

**TRADIZIONI ETNO MUSICALI
DELLA SARDEGNA**



di Mariano Mele

Le tradizioni popolari della Sardegna

di Mariano Mele.

« Su ballu sardu »

Il “ballare” era, ed è tutt’oggi, l’anima della tradizione popolare sarda; dopo migliaia di anni, il ballo sardo si manifesta, forte della sua suggestione, in maniera pressoché immutata nelle forme, ma profondamente distinta nei contenuti.

E’ infatti noto che, nel passato, esso assumeva forti significati rituali a sfondo religioso-pagano e, nonostante sia ancora un veicolo di coesione sociale per ogni comunità, e sia il massimo depositario delle nostre tradizioni, è impensabile che la sua esecuzione oggi possa essere vista come espressione delle stesse antiche credenze.

Per capirlo e conoscerlo meglio, è opportuno analizzare tutte le sue componenti, partendo dall’origine dei termini con i quali viene indicato.

Innanzitutto la parola danzare, che potrebbe discendere dal latino “deantiare” originato da “abantiare” (venire avanti), riferito alle file dei ballerini.

Nel Rinascimento (periodo storico compreso tra l’inizio del 1400 e la metà del 1500), era consuetudine definire “danza”, l’esecuzione in coppia, mentre per “ballo” s’intendeva un’esecuzione corale, con più persone chiuse in cerchio. Le forme aperte concernenti balletti di

corteggiamento, con disposizione casuale dei ballerini erano tipiche della danza. Considerazione questa riflessa fedelmente nella realtà tradizionale del ballo Siniscolese, dove il passo de “su dillu”, che è identificato come “sa danza”, viene eseguito a coppie che si tengono per le mani a ballo aperto. Essa è identificata come un ballo festoso, da eseguire solamente in particolari momenti di allegria.

Il termine danza indicherebbe quindi una forma importata, anche se in età relativamente non tarda. Tra i balli d’importazione, Emanuele Garau cita su “ballu thoppu”, che rientrerebbe in quel tipo di balli, a sfondo umoristico e si rifarebbe al “ballo dello zoppetto” del periodo cinquecentesco; ma come vedremo più avanti, non è dello stesso parere Dolores Turchi, che menziona tale passo in un diverso contesto, ne “Lo sciamanesimo in Sardegna”.

Il termine “ballu” è utilizzato in Sardegna soprattutto per indicare le forme più caratteristiche e sicuramente le più antiche de “su ballu tundu” e de “sa boche ‘e ballu”.

Alcune testimonianze affermano che già (od ancora) alla fine del 1700 nel capo meridionale dell’isola si ballava al suono delle “launeddas”, e nel capo di sopra, il coro di quattro voci regolava il ballo, posizionandosi al centro del cerchio.

Diverso, secondo i luoghi, era già allora il modo di ballare: più pacato e tranquillo verso Sassari ed il Campidano, più movimentato nel centro dell’isola.

Alberto La Marmora, “Voyage en Sardaigne” 1839: “I Sardi hanno diversi tipi di balli, ma il vero ballo nazionale è quello detto del ballo tondo. Sembra a prima vista semplicissimo, ma offre molte difficoltà a chi non lo ha appreso fin dall’infanzia. Le difficoltà consistono non solo nel modo di fare il passo, ma anche in quello di eseguire i diversi tremolii e movimenti del corpo e certe scosse delle braccia e delle mani in cadenza dall’alto in basso”.

Francesco IV d’Austria scrisse nel 1812: “Il canto è lugubre, malinconico in tono minore, senza mai variare; il basso che accompagna il coro è più un muggito che un suono. Nel ballo, il tempo della danza è rapido ed il ballerino piega il ginocchio a terra come nel ballo ungherese”.

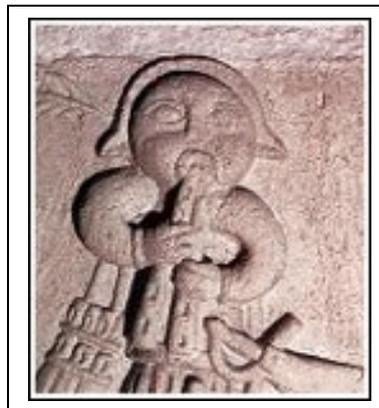
Altre fonti più antiche sulle danze popolari in Sardegna sono:

Tappeti e ricami, i più antichi risalenti al XVIII secolo (1700), raffiguranti situazioni di ballo, probabilmente risalenti ad un periodo ancora più antico, o comunque attinenti ad un tema centrale nella vita sociale dei Sardi.

I bassorilievi della Chiesa di San Bachisio di Bolotana (NU), periodo XVI secolo, 1500 D.C. due scene di ballo sardo, sui due

pilastri centrali della navata. In quella di destra, al centro c'è il suonatore di launeddas, e ai lati due gruppi di danzatori di ambosessi. A sinistra, compaiono il suonatore di "pipiolu" e quello di "tumbarinu", affiancati da due gruppi di danzatori; le figure maschili si presentano con le "ragas", ed il fallo scoperto.

Bassorilievo della Chiesa di
S.Bachisio di Bolotana



L'evangelizzazione integrale dell'isola, che, secondo alcuni studiosi, si proponeva di scardinare il rapporto uomo-comunità per instaurare quello fra uomo e Dio, avvenne tardivamente, e non riuscì a spezzare il forte legame tra ballo e religiosità pagana.

Lo testimonia il fatto che:

Alla fine del VI secolo d.c., Papa Gregorio Magno scrive ai notabili sardi dell'interno dell'isola, affinché mettessero in atto forme di costrizione, inusitate ormai da tempo nei confronti degli abitanti del luogo. Si proibiva di ballare durante l'espletamento delle funzioni religiose, sia in chiesa,

in piazza e nelle case. Questo divieto venne ripetuto per secoli, fino al milleottocento.

1558 – Sigismondo Arquer: “ Ballano nel tempio durante tutto il resto del giorno e della notte, cantano canzoni profane, gli uomini conducono le danze con le donne, uccidono animali e si nutrono di quelle carni con grande allegria in onore del Santo”.

Joseph Fuos, vita sarda dal 1773 al 1776: “Tra i sardi, si balla nelle loro feste ecclesiastiche, e talvolta anche nella stessa chiesa, davanti all’altare.

Una famosa pagina del 1861, di padre Antonio Bresciani, descrive la versione di un ballo al quale assistette nel piccolo centro di Geremeas: «I volti eran seri, gli occhi a terra, ed ecco un giovinetto scagliarsi improvviso nel mezzo del cerchio ed ivi contendersi, divincolarsi, balenare e cadere tutto lungo in terra: e i danzatori battere il suolo rinforzati, e tragittar le braccia, e percuotersi colle proprie e colle mani dei compagni in fronte; attorno al caduto s’inginocchiano, s’ingroppano, fan viluppi, indi si sbaragliano, s’attraversano, si confondono con simulata baruffa a legge, accomodatamente e con la maggiore grazia che mai dando

mostra di un cruccio disperatissimo; in quel mezzo la lionedda spicca un suono allegro e spiritoso, e il morto giovinetto guizza in piè, batte le mani, leva e trincia una caprioletta leggera mentre tutta la brigata, dato giù quel furore, ricompone il passo, assesta il cerchio, e rapidissima galoppa, e sgambetta e si diguazza in un tripudio fiorito».

Quel giacere a terra, e risollevarsi del ballerino, suggerì a padre Bresciani l'idea che venisse mimato il mito di Adone, ma quest'affermazione, senza nessun reale riscontro, va interpretata alla luce della diffusione, nel 1800, del così detto orientalismo (simpatia verso ciò che proviene dall'Oriente).

