GOFFREDO PLASTINO

Elementi per una storia della musica tradizionale calabrese. Le tecniche di costruzione della lira e degli strumenti ad arco medievali

1. Werner Bachmann, nel fondamentale lavoro *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels* [1] delinea una nuova metodologia nello studio dell'origine degli strumenti musicali ad arco.

> Solo quando sono anche stati tenuti presenti i risultati sul campo dell'etnomusicologia noi possiamo avere una base credibile per la comparazione. In questo caso la completezza o l'incompletezza del materiale è meno importante dell'esistenza di esempi tipici che concordano con le fonti medievali. Di particolare interesse sono quelle tecniche arcaiche e quei tipi di strumenti che sono sopravvissuti in certe aree remote per centinaia di anni, spesso virtualmente senza modificazioni, e che perciò permettono inferenze che possono essere ricavate riguardo alla pratica del suonare con l'arco nel Medioevo. Bisogna trascurare le testimonianze dell'uso dell'arco fuori dall'area dell'Europa, lì dove la moderna tecnica europea del suonare con l'arco è chiaramente percepibile. Ma con questa condizione il folklore musicale e l'etnomusicologia forniscono osservazioni e materiali comparativi essenziali alla comprensione e ad una realistica interpretazione delle fonti medievali.

Lo studioso, utilizzando nell'analisi a fini comparativi la documentazione proveniente dalle ricerche di tipo etnomusicologico sui cordofoni ad arco tradizionali, ipotizza che la nascita degli strumenti ad arco è da ritenersi avvenuta in Asia Centrale: essi poi sarebbero giunti in Europa attraverso la mediazione di Bisanzio e degli Arabi.

La realizzazione di una storia degli strumenti ad arco e delle tecniche del suonare con l'arco, era stata sollecitata da Emanuel Winternitz in *The Visual Arts as a Source for the Historian of Music* [2], che è un essenziale contributo sulle metodologie

[1] W. BACHMANN, *Die Anfäng des Streichinsstrumentenspiels*, Leipzig 1964, p.II. Il volume è stato tradotto in inglese, con il titolo *The origins of Bowing and the development of bowed instruments up to the thirteenth century,* Londra 1969.

[2] E. WINTERNITZ, *The visual arts as a source for the historian of music*, in AA.VV., *Internional Musicological Society — report of Eight Congress (volume I — papers),* New York 1961.

di osservazione scientifica e di utilizzazione delle fonti iconografiche nell'ambito degli studi musicali, in particolar modo di quelli organologici. Winternitz, dopo aver definito con puntualità i problemi inerenti ad una corretta interpretazione del documento iconografico-musicale (quali, ad esempio, la deformazione prospettica, lo scarso grado di realismo nella rappresentazione, le convenzioni simboliche, il tipo di materiale utilizzato), sottolineava la necessità di «[...] una nuova ricerca sull'origine del suonare con l'arco in Occidente» [3].

Nel 1964, tre anni dopo il suggerimento di Winternitz, Werner Bachmann dava alle stampe il suo volume, dimostrando di avere accolto l'invito a realizzare una nuova — e per molti aspetti definitiva — storia degli strumenti ad arco, nella quale si teneva conto delle ulteriori acquisizioni documentarie e del rinnovato atteggiamento critico nei riguardi delle fonti iconografiche.

In questa sede non intendo soffermarmi sui risultati certamente notevoli ottenuti da Bachmann nella corretta definizione e nella successiva risoluzione delle questioni legate all'origine degli strumenti ad arco o sulle sue affascinanti ricostruzioni del mondo sociale dei musicisti e degli effetti che il suono degli strumenti ad arco avevano sugli ascoltatori, quanto su un'importante novità metodologica.

Mettendo in rilievo la comparazione con la documentazione etnomusicologica ed etno-organologica, Bachmann in un certo senso afferma l'esistenza di una linea di continuità tra gli strumenti e le tecniche di esecuzione medievali e quelle tradizionali contemporanee. Questa continuità, spesso innegabile, non è però una pura e semplice identità. La cultura musicale tradizionale del Mediterraneo e quella europea, alle quali più frequentemente Bachmann fa riferimento, non sono rimaste immutate dal Medioevo ad oggi. Una convinzione contraria, che potrebbe emergere da una lettura poco meditata del libro (oltre che da pregiudizi sull'*immobilità* delle culture tradizionali), non viene espressa dallo studioso.

Bachmann ha sostenuto infatti che, date le similitudini a volte notevoli tra le tecniche di esecuzione e gli strumenti popolari e quelli medievali (similitudini verificabili attraverso un'attenta osservazione e un non meno scrupoloso confronto del materiale iconografico disponibile e di quello etnomusicologico), l'utilizzazione dei risultati dei lavori degli etnomusicologi è necessaria, perché permette di far comprendere con maggiore chiarezza tutti quei dati relativi agli strumenti musicali, alla loro costruzione, al fare musica nel Medioevo. Egli è quindi ben lontano dall'affermare un'identità totale tra quanto noi possiamo conoscere della musica e dell'organologia medievale e la musica popolare che ancora è possibile ascoltare ed analizzare: quando sottolinea che gli strumenti musicali sono sopravvissuti «virtualmente senza modificazioni», sembra riferirsi piuttosto a particolarità organologiche e musicali tradizionali ritenute uguali a quelle medievali, ma non al complesso della musica e degli strumenti di tradizione orale.

[3] WINTERNITZ, *The visual*...120.

Werner Bachmann ha inserito questo nuovo contributo metodologico in uno studio sugli strumenti ad arco, proseguendo un atteggiamento comparativo già presente in lavori precedenti [4]. Tale contributo ha permesso inoltre ad altri studiosi ed esecutori di musica medievale di allargare la comparazione con gli strumenti musicali tradizionali anche per gli aerofoni, i membranofoni e gli idiofoni medievali, il che ha consentito di superare le notevoli difficoltà legate alla riesecuzione «filologica» della musica del Medioevo.

David Munrow, in questa prospettiva, fa proprie le indicazioni di Bachmann, per studiare tutti i tipi di strumenti medievali. Egli scrive, in *Instruments of the Middle Ages and Renaissance* [5], che

> La morte degli strumenti medievali originali è più che compensata per mezzo dell'esistenza di innumerevoli sopravvivenze della musica tradizionale. In molti paesi la musica tradizionale ha preservato tradizioni medievali relative alla costruzione ed alle tecniche di esecuzione, e davvero un certo numero di tipi di strumenti sono vissuti, virtualmente senza modificazioni, dal Medioevo. Essi forniscono un affascinante collegamento con i suoni reali del passato, mancante in tutte le altre forme di dimostrazione. La nostra conoscenza della tecnica di costruzione medievale è incommensurabilmente arricchita grazie alla mantenuta esistenza del liuto arabo, degli strumenti ad arco dei Balcani, degli oboi della Turchia e del Medio Oriente [...].

Le considerazioni di Munrow sono molto simili a quelle di Bachmann, esprimono gli stessi convincimenti di fondo. Munrow infatti nel suo volume accosta gli strumenti medievali, ricostruiti a partire dalle informazioni ricavate dalle fonti iconografiche e letterarie e dagli esemplari giunti in più o meno buone condizioni sino a noi [6], agli strumenti musicali tradizionali di diverse regioni del Mediterraneo, dimostrando così, anche attraverso un confronto visivo, la presenza di analogie organologiche e funzionali.

David Munrow oltre ad essere uno studioso era anche un musicista: quanto affermato teoricamente nel suo testo (nel quale le conclusioni di Bachmann vengono ulteriormente allargate ed approfondite) veniva quindi messo in pratica in due LP,

[4] La consuetudine di paragonare gli strumenti medievali e quelli tradizionali era presente in molti altri studi precedenti a quello di Werner Bachmann, senza però che ciò portasse ad una effettiva migliore conoscenza dello strumento medievale; per tutti, valgano gli esempi contenuti in H.PANUM, *Stringed Instruments of the Middle Ages*, Londra 1940 (ristampa 1971): alle pagine 346 - 353 si mettono a confronto gli strumenti medievali del tipo della lira con le *lyre* della Grecia moderna.

[5] D. MUNROW, *Instruments of the middle ages and Renaissance*, Londra 1976, p.5.

