

L'ARMONICA DIATONICA IN ISTRIA

ROBERTO STAREC

Etnomusicologo
Università popolare Trieste

CDU: 786.8 (497.12/13 Istria)
Saggio scientifico originale

Nell'ambito della musica strumentale popolare in Istria, la presenza di alcuni aerofoni con caratteristiche di notevole peculiarità — *roženice* o *sopele (pive)*, *mih* e *šurle (pive o ludro)*, *vidalice (fiavole)*¹ — ha fatto generalmente distogliere l'attenzione degli etnomusicologi da altri strumenti, indubbiamente di tradizione meno arcaica, ma altrettanto se non maggiormente diffusi e non meno interessanti, se non sul piano più strettamente organologico, certamente dal punto di vista della diffusione e modificazione dei repertori tradizionali. Così in alcune aree istriane sono ancora usati a livello folklorico il violino ed il basso ad arco con due corde, e anche il clarinetto.² Ma soprattutto appare ovunque conosciuta ed impiegata in Istria la cosiddetta *armonica*, cioè la piccola fisarmonica diatonica, «strumento contadino dell'era industriale», anche se naturalmente tra i suonatori più giovani è stata sostituita dalla più recente fisarmonica cromatica, sia *a bottoni* che *a piano*, inclusi in qualche caso i modelli elettronici.³ Nei repertori di alcuni più anziani suonatori è possibile ancora riscontrare diversi vecchi balli tradizionali, per quanto generalmente in disuso e non più fun-

¹ Sugli aerofoni popolari istriani vedi soprattutto N. KARABAČIĆ, *Muzički folklor brvatskog primorja i Istre* (Il folklore musicale del Litorale croato e dell'Istria), Fiume 1956, pagg. 10, 32, 88-93; I. IVANČAN, *Istarski narodni plesovi* (Danze popolari istriane), Zagabria 1963, pagg. 24-31, 106 segg. Sul loro uso nelle comunità italiane di Gallesano e Sissano cfr. R. STAREC, *Pive, simbolo e fiavole: tre strumenti musicali del folklore istriano*, in «Atti e Memorie della Società istriana di archeologia e storia patria», Nuova serie XXXIII (Trieste 1985), pagg. 169-215 e l'album discografico *Canti e musiche popolari dell'Istria veneta*, a cura di R. STAREC, Milano 1984 (con libretto allegato, pagg. 15-19 e 23).

² Vedi soprattutto R. STAREC, *Il violino e il basso nella tradizione popolare italiana in Istria*, in «Metodi e ricerche. Rivista di studi regionali», V (Udine 1986), 1, pagg. 69-101; Id., *La tradizione del violino e del basso in Istria e in Friuli*, in «Musica e cultura popolare in Area Alpina: il violino - Atti del Convegno di Trento, 6-7 settembre 1985», Trento, in c.d.s., e l'album *Canti e musiche*, cit.

³ Sulla presenza dell'armonica in Istria mi sono note solo le poche righe in I. IVANČAN, *op. cit.*, pagg. 31-32.



TAV. 1 - Armonica a otto bassi, proprietà Vito Puzzer, Martincici (Grisignana) - vedi esempi musicali nn. 2 e 3. L'ultimo bottone inferiore della fila esterna dei *canti* è mancante.

zionali alla prassi coreutica, più raramente noti anche a qualche suonatore più giovane, solo eccezionalmente invece passati ancora nel repertorio di qualche fisarmonicista.

CARATTERISTICHE STRUTTURALI E TERMINOLOGIA

L'armonica diatonica (*Handharmonika*) è un aerofono meccanico, azionato cioè non dal fiato del suonatore ma da un mantice o soffiutto che incamera l'aria necessaria e mediante la sua compressione ed estensione attiva delle ancie di metallo. Le ancie dell'armonica sono ancie *libere*, che cioè producono il suono vibrando su se stesse, a differenza delle ancie *battenti* impiegate, oltre che nel clarinetto, nell'oboe e in altri aerofoni di origine colta, anche negli strumenti ad ancia popolari,

inclusi nell'Istria stessa *roženice, mih e šurle*.⁴ Il principio delle ancie libere, usato nel cosiddetto *organo a bocca (sheng)* dell'Estremo Oriente, fu noto in Europa presumibilmente solo dal Settecento.⁵ Venne applicato soprattutto a partire dal 1800 circa in diversi modelli di armonio a tastiera (*Harmonium*), di armonica a bocca (*Mundharmonika*) e appunto di fisarmonica a mantice (ted. *Akkordion*, fr. *accordéon*, ingl. *accordion*).⁶ Nell'armonica a ciascun tasto corrispondono due note differenti, realizzate rispettivamente in apertura e in chiusura di mantice (sistema a *doppia intonazione* o *bitonico*). È questa la caratteristica fondamentale che la differenzia dalla fisarmonica, nella quale invece ciascun tasto corrisponde ad una sola nota, indipendentemente dalla direzione del mantice. L'aggettivo *diatonico* (spesso nell'uso popolare sostantivato ad indicare lo strumento: *la diatonica*) appare impiegato sovente non tanto in senso proprio — ad indicare cioè il tipo di scale realizzabili sull'armonica, in contrapposizione alle possibilità cromatiche della fisarmonica — quanto, impropriamente, a distinguere gli strumenti a *doppia intonazione*.

