

**PERCORSI DI MUSICI E MUSICHE CATALANE  
IN SARDEGNA TRA MEDIOEVO E ETÀ MODERNA.  
DOCUMENTI E IPOTESI**

GIAN NICOLA SPANU

Molti secoli fa, i sardi incrociarono il proprio destino con quello di genti che al di là del mare, a Occidente, si erano aggregate sotto la guida dei catalani re d'Aragona. Entrato dunque a far parte, volente o nolente, della cosiddetta Corona d'Aragona, il *Regnum Sardiniae* ne condivise le sorti anche quando, nel primo Cinquecento, venne incorporato, per diritto ereditario, nel Regno di Spagna. In un certo qual modo ne condivise anche la fine «istituzionale»: gli stessi eventi bellici che, circa duecento anni dopo, portarono allo scioglimento della Corona d'Aragona, determinarono, infatti, anche l'affrancamento dell'Isola dal dominio spagnolo e il suo definitivo rientro, sotto i Savoia, nel panorama politico italiano.

Il contatto con i catalani e, in seguito, con gli spagnoli ha lasciato tracce profonde nella lingua, nell'arte e nelle tradizioni popolari della Sardegna, attivando dinamiche di circolazione culturale estremamente complesse, non coincidenti, il più delle volte, con la cronologia degli atti istituzionali e delle imprese militari. Se i sardi ebbero modo di conoscere la Catalogna ben prima del 1323, anno dello sbarco dell'Infante Alfonso nelle coste sulcitane, è altresì evidente come in epoca spagnola la componente catalana abbia mantenuto un peso notevole nella società e nella cultura della Sardegna; a conferma, poi, del fatto che i processi culturali non sono necessariamente vincolati alle risoluzioni della diplomazia internazionale, ricordiamo che, ancora dopo molti decenni di governo piemontese, nell'Isola si parlava e si scriveva in castigliano e, benché in misura minore, in catalano. L'ambito cronologico di questa compendiarica panoramica sulle relazioni musicali intercorse tra i cosiddetti *pays catalans* e la Sardegna, non può limitarsi, quindi, all'epoca della dominazione catalano-aragonese della Sardegna (corrispondente, *grosso modo*, ai secoli XIV-XV) ma deve comprendere, invece, un periodo ben più ampio.

Va altresì premesso che, in un contesto culturale così multietnico e lontano nel tempo, la pressoché totale assenza di fonti dirette non consente di valutare nel dettaglio l'apporto catalano alla cultura musicale della Sardegna. Ben diversa è, invece, la situazione per altri e più fortunati ambiti di ricerca: i documenti d'archivio rivelano i contorni «istituzionali» della plurisecolare convivenza di sardi e catalani, svelandone i retroscena economici, sociali e demografici, mentre nell'architettura e nei manufatti artistici, in base a puntuali confronti stilistici, si possono distinguere modelli figurativi e costruttivi iberici. Anche lo studio delle lingue in uso nei secoli XIV-XVIII, attestate nei documenti e nei libri, e del sardo attuale, può contare su concreti reperti lessicali e costrutti riferibili all'area catalana.

In Sardegna, le uniche attestazioni di musica scritta, oltre venti manoscritti di canto gregoriano riferibili al periodo compreso tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XVII, più un certo numero di frammenti, non sembrano rivelare alcun legame con l'area catalana. A proposito dei Codici di Oristano, il nucleo più consistente di essi<sup>1</sup>, scriveva nel 1993 Giampaolo Mele, massimo esperto di questo

1. Tredici manoscritti sono conservati nell'Archivio della Cattedrale di Oristano (coll. ACO mss. P.I - P.XIII, risalenti al periodo compreso tra la fine del XII secolo e i primi anni del XVII secolo), cinque nel convento di San Francesco (coll. BAO mss. P1 - PV, tutti risalenti al primo quarto del XV secolo, uno nell'Archivio del Monastero di Santa Chiara (AMSCO, ms. IbR, risalente al XIV secolo).

preziosissimo fondo musicale, «allo stato attuale degli studi, non sono ravvisabili precisi contatti tra i repertori iberici e quelli sardi»<sup>2</sup>. Concetto ribadito con maggiore certezza dallo studioso in una recente pubblicazione, frutto della collaborazione di specialisti che hanno analizzato i manoscritti oristanesi nei diversi aspetti codicologici, liturgico-musicali e artistici: «Di fatto, i fondi liturgico-musicali arborensi attestano un legame soprattutto con l'Italia centrale, piuttosto che con la penisola iberica»<sup>3</sup>.

La mancanza di musiche manoscritte o a stampa non esclude, ovviamente, la possibilità di ricostruire *indirettamente* la storia musicale della Sardegna per mezzo di documenti d'archivio e attestazioni letterarie o iconografico-musicali che ci informano sulla circolazione, nell'Isola, di repertori e musicisti di provenienza iberica e, nello specifico, catalana, sugli usi musicali, sull'impiego di determinati strumenti ecc.<sup>4</sup>. Più che su precise corrispondenze stilistiche e linguistiche, come si è accennato a proposito di altri settori della ricerca, lo studio dei rapporti musicali tra l'Isola e le regioni di lingua e cultura catalana può basarsi, dunque, sulla certificazione, nel territorio isolano, di una serie di *contatti e presenze*: di musicisti e musica in primo luogo, ma anche di strumenti e pratiche musicali comuni.