[6] Per conoscere a fondo i pochi strumenti medievali ancora esistenti (recuperati dagli scavi archeologici), resta sempre fondamentale la consultazione di F.CRANE, *Extant Medieval Musical Instruments*, Iowa City 1972, nel quale un gran numero di esemplari vengono minuziosamente descritti ed analizzati.

pubblicati anch'essi nel 1976 con lo stesso titolo, nei quali egli realizzava un nuovo modo di eseguire la musica medievale, grazie ad una larghissima utilizzazione non solo degli strumenti musicali popolari, ma delle stesse tecniche di esecuzioni tradizionali. I risultati raggiunti sono illuminanti, entusiasmanti, ed hanno aperto la strada a numerosi gruppi musicali che sono tutt'oggi impegnati nella riesecuzione «filologica» della musica medievale [7].

Negli studi presi in considerazione, l'etnomusicologia è stata utilizzata come disciplina in un certo senso sussidiaria, come una solida opportunità di riferimento per riuscire a svelare i lati poco comprensibili dell'organologia e della storia della musica medievale.

È forse possibile realizzare un'inversione di prospettiva: non un'organologia significativamente attenta ai risultati delle ricerche etnomusicologiche, ma un'etnomusicologia che tenga conto dei dati contenuti nei lavori più intelligenti di organologia degli strumenti musicali medievali. Ciò consente di *datare* meglio, per così dire, le pratiche esecutive e costruttive di alcuni strumenti musicali tradizionali, di ricondurre alcune specificità organologiche al periodo storico in cui essi furono creati o introdotti nelle regioni o aree geografiche dove attualmente sono in uso.

Mi soffermerò secondo questo rinnovato percorso metodologico, sulla *lira calabrese*, e più specificamente sulla sua tecnica di costruzione: il tentativo è di verificare, attraverso la comparazione con le tecniche minuziosamente descritte da Werner Bachmann, quanto delle attuali modalità costruttive dello strumento calabrese possano essere fatte risalire ad un'epoca — quella medievale — nella quale la lira era il *violino mediterraneo* [8].

2. La lira calabrese è un cordofono ad arco di piccole dimensioni [9]. È piriforme

[7] Tra i tanti, voglio ricordare il *Clemencic Consort*, diretto da René Clemencic, e l'*Atrium Musicae* di Madrid, diretto da Gregorio Paniagua. In Italia, risultati interessanti sono stati raggiunti in questo senso dal gruppo Alia Musica, che ha al suo attivo un solo album omonimo (Polygram — Music Collection 5500 231), dedicato interamente alle *Cantiagas de Santa Maria* (1250 -1300), l'esempio più alto e più ricco della tradizione monodica profana medievale.

[8] Questa denominazione di Curt Sacs, ed è contenuta in *Le sorgenti della musica*, Torino 1979, p. 198.

[9] Sulla lira calabrese sono apparsi i seguenti scritti: E. CASTAGNA, *Riscopriamo la lira calabrese*, «Calabria», XVI (1986), n. 16, pp. 97 - 98; COOP. «R. LOMBARDI SATRIANI», *La lira calabrese*, supplemento a «Calabria», XV (1987), n. 25, pp. XVI; S. FERRARO, *La lira calabrese*, «Gazzetta del Sud», martedì 23 luglio 1985, p. 3; R. LEYDI, *Tre strumenti musicali della Calabria Grecanica. I Lira* in AA.VV., *Musica popolare greca e grecanica*, Como 1982, pp. 37 - 47; R. LEYDI, *Lira di Calabria*, in *Musica Popolare a Creta*, Milano 1983, pp. 124 - 128; R. LEYDI, *Lira di Calabria*, in AA.VV., *Stumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, Roma 1985, pp. 154 - 176; V. NADILE, *La lira calabrese*, «L'avvenire di Calabria», 10 giugno 1984, p. 3, poi «Calabria Letteraria», XXXII (1984), n. 7 - 8 - 9, pp. 102 - 103; G. PLASTINO, *La costruzione e le tecniche di esecuzione della lira in Calabria*, «Quaderni Calabresi», XXIV (1988), n. 6, pp. 59-72; G. PLASTINO, *L'altra lira*, «Liuteria», VIII (1988), n. 24, pp. 22-30. Alcuni altri dati sullo strumento sono contenuti in saggi e lavori che non si riferiscono esclusivamente alla lira: P. AUDIA, *Storie di vita di musicisti popolari calabresi*, Tesi di laurea in etnomusicologia, Università «La Sapienza» di Roma, A.A. 1981 - 1982; P. BENINTENDE, *Suoni e canti di Calabria*, in AA.VV., *Atti del congresso di studi Etnografici italiani*, Napoli 1953, pp. 421 - 428; COOP. «R. LOMBARDI SATRIANI», *Strumenti musicali della Calabria»*, dattiloscritto, p. 11; E. D'AGOSTINO, *Ancora sulla musica dei Greci in Calabria ed in Puglia*, « Calabria Sconosciuta», (1978), n. 2, pp. 30 - 31; T. GALLUCCIO, *Antichi strumenti musicali*, «Calabria Letteraria» X (1987), n. 38, pp. 29-33; F. GUIZZI e R. LEYDI (a cura di), *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Catalogo della mostra tenutasi al Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, 10 ottobre - 30 novembre 1984; R. LEYDI e F. GUIZZI (a cura di), *Strumenti musicali popolari italiani*, Bologna 1984, pp. 39 - 42; R. LOMBARDI SATRIANI, *Strumenti musicali arcaici in uso a S. Costantino di Briatico (Calabria)*, «Il Folklore Italiano», V (1930), fasc. I - II, pp. 57 - 59; G. PLASTINO, *Il* dolce suono. *Raffaele Lombardi Satriani e gli strumenti musicali tradizionali*, (Atti del Convegno *Lo sguardo da vicino. Cultura folklorica, società aristocratica e vicenda regionale nell'opera di Raffaele Lombardi Satriani*, 2 - 5 ottobre 1986, Rende-Cosenza) (in corso di stampa); A. RICCI e R. TUCCI, *Folk musical instruments in Calabria*, «The Galpin Society Journal», n. XLI, pp. 37-58; M. RIZZI, *Ricerca sugli strumenti musicali popolari nella Calabria meridionale*, Tesi di laurea in etnomusicologia, Università degli Studi di Bologna, A.A. 1982 - 1983; D. SGRÒ, *Canti e melodie del volgo nicoterese*, «Folklore Calabrese», (1916), n. 6 - 12, pp. 3 - 4.

nella maggior parte dei modelli, ma sono state rilevate delle lire «a forma di vanga», «di bottiglia», «a punta di freccia», con la base non arrotondata. La lire è ricavata da un unico massello di legno; a volte alcuni esemplari si presentano con profili che sommano caratteristiche diverse e opposte [10]. Lo strumento può essere diviso schematicamente in tre parti: cassa armonica, manico e cavigliere.

La cassa armonica, posteriormente bombata o piatta, è scavata nella parte inferiore del blocco di legno: questa cavità ha il suo fondo quasi sempre piatto, che non segue quindi l'eventuale bombatura posteriore. Viene ricoperta da una tavola armonica in legno, sulla quale si ricavano in basso, in prossimità della base, i due fori di risonanza, che possono essere circolari, semi-circolari, semi-ellittici, a tre quarti di cerchio, romboidali, quadrati. È stata rilevata una lira con un solo foro a forma di cuore (si tratta però di un unico esemplare fra quelli sinora conosciuti [11]). Ho fotografato e rilevato anche una lira a quattro fori [12]. La tavola armonica in alcuni modelli un tempo non era presente: esistono in proposito alcune testimonianze orali, da me raccolte a Gioiosa Ionica (RC) che fanno riferimento a lire senza tavola armonica

[10] Per un immediato confronto tra diversi modelli di lira calabrese si veda PLASTINO, *La costruzione*... tav 1 e 2; COOP. «SATRIANI», *La lira ... passim*.

[11] Lo strumento con un solo foro di risonanza, costruito da Pietro di S.ta Domenica (CZ) e acquistato da Lorenzo Girodo nel 1976, è raffigurato e descritto in LEYDI, *Lira*... 154; 161; 165.