Non da meno fu il Wagner, il quale, nel suo saggio sulla poesia popolare sarda, asserisce che il ballo sardo non è descritto da nessuno meglio che da Omero con i seguenti versi:

*“tornò l'araldo con la cetra in mano
si adagiò in mezzo, danzatori allora
d'alta eccellenza ed in sul fior degli anni
feano al vate corona ed il bel circo
coi presti piedi percoteano”.*

Odissea, XVIII

Giulio Fara Dessy, forse il più illustre etno musicologo sardo, definì l'affermazione del Wagner suggestiva e poco attinente, perché,

nonostante i molti punti di contatto con le danze elleniche, i danzatori e gli strumenti menzionati da Omero sono troppo stilizzati ed evoluti rispetto al ballo sardo.

In ogni caso, anche al Fara appare evidente, che il cerchio funziona come luogo di confine, segnato da regole che rappresentano la stessa comunità, e la propria coesione sociale e che attribuiscono ad una catena il valore di legge.

L'importanza di questo aspetto è ricordata anche dal La Marmora, 1839: "La maniera di tenersi per mano, ballerini e ballerine, è di importanza tale che una semplice trasgressione delle regole stabilite è stata spesso causa delle contese più sanguinose. Le persone coniugate o fidanzate possono mettere palma contro palma ed intrecciare le dita; ma guai all'uomo che così facesse con una ragazza che non fosse disposto a sposare, o colla donna di un altro!" e dal Valery, 1838: "L'indiscreto, che osasse inserirsi e spezzare la catena, farebbe al sardo un'offesa punibile con la morte".

Per approfondire l'indagine sulle origini delle danze sarde, è opportuno esaminare anche la loro struttura; fissando l'attenzione su particolari elementi otteniamo le prove della presenza in esse di vari apporti e congruenze culturali con realtà etniche molto antiche.

Yosef Garfinkel, un archeologo israeliano che ha prodotto la prima raccolta figurata della danza in età protostorica, studiando le pitture su rocce e vasi di varie località, dai Balcani al Medioriente, sostiene che: "L'uomo scoprì il ballo novemila anni fa, e che la danza era un mezzo di comunicazione sociale nelle prime società agricole. In assenza di un'autorità statale era un rito che coordinava le attività di una comunità come la semina o il raccolto"

Secondo l'archeologo della Hebrew University di Gerusalemme la scoperta della danza da parte di una società umana coincide con la nascita delle prime comunità agricole stanziali. "In epoche pre-letterarie i rituali comunitari simbolizzati dalla danza erano i meccanismi fondamentali per trasferire conoscenze e informazioni

ai membri adulti di una comunità e da una generazione all'altra". In queste pitture su ceramica, i danzatori si tengono spesso per mano come nelle danze popolari contemporanee. Secondo Garfinkel la danza rituale aveva un ruolo cardine come stimolo per una comunità alle prime esperienze agricole, perché a differenza delle economie di caccia, il risultato di ogni sforzo non è immediato, e la danza serviva a sottolineare la necessità di un impegno collettivo del gruppo".

Secondo Garfinkel non è una combinazione che, con l'avvento delle società-stato e l'invenzione della scrittura cinquemila anni fa (3000 a.c.), la danza sia scomparsa dalle raffigurazioni sulle ceramiche: la gente presumibilmente continuò a ballare, ma "il motivo della danza - osserva l'archeologo - perse la sua importanza rituale nella società". E' bene ricordare che le prime testimonianze sicure della presenza di popolazioni neolitiche in Sardegna, risalgono al 3000 a.c. e che la fonte più antica sulle danze popolari ritrovata nella nostra isola è un vaso, raffigurante una scena di ballo, eseguito da figure femminili, proveniente da un ritrovamento sul Monte d'Accoddi, Porto Torres (SS), risalente al periodo Neolitico Recente, 3200 – 2700 Avanti Cristo. Inoltre neanche la civiltà Nuragica conosceva la scrittura; essa potrebbe esser pervenuta a noi grazie ai Fenici, il cui sbarco nella nostra isola sembra esser avvenuto intorno all'800 a.c. Il ritardo con cui la scrittura è comparsa nell'isola, e la nostra situazione di insularità stessa, possono aver fatto sì che la "componente rituale" del ballo sardo si sia conservata integra nel tempo, per poter giungere a noi.

A questo proposito si può pensare che "su ballu tundu", come oggi noi lo conosciamo, pur nelle sue molteplici varianti coreografiche, debba essere considerato non solo come l'espressione più antica della danza popolare sarda, ma allo stesso tempo generato da una forma ancora più arcaica e barbara.

Riesaminiamo ora l'importanza del cerchio: attraverso di esso è infatti possibile separare una porzione di spazio ritenuto sacro, dal restante ritenuto impuro. Anche Curt Sachs, nella sua opera sulla

storia della danza, afferma: “Il circolo è la forma più antica della danza in gruppo, solo più tardi assume valore spirituale. Ciò non è il risultato di uno sviluppo razionale, ma del rapporto fra un’idea ed il suo riflesso motorio; circondare un oggetto significa prenderne possesso, incorporarselo, incatenarlo, ridurlo intorno al proprio potere (cerchio magico)” (Sachs 1966).

Probabilmente i nostri progenitori non sapevano questo, però hanno sempre considerato come grave offesa la rottura della catena dei ballerini: “Un forestiere deve entrare al ballu tundu spezzando la catena dalla parte destra della donna, poiché il distaccare una ballerina dall’uomo che la introdusse nella danza è ritenuto come grave insulto che potrebbe costare caro” (Costa, 1987).

Inoltre vi era la regola, per le donne, che dopo un rifiuto non potevano accettare altro invito al ballo meno che dal marito, dal padre o dal fratello. Fino alla metà del 1900, a Siniscola, colei che infrangeva tale regola, poteva essere schiaffeggiata in pubblico dal cavaliere rifiutato.

All’ipotesi formulata dall’Alziator, che al centro della catena dei ballerini in origine ci fosse il fuoco, e che la stessa catena fosse legata al fatto che esso brucia sempre in modo circolare, l’archeologo Giovanni Lilliu, nel 1957, ribatté affermando che: «Il ballo non è un coro, intorno al fuoco che arde in mezzo al giro, ma una vera orgia mimico musicale, propiziatrice d’amore, qualcosa di non lontano dalla danza rituale magico-erotica-sessuale della pittura paleomesolitica di Cogol».

Cogol è la località della Catalogna, sulle cui rocce fu rinvenuta una preistorica raffigurazione, ritenuta da molti più attendibile nel raffigurare il ballo sardo, della descrizione dell’odissea; questo in derivazione del fatto che, secondo gli studiosi, le arti, furono sincera espressione della natura molto di più nella preistoria che non nelle prime civiltà, le quali tutto falsarono ad arricchimento della bellezza esteriore. Secondo Giulio Fara Dessy, tale raffigurazione: “è la prima forma in cui si palesò il ballo sardo, ne è la fedele riproduzione tanto a questo è identica; vi è la corona delle

sacerdotesse danzatrici, dai fianchi coperti di pelli e dai nudi ed opulenti seni, vi è nel centro l'uomo per eccellenza, la virilità stessa fatta dio, con lo stesso organo esagerato, eccitato dal suono, come nella statuetta scoperta nei nuraghes di Sardegna”.

Pittura policroma di epoca Magdaleniana
proveniente da Cogol , in Catalogna.60



Statuetta in bronzo,
proveniente da Ittiri (ss)
raffigurante suonatore itifallico.