Per quanto riguarda l'epoca medievale, Paolo Maninchedda e Joan Armangué hanno messo in evidenza come, ancor prima dell'arrivo «in forze» dei catalano-aragonesi, nell'Isola si conoscesse l'arte dei trovatori iberici<sup>5</sup>. Viene ricordato il caso di Terramagnino da Pisa che nella Sardegna di fine Duecento rielaborò in versi le *Razos de trobar* di Ramon Vidal, originario di Besalù, in Catalogna; ma si ipotizza anche una conoscenza diretta di quella poesia (comunemente veicolata dal canto) da parte dei regnanti arborensi che strinsero alleanze matrimoniali con membri dell'alta aristocrazia barcellonaese<sup>6</sup>. In particolare, il Maninchedda sottolinea la parentela di Agalbursa, moglie nel 1157 di Barisone I d'Arborea, con il re-trovatore Alfonso il Casto<sup>7</sup>. Nella prima metà del XIV secolo Mariano d'Arborea fu educato in Catalogna, dove sposò la nobile

2. G. MELE, *La musica*, in *La società sarda in età spagnola*, a cura di F. Manconi, 2 voll., Cagliari 1993, II, p. 223.

3. G. MELE, *Note storiche, paleografiche, codicologiche e liturgico-musicali*, in *Die ac Nocte. I Codici Liturgici di Oristano dal Giudicato d'Arborea all'età spagnola (secoli XI-XVII)*, a cura di G. Mele, Cagliari 2009, p. 73, n. 200. Il dato è confermato anche per le miniature da F. TONIOLO, *Le miniature nei codici liturgici della Cattedrale di Oristano*, in *Die ac nocte* cit., p. 142.

4. A proposito delle fonti per la storia della musica in Sardegna v. G. N. SPANU, *Lo stato attuale della ricerca sull'attività musicale nella Sardegna spagnola (secoli XVI-XVII)*, «Revista de Musicología», XX (1997), pp. 212-213; Id., *Cristóbal Galán e la vita musicale a Cagliari nel Seicento*, Nuoro 1996, pp. 9-13.

5. P. MANINCHEDDA, *La poesia popolare sarda e la tradizione lirica provenzale*, in *La presenza catalana nel Mediterraneo*, Atti del VI Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Catalani, (Cagliari 11-15 ottobre 1995), I, a cura di P. Maninchedda, Cagliari 1998, pp. 218-224; J. ARMANGUÉ I HERRERO, *Estudis sobre la cultura catalana a Sardenya*, Barcelona 2001, pp. 15-28.

6. *Genealogie medievali di Sardegna*, a cura di L.L. Brooks, F.C. Casula, M.M. Costa, A.M. Oliva, M. Tangheroni, Sassari 1984, pp. 168-169; 381-397.

7. P. MANINCHEDDA, *La poesia popolare sarda* cit., p. 219.

Timbora di Rocaberti<sup>8</sup>; assunta in seguito la sovranità del Giudicato con il nome di Mariano IV, adottò nella corte di Oristano consuetudini, anche musicali, proprie della corte barcellonese<sup>9</sup>.

Da quando, nel 1323, i sovrani catalano-aragonesi intrapresero una secolare guerra per conquistare quel *Regnum Sardiniae et Corsicae* di cui erano nominalmente titolari, le relazioni musicali tra gli abitanti dell'Isola e le varie *nationes* della Corona d'Aragona dovettero estendersi anche alle classi sociali medie e basse. In un Trecento fatto di guerre e paci, alleanze, continui negoziati e anche imprese militari condotte con la collaborazione dei nativi, molti sardi ebbero certamente l'occasione di sentire per la prima volta balli, canti e strumenti musicali<sup>10</sup>.

I pochi documenti a riguardo, già segnalati da Giampaolo Mele, ricordano Pino de Nello, *ministrer* (ossia suonatore di uno strumento a fiato o a corda) e soldato al servizio dell'Infante Alfonso durante l'assedio di Cagliari nel 1324 e, negli stessi anni, il cantore Bartolomeu Mallol, anch'esso al servizio di Alfonso a Villa di Chiesa (l'attuale Iglesias)<sup>11</sup>.

Questi dati confermano la consuetudine degli strumentisti e dei cantori al servizio della corte aragonesa di seguire il sovrano o il principe ereditario durante le campagne militari. I cantori della cappella reale, come dimostra un documento stilato durante l'assedio di Alghero, e quasi certamente i *ministrers*, accompagnarono anche il re Pietro IV *il Cerimonioso* nel suo soggiorno sardo che, a partire dal 22 giugno 1354, si protrasse per oltre un anno<sup>12</sup>. Troviamo cantori

8. Agalbursa, come rileva Paolo Maninchedda, era sorella dell'Abate di Vilabertran, dedicatario di un compendio delle celebri *Leys d'amor* redatto da Joan de Castelnou (*Ibidem*, p. 223); cfr. anche *Genealogie medievali di Sardegna* cit., p. 428.