[12] Una lira con quattro fori di risonanza è stata realizzata dal costruttore Domenico Romeo di Gioiosa Ionica (RC), ma si tratta soltanto di una sua «modifica». Un disegno di questo strumento è in PLASTINO, *La costruzione*... tav. 2, n. 15.

perfettamente funzionanti [13]. Inoltre, per la provincia di Catanzaro, e più esattamente per la zona di Gasponi-Drapia, si ha notizia di una lira con la tavola armonica in pelle di maiale: anche in questo caso si trattava di uno strumento assolutamente individuale [14].

A cavallo, prima o dopo dei fori di risonanza è posto il ponticello, che ha la funzione di sostenere le corde e farle correre alte sul manico. Può essere piatto, arcuato o composto da un piccolo segmento di ramo [15]; è di legno nella maggioranza dei casi, ma sono stati rilevati ponticelli anche in osso. Sotto di esso o sotto la striscia di legno che separa i fori di risonanza viene posta l'anima in canna, a destra, che ha la funzione di trasmettere le vibrazioni al fondo dello strumento: senza di essa il volume risulta più che dimezzato. Esistono però anche ponticelli con l'anima direttamente innestata: si tratta in pratica di ponticelli che hanno uno o due prolungamenti di legno alle estremità, prolungamenti che toccano il fondo proprio come le anime in canna [16].

[13] L'esistenza di una lira senza tavola armonica (con il ponte a forca infisso direttamente sul fondo), mi è stata riferita durante un'intervista (18/VII/1987) dal costruttore di lire e chitarre Luigi Marando di Gioiosa Ionica.

[14] Questo dato sulla *lira porcigna* si trova in due dei tre Quaderni manoscritti contenenti annotazioni e disegni su 69 strumenti musicali tradizionali, da noi recuperati nel 1987 presso l'abitazione di Reginaldo D'Agostino (musicista, poeta, pittore e scultore «popolare»), a Spilinga (CZ). I tre Quaderni, redatti dallo stesso Reginaldo D'Agostino dal 1963 al 1985, in parte sotto la dettatura del suo maestro, il musicista *Zu Brunu* Pugliese, costituiscono una impotente miniera di informazioni sulla musica tradizionale e l'organologia di una vasta area della provincia di Catanzaro, compresa tra Vibo Valentia, Nicotera e Tropea, avente al centro il Monte Poro: nei manoscritti sono contenuti inoltre dati sui musicisti attivi nei centri compresi in questa area dal 1900 circa ai giorni nostri, ed anche importanti delucidazioni sulle tecniche di costruzione, di accordatura e di esecuzione relative a numerosi strumenti popolari ed «artigiani». Particolarmente ricche risultano le descrizioni delle lire del Poro, che hanno permesso una importante integrazione, per quest'area, rispetto a quanto già conosciuto.

Questi manoscritti sono stati oggetto della mia tesi di laurea (*Suonatori e cantastorie del Poro. Contributo alla conoscenza dell'organologia e della musica popolare in Calabria: i Quaderni di Reginaldo*; a.a. 1986- 87; relatore: D. Carpitella; Università degli Studi «La Sapienza», Roma) e di un documentario prodotto dalle Università di Roma «La Sapienza», Napoli e Cosenza (*I Quaderni di Reginaldo. Il sapere musicale dello Zù Brunu*; ricerca interateneo diretta da D. Carpitella; documentazione: G. Plastino; realizzazione: P. D'Onofrio e F. Vannini; formato: videotape 1; durata: 29'; 1988).

Su uno degli strumenti menzionati nei Quaderni e conservato nello studio di Reginaldo D'Agostino, si veda G. PLASTINO, *Un'arpa arcuata calabrese*, «Liuteria», VII (1987), n.20, pp. 24 - 29. Sulla *lira porcigna*, cfr. *L'altra lira, cit.*, p. 27.

[15] Questo tipo di ponticello è stato riscontrato unicamente nella lira di S.ta Domenica (CZ) (cfr. nota 11).

[16] In uno dei tre *Quaderni di Reginaldo* (cfr. nota 14) è descritto un tipo di ponticello, detto *animato*, con due prolungamenti verso il basso alle estremità, che si inseriva a forca nei fori di risonanza, come

Il manico risulta di solito dal restringimento progressivo della cassa armonica: per esso intendiamo quella parte al di sotto del cavigliere che serve per impugnare lo strumento e per effettuare la diteggiatura, delimitato in basso dal margine superiore della tavola armonica. In alcuni strumenti il manico non viene fuori gradualmente, ma bruscamente, come se fosse infisso sul corpo dello strumento.

Il cavigliere può essere circolare, triangolare, quadrato e sfrangiato ai lati [17], oppure ancora formato da un rigonfiamento del manico verso l'alto: normalmente ospita tre bischeri inseriti posteriormente, che tendono altrettante corde, ed il centrale è posizionato più in alto rispetto agli altri due, così che la corda che da questo viene tesa risulta essere la più lunga. Sono state costruite anche lire con un maggiore o minore numero di corde, perciò con più o meno bischeri inseriti nel cavigliere [18].

Risultano assenti nella maggior parte dei modelli il capotasto e la tastiera [19], il che ha come conseguenza il non allineamento delle corde e la loro notevole altezza dal livello cassa-manico: in alcuni strumenti è documentato l'utilizzo di un piccolo rialzo in legno per la corda centrale, che difatto allinea tutte e tre le corde, facendone partire cioè il segmento vibrante da un'unica linea. Le corde si inseriscono ai bischeri sagittalmente o lateralmente, e la loro accordatura più comune segue lo schema 5 - 1 - 4 [20], vale a dire:

quello della lira di Gioiosa Ionica senza tavola armonica più sopra menzionata nel testo. Cfr. PLASTINO, *L'altra lira, passim*.

Prima di questa informazione, Pietro Verterame, il figlio di un suonatore di lira di Siderno (RC) ma abitante a Isola Capo Rizzuto (CZ), mi aveva costruito delle lire sul modello di quella del padre: gli strumenti montavano un ponticello con l'anima lignea costituita dal prolungamento dell'estremità destra. Si tratta certamente, di una «invenzione» del costruttore.

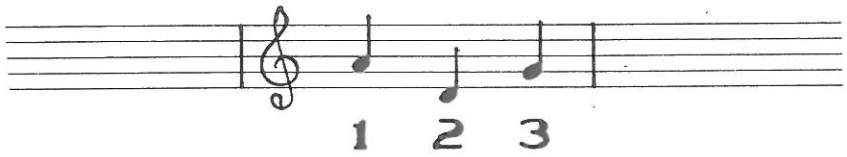
[17] Il cavigliere quadrato e intagliato è un'altra particolarità della lira di S.ta Domenica (CZ) (cfr. nota 11).

[18] Una testimonianza orale raccolta a Spilinga (CZ), ha permesso di stabilire l'esistenza e l'uso nel paese di lire a quattro corde: inoltre, lire ad una, due e quattro corde sono menzionate e raffigurate nei *Quaderni di Reginaldo* (cfr. nota 14). Cfr. PLASTINO, *L'altra lira, passim*.

[19] Alcuni strumenti riprodotti nei *Quaderni di Reginaldo* presentano anche un capotasto tra il cavigliere ed il manico: ciò può essere dovuto ad una influenza prodotta dal violino sulla lira, con conseguenze anche notevoli sull'accordatura (cfr. nota successiva). Cfr. PLASTINO, *L'altra lira, passim*.

[20] Oltre a questa accordatura, nella zona del Poro erano usate anche le accordature per quinte, mutate evidentemente dal violino (sol_2, re_3, la_3, oppure re_3, la_3, mi_4). Tali accordature, consentite dall'adozione del rialzo centrale in legno e del capotasto, consentivano un certo allargamento del repertorio, che poteva arrivare a comprendere brani per violino.

Le lire con accordatura per quinte non erano però suonate da contadini o pastori, ma prevalente-



Le corde in basso vengono attaccate ad una cordiera quasi sempre in cuoio, fissata con chiodi o colla alla base, oppure ancora direttamente alla stessa base dello strumento, mediante dei chiodi, o ad una sporgenza appositamente ricavata.

L'arco è di legno flessibile e arcuato, e viene teso da un fascio di crini di cavallo non allineati, resi solidali tra loro mediante l'uso della pece; può essere anche dritto con i crini che corrono paralleli al legno.