La statuetta preistorica sarda, pur essendo sola, non facente parte di alcun gruppo di danze, non è in atto di raccoglimento come chi

suona per proprio svago in dolce solitudine. Il personaggio raffigurato, tiene il volto alto e guarda dritto, le canne dello strumento protese innanzi a sé come chi suona forte, per altri, quasi sia il protagonista di una festa. Inoltre, quel membro così potentemente rilevato, virile, tanto da saltare agli occhi di chiunque; non può trattarsi sicuramente di musica quieta, meditativa quella che lo ha fatto vibrare così prepotentemente. È sicuramente una musica energetica, orgiastica, tipica delle più antiche culture, appartenente a quel genere che, più tardi, in Grecia veniva proibito come peccaminoso e corruttore di costumi.

Il Fara Dessy, immagina: “sorgere intorno a questa statuetta, una corona di danzatrici, e forse danzatori, le cui movenze vanno man mano accentuandosi e prendono carattere di fantastica ridda, di furioso baccanale, e vediamo ogni tanto una danzatrice od una coppia, farsi avanti ed inchinarsi al suonatore, che doveva essere allo stesso tempo anche il sacerdote della comunità, non andando nei primi tempi mai disgiunte le due cose.

È il suonatore di *launeddas*, è il ballo sardo quale oggi ancora si danza, ma nel pieno vigore dei selvaggi e barbari tempi preistorici, messo in azione da uomini quasi nudi di vesti, violenti di passioni. La statuetta in questione aveva già suggerito l'idea di essere parte integrante ed essenziale di alcuni riti fallici, compiuti nei preistorici

templi sardi, in cui l'officiante rappresentava forse la virilità innalzata a divinità, alla quale i seguaci rendevano omaggio danzandogli attorno, forse sacrificandogli.

In tutte le culture più antiche, in ogni tempo ed ogni luogo, è una componente abbastanza diffusa l'adorazione di tutti i fatti genesici, ovvero riguardanti la riproduzione.

In molte tribù selvagge il senso amoroso si esalta morbosamente, tanto da prendere le forme di un vero e proprio culto cui si dedicano vere e proprie orge. A tal proposito Giuseppe Sergi, che alla fine del 1800 si occupò delle origini della musica utilizzando come base di partenza i trattati di Spencer e Darwin, notò nelle razze inferiori dell'umanità, l'assoluta mancanza di canti amorosi.

Questo elemento, facilmente individuabile per qualsiasi conoscitore, in quella che è la cultura musicale sarda più antica, non fa altro che confermare le arcaiche, ed ancora oggi, intatte origini del nostro patrimonio etnico.

Oggi lo spazio circolare è occupato al centro dai suonatori, con evidente funzione pratica; ma grande attenzione merita la presenza, di un solo danzatore, o della stessa figura del suonatore, in funzione dell'indissolubilità tra il ballo tradizionale sardo e gli elementi sacri.

Tornando al “ballu tundu”, forse si deve pensare ad esso come ad un modello di intervento coreutico (proprio dell’arte della danza), applicabile per diverse esigenze rituali. Non è difficile individuare nel tremolio tipico de su ballu tundu, un movimento purificativo o, comunque, in grado di allontanare gli influssi malefici. Tali componenti sommate a presenze di mimi fallici e riti magici purificativi, ci presentano l’espressione dello strato più antico della tradizione popolare.

Se infatti l’uso di eseguirlo attorno al fuoco può essersi consolidato in un secondo tempo, forse in occasione dei falò di San Giovanni e Sant’ Antonio, non mancano le indicazioni di casi in cui si legava a riti di fertilità.

A questo proposito, pur senza considerare la colonnina cilindrica di Tharros che può costituire una testimonianza legata alla civiltà fenicia-punica (essa simboleggia una danza sacra, compiuta da tre figure femminili nude intorno ad un bêtulo e da un quarto elemento adorno di gonna che tiene in mano una protome taurina), non si può non ricordare la testimonianza di Joseph Fuos di Baden, cappellano del reggimento *Royal Allemand*, in Sardegna tra il 1773 ed il 1776: «Nel capo superiore si è trovato ancora, venti o trenta anni fa, che i contadini nelle loro feste ecclesiastiche apertamente

hanno applicato un priapo presso alla chiesa e vi hanno ballato intorno».

Forse anche questo era un motivo per cui i bambini, fino ai giorni nostri, non erano ammessi, a partecipare al ballo degli adulti; si hanno testimonianze che in alcune zone si eseguiva “su ballittu”, ed era di esclusiva pertinenza dei piccoli.

Per questi ultimi purtroppo, era consuetudine passare dall’età dell’infanzia all’età adulta saltando molte delle fasi naturali della crescita di un individuo; però era il ballo stesso, quasi come un rito di iniziazione, che aveva il compito di far entrare il bambino nel mondo dei grandi.

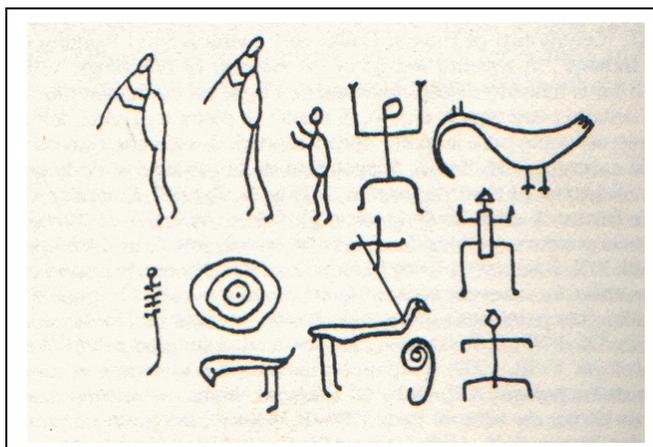
In questo mondo, le riconciliazioni tra famiglie coinvolte in faide, venivano sancite da un banchetto, durante il quale, si cantava e si ballava, e così per altre numerose ricorrenze.

L’etnomusicologo Giulio Fara Dessy, come già evidenziato, uno dei maggiori esponenti in questa disciplina insieme a Gavino Gabriel, sosteneva che: “L’uomo, posto nelle stesse condizioni di spirito, sotto qualunque latitudine, reagisce in maniera identica; tanto più quando le condizioni generali etniche di due paesi sono fondamentalmente simili.

Tra i numerosi riscontri a sostegno di questa teoria, egli ci propone

un raffronto, che a mio parere è stupefacente, tra la pittura policroma di Cogol ed un'incisione rupestre degli indiani d'America.

Incisione rupestre dei
Navajos del Nuovo Messico, risa lente
ad un periodo precedente la scoperta
dell'America.



Secondo lui l'esorcismo che il prete faceva al povero epilettico, per liberarlo dagli spiriti maligni di cui sarebbe invaso, è discendente diretto della canzone a ballo che in Puglia, Campania e Sardegna, ancora si praticava attorno all'uomo punto da "s'arja", un ragno velenoso la cui puntura provoca un'intossicazione dell'organismo e forti dolori, portando talvolta alla morte.

Questa canzone, caratterizzata dagli urli, dal dimenarsi, è comune anche nella tribù dei Chippewa d'America, dei Niamniam, Akkà e Monbuttù dell'Africa, dei Navajos del Nuovo Messico, nelle quali gli stregoni pretendono di guarire il malato o resuscitare il morto.

Oppure nei canti che in Egitto, fin dall'epoca dei faraoni usavano contro il velenoso morso dei serpenti”.