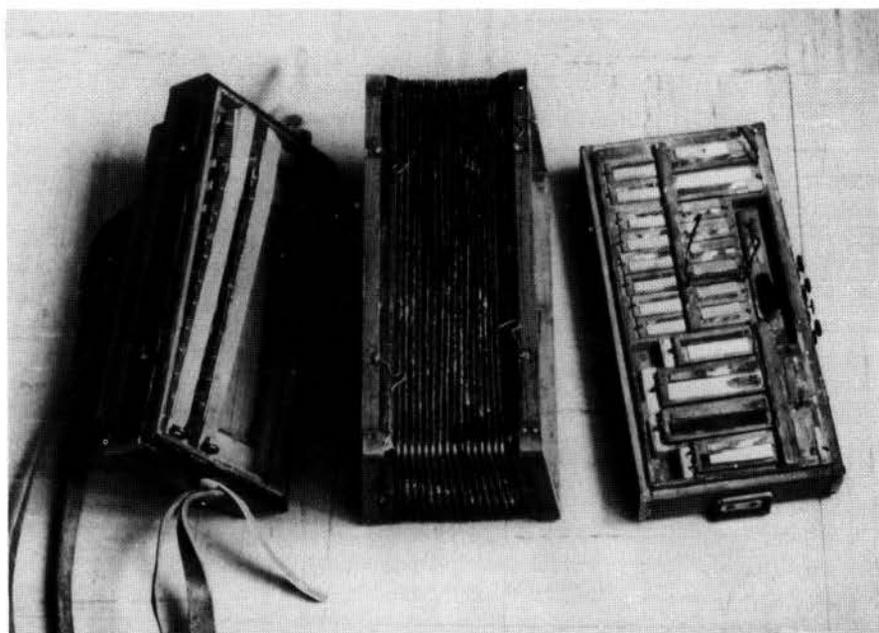
Il soffietto (in Istria *folo*, da *follis* = mantice), principalmente in cartone e tela, è supportato alle due estremità da due telaini di legno, a loro volta innestati e agganciati alle due casse, quella dei *canti* e quella dei *bassi*.⁷ Ciascuna cassa, in legno o compensato, nei modelli più recenti ricoperta con celluloidi, contiene le *soniere* con le ancie, le meccaniche e i tasti. Le ancie (in Istria *linguete* o anche *cantini*, con termine derivato dagli strumenti a corde) sono delle lamelle elastiche di metallo, inserite in apposite cornici anch'esse metalliche (*piastrine*, in Istria anche *platine*) che le sostengono, dove vibrano senza battere sui bordi. Ciascuna coppia di ancie — corrispondenti al medesimo bottone

⁴ Nelle ancie battenti *semplici* il suono è generato dal battimento continuo dell'ancia contro la struttura a cui è fissata (ad esempio il bocchino del clarinetto), nelle ancie *doppie* dal battimento reciproco. *Mih* e *šurle* sono strumenti ad ancia semplice a due canne (una sorta di *clarinetti doppi*), la *roženice* o *sopele* sono strumenti ad ancia doppia (del genere dell'oboe).

⁵ Sull'*organo a bocca* (cinese *shēng* o *shèng* o *shéng*, giapponese *shō* o *shō*) vedi ad esempio C. SACHS, *Real-lexikon der Musikinstrumente*, Berlino 1913, pag. 369; Id., *The history of musical instruments*, New York 1940, pagg. 182-184.

⁶ Nel 1822 Friedrich Buschmann di Berlino brevettò la *Handäoline*; nel 1829 Cyril Demian di Vienna depositò il brevetto dell'*Akkordion* e Charles Wheatstone di Londra quello della *Concertina*. Negli anni successivi si moltiplicarono i depositi di brevetti che registravano varie migliorie e modifiche all'*Handharmonika* (è questo il nome che divenne prevalente). Sull'applicazione del principio dell'ancia libera in Europa, segnalo J. HOWARTH, *Free-reed instruments*, in *Musical instruments through the ages*, a cura di A. BAINES, Harmondsworth 1961 (3.a ed. 1969), pagg. 318-326; P. MONICHON, *L'accordéon*, Parigi 1971, pagg. 17-34 e segg.; S. MARCUSE, *A survey of musical instruments*, Londra 1975, pagg. 734-744; P. MONICHON, *L'accordéon*, Losanna 1985, pagg. 22-37 e segg.

⁷ Questa descrizione dello strumento con la relativa terminologia (anche locale) delle parti deriva dall'osservazione di diversi strumenti e dai colloqui avuti con alcuni suonatori, in particolare Emilio Gamboz di Gorgo (Pirano).