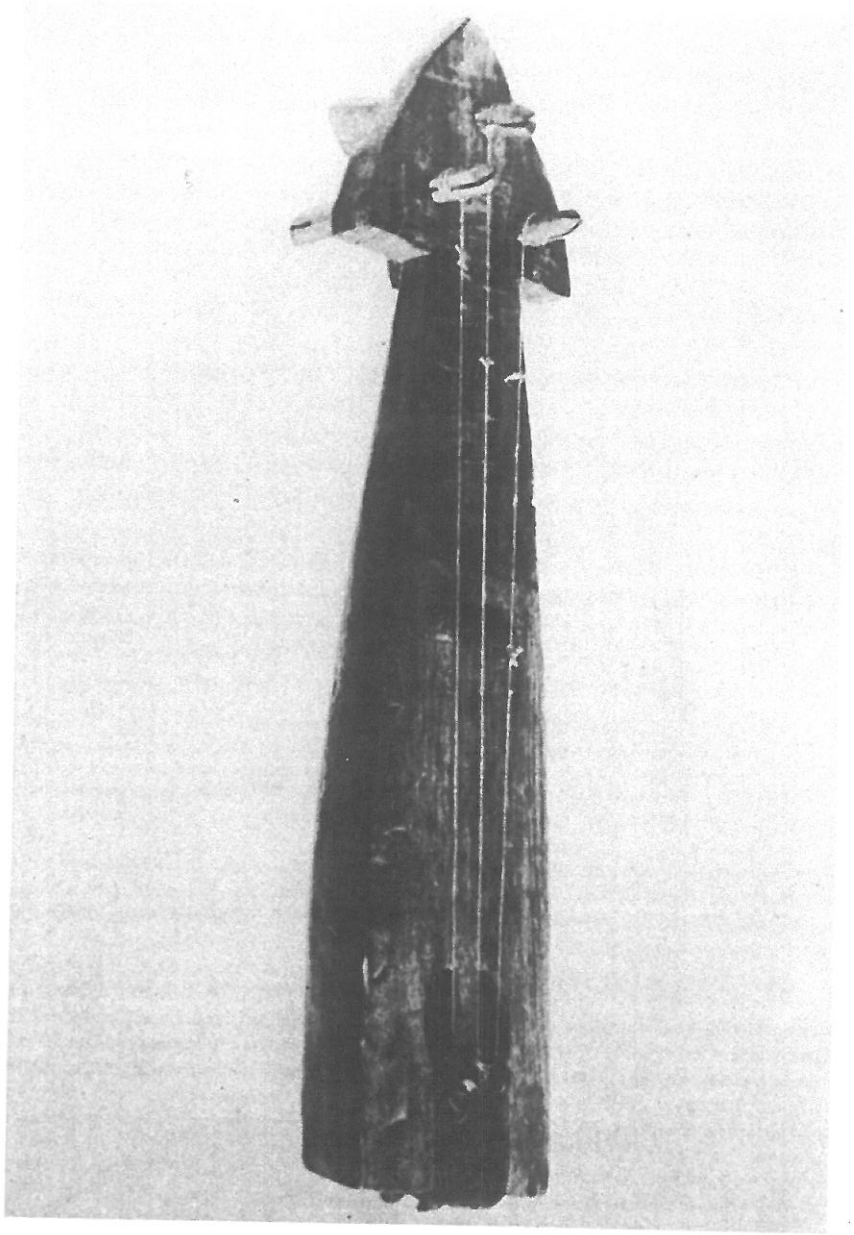
Una ulteriore differenziazione tra i vari modelli può essere effettuata rispetto al disegno della base, a secondo che essa si presenti piatta e arrotondata. Rispettivamente, sono questi i casi evidenziati nelle lire delle fotografie nn. 1 e 2, nelle quali sono osservabili molti altri particolari tra quelli più sopra descritti.

La lira della foto n.1 proviene da Nicotera (CZ), dove è stata raccolta da Raffaele Corso nel 1908 [21]: viene attualmente conservata presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma.

mente degli artigiani, che avevano quasi certamente inserito le modificazioni organologiche per «nobilitare», in un certo senso, sia lo strumento che la musica che per mezzo di esso veniva suonata.

[21] Raffaele Corso (Nicotera 1883 - Napoli 1965), sin dal 1908 era divenuto collaboratore di Lamberto Loria, con il compito di inviare oggetti, costumi e quant'altro poteva restituire un'immagine il più possibile completa delle tradizioni popolari calabresi: questo lavoro egli lo andava svolgendo all'interno del più vasto progetto di reperimento di oggetti della cultura tradizionale di tutte le regioni italiane, che doveva servire per l'organizzazione dell'*Esposizione di Etnografia Italiana*, tenutasi a Roma nel 1911 nell'ambito delle manifestazioni per il cinquantenario dell'Unità d'Italia.

Raffaele Corso, durante questo lavoro di raccolta, si teneva in costante contatto con Loria attraverso una fitta corrispondenza; è in una lettera del 5 novembre 1908 che dà la notizia dell'acquisto della lira:



1. *Lira di Nicotera* (1908)

Lo strumento raffigurato nella foto n.2 è un modello costruito nel 1983 da Giuseppe Fragomeni di Mitro di Siderno (RC)[22].

La lira calabrese è attualmente usata in una sola delle due aree di diffusione conosciute, quella che, in provincia di Reggio Calabria, risulta compresa all'incirca tra i centri di Gioiosa Ionica e Siderno: ma ormai non lo è che sporadicamente da soli due suonatori[23]. Ogni pratica sembra essere cessata definitivamente nell'altra area di diffusione, quella che si identifica con il triangolo tirrenico della provincia di Ca-

«Ho qui un modello di pagliaio e uno di erpice, cioè *raghu; una lira, costruita dai contadini di Nicotera [...]» (corsivo nostro)*. L'etnografo calabrese prendeva anche degli appunti, ordinati in una serie di taccuini, nei quali descriveva gli oggetti, le modalità del loro acquisto, citando le località nelle quali li aveva reperiti.

Nel quaderno intitolato *INVENTARIO DEGLI OGGETTI CALABRESI*, al n. XIV, si trova la nota riguardante la lira:

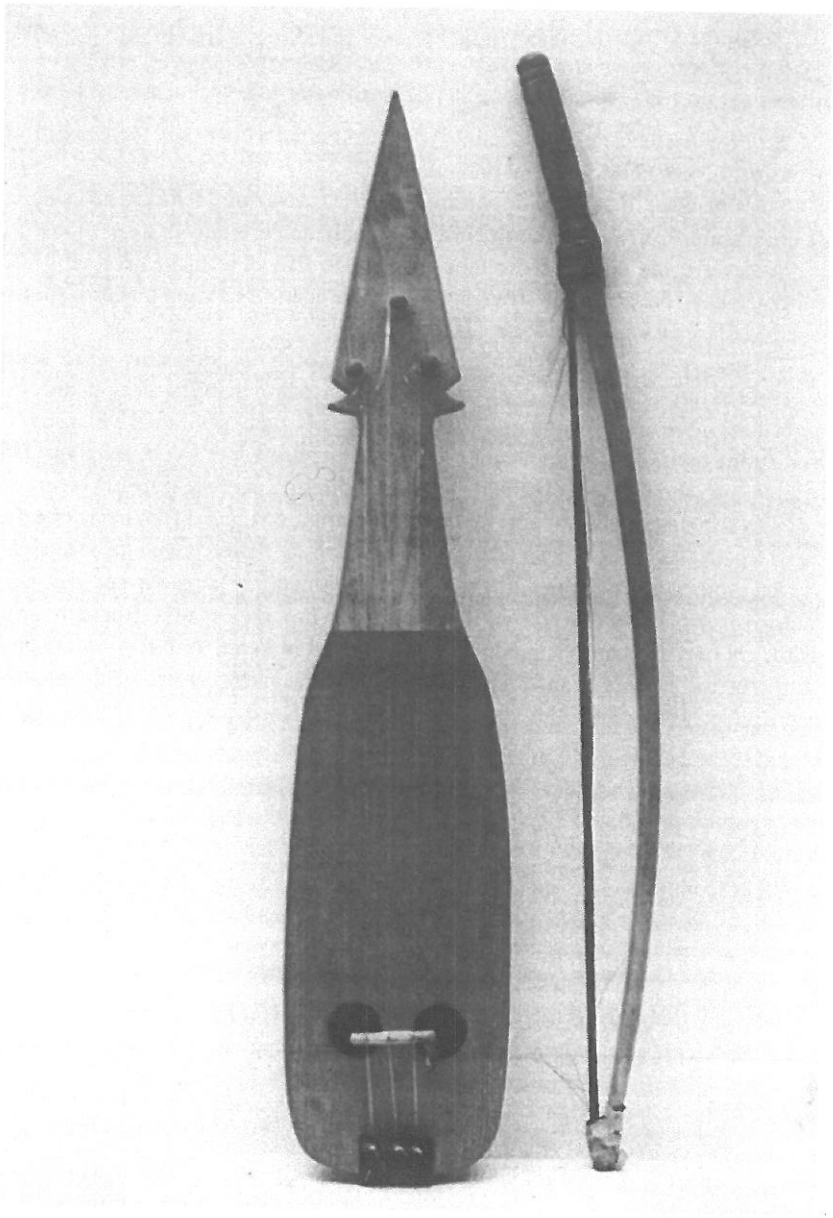
> 14 *Lira*
> Costruita dai contadini in legno di ciliegio, perchè vibra meglio, ed ha tre sole corde. L'archetto è formato da una verga con peli di cavallo. È di uso generale nei contadini, i quali hanno un repertorio speciale di musica e canto, come la *vesperale*, la *serenata* e la canzone di *sdegno*. Gli esemplari ben attonati sono valutati da carlini otto fino a venti (L. 3,42 ad 8,50). L'esemplare presentato è costato L. 5,00.