“*Su ballu de s'arja*” eseguito In Sardegna, era un ballo così detto terapeutico che consisteva in una serie di pratiche di morte e rigenerazione; il malato doveva sottoporsi ad una morte simbolica, dalla quale sarebbe rinato rigenerato.

Il Fara Dessy, nei suoi “Appunti di etnofonia comparata” pubblicati sulla “Rivista Musicale Italiana” nella prima metà del 1900, descrive così uno dei canti d'accompagnamento tra i più diffusi in “su ballu de s'arja”: “Identico, ancor o giù di lì, per tutta la Sardegna, il costume e con esso la canzone a ballo di cui oramai, quasi sbiadita la melodia, non ne rimangono che gli accenti principali e il ritmo, con cui si scongiura il morso dei ragni tenuti per velenosi, e che nei villaggi del Nuorese, specie a Siligo e Siniscola, s'intona:

*S'arza, sa pinta, sa tarantula,
s'abiolu, s'iscopone mai no nde ida,
Deus li malaigat
Chin tottu sas puppias malas,
chin tottu sas umbras de sa cussorza”.*

In particolare a Siniscola (come riferito al sottoscritto da

testimonianze dirette di persone che vi hanno partecipato od assistito, e come esposto da Monsignor Raimondo Calvisi in “Storie e testimonianze di vita barbaricina”), si formava un corteo al quale partecipavano, in numero fisso, sette vedove, sette spose, sette zitelle (possibilmente in età matura), scelte in precedenza, ed una più o meno folta folla di uomini destinati ad essere semplici comparse, ma comunque indispensabili anche essi. In camicia e braghe il paziente, vittima del ragno velenoso, veniva portato alla periferia del paese; lì veniva deposto in una fossa non molto profonda, e ricoperto di terra e letame quasi per intero. Il rito si eseguiva più frequentemente nel periodo estivo, preferibilmente in nelle ore più calde, affinché risultasse un più rapido esito della cerimonia terapeutica. Le sette vecchie vedove, austere come prefiche (donne pagate per piangere alle cerimonie funebri), le liete spose e le zitellone, si avvicendavano nell’esecuzione del ballo tondo, che aveva per centro il moribondo. Di quando in quando, se il paziente non dava segni di miglioramento e si riscontrava l’inutilità degli sforzi profusi per la buona riuscita del rito, occorreva rincarare la dose, e ballerine e spettatori si scatenavano in un delirio selvaggio. Infatti il presentimento dell’insuccesso di quel tentativo, e quindi della morte del “tarantolato”, atterriva i congiunti.

In alcuni casi, il rito veniva eseguito nell’abitazione del “tarantolato” stesso, forse per un senso di decoro, per non esporre il

paziente a quella scena che poteva assumere tono di scherno, di pubblico dileggio. Nel corso della cerimonia veniva tolto per tre volte dalla fossa praticata nel cortile della sua casa, o sollevato di peso dal pavimento in cui era disteso e per tre volte rapidamente introdotto nel forno di casa, in precedenza fumato con rosmarino ed altre erbe aromatiche, o con un comune fuocherello.

I balli erano generalmente di tipo serio e pacato, e solo con il raggiungimento dell'obiettivo finale assumevano una forma più festosa. Solitamente erano accompagnati, non da strumenti musicali veri e propri, ma da utensili da cucina; spesso, una donna nell'atto di setacciare la farina davanti al paziente, col rumore monotono de "su settathu in sa settulatorja", dava il ritmo del ballo e allo stesso tempo portava sollievo al paziente stesso. I canti che venivano eseguiti durante la cerimonia potevano essere improvvisati, o erano vecchie canzoni da ballo, piene di allusioni talvolta così licenziose, che i genitori dovevano allontanare dallo spettacolo tutti i minorenni. La scena, forse poco edificante, impressionò anche osservatori più maturi di questo ballo, i quali si scandalizzarono per l'atteggiamento, in alcuni frangenti volgare, tenuto dalle protagoniste durante la cerimonia. L'analisi del rito stesso, ci manifesta chiara la sua relazione con quei riti di tipo orgiastico che nel mondo greco-romano, venivano eseguiti in onore di Bacco ed altre divinità.

Risale alla metà degli anni 60 (millenovecento) l'unica testimonianza filmata di questo ballo, eseguito a Lula (NU); e numerose testimonianze dei giorni nostri confermano che fino a quel periodo, a Siniscola, non era raro assistere a tali riti. Dolores Turchi, sostiene che anche l'origine de "Su ballu thoppu" vada ricercata in un un rito antichissimo, antico retaggio del culto dionisiaco. Il passaggio dal mondo dei vivi a quello dei morti, come illustrato da varie leggende, comporta una mutilazione, uno squilibrio deambulatorio, quasi a voler simboleggiare che il soprannaturale non può essere raggiunto restando indenni. Secondo la sua teoria, è presumibile che, "Su ballu thoppu", caratterizzato nell'interpretazione da un passo claudicante (come il movimento delle figure del carnevale tradizionale), eseguito con compostezza in assoluto silenzio, stia a simboleggiare il passaggio della vittima sacrificale dal mondo dei vivi a quello dei morti. Anche per gli sciamani il liberare un solo piede dal sandalo, aveva un significato simbolico: quello di poter penetrare totalmente nel regno dei morti, pur tenendo un piede ancora sulla terra, per poter accedere a conoscenze che non appartengono al regno dei vivi. Si deve così simulare una morte rituale, magari rappresentata da una mutilazione, che li renda diversi dagli esseri comuni.

“Su Tenore”

Non si tema di cadere nell'esagerazione se si afferma che in Sardegna si è fatto musica in tutti i modi, con una propensione innata per la danza e una sensibilità musicale e ritmica molto spiccata.

Come è noto, le popolazioni che stanno più profondamente a contatto con la natura e vivono in simbiosi con essa riescono a coglierne i ritmi e a trarne gli strumenti per riprodurne i suoni. Inoltre, l'isola, che da sempre ha avuto un'economia prevalentemente di tipo rurale, fino a qualche decennio fa, è stata fuori dalle mode e dalla cultura dei mass media. In un tale contesto, è chiaro che le tradizioni popolari si conservano certamente meglio che in un ambiente soggetto a violente interferenze esterne. Questa situazione d'isolamento, sia esso economico sia culturale, se da un lato ha causato gravi disagi, dall'altro ha permesso che ancora oggi permanga in Sardegna quella forma di musicalità sublime data dalla voce:

il “canto a tenores”.

Sulla sua origine sono state formulate diverse ipotesi, e la più suggestiva asserisce che esso nasce dall'imitazione dei suoni della natura e dell'ambiente agro-pastorale: l'allevatore di mucche stando per tanto tempo lontano dal paese, e spesso, non avendo nessuno con cui poter conversare, a suo modo conversava col suo bestiame; così faceva il pastore di pecore, ne imitava il belato, in forma di comunicazione per rompere la solitudine.

Non meno suggestiva l'origine de sa “mesu oche”, ad imitazione del sibilo del vento, componente preminente nel clima della nostra isola. In un momento successivo i pastori, hanno capito che dall'incontro delle loro esperienze nasceva l'armonia che si creava ‘musica’».

Come in tutte le manifestazioni della cultura popolare, anche in questa del canto si è avuta un'evoluzione, fino a quando si è giunti a concepire una musica che nasce dall'accordo di tre voci, che formano un coro, e scandiscono ritmicamente delle sillabe che non

hanno alcun significato dal punto di vista linguistico, ma ne hanno uno altissimo dal punto di vista musicale, dimostrando che quello che conta non è la rima o il verso ma il ritmo e l'armonia.

