons populaires des Hongrois de Transylvanie*, Budapest, 1923, ci sono pure alcuni canti rumeni cantati nel dipartimento di Bihar, Ungheria.

(3) Vedere a nota 3 p. 8 la già citata *Obra del cançoner popular de Catalunya*, edita a Barcellona per opera de la *Fondaciò concepciò Rabell i Cibils, viuda Romaguera*. Colossale raccolta in diversi volumi e fatta con singolare perizia.

(4) A. QUANTIN, *La Corse*, Paris, 1814; A. CROZES, *La chanson populaire de l'île de Corse*, Paris, 1911; I. B. MARCAGGI, *Les chants de la mort ed de la vendetta de la Corse*, Paris, Perrin; ORTOLI, *Les voceri de l'île de Corse*, Paris, 1887; VALERY, *Voyages en Corse à l'île d'Elbe et en Sardaigne*, Paris, 1837, e per le descrizioni: TOMMASEO, *La donna e la famiglia in Corsica*, in «La donna», milano 1868; GUERRAZZI, *Pasquale Paoli*, michelangiolesca rievocazione dell'eroismo corso e della sua animu sempre anelante alla madre patria, Italia.

(5) R. M. D'HARCOURT, *La Musique des Incas et ses survivances*, Paris, 1925, Geuthner.



Esempi musicali: 17 serbo, 18 rumeno, 19 Baleari, 20 sardo, 21 corso, 22 peruviano.

breve, quasi orizzontale, con discesa finale, segno di abbandono dinframmatico di chi rompe in pianto. E questo più chiaramente espresso nel serbo e nel sardo. Ma in tutti, anche se non trascritto, sottinteso il singhiozzare tra la fine e la ripresa del tema. Nel balcanico quello che può sembrare ornamento è tremito d'interno spasimo. La colorazione orientale, per il soverchiare del dolore, lieve ma non per questo meno riconoscibile all'orecchio del musicologo.

Nel *Requiem aeternam*, canto ufficiale della morte, risalta, come in altri costumi cattolici, per intiero lo stile orientale, affermato dalla tonalità gregoriana, diretta discendente dei modi della classica Ellade. Non addolcito dall'amore terreno, risuona tanto più terribile monito della fralità umana.

Nel *llanto* dell'Equador è il tema tipo del canto funebre dei canti di tale regione. La colorazione orientale, solo per lontano riflesso iberico. Nel *vocero* corso non dolore, non strazio, non singhiozzo, non stile arcaico, non stile orientale, ma in cambio e solo regna la « canzone » italiana come italiano ne è il dialetto. Resta il dubbio sulla fedeltà della trascrizione. Infatti, mentre gli scrittori ci dicono a parole che la melodia dei *voceri* corsi è simile ai canti dei *kabili* dell'Algeria, le note trascritte non vi corrispondono in nulla. Per ora resta il fatto che anche fra canti della stessa specie, come sono appunto i canti della morte, ve ne possono essere appartenenti a stili diversi (1).

Se dunque i canti da me riportati hanno tutti evidenti tracce di colore orientale e se i paesi da cui li abbiamo tratti sono gli stessi che segnerebbero la via percorsa da una civiltà orientale costruttrice di certe forme architettoniche, risorge intero il problema prospettato dal Patroni, ma confortato ora dalla scienza etnofonica.

Ma ho detto forse troppo.

(1) Finora, talvolta più efficace la descrizione che la trascrizione semiografica. Descrizioni e sopra tutto del costume funebre sparsi in infinità d'opere. Citiamo, così a memoria: A. DE GUBERNATIS, *Storia comparata degli usi funebri in Italia e presso gli altri popoli indo europei*, Milano, Treves, 1878; G. SERGI, *Fra gli indiani d'America*, in « Antropologia » Roma, 1898; Pettazioni e Taramelli per la Sardegna; il Dupon circa i riti preistorici praticati nelle caverne di Furfooz; S. MONFRINI, *La tribù dei Santal* in « Le Missioni Cattoliche » Milano, 1920. Per la Sardegna oltre ai già citati miei scritti, vedi anche *Appunti di etnofonia comparata*, in « Riv. Mus. It. », Torino, Bocca, 1922.