9. Un testimone del celebre *Proceso* istruito contro i giudici arborensi (Archivo de la Corona de Aragón) dichiara di aver visto dei trombettieri suonare prima e dopo i pasti di Mariano. Citato in F.C. CASULA, *Breve storia della scrittura in Sardegna*, Cagliari 1978, pp. 61, 131 n. 31. A proposito delle *Ordenacions*, promulgate nel 1344 da Pietro *il Cerimonioso* per regolare il protocollo della corte aragonesa, che prevedono che quattro *juglars* suonino prima e dopo il mangiare del sovrano, cfr. anche M. C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalano-aragonesa. 1336-1442*, I. *Historia y Documentos*, Barcelona s.d. [1977], pp. 28-31, 129.

10. È noto il passo della *Cronaca* di R. Muntaner in cui descrive il canto delle *llaus* di San Pietro e del *Salve Regina* da parte dei soldati catalani in armi nelle coste greche nel primo Trecento (JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III, *Les quatre grans cròniques*, a cura di F. Soldevila, Barcelona 1971, p. 860).

11. G. MELE, *La musica catalana nella Sardegna medievale*, in *I Catalani in Sardegna*, a cura di J. Carbonell, F. Manconi, Cagliari 1984, pp. 187-188.

12. Durante l'assedio di Alghero, nel mese di novembre del 1354, vengono consegnati cinque *quintars* di farina a Parrot (o Perrot) de Duay, *cantor de la capella del senyor rey* (H. ANGLÉS, *Scripta musicologica*, cura et studio I. Lopez-Calo, Roma 1975, II, p. 739; G. MELE, *La musica catalana* cit., p. 190). Rimane da capire cosa ne facesse il cantore, in quel frangente, di circa 200 chilogrammi di farina. Risultano al servizio del *Cerimonioso*, in questo 1355, sei cantori: oltre a Parrot de Duay troviamo infatti Nicholau de Mallines, Examenno de Muntreyal, Johan Pelea, Johan Perron e Pere Bellinet (M. C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real* cit., p. 87). Un altro cantore di Pietro IV, Johan de Castelnou, era stato nominato nel 1348, da questo stesso sovrano, rettore della chiesa di Bonaria a Cagliari (G. MELE, *La musica catalana* cit., p. 188). Se però, come si deduce dall'elenco dei cantori operanti nella cappella del *Cerimonioso* stilato da M. C. GÓMEZ MUNTANÉ (*La música en la*

e cappellani anche alla corte di Martino *il Giovane*, re di Sicilia e Infante d'Aragona, durante il suo soggiorno nell'Isola per organizzare l'attacco, che si rivelerà risolutivo a Sanluri, contro le milizie arborensi. Lo dimostra l'affettuosa missiva di Martino, detto *l'Umano*, spedita da Barcellona il 23 aprile 1409 per accompagnare l'invio di un cantore della cappella reale, Johan Triboll, al figlio che ne aveva fatto richiesta:

«Rey Molt car primogenit. Segons havem entes per relacio d alguns capel-lans vostres, vos havets necessari un xantre per servir de vostra capella, perque us trametem lo feel xantre de la nostra capella Johan Triboll, portador de la present, pregam vos, Rey molt car primogenit, que aquell vos placia haver per recomenat. E sia, Rey molt car primogenit, lo Sant Sperit vostra guarda. Dada en Barcelona sots nostre segell secret a XXIII dies d abril de l any MCCCCVIII. Rex Martinus»<sup>13</sup>.

Dal dispositivo del documento emerge l'urgente necessità, anche in tempo di guerra, di rimpiazzare uno dei sei cantori della cappella dell'Infante, probabilmente Guillem de la Fraytiça, che non compare nei registri di cancelleria dal 1407; risultano invece in servizio Pere Banyut, Johan Marti, Gracia Raynell, Casin de Sentaman e Anthoni Sanchez che certamente, nell'estate di quello stesso 1409, unirono le loro voci a quella del citato Triboll, per accompagnare a Cagliari le solenni esequie dello sfortunato erede al trono aragonese<sup>14</sup>.

Le presenze in Sardegna della cappella reale e di quella dei due infanti (Alfonso e Martino) furono legate a eventi bellici che, considerato l'assetto geopolitico dell'Isola, si rivelarono poco propizie alla solenne ostentazione della regalità, una delle principali funzioni di questi organismi musicali.<sup>15</sup> Conclusa però la lunga e sfiancante guerra, toccherà ad Alfonso V *il Magnanimo* cogliere i frutti della pace: ad Alghero, infatti, chiuderà definitivamente la partita con gli Arborea; questa volta non con le armi, bensì con 100.000 fiorini d'oro pattuiti con l'ultimo discendente della famiglia giudicale, Guglielmo III di Narbona (I di Arborea), in cambio della rinuncia ai suoi diritti sul giudicato.