Questa polifonia d'origine antica è concentrata soprattutto nella regione centrale dell'Isola, in particolare tra Barbagia e Baronia, e sembra rispondere ad una profonda esigenza rituale la cui memoria si perde nel tempo. Ciascun paese ha il proprio coro a tenore di quattro voci, composto solitamente da pastori, contadini e artigiani, e caratterizzato da un impasto timbrico originale. Le quattro voci hanno funzioni diverse e complementari. "Sa oche" solista, che canta il testo guidando le altre e dirigendo le modulazioni diatoniche, esegue variazioni ritmiche e melodiche, "sa mesu oche", acuta e prevalentemente melismatica, che crea le ornamentazioni e le fioriture che

contraddistinguono ciascun paese ("melisma", nel canto gregoriano, è una fioritura melodica che utilizza più note su un'unica vocale del testo); "sa contra" e "su bassu", coppia di voci gutturali che generano lo spettro armonico del tenore, la cui fusione timbrica è importantissima, essi intonano le caratteristiche sillabe onomatopastiche, definite corfos (colpi), ad esempio «bim, ba, bom, », «li, le, bi, ba», «bi, ram, bai», a seconda dell'area o della zona d'appartenenza. Generalmente la sequenza dei canti è organizzata sullo schema dell'alternanza tra le diverse forme tradizionali, che rappresentano modalità d'esecuzione e strutture poetiche differenti.

I testi utilizzati, preferibilmente di genere amoroso e satirico, sono di tradizione orale o anche di poeti sardi celebri come Pietro Pisurzi, Paolo Mossa, Peppino Mereu, Melchiorre Murenu vissuti nel Settecento e dell'Ottocento. Ma sicuramente, i sardi nel periodo immediatamente successivo la caduta dell'impero romano, e già sotto la dominazione dei Vandali (455-534 d.c.), producevano largamente testi popolari che si arricchirono maggiormente di forme e contenuti nell'epoca di Papa Gregorio Magno (590-604 d.c.), e della prima organizzata penetrazione religiosa nell'isola. Le sue lettere, inviate ai Sardi, non testimoniano una conoscenza

diretta dell'isola e dei suoi abitanti da parte di questo Papa, ma dai toni usati traspare una conoscenza approfondita degli usi e dei costumi delle nostre genti, ed in particolare dei Barbaricini. E' probabile che nel suo soggiorno a Costantinopoli egli avesse conosciuto i Sardi, componenti la guardia imperiale, già prima del 600, e fosse rimasto impressionato dal loro particolare tipo di canto. Per la sua importanza, e poiché lo ritengo parte integrante ed indivisibile del "ballo dei Sardi" (La Marmora), ho ritenuto opportuno inserire il canto a tenores" in questa sezione, pur avendone dedicato un'altra agli strumenti d'accompagnamento e musicali.

In conclusione, spero che la mia ricerca, possa aiutare noi tutti a capire e conoscere meglio ciò che giornalmente proponiamo ed interpretiamo, e possa farci prendere coscienza della nostra forza e del nostro privilegio. Ma deve essere di stimolo affinché non ci trasformiamo negli ultimi testimoni di qualcosa d'immenso, vecchio di 9000 anni, che da altri c'è stato consegnato, ma che noi non abbiamo saputo tramandare.

ORGANETTO DIATONICO

Denominazione:

“Organette” - “organettu” – “organittu” – “organetto” – “sonu” -
“sonette” secondo la zona dell’Isola.

A Siniscola: “sonette”

E’ costruito sullo stesso principio della fisarmonica.

Ha diverse serie di anze metalliche fatte vibrare dall’aria prodotta da un mantice azionato dalle braccia del suonatore.

Ha due tastiere: quella di destra per il canto o melodia; quella di sinistra per l’accompagnamento (bassi e accordi).

Quelli più diffusi in Sardegna sono nelle tonalità: SOL-DO

LA-RE / FA-SI bemolle.

La storia:

Fu creato per la prima volta in Austria, dal viennese Damian, nel 1829. Nel 1863 fu costruito ed introdotto in Italia, grazie al commendator Paolo Soprani di Castelfidardo.

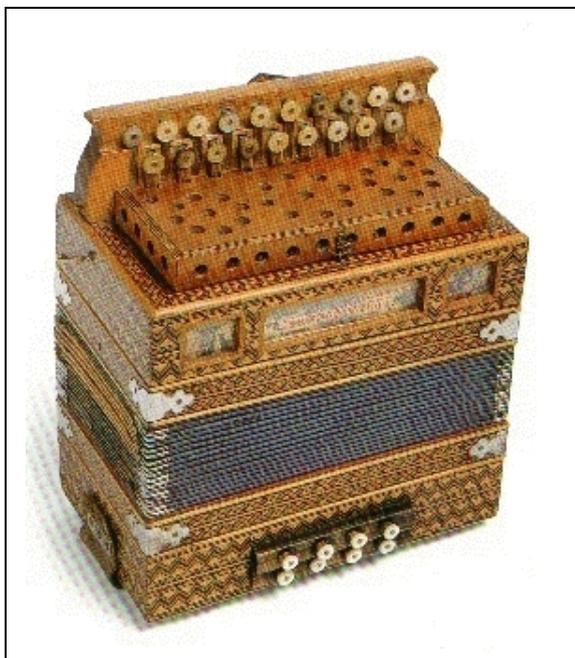
Successivamente, nel 1876, anche il signor Mariano Dallapè di Stradella, in provincia di Pavia, ne avviò la produzione. Fece la sua comparsa in Sardegna alla fine del 1800. Da subito si rivelò particolarmente adatto nell’accompagnamento delle danze sarde e, nell’isola, divenne popolarissimo in poco tempo.

In principio fu utilizzato per sostituire le tre voci del canto a tenores, ed accompagnare la voce solista;

in seguito riuscì a ritagliarsi uno spazio tutto suo nel contesto della musica popolare sarda, arrivando a sostituire in pieno le

“Launeddas”, (di difficile costruzione e delicate nella conservazione), diventandone lo strumento principe.

Ciò avvenne grazie alla bravura di alcuni virtuosi suonatori che, riuscirono a sviluppare le loro qualità vocali, fino a proporle in simbiosi con questo straordinario strumento musicale. Così come per i tenores, ciascun paese ha il proprio stile e le proprie peculiarità, custodite gelosamente dal suonatore che ne rappresenta il vessillo sonoro.



ARMONICA A BOCCA

Denominazione:

‘Sonetto a bocca’ - ‘sonette’ – “sonu”

A Siniscola: “sonette a bocca”.