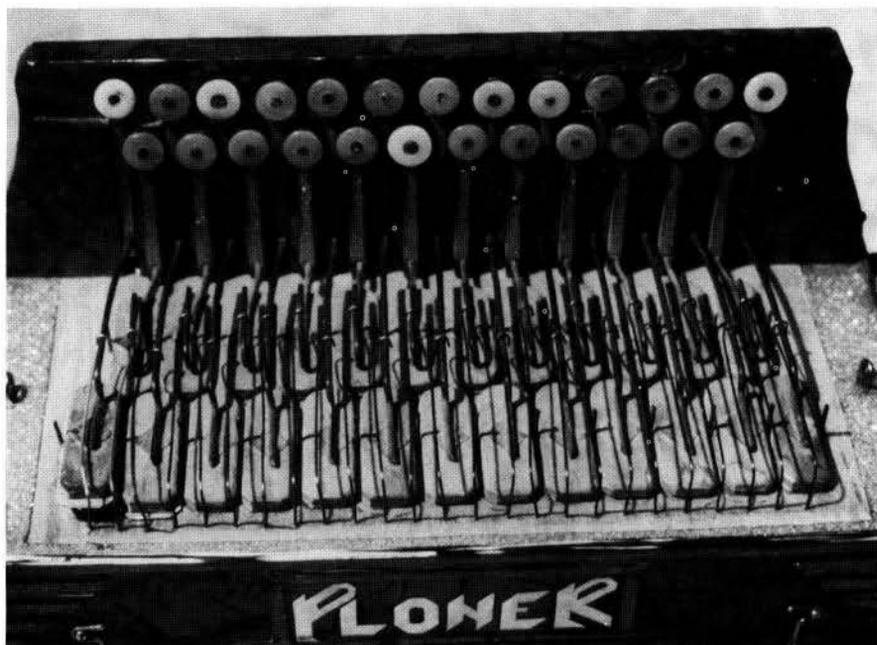


TAV. 2 - Armonica a otto bassi (all'interno timbro di Giusto Supancich), appartenuta ad Emilio Marussi di Marusici (Momiano). Da sinistra: cassa dei *canti* (a due *soniere*), mantice, cassa dei bassi.

della tastiera — è disposta sui due lati della stessa piastrina, in modo che il mantice in compressione o in estensione attiva alternativamente l'una o l'altra. Le piastrine sono montate con cera d'api su strutture di legno dette *soniere* (in Istria *casteli* o *casteleti*), che fungono anche da primi risonatori. Negli strumenti a due o tre voci (*in seconda* o *in terza*) che hanno appunto rispettivamente due o tre soniere, ciascuna nota è prodotta contemporaneamente da due oppure da tre ancie. Le più vecchie armoniche usate ancora in Istria sono *in seconda*, modelli *in terza* entrarono nell'uso soltanto dopo il 1930. Su pochi strumenti è in uso il registro *cambivoce*, che serve per attivare od escludere l'una o l'altra serie di ancie, anche perché generalmente queste sono intonate esclusivamente all'unisono (raramente all'ottava), né è usato il *tremolo* (effetto di *battimento* provocato da una lieve differenza di intonazione).

La cassa dei *canti* è munita di una piastra metallica traforata, sotto la quale si trovano le valvole di legno (ricoperte di cuoio su un lato) che aprono i fori per il passaggio dell'aria. Le valvole sono collegate ai tasti da un filo di ferro, il ritorno dei tasti è comandato da semplici molle metalliche. I tasti sono in legno, con bottoni di madreperla. I bottoni della cassa dei bassi sono invece spesso di metallo.

Tutte le armoniche portano sul lato esterno della cassa dei bassi



TAV. 3 - Armonica Ploner a dodici bassi, proprietà fam. Dedich, Salvore. Particolare della tastiera e delle valvole della cassa dei *canti* (è stata tolta la piastra metallica copri-valvole).

la valvola dell'aria (in Istria detta *respiro*), che serve a compensare in caso di necessità l'eccessiva chiusura o apertura del mantice. Sulla cassa dei bassi è anche posta la cinghia che permette di azionare il mantice. Alla cassa dei *canti* è invece agganciata la cinghia che serve da tracolla; qualche suonatore ha adottato la doppia cinghia che passa su entrambe le spalle, come per la fisarmonica. Per tenere chiuso il mantice quando lo strumento non è adoperato, possono essere impiegate due cinghiette serratantice, una sopra e una sotto. In alcuni strumenti compare sulla cassa dei bassi un bottone che aziona un campanello collocato internamente.

MODELLI E LORO PRESENZA. COSTRUTTORI.

Il modello di armonica più comunemente diffuso in Istria presenta sulla cassa del canto una tastiera di venticinque bottoni, disposti su due file, una esterna di tredici, una più interna di dodici. La cassa dei bassi porta otto o dodici tasti, su due file di quattro oppure rispettivamente di sei. Le dimensioni medie dello strumento (le due casse e il mantice in posizione chiusa) sono di circa cm 32 (altezza) x 24 (larghez-

za) x 16 (profondità). Emilio Gamboz, suonatore e riparatore di armoniche, nato a Gorgo (Pirano) nel 1909, — vedi esempio musicale n. 4 — ricorda che la sua prima armonica (nel 1923 circa) era uno strumento ad una sola fila di *voci*, a due bassi. Modelli analoghi — oggi con alcuni tasti supplementari (*vocette*) disposti in fila interna — hanno ancora ampia presenza nell'Italia centro-meridionale, dove vengono detti *organetti* o anche, nel modello a due bassi, *du' botte*.⁸ In Istria non mi risultano oggi più in uso armoniche a due o quattro bassi, anzi a partire dagli anni venti i modelli a dodici bassi affiancarono e sostituirono quelli ad otto bassi. Da notare che le *diatoniche* a due file, ad otto o dodici bassi, costruite attualmente nelle Marche e in Abruzzo — dagli stessi artigiani di Castelfidardo, Ancona, Recanati, Giulianova, Teramo, che fabbricano gli *organetti* — recano normalmente soltanto diciannove bottoni (ventuno in alcuni modelli) alla tastiera del canto.⁹ Nell'Istria settentrionale si incontrano invece anche armoniche del tipo «sloveno», simili a quelle «stiriane» usate in Austria, oggi costruite prevalentemente nel modello a trentaquattro tasti per il canto (su tre file di undici, dodici e undici), con undici bassi (su due file di cinque e sei), provviste delle caratteristiche «trombe» metalliche sporgenti sulla cassa dei bassi.¹⁰ Felice Macovaz, suonatore di Tribano (Triban) presso Buie — vedi esempio musicale n. 1 — possiede e suona sia una vecchia armonica a otto bassi che una moderna diatonica a tre file, di fabbricazione slovena.