259

---

*casa real* cit., p. 87). questi risulta essere ancora in servizio nella cappella nel 1349, dobbiamo pensare all'incarico cagliaritano piuttosto come un titolo onorifico o una prebenda ecclesiastica. A proposito di Pietro IV, segnaliamo inoltre la presenza, nel febbraio del 1373 alla corte della sua terza moglie Eleonora di Sicilia, del *ministrer* Thomas de Caller, musicista al servizio del Conte di Ampurias (*Ibidem*, p. 70).

13. ARCHIVO DE LA CORONA DE ARACÓN, *Canc.*, reg. 2187, f. 112v, pubblicato in M.C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real* cit., p. 208.

14. *Ibidem*, pp. 94-96. Martino *il Giovane*, dopo aver battuto le schiere arborensi nei pressi di Sanluri il 30 giugno 1409, determinando la fine «di fatto» del giudicato d'Arborea, morì a Cagliari il 25 luglio dello stesso anno, a quanto sembra in seguito ad un violento attacco di febbre malarica.

15. Il Parlamento di Pietro IV, l'unico sovrano catalano in carica a venire in Sardegna durante la guerra di conquista, viene considerato dagli storici un mezzo fallimento per la defezione dei rappresentanti di maggior rilievo. Cfr. *Il Parlamento di Pietro IV d'Aragona (1355)*, a cura di G. Meloni, Cagliari 1993 (Acta Curiarum Regni Sardiniae, 2).

Il viaggio nell'Isola venne preparato con cura anche dal punto di vista musicale: il 19 aprile del 1420 il Re ordina che vengano pagati gli arretrati ai *capellans, xantres e scolans* (ossia le voci bianche) della cappella che, a Dio piacendo, presto lo seguiranno in un viaggio; intima quindi al protonotario che faccia il possibile affinché questo organismo non si smembri.<sup>16</sup> Nella primavera del 1420, poco prima di salpare per la Sardegna dall'isola di Maiorca, ordina al baiulo generale di Valenza di radunare tutti i suoi musicisti (*ministrers*), di far raccogliere a ciascuno di essi gli effetti personali e di farli imbarcare, non importa se su una *nao*, una *barcha* o una *galera*, in modo che possano raggiungerlo quanto prima<sup>17</sup>. Emerge chiaramente, da questi due documenti, la preoccupazione del sovrano di avere con sé, nel viaggio che dalla Sardegna lo porterà poi in Sicilia, ad Algeri e finalmente a Napoli, tutti i musicisti di cui poteva disporre, *pueri cantores* compresi. E il desiderio di avere quanta più musica possibile non si placa neanche al suo arrivo ad Alghero dove, mentre mette a punto le clausole di un concordato che cancella d'un colpo la più importante istituzione sarda del Medioevo, trova il tempo di ordinare dei piccoli organi, ideali per il viaggio, perfettamente accordati con gli strumenti dei *ministrers*. Una prova inequivocabile, secondo l'Angles, del fatto che a quest'epoca «seguendo una tradizione iniziata nella cappella pontificia d'Avignone del sec. XIV, gli strumenti prendessero parte attiva nell'esecuzione della musica sacra»<sup>18</sup>. Questo era dunque lo spirito e l'organico vocale strumentale con il quale si presentò il Re a Cagliari il 20 gennaio del 1421, dopo aver tentato invano di espugnare, in Corsica, la genovese Bonifacio.

Musici e cantori avranno certamente accompagnato le sue uscite pubbliche, civili o religiose che fossero, nella capitale del Regno e soprattutto, possiamo immaginare, nel corso dei lavori parlamentari da lui aperti, *in suo solio regali sedente*, il 27 gennaio 1421. Queste *corts*, che si conclusero il 6 febbraio seguente, richiamarono a Cagliari l'intera classe dirigente dell'Isola, rappresentata nei tre bracci, militare, religioso e regio; e anche se non rimane alcun resoconto delle giornate cagliaritane di Alfonso, riteniamo che la presenza in città di uno dei più rinomati *ensembles* vocali e strumentali del Rinascimento europeo, abbia rappresentato un'importante occasione di conoscenza e, come si dice oggi, di crescita culturale.

16. «Lo rey. Prothonotari. Com nos vullam que ls capellans, xantres e scolans de nostra capella nos seguesquen en lo viatge per nos, Deu volent, prestament fahedor e sia cosa condecent que sien pagats de ço que ls es degut e encara que sien socorreguts per lo temps esdevenidor [...]. E no fassat que la nostra capella se perdes, car en altra manera ells no ns seguirien e seria cosa de que nos pendriem gran desplaer no sens graer vostre carrech. Dada en lo loch de Vinalaroç a XVIII dies d'abril de l any MCCCC vint. Rex Alfonsus» (ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, *Canc.*, reg. 2568, f. 167v, pubblicato in M. C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real* cit., p. 214). Sull'organico della cappella alfonsina nel 1420 v. anche H. ANGLÉS, *Scripta* cit., II, p. 975; per quello dell'*ensembel* dei *menestrils* v. *Ibidem*, pp. 958-959.

17. 9 maggio 1420, ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, *Canc.*, reg. 2671, f. 59. Pubblicato in M.C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real* cit., p. 192.