Le lettere ed i *taccuini etnografici* di Raffaele Corso sono pubblicati e commentati in L. LOMBARDI SATRIANI e A. ROSSI, *Calabria 1908 - 10. La ricerca etnografica di Raffaele Corso*, Roma 1973. Sull'etnografo calabrese si veda R. MILETO, *Etnografia e folklore nelle opere di Raffaele Corso*, Soveria Mannelli 1985, l'*Introduzione* al volume di Luigi M. Lombardi Satriani.

Un'altra raffigurazione della lira della foto n. 1 (o quantomeno di una lira assai simile) si trova in A. FURFARO, *Storia della musica e dei musicisti in Calabria*, Cosenza 1987, p. 80. Si tratta di un disegno a matita (tratto forse da LEYDI, *Lira*... 157, ma il Furfaro non cita la fonte), completamente errato, perchè al posto dei due fori di risonanza semi-circolari se ne può osservare uno solo circolare, in posizione anomala e che pregiudica quasi del tutto ogni possibilità di posizionamento del ponticello. Tra l'altro, nella didascalia al disegno («*Strumenti popolari calabresi: lira calabrese. Strumento cordofono a tre corde, corpo piriforme, cavigliere con tre piroli, di provenienza dell'area egeo-balcanica.*») non c'è alcuna indicazione relativa al mezzo di produzione del suono, per cui non si comprenderebbe, stando a questa illustrazione, se la lira è uno strumento ad arco, a plettro o a pizzico.

[22] È di mia proprietà. Questa lira è molto simile a quelle personali di Giuseppe Fragomeni.

[23] Si tratta di Giuseppe Fragomeni di Mirto di Siderno e di Domenico Romeo di Gioiosa Ionica. Altri suonatori pure viventi hanno ormai smesso di suonare, mentre un nipote di Fragomeni, di Siderno



2. *Lira costruita da Giuseppe Fragomeni* (1980)

tanzaro avente ai vertici Vibo Valentia, Tropea e Nicotera, e al centro il Monte Poro[24].

2.1 Prima di delineare le modalità di costruzione della lira calabrese, è opportuno esporre alcune considerazioni preliminari.

La principale, forse la più importante, è che la costruzione della lira in Calabria si è quasi sempre e ovunque inscritta in ambito individuale: erano gli stessi suonatori — dopo aver appreso più o meno faticosamente le difficili tecniche necessarie alla realizzazione in proprio dello strumento —, a fare con le loro mani una lira, spesso nei particolari personalizzandola.

Questa regola, che attraverso le testimonianze orali ho constatato essere stata osservata in tutt'e due le aree di diffusione, non escludeva peraltro margini di commercializzazione dello strumento, legati a concreti bisogni economici e alla sovraproduzione messa in atto da alcuni suonatori-costruttori, per lo più artigiani. Gli artigiani avevano spesso le possibilità tecniche sufficienti per realizzare più esemplari di uno strumento, che poi potevano essere venduti, con una differenziazione dei prezzi legata alla bellezza della fattura e al suono, nelle fiere o presso loro stessi[25].

La produzione di lire per altri suonatori non smentisce la regola generale dell'autocostruzione, per due motivi. Il primo è che la lira, più che uno strumento artigiano, era uno strumento contadino e pastorale, ed in questi ambiti la norma dell'autocostruzione era ed è ancora largamente operante, anche per strumenti notevolmente più complessi della lira, quali le zampogne[26]. Il secondo è che spesso, anche

Superiore, ha imparato a costruire lo strumento e, seppure da poco, a suonarlo. Si tratta comunque di un caso del tutto isolato.

[24] Uno degli ultimi suonatori può essere stato Pietro Altieri di S.ta Domenica (CZ) (cfr. nota 11): non esistono registrazioni di suonatori di lira della provincia di Catanzaro. Solo a Spilinga, Reginaldo D'Agostino (cfr. nota 14) continua a suonare lire da lui stesso costruite, ma non può essere considerato esattamente un suonatore popolare. La sua competenza musicale, il suo stesso apprendistato come esecutore su vari strumenti, ne fanno piuttosto un suonatore artigiano, e ciò è verificabile anche dal suo repertorio, che comprende tarantelle e canti tradizionali, ma soprattutto valzer e brani in genere riconducibili alla fascia musicale artigiana.

[25] A ciò sembra fare riferimento la valutazione economica differenziata riportata da Corso per la zona di Nicotera (cfr. nota 21): l'etnografo ha scritto di aver acquistato la lira da contadini, non da artigiani, ma probabilmente si trattava di *massari* vale a dire di contadini benestanti; e comunque può darsi che a Nicotera la valutazione economica si fosse allargata anche agli strumenti costruiti dai contadini.

[26] Sulle zampogne calabresi si vedano: V. FEDELI, *Zampogne calabresi*, «Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft», XII (1911), pp. 433 - 441; F. GUIZZI e R. LEYDI, *Le zampogne in Italia*, Milano 1985, pp. 206 - 269 e *passim*; S. JENSEN e T. R. ANDERSON, *An unusual Italian bagpipe*, «Galpin Society Journal», (1976), n.29; V. LAVENA, *La zampogna nella Calabria settentrionale*, Bologna 1986; R. LEYDI, *La zampogna in Europa, Como* 1979,pp. 134 - 142.

Inoltre, importanti informazioni sono nei libretti allegati ad alcuni dischi di musica tradizionale:

chi comprava la lira, successivamente tendeva a modificarla in molti particolari, fino a renderla personale; questo atteggiamento permette di capire come il caso dell'acquisto fosse in un certo senso previsto per quel suonatore che non era stato in grado di assumere una conoscenza tecnologica tale da permettergli di realizzare lo strumento, che poi necessariamente doveva personalizzare rendendolo unico e inimitabile nei particolari: fine vero questo dell'autocostruzione, da raggiungere pena lo scadimento in una sorta di anonimato organologico, inconcepibile per la comunità dei suonatori.

La norma del *far da sé* ha implicato sempre una notevole variabilità tra i concreti esemplari di lira calabrese: non potendosi modificare la forma base dello strumento (ciò avrebbe comportato la perdita totale di quei caretteri di riconoscibilità che fanno sì che i diversi esemplari possano essere ricondotti dai suonatori sotto l'unica denominazione di lira), la personalizzazione ha riguardato piuttosto i particolari organologici. Pur dimostrando tutte le lire calabresi una certa *aria di famiglia*, in realtà esse sono ognuna diversa dall'altra.

Le modificazioni infatti venivano effettuate sui fori di risonanza, sul cavigliere, sull'ampiezza della cassa, sull'attaccatura delle corde, e, non ultimo, sul segmento vibrante delle corde (il diapason), che variava — insieme a volte all'altezza dello strumento — per consentire una diteggiatura migliore: per cui, ogni lira era di solito adattata alla mano del suo suonatore, e difficilmente poteva essere utilizzata da altri[27].