In tutta l'Istria l'armonica — e più specificamente il modello maggiormente diffuso con venticinque bottoni per il canto ed otto o dodici bassi — è chiamata anche *armonica triestina* o sinteticamente *la triestina* (es.: *el sona la triestina*) ed ancora *la Ploner*, dal nome di una famiglia di fabbricanti di Trieste. *Ploner* per antonomasia sono dette spesso le armoniche anche nella Slovenia sud-occidentale. Secondo le dichiarazioni degli stessi suonatori e secondo quanto è possibile dedurre dalle caratteristiche degli strumenti, non sempre firmati, le armoniche impiegate in passato e ancora oggi in Istria, anche nei villaggi della parte orientale e meridionale, provenivano quasi esclusivamente da Trieste. Strumento di impiego prevalentemente contadino, ovunque in Europa l'armonica nei suoi differenti modelli era in genere prodotta o comunque commercializzata in ambiente urbano, da dove si diffondeva nel circondario rurale. Strumenti acquistati anche in anni recenti a Trieste

⁸ Cfr. R. LEYDI - S. MANTOVANI, *Dizionario della musica popolare europea*, Milano 1970, pagg. 202-204; R. LEYDI, *Quattro strumenti popolari italiani*, Como 1976; F. GIANNATTASIO, *L'organetto e la musica popolare*, in L. CINQUE, *Kunsertu. La musica popolare in Italia*, Milano 1977, pagg. 125-130; e soprattutto F. GIANNATTASIO, *L'organetto. Uno strumento musicale contadino dell'era industriale*, Roma 1979.

⁹ F. GIANNATTASIO, *L'organetto. Uno strumento...* cit., pagg. 36-38; G. CAMELI, *Invito all'organetto. Metodo per organetto diatonico a due e quattro bassi*, Ancona 1984, v. prospetto allegato.

¹⁰ Cfr. Z. KUMER, *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem* (Strumenti popolari e musicanti in Slovenia), Lubiana 1983, pagg. 89-94.

si incontrano ovunque nei villaggi istriani. È più raro trovare qualche vecchio strumento di fabbricazione austriaca o boema: l'armonica impiegata da Mario «Picio» Iurina di Veglia (Krk) — vedi esempio musicale n. 6 — reca il marchio *Helikon/Ludwig Horn/Apatin*.

I primi modelli di armoniche che giunsero a Trieste — e da qui si diffusero nella penisola istriana — furono certamente di importazione, ma già verso la fine dell'Ottocento dovette avviarsi una produzione locale, in parte almeno anche con caratteristiche sue proprie. Nel vicino Friuli Camillo Borgna — la ditta degli eredi ancora esiste a Casarsa — avviò nel 1865 a Medrisio di Fagagna quella che a quanto mi risulta fu la prima fabbrica di armoniche dell'Italia settentrionale.¹¹ Gli strumenti di Borgna non sembrano però aver avuto circolazione a Trieste, né tantomeno in Istria. In un catalogo dello *Stabilimento Musicale C. Schmidl & C. - Trieste*, datato 1897, vengono proposte, accanto ad altri modelli, le *Finissime (fabbricazione triestina) 2 file*, ad un prezzo più che doppio delle altre armoniche a due file. In un altro catalogo della stessa ditta del 1904, accanto alle *2 File 21 tasti 6 bassi sistema viennese*, troviamo le *2 File 23 o 25 tasti 8 bassi sistema «Trieste»*, anche qui nettamente più care.¹² Tuttavia nessun altro indizio mi è noto sulla presenza di costruttori a Trieste, prima dei Ploner.

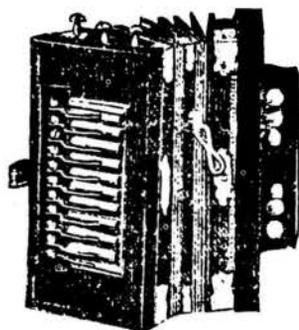
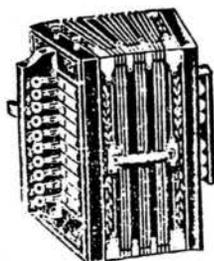
I due figli di Angelo Ploner o Plöner — giunto a Trieste intorno alla metà del secolo scorso presumibilmente al seguito di qualche banda militare — Angelo (secondo), che fu anche musicista di buon talento e compositore di marce e ballabili (morto nel 1930), e soprattutto il minore Guido (1886-1945) avviarono una bottega per la costruzione e la riparazione di armoniche.¹³ L'attività fu continuata dai tre figli di Gui-

¹¹ P. SANCIN - B. ROSSI, *Gli strumenti musicali*, in *Enciclopedia monografica del Friuli-Venezia Giulia*, III vol., Udine 1981, pag. 2064; B. ROSSI, *L'armonica in Friuli*, in AA.VV., *Glas harmonike* (I suoni dell'armonica), Trieste 1984 (catalogo bilingue della mostra di Domio - TS), pagg. 44-47. Borgna avrebbe iniziato quindi la propria attività soltanto due anni dopo Paolo Soprani di Castelfidardo, primo costruttore italiano (1863), e prima degli altri artigiani del Nord Italia: Fidel Socin di Bolzano (1871), Luigi e Giorgio Savoia di S. Giovanni in Croce, Cremona (1875), Mariano Dallapé di Stradella, Pavia (1876), Giuseppe de Bernardi di Genova (1880), Tommasi di Diano Marina, Imperia (1880), e altri ancora in Piemonte e Lombardia negli ultimi vent'anni del secolo. Cfr. B. BOCCOSI - A. PANCIONI, *La fisarmonica italiana*, Ancona 1964, pag. 16 segg.; P. MONICHON, *L'accordéon* cit. (1971), pagg. 50-51; F. GIANNATTASIO, *L'organetto. Uno strumento...* cit., pagg. 117-118; P. MONICHON, *L'accordéon* cit. (1985), pag. 134.