18. H. ANGLÉS, *Scripta* cit., II, p. 767.

Ancora ad Alfonso V rimanda la presenza in Sardegna del più alto funzionario in grado della cappella napoletana, istituita immediatamente dopo la conquista della città, da parte del *Magnanimo*, nel 1442. Jaume Albarells (Giacomo Albareale in italiano), ottenne dalla fondazione di questo organismo il titolo di cappellano maggiore, mantenendo l'incarico fino al 1454, anno in cui fu eletto arcivescovo di Oristano. Non è chiaro quale fosse esattamente il suo ruolo nella Cappella alfoncina, di cui condivideva la responsabilità con il *locumtenens* Domenic Exarch; secondo Allan Atlas, autore di un pregevole studio sulla musica alla corte aragonese di Napoli all'epoca di Alfonso e Ferrante I, «Albarells assumed responsibilities of a more administrative-ecclesiastical nature»<sup>19</sup>. Non esclude tuttavia, lo studioso, che il cappellano maggiore abbia avuto un ruolo determinante nel reclutamento dei cantori, oltre che del personale amministrativo. In ogni caso, vivendo tanto tempo al fianco di Alfonso d'Aragona acquisì certamente una notevole esperienza in ambito musicale che portò con sé nella sede arcivescovile oristanese<sup>20</sup>.

Fin qui si è parlato, prevalentemente, di musiche e di musicisti «di passaggio», occasioni di contatto più o meno sporadiche con repertori, forme e strumenti dell'area catalana. E anche se casi, come quello citato, di Pino di Nello, *menestrier* che dopo la conquista di Cagliari ottenne per sé e per i suoi familiari un'abitazione in città<sup>21</sup>, fanno supporre che musicisti e cantori giunti al seguito delle truppe d'occupazione o al servizio dei grandi feudatari si siano trattenuti nell'Isola per esercitare la propria professione, solo all'inizio del XVI secolo viene documentata la prima istituzione musicale autoctona: la cappella civica cagliaritano<sup>22</sup>. Questo organismo, che operava nella Cattedrale ma era al servizio dell'amministrazione cittadina per solennizzare le cerimonie e le festività che prevedevano la partecipazione dei cinque consiglieri, è attestato per la prima volta in un documento del 1505<sup>23</sup>. A quest'epoca è *Capmestre de xantres* un tale Domenico Alamany, negli anni precedenti qualificato altresì come maestro di canto<sup>24</sup>, termine con cui in altri centri italiani si intendeva il direttore di un coro che aveva anche l'obbligo di istruire i giovani cantori<sup>25</sup>. Un altro Alamany, Jaume, è invece attesta-

291

19. A. ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge 1985, pp. 28, 89.

20. Sull'attività svolta dall'Albareale nella sede oristanese cfr. R. BONU, *Serie cronologica degli arcivescovi di Oristano*, Sassari 1959, pp. 73-74.

21. G. MELE, *La musica catalana* cit., p. 188.

22. Cfr. G.N. SPANU, *Cristóbal Galán e la vita musicale a Cagliari nel Seicento*, Nuoro 1996, pp. 15-17.

23. ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI CAGLIARI, vol. 17, *Ordinazioni dei consiglieri di Cagliari*, cc. 147v-148. Le funzioni della cappella sono nell'atto di nomina a maestro di cappella di Oliver de la Vall del 23 aprile 1545 (*Ibidem*, vol. 281, *Diversorum*, c. 10).

24. *Ibidem*, vol. 439, *Affari Diversi*, carte sciolte.

25. Esempio noto è quello di Giacomo Barbo, nominato maestro di canto a Napoli nel 1444 con l'obbligo di istruire nei rudimenti della musica cinque fanciulli. Higiní Anglés (*Scripta* cit., II, p. 886) qualifica il Barbo come maestro di cappella (*Kapellmeister*). Cfr. anche, *Id.*, *Scripta* cit., III, p. 1022, e A. ATLAS, *Music* cit., p. 29. A proposito dell'istruzione musicale a Cagliari e in Sardegna in età spagnola v. G.N. SPANU, *Instrucción para aprehender a cantar. L'insegnamento della musica in Sardegna nei secoli XVI e XVII*, «Annali della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Cagliari», n. ser., XX (1997), pp. 231-281.

to nel 1474 come maestro di scuola e di canto<sup>26</sup>, mansioni che, confermando quanto appena detto, fanno ipotizzare già a quest'epoca l'esistenza di una struttura musicale in cui gli *escolans* potevano apprendere i rudimenti della musica e delle lettere<sup>27</sup>. Per quanto riguarda il nostro assunto, interessante notare l'ascendenza catalana del cognome Alamany che accomuna questi due musicisti locali<sup>28</sup>, a meno che esso non sia identificativo di una loro origine «oltre montana», nel senso di 'tedesco', 'fiammingo'; in questo caso, sulla falsariga dell'Anglés, potremmo pensare che gli *Alemanes*, passando per Napoli si siano stabiliti anche a Cagliari<sup>29</sup>.