Descrizione:

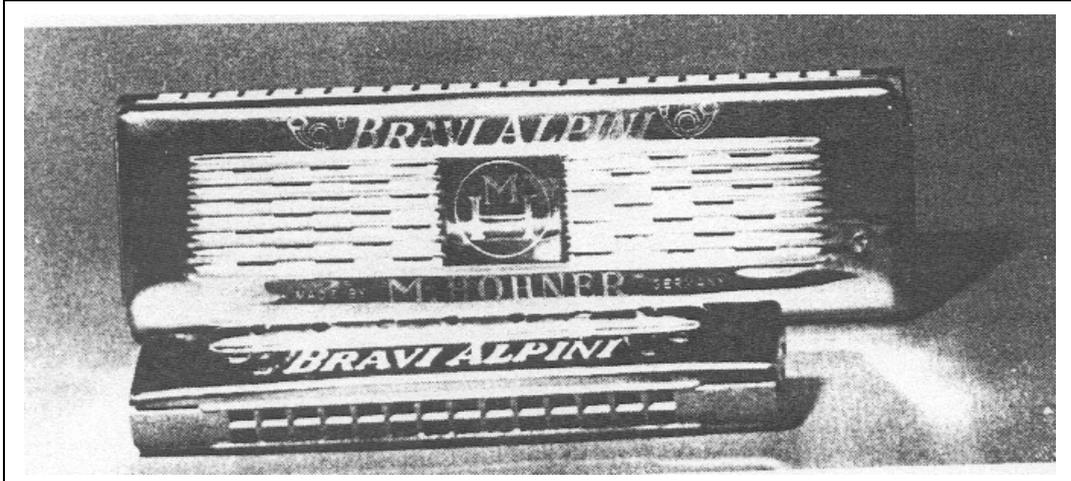
Il principio sul quale è costruita la fisarmonica serve anche per la costruzione di uno strumento molto popolare, che tutti conosciamo: l’armonica a bocca.

Esso è stato ideato nel 1821 dal tedesco Buchmann.

L’ultimo degli strumenti acquisiti, arriva in Sardegna tra la fine del 1800, ed i primi del 1900.

E’ ad ancia libera o ad estensione variabile; va dal tipo semplice per la scala diatonica, fino ai tipi più complessi, capaci di produrre fino a 128 suoni diversi.

Al flusso d’aria del mantice è sostituito il fiato del suonatore. Le note si ottengono aspirando ed inspirando l’aria, attraverso le varie sezioni del piccolo strumento, che il suonatore muove da destra a sinistra e viceversa tra le proprie labbra.



L'armonica a bocca si presta ad accompagnare canzoni popolari e motivi sardi. Il pastore ed il contadino sardo l'hanno trovata da subito interessante e l'hanno adottata come compagno della loro solitudine, nella vita di ogni giorno, al posto del flauto pastorale.

Questa nuova adozione e questo nuovo aggiornamento trovano giustificazione nel fatto che l'armonica a bocca, a differenza del flauto, è sempre a portata di mano, pratica ed efficiente, senza pericolo di grandi alterazioni della tonalità, e con una vasta gamma di esecuzioni.

Ascoltare le esibizioni di valenti suonatori, che oltre alla tecnica della respirazione, hanno imparato anche quella del colpo di lingua, diventa un vero godimento.

Verso la seconda metà del 1700 e soprattutto nel Romanticismo si usava un'altra armonica chiamata "armonica a cristalli rotanti.

Consisteva in una serie di coppe di cristallo di misura diversa, immerse nell'acqua fino ad una certa altezza e rotanti, perché infilate in un'asse azionata da un pedale, e messe in vibrazione da leggere percussioni delle dita, davano un suono dolce e delicato.

GHITARRA

Denominazione:

"Guitarra" - "chitarra" e "quartina".

Descrizione:

Strumento in legno con cassa di risonanza piatta, come pure piatta è la tastiera con sei corde metalliche.

Lo strumento si divide in tre parti principali: la cassa armonica o corpo, il manico o tastiera ed il paletto.

Cassa armonica:

E' costituita da due tavole ed una fascia. La tavola inferiore viene chiamata fondo; quella superiore coperchio o tavola armonica; la tavoletta che tiene uniti il fondo ed il coperchio fascia.

Il corpo della chitarra è arrotondato alle due estremità con i fianchi dolcemente curvati in dentro.

Quasi al centro della tavola superiore vi è intagliato un foro chiamato la “rosa”, che serve per dar maggior risonanza allo strumento.

Nella parte inferiore della stessa tavola si trova la cordiera, munita di sei fori, dove vengono fermate le estremità dell'è corde ed il ponticello, che fa parte della stessa cordiera e che solleva le corde dalla tastiera.

Manico

E' una stecca di legno con la parte inferiore ovale. Sulla parte superiore, piatta, è disposta la tastiera. Essa è costituita da 18 o più laminette di ottone o avorio incastrate trasversalmente e parallele tra di loro, chiamate “barrette”. La prima di queste ‘barrette’, che solleva le corde dalla tastiera, si chiama ‘capotasto’.

Paletto

Il manico termina nel paletto col quale fa corpo unico.

E' leggermente inclinato all'indietro e alloggia le manichette tendicorda.

Le sei corde sono intonate come segue:

Mi (cantino) - SI-SOL- RE-LA-MI.

Viene suonata premendo le corde con le dita della mano sinistra e pizzicandole con quelle della mano destra.

La storia:

Lo strumento pare che sia stato introdotto in Spagna dagli Arabi e successivamente nel resto dell'Europa.

Nel 1500, la chitarra era già diffusa ovunque, e quasi certamente anche in Sardegna, la quale era già sotto la dominazione spagnola.

A conferma di questo si menziona lo "Statuto del Gremio dei Falegnami di Oristano", dal quale risulta ne facessero parte anche i Chitarrari; ed il decreto del Viceré di Cagliari del 1598, che vietava di suonare la chitarra dopo il rintocco della campana vespertina. Una cronaca di alcuni decenni più tardi, racconta di un giovane nobile morto dopo una notte di canti e balli accompagnati da chitarra (Madrid, Archivio Histórico Nacional).

Nell'Isola diventò subito uno strumento di carattere popolare,

adoperato soprattutto per accompagnare la voce umana. Nella parte settentrionale ha trovato maggiore diffusione nell'accompagnamento dei balli.

Probabilmente quella che veniva costruita in Sardegna era di dimensioni un po' ridotte, armoniosissima, con le corde fissate in numero di quattro, da cui la chitarra sarda prese il nome di "quartina".

Il ricordo della "quartina" esiste ancora presso gli anziani "zillerajos" o bettolai sardi, ma purtroppo non si è in grado di presentarne un esemplare. Fino agli anni quaranta (1900), era diffusa in Sardegna la chitarra normale, ma dal secondo dopoguerra si è universalmente imposto l'uso della chitarra "folk", caratterizzata da una cassa di risonanza di grandi dimensioni.

Nel 1700 era talmente entrata nel costume dell'isola da far dire a Joseph Fuos: «Chi vuol imparare a conoscere la musica nella sua culla, bisogna che venga presso i sardi.

“Un sardo non trova alcun maggior piacere che quando può mettersi con la chitarra alla spagnola dinanzi la casa ove dimora l'oggetto del suo amore, ed accompagnare i suoi accordi col suo canto soave”.

“La sua Dulcinea si siede allora alla finestra, ed ascolta in muta estasi i teneri lamenti del suo cavaliere innamorato”.

Tra i più famosi suonatori di ritmi sardi con la chitarra, ricordiamo:
Gavino Gabriel - Piazza Melozzo da Forlì 16 - Roma;
Nicolino Cabitza - Codrongianus;
Aldo Cabitza - Codrongianus;
Adolfo Merella - Sassari;
Bruno Merella - Sassari;
Michele Senes - Sassari;
Bachisio Virdis - Orotelli - Nuoro;

LE LAUNEDDAS

Questa famiglia di clarinetti popolari è composta da tre canne, due unite ed una libera, la più lunga, tumbu, emette la nota grave del bordone che accompagna le melodie delle altre due, mancosa manna (mano sinistra), e mancosedda (mano destra). Le launeddas vengono divise per gruppi, cunzertus, diversi per taglio ed intonazione. I principali sono: Mediana, Fioràssiu, Punt'e òrganu, Ispinellu. Le frasi musicali intonate dallo strumento si chiamano nodas, e vengono concatenate, grazie all'abilità e al virtuosismo dell'esecutore, in un sapiente ed originale gioco di variazioni su disegni melodico-contrapuntistici. L'area più importante di produzione e diffusione delle launeddas è il Campidano, la parte meridionale dell'Isola.