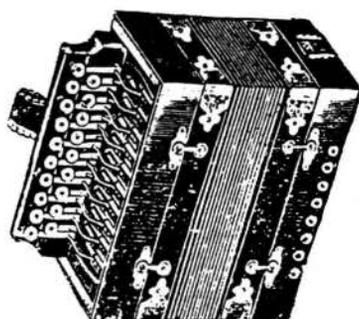
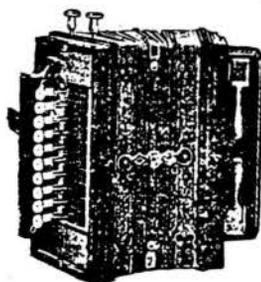
¹² *Catalogo di musica strumenti ed oggetti musicali addatti per regali di Natale e Capo d'anno*, Trieste 1897, pag. 10; *Prezzo corrente della fabbrica e deposito di strumenti musicali, corde armoniche, accessori, carta da musica ecc. ecc.*, Trieste 1904, pag. 30. Diversi modelli di armoniche sono elencati anche in altri cataloghi dello *Stabilimento Schmidl*, datati tra il 1895 e il 1908. Ringrazio Adriano Dugulin del Civico Museo Teatrale - Fondazione Carlo Schmidl per avermene agevolato la consultazione.

¹³ Le notizie sui Ploner e sugli altri costruttori derivano in massima parte da P. SANCIN, *La famiglia Ploner*, in AA.VV., *Glas harmonike*, cit., pagg. 34-43. Notizie su Angelo (secondo) Ploner sono in A. LEGHISSA, *Trieste che passa 1884-1914*, Trieste 1971, pagg. 82-84.

Armoniche a mantice



Comuni, una fila, 10 tasti, due bassi e registro . . . da f. 3.50 a t. 8.50
 Fine a 2 file, 19 tasti, 6 bassi e registri " 15.— " 20.—
 Finissime (fabbricazione triestina) 2 file fior. 45.—



No.			al Pezzo Corone
1	(377)	Comune, formato piccolo, 1 fila, 10 tasti, 2 bassi, mantice carta, senza registri, voce forte	6.—
2	(378)	Come precedente, formato medio, mantice mezza tela, 1 registro	9.—
3	(18)	" " corpo legno, 2 registri, voce forte	10.—
4	(350)	" " mantice doppio, robusto	11.—
5	(320)	" " " molto robusto	12.—
6	(334)	" " formato piccolo elegante "	13.—
6 Bis.	(360)	" " grande, mantice doppio, 3 registri	14.—
7	(355)	2 registri, formato grande, mantice tela rossa fina	15.—
8	(366)	2 File, 21 tasti, 4 bassi, 4 registri, mantice tela	24.—
9	(375)	2 " 21 " 6 " sistema viennese, voci bronzo	40.—
10	(375)	2 " 21 " 6 " " voci acciaio	48.—
11		2 " 23 " 3 " sistema "Trieste", voce fortissima	80.—
12		2 " 25 " 8 " " voce potente	96.—

==== Raccomandiamo le nostre Armoniche per la loro solida costruzione, bellissima e potente voce. =====

Si costruisce e fornisce nel più breve tempo qualsiasi altro modello dietro semplice indicazione, a prezzi da convenirsi.

TAV. 4 - Modelli di armoniche da due cataloghi dello Stabilimento Musicale C. Schmid & C. - Trieste, del 1897 (in alto) e del 1904 (in basso).

do: Angelo (terzo, 1907-1960), Guido (secondo, 1909-1948) e Giuseppe «Pino» (1911-1942). I figli di Guido secondo, Mario e Guido (terzo) avviati da giovanissimi in bottega, nel dopoguerra non continuarono più la tradizione di famiglia. Essenzialmente falegnami, i Ploner non costruivano le ancie. Da un certificato d'origine datato 1934, le «membrane per armoniche di allum/acciaio» risultano provenienti dalla ditta *Gebr. DIX, Ag. in Gera* (Turingia, attualmente DDR). Le fasciette ornamentali in legno venivano in genere (negli anni 1920-30) dalle Marche, dove soprattutto Angelo (terzo) si recava sovente. Le armoniche uscite dalla bottega Ploner, secondo calcoli indicativi, furono comunque non più di alcune centinaia, tutte esclusivamente diatoniche.¹⁴

Altri costruttori attivi a Trieste fra le due guerre e ancora dopo furono Giusto Supancich, Giuseppe Ladich «Pepi Cicio», Giuseppe Miklavcic (Micali), Giovanni Quintavalle (1890-1977), Valentino Tominec (1903-1978) che costruiva da sé anche le ancie, Luigi Richter (nato a Pirano nel 1926, vivente). Accanto alle rispettive attività principali, ciascuno costruì da pochi esemplari a numerose decine di armoniche. Furono attivi anche alcuni riparatori, come Giuseppe Martini «Pepi Cafetier» e Bruno Sigelli (m. 1979).