Tutto ciò spiega come, per la lira calabrese, si possa parlare di strumenti sempre uguali e sempre nuovi. Il suonatore-costruttore si orientava spesso nella realizzazione su di un esemplare che aveva avuto modo di osservare, che replicava con le opportune modifiche. Era possibile pertanto che la lira presa in considerazione potesse essere assunta come *modello*: ma a sua volta questo modello non era che una riproduzione effettuata sulla base dell'osservazione di uno strumento ad esso precedente, e così via. In questo senso, e anche perchè sono mancate, o meglio sono state escluse quelle norme culturali volte a consentire una riproduzione perfetta in tutti i particolari di più strumenti, si può parlare per la lira in Calabria di *sotto-modelli*, e non di *modelli*.

A tutti i fattori sopra elencati e analizzati bisogna aggiungere altri due elementi

tra questi, il più completo è quello di R. TUCCI, *Calabria I — Strumenti*, (1979), allegato al disco Fonit-Cetra SU 5001; si vedano anche F. GUIZZI e R. LEYDI, *Zampogne — Italia I*, allegato al disco Albatros VPA 8472; F. GUIZZI e R. LEYDI, *Zampogne — Italia 2*, allegato al disco Albatros VPA 8482.

Per l'autocostruzione delle zampogne si veda LAVENA, *La zampogna ... passim*.

[27] Spesso è stato possibile osservare lire con diversi fori nel cavigliere: ciò è dovuto alla ribucatura che si effettuava per trovare il *diapason* giusto, quello che permetteva solo ad un suonatore di avere una diteggiatura ottimale.

che hanno contribuito alla diversificazione degli strumenti: la qualità e la natura del legno che ogni nuovo suonatore- costruttore aveva a disposizione e la sua maggiore o minore capacità nel dominare le successive fasi della lavorazione del legno.

In ambito tradizionale esistevano comunque delle regole volte ad unificare dei gruppi di strumenti, per lo più in ambiti territoriali ben precisi: queste regole determinavano non delle caratteristiche organologiche, ma — e, almeno nelle intenzioni, rigidamente — il tipo di legno da utilizzare per la costruzione. A parità di risultato costruttivo venivano preferite, in una sub-area di diffusione, lire in olivo, in un'altra in sambuco, e generalmente i nuovi suonatori-costruttori si uniformavano a questa norma. Era allora il materiale a consentire una certa omogeneità tra gli strumenti, a permettere di stabilire inoltre una differenziazione ulteriore tra gli esemplari di due sub-aree diverse: materiale che, giova sottolinearlo, era culturalmente prescritto e tramandato e molto spesso prescelto in base alle reali diversità di timbro che veicolava, per cui una lira in sambuco non sonava come una in olivo [28].

L'analisi sin qui condotta su alcuni particolari aspetti della lira calabrese spiega, pertanto, come sia possibile osservare così tanti esemplari diversi di questo strumento: l'unico dato realmente unificante era, come abbiamo visto, quello relativo al legno particolare utilizzato nella costruzione.

2.2 La vecchia costruzione della lira in Calabria è ripercorribile esclusivamente sulla base delle testimonianze orali dei più vecchi suonatori, che hanno permesso di ricomporre un quadro attendibile delle più antiche modalità di realizzazione dello strumento, che può essere fatto risalire con ragionevole approssimazione ai primi anni di questo secolo.

Su di un grosso blocco ligneo — molto spesso mi è stato indicato l'olivo come legno preferito — con colpi d'accetta veniva abbozzata la forma della lira; la rifinitura era effettuata successivamente mediante l'ausilio di coltelli molto taglienti, di pezzi di vetro e, quando era possibile reperirla, di carta vetro.

La cassa armonica era scavata con uno scalpellino.

Quando sul blocco unico di legno lo strumento risultava quasi definitivamente finito e quando la cassa armonica era ormai completamente scavata, si poneva la tavoletta, inchiodata con chiodi possibilmente piccoli; questo espediente era reso necessario per la quasi assoluta mancanza del collante, anche perchè spesso non si conoscevano le tecniche adatte per la sua realizzazione.

Le altre parti dello strumento — ponte, anima, cordiera, bischeri, corde (che

[28] Gli strumenti in sambuco hanno un timbro più squillante, mentre quelli in olivo lo hanno più cupo e *ronzante*. Di solito, i suonatori di una sub-area precisa non suonavano gli strumenti costruiti con legno diverso da quello utilizzato nella loro zona.

erano di budello e, più raramente, di crini di cavallo o fasci vegetali tratti dall'Agave), arco — venivano realizzate in breve tempo, a costruzione conclusa.

Le lire *antiche* erano, nella stragrande maggioranza dei casi, rozze, poco rifinite e i segni dei colpi di accetta vibrati dal costruttore erano ben visibili anche dopo l'ultima rifinitura [29].

Possiamo conoscere a fondo alcune delle più recenti tecniche di costruzione analizzando i procedimenti messi in atto da due suonatori-costruttori: Domenico Romeo di Gioiosa Ionica e Giuseppe Fragomeni di Mirto di Siderno, paesi tutti e due in provincia di Reggio Calabria [30].

Domenico Romeo, che conserva in casa almeno 40 strumenti di sua produzione, ha cominciato a costruire all'incirca nel 1980 (dopo essere ritornato definitivamente dall'Argentina), secondo questo metodo: da un blocco di legno, avente di solito un diametro che varia dai 50 ai 55 centimetri, ricava lavorando d'accetta quattro pezzi più piccoli, asportando il legno in più fino ad avere la forma della lira abbozzata. La fase successiva è quella dell'*affinamento*: con l'accetta, la raspa e la carta vetro conduce lentamente alla forma voluta lo strumento.

Rifinita la parte esterna, la lavorazione riguarda la cassa armonica: con un trapano a mano oppure elettrico Domenico Romeo produce dei fori, da 50 a 60 a seconda della grandezza dello strumento. Con il martello e lo scalpello asporta in seguito il legno dalla parte precedentemente lavorata con il trapano, e *affina* di nuovo il tutto con la carta vetro e con lo scalpello.

Agli spessori laterali e a quelli del fondo non attribuisce una particolare importanza.

Parallelamente allo scavo della cassa armonica lavora, su di una forma di cartone o compensato, la tavola armonica: questo procedimento si rende necessario per far sì che i fori di risonanza risultino ben posizionati e disegnati. La tavola armonica viene resa quanto più possibile sottile — da ciò viene fatta dipendere la bellezza del suono —, ed infine incollata sulla cavità, con i bordi leggermente più rialzati rispetto a quelli del manico, e solo un pò smussati.

La lavorazione del corpo della lira, a questo punto, può dirsi conclusa: il costruttore aggiunge; bischeri bucati a fuoco, il ponte (sempre piatto nella parte supe-

[29] Si veda la foto n. 1.

[30] Non si può affermare che Romeo e Fragomeni siano sempre stati però dei veri costruttori: il primo ha iniziato a costruire da qualche anno con la speranza di vendere ai turisti ed alle associazioni culturali i suoi strumenti, e ciò spiega anche in parte la notevole variabilità dei suoi modelli di lira; il secondo costruisce dal 1980 numerosi strumenti all'anno, spinto dalla circostanza di essere stato considerato, per molto tempo, l'unico suonatore rimasto in attività in Calabria, il che ha spinto studiosi e turisti ad andarlo a trovare e ad acquistare le sue lire.

riore), le corde di nylon, l'anima di canna; infine realizza l'archetto, utilizzando un legno qualsiasi purchè flessibile e un fascio di crini di cavallo non allineati.

I legni impiegati da Domenico Romeo sono diversi. Per il corpo dello strumento egli predilige l'olivo, il noce ed anche il pesco, ma non esclude la possibilità di fare lire anche con altri materiali. Per la tavola armonica indica come ottimale l'abete, ma si serve in abbondanza di compensato. A lavoro finito abbiamo delle lira non molto sonore ma complessivamente buone [31].

Giuseppe Fragomeni ha incominciato molto presto a costruire delle lire: il suo primo strumento lo fece a tredici anni, e fino ad oggi ha realizzato in tutto circa 40 esemplari [32].