Tra i cognomi di musicisti della prima metà del Cinquecento attestati a Cagliari, e di sicura origine catalana, quali il *capmestre* della cappella Oliver de la Vall, il *musich* Joan Bosch o il poliedrico Salvator Llaneres (variamente qualificato nei documenti come *mestre de dansar, trompeta, bucina, tibicina*, timpanista, o semplicemente *musich*), notiamo soprattutto quello dell'organista Joan Prats<sup>30</sup>, appartenente, con tutta probabilità, alla ben nota famiglia di organari e organisti barcellonesi Prats Martirián<sup>31</sup>.

La lista di musicisti provenienti dalle regioni della Corona aragonese si amplia notevolmente tra il Cinque e il Seicento in corrispondenza dell'incremento della documentazione sulla musica sacra e profana a Cagliari e, in generale, nell'intera Sardegna<sup>32</sup>. Il più importante di essi è indubbiamente Cristóbal Galán.

26. ARCHIVIO DI STATO DI CAGLIARI, *Antico Archivio Regio*, vol. BD 15, c. 8. Editto in *Vestigia Vetustatum. Documenti manoscritti e libri a stampa in Sardegna dal XIV al XVI secolo. Fonti d'archivio: testimonianze e ipotesi*, Cagliari 1984, p. 21.

27. A titolo di esempio, anche se molto tardivo, ricordiamo che anche Johann Sebastian Bach aveva l'obbligo, nella Thomasschule di Lipsia, di impartire ai suoi allievi lezioni di musica e di latino.

28. V. la voce «Alamany», in L. ALMERICH, *Els cognoms catalans, origen y definició*, Barcellona 1968, p. 49.

29. A proposito di Alexandre Alemany, e di frate Thomàs de Alamanya, cantori nella cappella di Alfonso il Magnanimo a Napoli, scrive l'Anglés: «Es muy importante el ver allí a Alexandre, cantor alemany, per quanto ello nos demuestra que en la corte real napolitana los alemanes, que ya abían figurado en la corte real aragonesa de Barcelona, se adentraron tambien en la de Nápoles» (H. ANGLÉS, *Scripta* cit., II, p. 1024).

30. ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI CAGLIARI, vol. 405, fasc. II, *Minutario notarile (quietanze registrate dal claviero per pagamenti fatti, 1526-27)*, c. 12 v. Il Prats compare anche come testimone in alcuni atti del 1523 (ARCHIVIO ARCIVESCOVILE DI CAGLIARI, vol. 53 *Libro intitulado/Registro de posesores de todos/los beneficios, y capellanias*).

31. Riguardo alla famiglia Prats, cfr. F. BALDELLÓ, *Órganos y organeros en Barcelona*, «Anuario Musical», I (1946), pp. 208, 213; Id., *Órganos y organeros en Barcelona (siglos XV-XVI)*, «Anuario Musical», XXI (1966), pp. 133-134; H. ANGLÉS, *Scripta* cit., II, p. 1175.

32. Alla relativa abbondanza di notizie d'archivio su musicisti e cantori nella prima metà del Seicento (si è potuto documentare la presenza a Cagliari di circa un centinaio di musicisti professionisti) corrisponde una totale assenza, come si è detto, di fondi bibliografico-musicali, manoscritti o a stampa. Dei libri in uso nella Cappella nel primo '600 rimane solo un inventario da cui, tuttavia, non si rileva nessun autore di origine catalana. (Cfr. G.N. SPANU, *Cristóbal Galán e la vita musicale* cit., pp. 21-22). La Biblioteca Universitaria conserva invece vari trattati musicali cinque-seicenteschi, ma uno solo di area catalano-aragonese: Gonzalo Martínez de Bizcargui, *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos*, Saragozza 1538. BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI CAGLIARI, Misc. 1546/3 (G.N. SPANU, *Instrucción para aprehender* cit., pp. 239-240).

Nato verosimilmente in Aragona intorno al 1620, fu maestro di cappella della collegiata di Morella e della cattedrale di Teruel prima di giungere a Cagliari nel 1653<sup>33</sup> come semplice cantore della Cappella civica che ben presto passò a dirigere<sup>34</sup>. Lascerà l'incarico intorno al 1656 per rientrare in Spagna e percorrere le tappe di una fortunata carriera che lo porterà alla direzione della Cappella madrilenana del convento delle *Descalzas* e, infine, della Cappella reale<sup>35</sup>.

Minori informazioni rimangono sulla musica catalana di ambito popolare, affidate prevalentemente alla tradizione orale: per Cagliari si ha notizia, per l'anno 1652, di pagamenti a favore di confraternite (come quella di Sant'Efisio) o a comunità parrocchiali, per aver cantato i *goich* in varie chiese secondo le intenzioni della città<sup>36</sup>. Sottolineiamo come tali documenti, pur essendo redatti in castigliano, usino un termine catalano, *goich* appunto, per indicare questi componimenti che, per giunta, venivano a quest'epoca cantati in sardo o, al massimo, in castigliano<sup>37</sup>. Un segno evidente della penetrazione e di un radicamento, almeno nel sud dell'Isola, del genere originario dei *goïgs*, quello catalano, per intenderci, e non già, come si potrebbe ipotizzare in assenza di documenti a proposito, dell'omologo genere sviluppatosi in area iberica non-catalana (*gozos*).