Nel dopoguerra alcuni negozi di strumenti musicali (Pascucci, Rossoni) hanno commercializzato con il loro stesso marchio armoniche «triestine» commissionate a ditte o artigiani dell'Italia centrale (fino a qualche tempo fa si ordinavano le parti che venivano poi assemblate a Trieste), in gran parte destinate al mercato istriano. Rossoni attualmente fa ri-intonare sul cosiddetto «sistema triestino» strumenti a ventitré tasti (mancano quindi le due voci più acute di ciascuna fila) fabbricati dalla *Guerrini* di Castelfidardo per il mercato europeo.¹⁵ Gli sloveni del litorale, che prima anche comperavano le *Ploner*, negli ultimi decenni si rivolgono in genere alla fabbrica *Melodija* di Mengeš (presso Lubiana), o a pochi costruttori artigiani della Slovenia.¹⁶

Per l'Istria stessa non mi è nota la presenza di costruttori. A Sušak presso Fiume fu attivo come costruttore un certo Romano Darbila.¹⁷ A Santa Lucia (Lucija), presso Portorose, il già ricordato Emilio Gamboz svolse attività di riparatore e accordatore, dal 1930 circa fino ai primi anni cinquanta. Ma il mercato istriano delle armoniche gravitava comunque sempre su Trieste.

¹⁴ I timbri all'interno degli strumenti Ploner recano (in ordine cronologico) le diciture: «Angelo Ploner via Rena 7», «Guido Ploner via Donota 4», «Angelo e Guido Ploner, via della Fornace 33», «Guido Ploner, via Corridoni 12», «Angelo e Guido», «Guido e figli», «Guido Ploner» (le ultime tre con l'indirizzo via Madonnina 43).

¹⁵ Ringrazio i titolari delle ditte Pascucci e Rossoni per le informazioni fornitemi.

¹⁶ Z. KUMER, *op. cit.*, pag. 92.

¹⁷ AA.VV., *Glas harmonike*, cit., pag. 72. Lo strumento esposto alla mostra di Domio reca all'interno: Romano Darbila, Gra... - Harmonika, Sušak, Lužinska cesta 22.

DIFFUSIONE, FUNZIONE E REPERTORIO.

In Istria l'armonica si diffuse presumibilmente tra l'ultimo decennio dell'ottocento e la prima guerra mondiale. In alcune aree, soprattutto della parte orientale e meridionale, entrò nell'uso soltanto a partire dagli anni trenta. Strumento quindi di relativamente recente adozione, l'armonica contribuì in modo decisivo al declino e alla scomparsa in molte aree istriane degli strumenti e conseguentemente dei repertori della tradizione più antica. Già l'impiego nell'uso popolare del violino e del basso ad arco nel Buiese, nel Pinguentino e in centri come Dignano (Vodnjan) aveva favorito la diffusione non solo dei vecchi balli della tradizione italiana o italianizzante (come la *furlana*, la *vilota* o la *manfrina*), ma anche poi dei nuovi balli «cittadini» ottocenteschi (dalla *quadriglia* alla *mazurca*). L'adozione del clarinetto e poi anche di altri strumenti mutuati dalle bande (come la cornetta e il bombardino) insieme al violino e al basso a formare piccoli gruppi orchestrali composti da tre fino a sei elementi (*zigozaini*, in croato *gunci*) segnò in molte parti dell'Istria la spinta decisiva per l'estinzione degli aerofoni tradizionali, le cui sonorità e soprattutto le cui ridotte scale non temperate male si prestavano alle nuove musiche entrate prepotentemente anche nell'uso popolare delle campagne.

L'armonica, il cui impiego conobbe un crescente successo in Istria dagli inizi del secolo fino all'ultima guerra, in genere non entrò mai però a far parte delle orchestre di strumenti a fiato e ad arco. Gli armonicisti suonavano per lo più da soli, talvolta accompagnati in funzione ritmica dal basso a corde, al cui fianco sostenevano così il ruolo che era stato prima dei violinisti, sempre più rari. Il repertorio era sostanzialmente analogo a quello proprio della coppia violino-basso e poi delle orchestre con clarino, cornetta e bombardino. Includeva *manfrina* (*mofrina*), *quadriglia*, *sete pasi*, *zotich* (*sotis*), *piz polca*, *saltn*, *stàier* (*staiera*), *valsez vien*, e poi appunto valzer, polche, mazurche e più recentemente tanghi, nonché canzonette popolari e popolarische e anche motivi di successo. Specialmente in alcuni villaggi dell'interno l'armonica poteva però essere impiegata anche a sostituire *mih* o *roženice* per eseguire il tradizionale *balón*.¹⁸ Talvolta ancora, soprattutto nell'Istria meridionale, le due tradizioni — quella degli aerofoni etnici e quella degli strumenti temperati — coesistono, anche presso i medesimi strumentisti. Ad esempio Josip «Stešo» Rudan di Rudani, presso Gimino (Žminj), n. 1912, noto come uno dei migliori e più autentici depositari della tradizione strumentale autoctona istriana, suonatore di *mih*, *šurle*, *roženice*, *vidalice*, in effetti esibisce al visitatore prima di

¹⁸ Così a Barbana (Barban); a Carnizza (Krenica) l'armonica accompagnava *na kantarage* (il ballo della *carega*). Vedi I. IVANČAN, *op. cit.*, pag. 32.

tutto con maggiore orgoglio le proprie due armoniche triestine. Non è raro che oggi suonino insieme l'armonica (o anche la fisarmonica) e una roženica.¹⁹ In questi casi naturalmente è lo strumento a fiato ad adeguarsi nei limiti del possibile all'intonazione temperata, con curioso effetto di contrasto.