Questo il procedimento lavorativo: Fragomeni, tagliato un tronchetto di sambuco o di altro legno, lo mette da parte per un anno o due sino alla sua completa stagionatura [33]. Sul legno viene abbozzata con lo scalpello la forma della lira: questa fase (la squatratura) termina quando restano da due a quattro millimetri in più del previsto.

A questo punto il costruttore procede, sempre con lo scalpello, alla realizzazione della cassa armonica, i cui bordi saranno successivamente abbassati per fare in modo che la tavola armonica non risulti rialzata rispetto al livello cassa-manico.

Nella cassa Fragomeni pone anche, dentro, un piccolo tassello di legno, fatto in modo da combaciare perfettamente con la faccia inferiore della tavola armonica: questo accorgimento serve come sostegno per compensare il notevole sforzo che viene esercitato sulla tavola — vale a dire la componente verticale della forza di trazione —, dovuto al fatto che lo strumento rimane sempre accordato. Con il tassello, come dice Fragomeni, la lira non si *piega*.

La tavola armonica viene incollata con l'ausilio di morsetti. Il lavoro successivo prevede la rifinitura, che il costruttore effettua asportando con la carta vetro i pochi millimetri di legno lasciati in precedenza durante la lavorazione del corpo dello strumento.

La lira vera e propria può considerarsi a questo punto realizzata: Fragomeni prosegue con la bucatura del cavigliere triangolare, che viene fatta con molta attenzione; nei fori vengono inseriti i tre bischeri che erano stati lavorati a parte con il coltello. Gli ultimi ritocchi riguardano i fori di risonanza circolari, il ponte e l'anima, la cordiera, il montaggio delle corde di nylon, e infine l'arco, di legno solitamente molto resistente, piegato dopo notevoli sforzi, e teso anche in questo caso da un fascio di crini di cavallo non allineati.

[31] Su questo suonatore si vedano: FERRARO, *La lira*...; NADILE, *La lira*....

[32] Sino al 1980 Fragomeni aveva in casa soltanto due strumenti: la sua prima lira, e quella in seguito dopo che la precedente si era *piegata*. Tutti gli altri strumenti sono stati realizzati negli anni successivi.

[33] Sulla bollitura del legno, che Fragomeni attua prima di lasciarlo a stagionare, si veda RIZZI, *Ricerca*... 18, riportato anche in LEYDI, *Lira*... 171.

Lo strumento può essere ancora lavorato se il risultato sonoro non è quello previsto: in questo caso Fragomeni *affina* ancora di più la lira, togliendo legno dall'esterno con la carta vetro e allargando leggermente i fori di risonanza, fermandosi quando ritiene di aver raggiunto il *tono* esatto, la migliore sonorità.

Il legno utilizzato principalmente da questo costruttore — e anche quello più impiegato in tutta la sub-area di Siderno — è il sambuco: però Fragomeni ha costruito lire anche in olivo, eucaliptus, pece. Per la tavola armonica preferisce l'abete, ma fa ricorso a qualsiasi legno.

Lo strumento risulta ben lavorato nelle sue componenti, e molto spesso con una buona resa sonora [34].

3. Sulla scorta delle minuziose analisi condotte da Werner Bachmann [35], è possibile descrivere le tecniche di costruzione degli strumenti ad arco e delle lire medievali.

Lo studioso si sofferma sullo statuto e la competenza dei costruttori:

> Il mestiere della costruzione dello strumento musicale, che nel Mediovedo era di esclusiva competenza degli stessi suonatori, era basato essenzialmente sulla tradizione orale. Ciò spiega la diversità delle forme e degli stili tra gli strumenti rappresentati nelle illustrazioni medievali. La struttura di uno strumento era lasciata all'attitudine individuale del suo costruttore, ed era perciò determinata dalle sue capacità quale artigiano, dalla sua consapevolezza dei problemi acustici impliciti, e dalla sua abilità nelle modalità d'impiego del materiale a sua disposizione [36].

Cordofoni ad arco del tipo della lira venivano costruiti secondo procedimenti simili a quelli già descritti per la lira calabrese (quindi strumento ricavato da un unico blocco di legno, cassa armonica scavata nella parte inferiore, piano armonico in legno posizionato successivamente), come risulta sia dai pochi esemplari giunti sino

[34] Da questo punto di vista, le lire di Giuseppe Fragomeni sono molto migliori di quelle di Domenico Romeo, e senz'altro più maneggevoli ed affidabili. Alcune altre immagini delle lire di Fragomeni sono in CASTAGNA, *Riscopriamo la lira*... 97; COOP. «SATRIANI», *La lira*... *passim*; LEYDI, *La lira*... 46 - 47; LEYDI, *La lira*...156 - 160; PLASTINO, *La costruzione*... tav. 1 e 2, n. 8 - 10; PLASTINO, *L'altra lira*, p. 22; D'AGOSTINO, *Ancora sulla musica*... 31; LEYDI e GUIZZI, *Strumenti musicali*... 39.

[35] BACHMANN, *Die Anfänge*... 85 - 122.

[36] BACHMANN, *Die Anfänge*... 85 - 86.

alla nostra epoca[37] che dalle fonti letterarie, le quali, riferendosi agli strumenti, li suddividevano in due sole parti; *pauch* e *poden* (corpo e tavola armonica)[38].

Sempre le fonti letterarie fanno menzione del legno come materiale usato per la costruzione: «All'Est, albicocco, noce, e mandorlo [...]. Nell'Europa del XIV secolo, gli artigiani già preferivano l'abete o l'abete rosso per la tavola armonica»[39], per la bellezza e la dolcezza del suono che consentiva.

Il numero, la disposizione e la forma dei fori di risonanza variavano, afferma Bachmann, a seconda della struttura del corpo. Un primo stadio era costituito dal foro di risonanza unico e circolare, situato al centro della tavola armonica.

Questo foro circolare venne successivamente diviso da un segmento ligneo: i fori semi-circolari che pertanto si potevano ottenere sono poi quelli predominanti nelle raffigurazioni dell'XI e del XII secolo. Oltre a questi tipi di fori, ne venivano realizzati molti altri, anche circolari, romboidali, rettangolari e inoltre di varie altre forme, tutte documentate da Bachmann[40].

I ponticelli erano generalmente di legno, ma ne esistevano anche in bronzo, ambra o osso: la determinazione di questi materiali è stata resa possibile dagli scavi archeologici che hanno portato alla luce molti ponticelli, che spesso rappresentano quanto è rimasto di uno strumento medioevale.

La loro parte superiore era piatta: solo in seguito divenne gradatamente curva, per consentire di suonare le corde una per volta[41].

Le corde, nel periodo più antico del Medioevo, erano di seta, secondo una consuetudine propria dell'Asia Orientale: la loro utilizzazione in Europa, testimoniata dalle fonti letterarie[42], è indice di un influenza asiatica nei riguardi degli strumenti occidentali. D'altra parte, in Europa, divenne successivamente prevalente l'uso delle corde in budello animale, una conseguenza dell'antica civilizzazione del Bacino del Mediterraneo e del Medio Oriente; scrive a questo proposito Bachmann che «[...] il predominio della corda di budello era assoluto in Europa durante il Medioevo, ed essa era specialmente favorita per gli strumenti ad arco a causa del suono più dolce e più delicato»[43].

[37] In CRANE, *Extant medieval*... 15 - 16, 80, sono riportati i dati relativi a sette strumenti ad arco medievali; tra questi, i più vicini al tipo della lira sono quelli recuperati dagli scavi archeologici effettuati a Novgorod, in Unione Sovietica. Di uno di essi Crane fornisce un'illustrazione (fig. II, p. 80), dalla quale si evince la similitudine in molti aspetti organologici tra gli strumenti russi (databili ad un periodo che va dal 1055 al 1368) e la lira calabrese. La ricostruzione di questi strumenti di Novgorod è conservata presso il Museo Musicale «Glinka» di Mosca.

[38] BACHMANN, *Die Anfänge*... 86, e nota 10.

[39] BACHMANN, *Die Anfänge*... 86 - 87.

[40] Si vedano le illustrazioni in BACHMANN, *Die Anfänge*... 90.

[41] BACHMANN, *Die Anfänge*... 92.

[42] BACHMANN, *Die Anfänge*... 93.