I *goccius* o *gosos*, così denominati nella variante campidanese e logudorese del sardo, costituiscono il più evidente reperto di catalanità nella musica tradizionale sarda, un elemento che non sfuggì a quanti nell'800 iniziarono ad occuparsi di lingua e poesia popolare sarda. Ma se il Porru nel suo Dizionario del 1832 rilevava, per la voce *goccius*, la derivazione dal castigliano *gozos*,<sup>38</sup> il Toda i Güell correttamente riporta il termine all'etimo catalano<sup>39</sup>.

33. ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI CAGLIARI, Documenti non inventariati, cartella II, fasc. 2 «Cappella civica», Carte sciolte. Cagliari 1 dicembre 1653.

34. *Ibidem*, vol. 471, *Musici e cantori stipendiati*, Carte sciolte. Cagliari 8 giugno 1654. Cfr. G. N. SPANU, *Cristóbal Galán maestro della cappella civica di Cagliari*, «Anuario Musical», 50 (1995), pp. 47-59; *Id.*, *Cristóbal Galán e la vita musicale* cit., pp. 25-39; CRISTÓBAL GALÁN, *Tonos a lo divino*, Trascrizione di G.N. Spanu, Cagliari 1997; *Id.*, *Lo stato attuale* cit., pp. 4-5.

35. B. LOLO, *Galán, Cristóbal*, in *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid 1999-2002, 5, pp. 317-319; J.H. BARÓN, J. SAGE, *Galán, Cristóbal*, in *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by S. Sadie, 2nd ed., London 2001, 9, p. 429.

36. ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI CAGLIARI, vol. 420, fasc. III, *Clavaria*, cc. 84, 89r-v, 99r-v, 103.

37. Attualmente, al di fuori della comunità algherese si conoscono solo tre *goïgs* in catalano. Due sono stati recentemente studiati da A. BOVER I FONT (*Dos goïgs sardo-catalans: sant Baldiri de Caller i la Verge del Roser*. «Estudis de llengua i literatura catalane», XXVII/6, (1993), pp. 95-107), l'altro componimento, dedicato alla *Verge del roser* (anche se è rubricato come *Gozos de la Virgen del Rosario*), ben noto in area iberica è stato rinvenuto da G. MELE in un manoscritto del primo Settecento (*Un manoscritto di canto liturgico contenente «gozos» e una Passione inedita in sardogudorese*, «Biblioteca Franciscana Sarda», I/1 (1987), pp. 108-110). Si suppone, pertanto, che, se nel Seicento fosse stato ancora comunemente diffuso l'uso di cantare *goïgs* in catalano, non sarebbero rimasti solo tre testimoni.

38. V. R. PORRU, *Nou dicionariu universali sardu-italianu*, Cagliari 1832. Ed. moderna a cura di M. Lorinczi, Nuoro 2002, II, p. 156.

39. E. TODA I GÜELL, *La poesia catalana á Sardenya*, Barcelona s.d.; A questo proposito, precisava Giulio Fara, fondatore degli studi etnomusicologici nell'Isola: «In Sardegna il popolo usava, e ancora benché assai raramente usa, tessere le lodi dei santi con brevi versi colorati di melodia. Di tali

Dal punto di vista formale, a prescindere dalla lingua, come ha messo in evidenza August Bover i Font:

«Per quanto riguarda l'aspetto formale, i *goigs* sardi conservano il verso eptasillabico, il ritornello iniziale e finale, il responsorio e l'orazione in latino, benché non abbiano un numero fisso di *cobles* (strofe) e solitamente superino di molto le tipiche sette, così generalizzate nei *goigs* catalani. Queste *cobles* constano sempre di otto versi, che alla fine possono o includere la *represa*, come fanno i *goigs* catalani, o prescinderne»<sup>40</sup>

Mette fortemente in discussione la continuità tra *goigs* catalani e i *gosos/goggius* Giancarlo Porcu in un recente saggio sugli influssi della metrica spagnola nella poesia sarda. Pur ammettendo una prima e massiccia diffusione dei *goigs* nell'Isola a partire dal Quattrocento, lo studioso, ritiene «Del tutto probabile che in periodo spagnolo (seconda metà del Cinquecento), per la creazione di un canto devozionale, gli venissero subito preferite le forme castigliane del *villancico*»<sup>41</sup>.

In ambito musicale emerge invece una sostanziale differenza con gli omologhi iberici: alla gran varietà di testi poetici non corrisponde, nell'attuale contesto sardo, un'altrettanta varietà di melodie, a differenza della Catalogna dove, in pratica, ogni *goig* ha la sua musica<sup>42</sup>.

294

Molti, già nei primi decenni del Novecento, cercarono di verificare possibili prestiti iberici nella tradizione musicale sarda, e in primo luogo nelle melodie dei *goigs* e dei *gozos*. Anche Max Leopold Wagner, pioniere della linguistica sarda, registrò col grammofono diversi canti sardi per farli sentire ad alcuni studiosi spagnoli. Un amico di Barcellona riconobbe una melodia in uso nella sua regione<sup>43</sup>.