Va sottolineato poi che anche nelle aree di più forte persistenza delle tradizioni arcaiche, anche cinquanta o settanta anni fa il suonatore di armonica rappresentava una presenza ambita alle feste di nozze, importante oltretutto per il prestigio sociale che assicurava. Ad esempio nei villaggi dell'isola di Veglia, che pure è ancora una delle aree europee di più integra tradizione strumentale etnica, già fra le due guerre il suonatore di armonica che veniva da Veglia «città» era ricercato e profumatamente pagato, ben più dei locali suonatori di *sopele*. I suonatori dell'Istria costiera, più aperta agli influssi delle novità, anche musicali, erano ricercati e chiamati alle feste anche e soprattutto nelle aree più rurali dell'interno, dove facevano da veicolo per la diffusione dello strumento. Soprattutto nei periodi di Carnevale, un suonatore poteva rimanere lontano da casa anche più di una settimana di fila, girando di villaggio in villaggio.

Nei villaggi minori l'armonica venne spesso introdotta mediante l'acquisto di strumenti che già circolavano nelle borgate più importanti. Vito Puzzer «Vido Mazúl» (n. 1909) di Martincici (Martinčići) presso Grisignana (Grožnjan) — vedi esempi musicali nn. 2 e 3 — così mi ha raccontato la vicenda del suo primo strumento (1920 circa), ancora ricordata sessantacinque anni dopo con il compiacimento e l'enfasi che si riserva ad un evento particolarmente significativo della propria esistenza:

«Alora / iérimo a legar le vide / in vigna / e mio papà el ga dito mi so do' che fé una armónica che i vendi / mi scoltavo perchè me interessava / e no 'l me voleva dir dove né come né cosa / solo mi go sempre studiá dovarà dir / dove fé sta armónica / e allora un mio fradél piú vecio ga dito ma / podé dirghe dove che fé sta armónica? / iero un fiolón / pícolo no? / e / Grisignana el ga dito / la gá el colono de Monteani / (...)

La domenica successiva con il fratello di due anni maggiore si recò a Grisignana:

(...) / el ga dito fé vero che gavé da vénder una armónica? / el ga dito sí / se pol védarla? / sí / el fé andá a ciorla / el ga dà un giro / mi

¹⁹ Due esempi sono nel disco *Lipa je Istra Naša-Narodne pjesme i plesovi iz Istre* (Bella è l'Istria nostra - Canti e danze popolari dell'Istria), Jugoton, LYS 61457, Zagabria*1979.

la go ciolta fora de man e via mi / drito a casa senza dirghe gnente / (...) / né cos' che ghe daró / scampá co' l'armónica a casa e bon pagará ben mio pare / (...) / per strada la gavevo / la tignivo ben streta sa come una signorina / che la me iera cara / diese ani gavaró 'vu / e vegniva le ragazze a Grisignana in Mesa / vardé vardé quel fio come tien ben quela armónica le se diseva / no so se el sa sonár ma l'armónica el tien ben / le diseva lore / tute ste parole me ricordo / e dopo a casa / allora iera ghetto la sera / avévimo el fogolér quel tempo / iérimo tre fradei uno del sete mi del nove e uno de l'undici / sta armónica robe che la metemo tuta in tochi / un tira de qua un de lá che i voleva lori / ma i se ga stufá súbito / invece mi / resistevo avanti / (...)

Puzzer ricorda ancora di aver suonato la prima volta «a nozze» a tredici anni, nel 1922; la prima volta che venne pagato per suonare «quattro lire i me ga dá / mai più me dismentigo».

Entrata nell'uso a sostituire da un lato gli strumenti ad ancia tradizionali di più delicata manutenzione e di più limitate risorse musicali, dall'alto il violino di più difficile maneggio ed intonazione, l'armonica anche in Istria negli ultimi decenni sempre più viene soppiantata inesorabilmente dalla fisarmonica cromatica ed a piano, con cui non può competere non solo sul piano delle più estese possibilità strumentali ma anche su quello del volume sonoro. Tuttavia, come nella vicina Slovenia — dove anzi l'armonica in modelli sempre più completi a tre e anche a quattro file di tasti ha conosciuto in questo dopoguerra un processo di ripresa e di incremento d'uso — in Istria l'armonica diatonica ha ancora un'importante presenza, anche con suonatori relativamente giovani. Ciò è significativo soprattutto a paragone dell'Italia settentrionale, dove gli strumenti diatonici sono molto rari e virtualmente scomparsi dall'uso. Alcuni esempi del più vecchio repertorio di balli si sono ovviamente meglio conservati soprattutto presso i suonatori dei centri rurali minori.

IMPIANTO MUSICALE E TECNICHE ESECUTIVE.

Nell'armonica a due file, le due serie di tasti producono due scale maggiori, che stanno fra di loro in rapporto *tonica-sottodominante*. Ad esempio, se la fila esterna dà la scala di *sol*, quella interna dà la scala di *do*. Nell'armonica *Ploner* o *triestina* sulla fila esterna (dal terzo al tredicesimo tasto) si ottengono in chiusura di mantice le note dell'accordo di tonica della prima tonalità, secondo la successione:²⁰

²⁰ Lo schema dell'impianto musicale dell'armonica *Ploner* è stato realizzato con la collaborazione di Emilio Marussi di Marusici (Momiano), n. 1914 - m. 1985, e di Emilio Gamboz.