La loro origine:

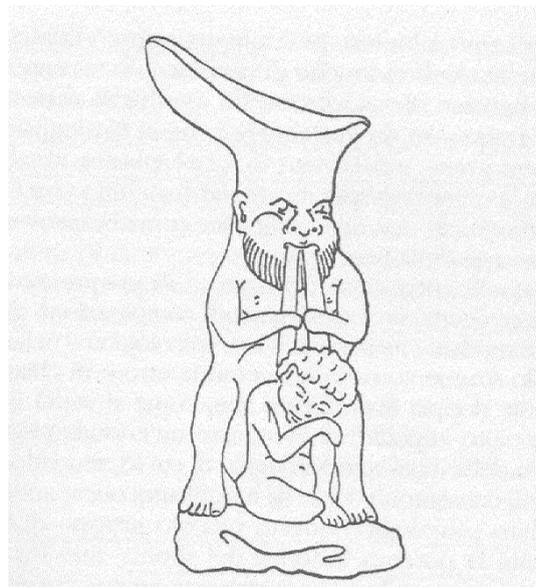
La chiave di Volta, secondo Giulio Fara Dessy per la conoscenza completa ed inequivocabile, della cultura etnofonica sarda, la possiamo identificare, in una statuetta in terracotta, ritrovata a Tharros, la quale riproduce una figura barbata, che suona la doppia tibia, seduto sulle due gambe accosciate, mentre tra le ginocchia, accoccolata in terra, vi è la figura di un fanciullo di colore, addormentato che reclina il capo sulle ginocchia.

Tali statuette, di cui esistono ben cinque esemplari conservati al museo archeologico di Cagliari, sono abbastanza diffuse nelle necropoli dei cartaginesi, e preludono ad alcune simili di produzione greca, ma più spesso dell'arte punica locale.

Dal lato psicologico, questo piccolo gruppo di terracotta, è l'espressione della potenza ipnotica del suono; essa scaturisce chiara ed evidente, dall'atteggiamento delle due figure:

è evidente nel dolce e composto abbandono del fanciullo, che esprime il riposo quieto e profondo del sonno; inoltre è emanata dalla figura del Bes, che, col poggiare l'estremità inferiore delle canne alle orecchie del fanciullo, non vuol altro che indurlo al riposo e suscitargli nel sonno la visione di dolci immagini. Intenzione resa ancor più evidente dallo strumento adoperato, quella canna dal suono flebile e monotono.

Riguardo ad esso, per sapere di quale strumento si tratti, in mancanza di dettagli che lo indichino, occorre rivolgere la nostra attenzione ai caratteri etnici del suonatore. Nel nostro caso, il personaggio in questione è un Bes, una divinità egizia poco conosciuta, se non perché citata in un oracolo di Abido, antica città dell'Alto Egitto, le cui rovine si trovano a circa dieci chilometri dalle sponde occidentali del Nilo.



È logico supporre che il Bes suoni uno strumento tipico di questa regione, cioè una *zummarah* od un *arghoul*, strumenti tutt'ora diffusi in Egitto, e protagonisti principali nelle orge in cui si fa uso dell'inebriante bevanda ricavata dalla canapa indiana o *hashish*.

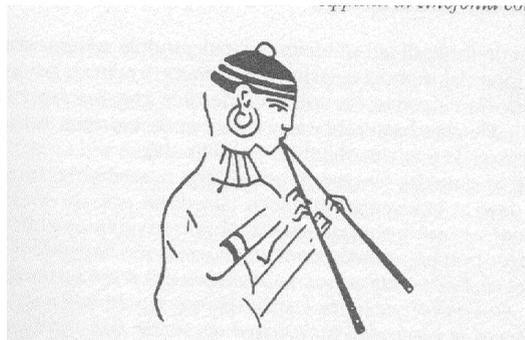
Tale supposizione può aiutarci ad illuminare il cammino percorso dalla musica in Sardegna. Non sono un mistero le comunicazioni della Sardegna con l'Egitto e con il mondo fenicio; e non lo è neanche il fatto che, verso la fine del VI secolo a.C., le coste dell'isola si trovavano sotto il dominio di Cartagine; tanto da arrivare a supporre che i *Shardana* del mare, adibiti come truppe scelte della persona dei Faraoni, altro non siano che guerrieri sardi formanti una falange di guardie regie.

in Sardegna, sono numerose le vestigia egiziane: camere mortuarie, numerosi scarabei, sfingi scolpite in pietra non sarda, ma probabilmente proveniente da Assuan, nel Mar Rosso.

Riflettendo su quanto sopra esposto, non possiamo fare a meno di individuare, nello strumento suonato dal Bes, la prima forma delle *launeddas*, quando esse consistevano ancora di due canne; ipotesi confortata dalla denominazione "*bisònas*", due suoni, utilizzata ancora oggi in alcuni centri della nostra isola, quali Seni, Lanusei, Barisardo, Gairo, dove comunque lo strumento è scomparso da tempo.

In realtà l'*arghoul* e le *launeddas* non sono altro che lo stesso strumento, che, in Sardegna è stato , in epoca remota, modificato con l'aggiunta di una terza canna, pur continuando a esistere, anche se in pochi paesi, nella sua forma iniziale.

Un piccolo dubbio, potrebbe derivare dal fatto che, le canne dell'*arghoul* sono unite lateralmente per tutta la loro lunghezza, mentre quelle delle "*bisònas*" lievemente divergenti verso le loro estremità inferiori. Ma bisogna tener conto che se le canne dell'*arghoul* dell'antico Egitto erano disposte come lo sono oggi, all'epoca del Nuovo Impero, per gli intensi contatti con l'Asia, dovuti alle conquiste dei Faraoni, le canne divergevano nella loro parte inferiore. Tutto ciò è testimoniato da numerose pitture d'epoca, ma in particolare, da una immagine dipinta in una tomba di Tebe (XVIII dinastia), raffigurante una suonatrice di *arghoul* a canne divergenti.



Qualora la statuetta del Bes non fosse di arte egizia, ma bensì d'altra origine, ad esempio fenicia, il che non è improbabile, date le innumerevoli tracce lasciate da questo popolo in Sardegna, quanto sopra esposto non sarebbe suscettibile di nessuna modifica. Infatti, come scrisse

G. Le Bon in « Le premières civilisation » del 1889, essendo essi assolutamente privi di una letteratura, di scienze e manifestazioni artistiche originali, i Fenici ebbero al massimo grado il dono dell'imitazione e dell'assimilazione. Essi, che avevano delle capacità produttive non inferiori a quelle per il commercio, furono pertanto versati nella fabbricazione di pregiati oggetti d'arte dell'Egitto e della Mesopotamia.

Ciò vorrebbe dire che ci troviamo, molto probabilmente, di fronte ad una statuetta fabbricata dai Fenici, ma sul perfetto stampo di quelle egiziane, con in più una maggior finitezza di dettaglio. A qualunque paese debba attribuirsi la produzione di questa statuetta, essendovi rappresentato un dio egizio, della stessa nazionalità deve essere anche lo strumento; inoltre è bene non dimenticare i tratti somatici del bambino che dorme fra le gambe del Bes, tipici del continente africano.



TRUNFA

Denominazione:

“Trunfa” e “sona sona” nel Logudoro; “ribelvia” in Gallura; “trumba” a Dorgali; “zamporra” e “biurdana” in Campidano; in italiano “scacciapensieri”. A Siniscola: “trunfa”.