---

lodi dette nel Sud *gòccius*, nel Nord *gòsos*, evidente corruzione dello spagnolo *gozos* e catalano *goigs*, godimenti» (G. FARA, *Appunti di etnofonia comparata*, «Rivista Musicale Italiana», XXIX (1922), nuovamente edito in G. FARA, *Sulla musica popolare sarda*, a cura di G. N. Spanu, Nuoro 1997, p. 212). V. a questo proposito anche G. FARA, *L'anima della Sardegna. La musica tradizionale*, Udine 1940, p. 101. Sulle dinamiche di diffusione dei *goigs* in Sardegna cfr. R. Turtas, *Alle origini della poesia religiosa popolare cantata in Sardegna*, in *Gosos. Poesia religiosa popolare della Sardegna centro-settentrionale*, a cura di R. Turtas, G. Zichi, Sassari 2001, pp. 11-22.

40. A. BOVER I FONT, *I goigs sardi*, in *I Catalani in Sardegna* cit., p.109. Sulla storia, la struttura, la diffusione e il valore agiografico e liturgico-pastorale dei *gosos* sardi v. il recente *I Gòsos: fattore unificante nelle tradizioni culturali e culturali della Sardegna*, Atti del Convegno, (Senis 26 settembre 2003), a cura di R. Caria, Mogoro (Oristano) 2004. G. PORCU, *Règula castigliana. Poesia sarda e metrica spagnola dal '500 al '700*, Nuoro 2003

41. *Ibidem*, p. 77.

42. Non manca, tuttavia, nei Paesi catalani, la possibilità di adattare una stessa melodia a testi diversi (*melodies de manlleuta*), ma rappresenta più l'eccezione che la regola. Ci sono poi alcune formule melodiche applicabili a tutti i *goigs* (*melodies pobres*).

43. M.L. WAGNER, *Südsardische Trutz-, Liebes-, Wiegen- und Kinderlieder*, Halle 1914, p. 3, in A. BOULLIER, *Canti popolari della Sardegna*, traduzione italiana, con note, introduzione e appendice di R. Garzia, Bologna 1916, p. 221, n. 2.

La ricerca di analogie e somiglianze nel profilo melodico è appassionante ma, allo stesso tempo, rischiosa, e fa sempre sorgere il dubbio che le affinità siano frutto di pura coincidenza.

A cercarle, si trovano, in effetti, diverse melodie somiglianti a quella tipica e ricorrente dei *gosos/goccius* sardi: come l'aria, nota nel Cinquecento in tutta Europa, *el canto llano del Caballero*, melodia popolare utilizzata da diversi autori come base per variazione e *diferencias*, come quelle, ben note, di Antonio de Cabezón<sup>44</sup>. Ma l'affinità in questo caso riguarda unicamente la melodia; differente è infatti l'armonizzazione del *Canto del Caballero* rispetto alle melodie sarde: in minore quella, in maggiore le nostre. Un'altra possibile parentela crede di individuare il Fara nel *Cancionero* del Pedrell<sup>45</sup>. In questo caso l'*incipit* corrisponde e pure l'*ambitus*, la curva melodica e la cadenza. Diverso è il ritmo, ternario in questo caso, binario nei canti della Sardegna; lo stesso potremmo dire per i *goigs* in uso a Tavertet, nella diocesi di Vic<sup>46</sup> e di tante altre melodie iberiche e non solo.

Sta di fatto, però, la melodia dei *goccius/gosos* più diffusa nell'Isola, compresa nelle comunità alloglotte di Alghero e della Gallura, sembra rispettare compiutamente il sistema musicale tipico della Sardegna illustrato da Pietro Sassu, basato su una tricordo maggiore preceduto da un semitono inferiore e da un semitono (o da un semitono più un tono) al di sopra di esso. Il che porta, come accade nelle melodie tipiche dei *gosos/goccius* sardi, a costruire linee melodiche tendenzialmente pentacordali, a un limitato impiego della sensibile e alla consuetudine di chiudere la frase scendendo per grado alla tonica<sup>47</sup>.

295

44. A. DE CABEZÓN, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid 1578. La melodia è precedentemente citata da F. SALINAS, *De música libri septem*, Salamanca 1577, lib. VII. Il testo della canzone si ritrova invece in *El caballero de Olmedo* di Lope de Vega.

45. F. PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español*, Valls 1919, I, es. 44; G. FARA, *Appunti di etnofonia* cit. in ID., *Sulla musica ...* cit., pp. 275-276.

46. Foglio volante, *Goigs a la verge del Roser*, trascrizione musicale di I. Caballe Grasa, Vic 1998.

47. G.N. SPANU, *La musica dei goccius/gozos sardi*, in *Cultura sarda del Trecento fra Catalogna e l'Arborea*, Actes del V Simposi d'Etnopoètica de l'Arxiu de Tradicions de l'Alguer, a cura di J. Armangué i Herrero, Cagliari 2005 (Archivio Oristanese, 3), pp. 139-157.