Per la etnofonia occorre forse un più ampio e sicuro raffronto che le mie deboli forze non abbiano saputo fare. Occorre anche un più vasto materiale etnofonico pugliese da poter raffrontare. Di questo non dei soli canti ma altresì e forse soprattutto delle vociate dei rivenditori ambulanti, dei queruli richiami dei questuanti, dei canti funebri, canti particolarmente interessanti il nostro soggetto. Occorre infine, ma questo per tutte le lingue e i dialetti del mondo, studiare la cadenza, la « musica » delle diverse parlate (1).

Per l'archeologia occorre studiare nuovamente a fondo il problema impostato dal Patroni in modo così esplicito. Nuovamente indagare, rivedere *de visu* tutto il materiale delle costruzioni preistoriche o protostoriche pugliesi, tenendo presenti connessioni e disconnessioni di vicende storiche, etnografiche (2), etnofoniche e che oltre ai *nuraghi* e *truddi*, percorrono quasi la stessa via i *dolmen*, che pur essi si trovano in Sardegna (3) e in Puglia (4). Ma

(1) Finora glottologia e dialettologia compresa la fonologia sperimentale, hanno trascurato questo importantissimo dato che noi abbiamo, con i ristretti mezzi che ci erano consentiti, cercato di far vivere e mettere in valore nella etnofonia. La « musica » delle lingue e dei dialetti sta a sè e impone spesso il ritmo e i colori alla parlata e cioè a quel complesso di leggi grammaticali che regolano il parlare dei popoli. Il De Amicis, che vale molto più che ora non si voglia riconoscere, nel suo *Idioma Gentile* ha un capitolo intitolato « Bella musica sonata male » in cui osserva: « Ciascun dialetto è parlato con certe intonazioni, cadenze, strascicamenti di voce e raggruppamenti di suoni, che noi, quasi tutti, facciamo sentire anche parlando italiano, e che danno al nostro italiano il colorito musicale, per dir così, del dialetto medesimo ». E noi domandiamo da che proviene per esempio la musicalità dei dialetti italiani meridionali in confronto a quelli del settentrione? Non siamo forse nello stesso caso del canto e di certi dati archeologici che fanno sospettare di una tinta orientale ancorchè i dialetti appartengano, per la loro costruzione a gruppi totalmente diversi? Lo studio della « musica » delle lingue e dei dialetti può serbarci delle sorprese e sconvolgere più di una teoria sulla distribuzione delle razze e delle lingue.

(2) Non dimentichiamo, oltre i particolari studi per le diverse regioni quelli magnifici del principe dei folkloristi viventi, Raffaele Corso che agli studi etnografici viene elevando un vero tempio con scritti di ordine generale, come ad esempio il volume sul *Folklore (storia, oggetto, metodo, bibliografia)* Roma, 1923, « Leonardo da Vinci » editrice.

(3) A. TARAMELLI, in « Bull. pal. it. » XXXII, 1906; *Nuovi scavi*, 1915-16-19, Roma.

(4) M. GERVASIO, *I dolmen della Puglia*, Trani, 1913 e *I primi rapporti tra la Puglia e l'Oriente*, in « Iapigia », fasc. III, Anno IX, Bari; L. PIGORINI, *Monumenti megalitici di Terra d'Otranto*, in « Bull. pal. it. » 1897, p. 178.

da questo lato, per l'archeologia m'intendo, saremmo in buone mani se vorrà ancora una volta occuparsene il prof. Michele Gervasio.

Erudito, anima superiore a preconcetti e a tutto ciò che non sia scienza e arte pura, è per di più figlio prediletto di terra pugliese.

Comunque, se il mio modesto scritto riuscirà ad attirare nuovamente l'attenzione degli archeologi, degli etnografi, degli studiosi di fonologia sperimentale comparata; se indurrà qualche valente e giovine cultore delle scienze musicali a raccogliere con scrupolosità assolutamente scientifica e studiare con amore d'artista il prezioso materiale etnografico pugliese, sarei sicuro di non aver fatto cosa del tutto inutile.

GIULIO FARA