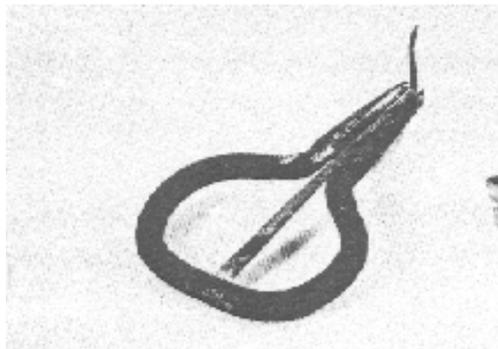
Descrizione:

Consta di una ciambella, comunemente di ferro, talvolta anche di rame e di argento e di una linguella d'acciaio.

Il metallo viene forgiato a forma di tenaglia aperta, con al centro fissata una sottile lamella d'acciaio, la cui punta ricurva passa fra i rebbi, sopravanzandoli di qualche centimetro.

La lamella deve essere equidistante dai rebbi, tra i quali abbia un conveniente respiro, in modo che in fase di oscillazione non abbia a sbattere su qualcuno di essi, che ne smorzerebbero le vibrazioni e quindi la sonorità.

Il tondino di ferro, ripiegato a forma di tanaglia aperta, veniva chiamato ciambella; le sue estremità, che corrono parallele per alcuni centimetri, branghe: linguella inoltre veniva chiamata la lamella d'acciaio, situata in mezzo alle branghe, la cui parte terminale, ripiegata all'infuori a squadra, si chiama grilletto, e che a sua volta termina con un rivolto rotondo, sul quale, in fase d'uso, urta il dito medio, o anulare della mano destra.



La storia:

potrebbe essere stato introdotto in Sardegna nel 1409, quando le truppe di Martino II, re di Sicilia ed erede d'Aragona, sconfissero i Sardi giudicali a Sanluri e conquistarono l'isola.

Giacinto Carena riferisce che con questo strumento, nella prima metà del 1800, furono eseguite delle belle sinfonie, scritte da rinomati maestri.

Tale esecuzione era possibile grazie all'uso di vari esemplari dello strumento in diverse tonalità, che il suonatore disponeva contemporaneamente dinanzi a sé, e che cambiava velocissimo in fase d'esecuzione permettendosi talvolta di suonare due esemplari contemporaneamente.

Esistono anche gli esemplari a doppia linguella, per di più d'argento; la melodia che lo strumentino produce è talmente ammaliatrice che, secondo le credenze popolari, il suono di una "trunfa" d'argento costringerebbe la donna incinta ad abbandonarsi alla passione del suonatore.

Tecnica per suonare:

Tenendo lo strumento con la mano sinistra, si appoggiano le branghe alla rastrelliera dei denti semiaperta.

Col polpastrello del dito medio o anulare della mano destra si urta il grilletto, in modo da farne vibrare la linguella.

Attraverso una singolare capacità di espirazione ed inspirazione, naturalmente dilatando e restringendo convenientemente la laringe (IO), che è la vera cassa armonica, indirizzando in entrambe le fasi il fiato sulla linguella, si possono eseguire svariati ritmi e melodie.

SU ZIRULITTU O PIPIOLU

E' l'antichissimo zufolo del pastore che troviamo nella mitologia di tutti i popoli. Il Fara Io ritiene anteriore ad ogni civiltà storica. Il pastore sardo ne ha fatto un suo fedele compagno per rompere la monotonia delle solitudini.

Quello denominato "del Logudoro", del tipo diffuso a Siniscola e noto come "zirulittu", è costituito da un unico pezzo di canna, di varia lunghezza e diametro, interrotto da un nodo a due terzi circa della sua lunghezza. Presenta delle caratteristiche di tecnica costruttiva profondamente diverse sia rispetto a quello denominato "di Barbagia" (Il cui tubo non è interrotto da nodo alcuno ed i quattro fori sono tutti sulla facciata anteriore), che a quello denominato "sulittu de Marmilla" (il cui foro posteriore è al di sotto del nodo, e presenta un foro in più nella parte anteriore).

La parte superiore del cannello è tagliata con un'angolazione di 20 circa, A seconda delle aree, Il tubo viene variamente turato nella parte superiore;

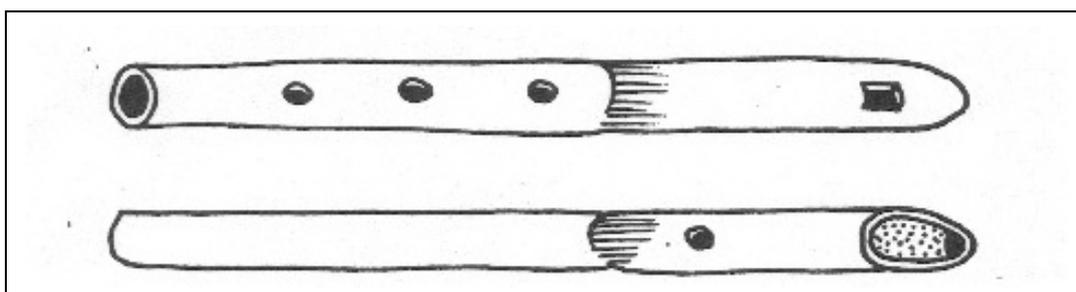
- con un pezzo di sughero compatto, preferibilmente bollito, distanziato di alcuni millimetri dal labbro superiore della canna, in modo da lasciar penetrare il fiato all'interno del tubo (Logudoro).
- con un nodello di canna (Cabras).

- con un pezzo di legno dolce (San Vero Milis)
- con un pezzo di ferula (Sarrabus).

A qualche centimetro dell'imboccatura, nella facciata anteriore, presenta un grosso foro rettangolare intagliato nella parte inferiore come la canna dell'organo. Tutto questo insieme viene chiamato imboccatura a testa zeppata.

Sempre sulla facciata anteriore, al di sotto del nodo, sono praticati tre fori, mentre un quarto foro è aperto sulla facciata posteriore prima del nodo con funzione di registro. Anche il nodo all'interno del tubo presenta un foro di diametro non superiore a quello dei fori laterali.

Lo si costruisce in diversi tagli che prendono il nome dalla tonica dello strumento che si trova un semitono sopra la nota più grave e produce intervalli diatonici (non sempre precisi) di semitono, tono, tono, semitono (ad es. in uno strumento in do si avrà la successione si, do, re, mi, fa).



Testi consultati

“Il Ballo Sardo” di Emanuele Garau, edizioni Della Torre.

“Sulla Musica Popolare In Sardegna” di Giulio Fara Dessy, Ilisso edizioni.

“Gli Strumenti Della Musica Popolare Della Sardegna” di Don Giovanni Dore, edizioni 3T Cagliari.

“Tenores” di Andrea Deplano, AM & D edizioni.

“SONOS, Strumenti Della Musica Popolare Sarda” di Gian Nicola Spanu, ISRE Ilisso edizioni.

“Storie e Testimonianze Di Vita Barbaricina” di Mons. Raimondo Calvisi, Editrice Sarda Fratelli Fossataro.

“Lo sciamanesimo in Sardegna” di Dolores Turchi, Newton & Compton Editori.

Internet.

Inoltre numerose ed indispensabili, per la realizzazione di questa ricerca, sono state le memorie delle persone di Siniscola.

Realizzazione conclusa da Mariano Nicola Mele,

a Siniscola, nel Marzo 2001.

Aggiornata per la prima volta nel gennaio 2002.