L'illustrazione n. 3 ci permette di avere un immediato riscontro visivo della tecnica di costruzione medioevale di uno strumento ad arco. Si tratta della riproduzione di una miniatura contenuta nel *Codex Taphou 86*, un manoscritto greco del 1503 conservato presso la biblioteca del Patriarcato Greco a Gerusalemme[44]. Di questa miniatura Joachim Braun giustamente osserva che non può essere identificata come genuinamente bizantina, ma che la tradizione bizantina è comunque fortemente riconoscibile[45]: in tal senso possiamo perciò considerare le indicazioni che in essa sono contenute, perchè possono essere fatte risalire ad un periodo storico anteriore a quello nel quale la miniatura è stata effettivamente realizzata.

Nell'illustrazione n. 3 si può osservare il *Re David* che scava un cordofono del tipo del violino con un coltello. Scrive a questo proposito Braun che «Re David costruttore di strumenti musicali è un esempio unico nel corpus dell'iconografia di David, e, a mia conoscenza, non esiste alcun precedente.

[...] In questo caso lo strumento è del tipo del violino quale era emerso intorno al 1500. Sebbene la forma dello strumento risulti disegnata schematicamente, essa nondimeno indica un tipo di violino»[46].

Questa miniatura (oltre ad essere una delle rare miniature bizantine relative alla costruzione di strumenti musicali[47], ci rende più comprensibile il metodo di autocostruzione con il coltello, che dobbiamo presumere pertanto largamente usato ancora intorno al 1500, e sicuramente nei periodi precedenti nel bacino del Mediterraneo.

4. Le particolarità costruttive medioevali, da Bachmann esaurientemente indagate e da me ripercorse in breve, mostrano quindi alcune analogie con le tecniche adoperate dai contadini, dagli artigiani e dai pastori calabresi per la realizzazione di una lira.

Le più significative riguardano la convergenza in una stessa persona delle due figure, che ormai siamo abituati a vedere separate, del suonatore e del costruttore di strumenti musicali, e la condizione di oralità che permeava l'apprendimento del processo costruttivo. Ciò spiega, sia per gli strumenti medioevali che per quelli calabre-

[43] BACHMANN, *Die Anfänge*... 94.

[44] Abbiamo tratto questa illustrazione dalla miniatura pubblicata in J. BRAUN, *Musical instruments in Byzantine illuminated manuscripts*, «Early Music», (1980), July, pp. 312 - 327. Questa la didascalia di Braun (p. 320): « *Codex Taphou 86, Salterio e Odi, 242 fogli, 10 miniature, cm. 21,2 x 15,5, carta, scritto da Manolios Grigoropoulos, datato 1503* .» La miniatura in questione si trova al foglio *195r* (mm. 145 x 67).

[45] BRAUN, *Musical instruments*... 320.

[46] BRAUN, *Musical Instruments*... 321

[47] BRAUN, *Musical Instruments*... 321.

3. *Miniatura dal «Codex Taphou 86»* (1503)

si, come ci si trovi di fronte ad un alto numero di esemplari differenti, pur conservando essi una complessiva riconoscibilità comune.

Inoltre, dalla comparazione, alcune caratteristiche organologiche risultano essere simili:

a) la predilezione per il tipo di legno da utilizzare: anche se Bachmann cita materiali diversi da quelli che sono stati osservati in Calabria, nondimeno pare che dietro all'orientamento preciso che anche in epoca medioevale è dato riscontrare sia presente quella norma culturale che prescriveva in determinate aree l'uso di un certo legno, giudicato più idoneo per la bellezza e la potenza sonora che permetteva di ottenere;

b) l'uguale scelta, nel Medioevo e in Calabria, del budello per le corde, del legno e dell'osso per i ponticelli (che potevano essere, in entrambi i casi, piatti o curvi);

c) la costruzione con il coltello, documentata per la Calabria agli inizi del secolo e, come abbiamo visto, anche da una miniatura «bizantina».

Alle analogie vanno tuttavia aggiunti gli altri elementi di diversità organologici e costruttivi tra la lira calabrese e i cordofoni ad arco medievali, relativi alle forme, al numero delle corde, ai fori di risonanza, ai metodi per attaccare le corde, alle posizioni per la diteggiatura: si tratta elementi che non permettono di considerare *tout court* come medioevale la lira calabrese.

È possibile comunque asserire — senza per questo rivestire di una patina di *arcaicità* lo strumento calabrese, facendolo cadere in un passato mitico ed improbabile — che alcuni aspetti della lira rimandano a modalità organologiche medievali. Probabilmente questo *violino mediterraneo* era perché lo strumento ad arco più diffuso intorno all'Anno Mille in tutti i paesi che si affacciavano sul Mare Nostrum: arrivato attraverso le mediazioni di Bisanzio e degli Arabi, non tardò ad essere assunto da diverse popolazioni, presso le quali ancora oggi, in forme spesso assai diverse, è osservabile.

Si può quindi storicizzare lo strumento, ricollegandolo ad una fase di grande diffusione dei cordofoni ad arco in Europa e ad un'ancora più vistosa pratica di sempre continuo rimodellamento della forma.

Se pertanto non tutto, nella lira calabrese — e negli strumenti della stessa famiglia ancora in uso in diversi paesi [48] —, può essere ricondotto al Medioevo, a causa

[48] Strumenti simili alla lira calabrese sono in uso: nella Grecia settentrionale (*Lyra thràkis*, lyra della Tracia); a Creta e nel Dodecanneso (*Lyra*); in Yugoslavia (*Lijerica* della Dalmazia, *Cemene gusla* della Macedonia yugoslava); in Turchia (*Fasil kemençesi*, strumento non usato nella musica di tradizione orale, ma in quella classica turca); in Bulgaria (*Gadulka*). Per tutti questi strumenti si vedano le considerazioni contenute in R. LEYDI, *La lyra*, e *La lyra in Turchia, Yugoslavia, Grecia del Nord, Calabria, Bulgaria (schede)*, in *Musica popolare*... 97 - 134, al quale si rimanda anche per la bibliografia e la discografia.

delle successive elaborazioni effettuate in ambito locale, sono proprio alcune delle modalità costruttive esaminate che costituiscono la prova di una filiazione della lira calabrese dagli strumenti ad arco medievali. Modalità costruttive che non debbono essere considerate come delle sopravvivenze pure e semplici, ma che hanno al contario avuto una loro precisa region d'essere all'interno delle più ampie ed articolate norme che regolavano la realizzazione degli strumenti tradizionali in Calabria [49].

L'analisi storica delle tecniche di costruzione degli strumenti ad arco medievali ha permesso di restituire alla lira calabrese una dimensione diacronica, di sottrarre questo strumento, la cui «scoperta» ha costituito uno degli eventi più importanti dell'etno-organologia italiana, ad un eterno presente [50]. La lira calabrese, tuttavia, se può essere considerata una «variante» regionale degli strumenti della stessa famiglia diffusi nel Medioevo in tutto il Mediterraneo e in Europa, non è medievale. È senz'altro il Medioevo il periodo storico nel quale la lira è giunta e si è attestata in Calabria: ma, se non è possibile sostenere che a quell'epoca la lira giunse nella regione con delle precise ed immodificabili caratteristiche organologiche, allo stesso modo non si può ipotizzare che vi sia rimasta senza subire modificazioni sino ad oggi. La cautela di Werner Bachmann in questo senso è da sottolineare.

La lira calabrese sembra, oggi, ritornare nel passato: quasi completamente scomparsa dall'uso, consente all'etnomusicologo solo analisi retrospettive. Sfuggente, per le caratteristiche della sua storia antica e recente, la lira rappresenta una delle più singolari e complesse realtà della musica di tradizione orale in Calabria.

[49] A questo proposito, è utile riportare alcune considerazioni di Claude Lévi-Strauss: «Le spiegazioni in base alla sopravvivenza sono sempre incomplete; i costumi non scompaiono né sopravvivono senza un motivo. Quando sussistono, ne è causa non tanto la viscosità storica quanto la permanenza di una funzione che l'analisi del presente deve permettere di svelare»; C. Lévi-Strauss, *Babbo Natale suppliziato*, in *Razza e storia e altri studi di Antropologia*, Torino 1979, p 258.

[50] Cfr. P. Sallée, *Elements pour une historie de la musique africaine. La harpe de Praetorius et la musique du Gabon*, in AA.VV., *Ethomusicology and the historical dimension*, Ludwisburg 1989, p. 33.