I III V I III V I III V I III

In apertura si hanno gli altri quattro gradi della scala (in più anche la dominante sul quarto tasto), secondo la serie:

II V VII II IV VI VII II IV VI VII

Sulla fila interna (sempre a partire dal terzo tasto) in chiusura di mantice si realizzano la prima, terza e sesta nota della scala di sotto-dominante:

I III VI I III VI I III VI I

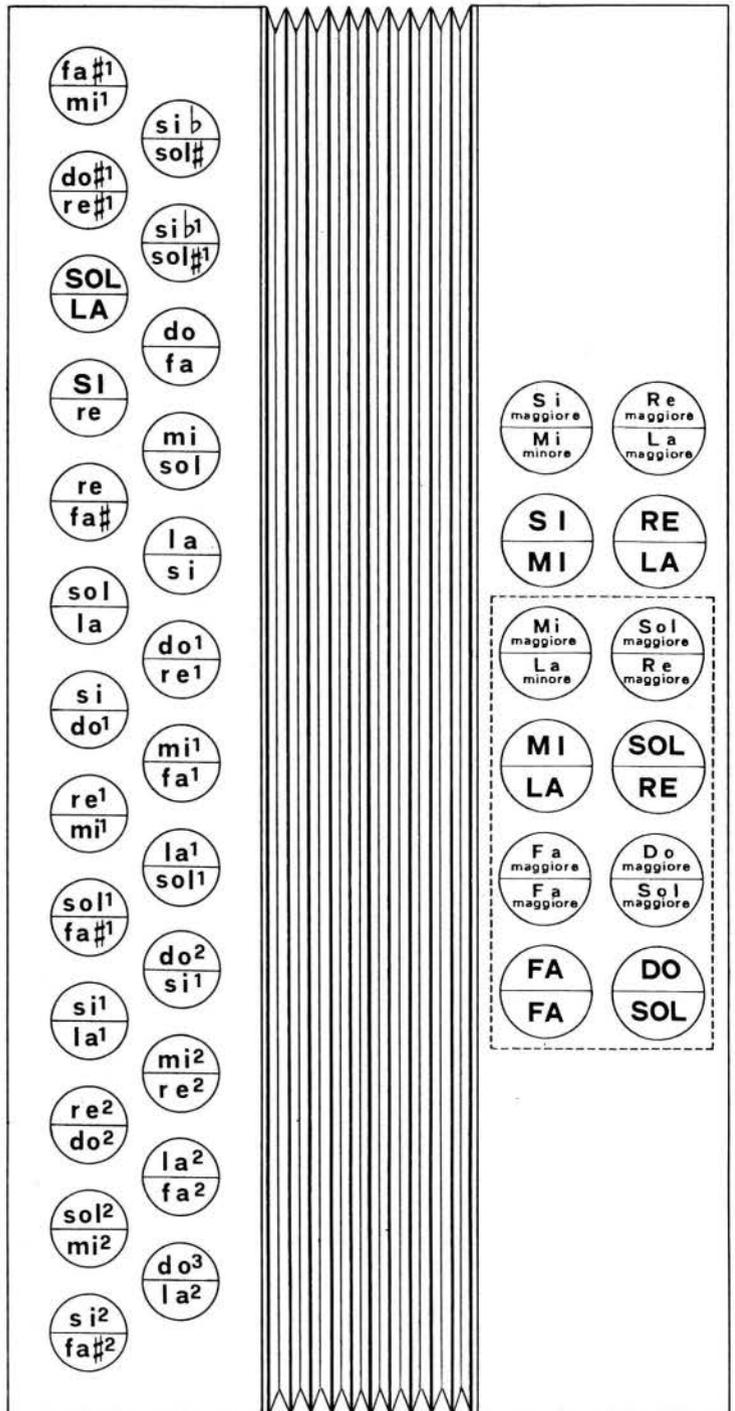
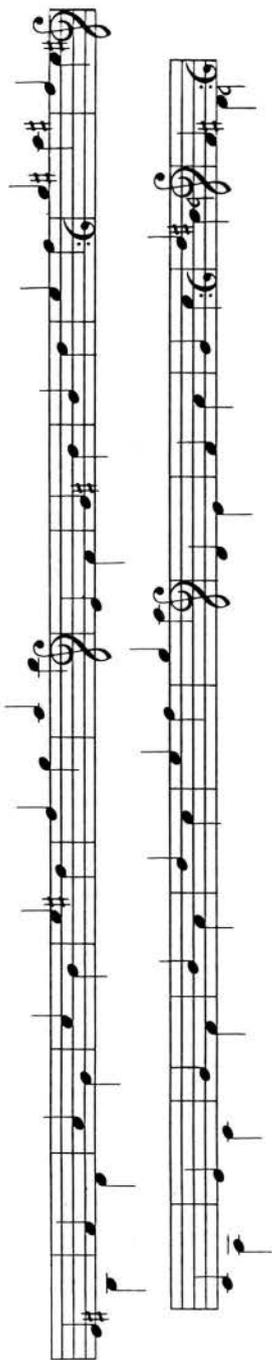
In apertura si ottengono le altre quattro note della medesima scala (in più anche la sopradominante della scala sul dodicesimo tasto):

IV V VII II IV V VII II IV VI

I primi due tasti in posizione superiore di entrambe le file permettono di realizzare anche alcune note supplementari, estranee alle due tonalità di impianto. Ad esempio su uno strumento in tonalità di *sol maggiore - do maggiore* si hanno anche le note di *do diesis* (che permette di realizzare la scala di *re maggiore*), *sol diesis* (scala di *la maggiore*), *re diesis* (scala di *mi maggiore*), e il *si bemolle* (scale di *fa maggiore*). Beninteso queste scale non sono ottenibili su tutta l'estensione dello strumento, poiché le note supplementari sono applicabili soltanto in corrispondenza di una o al massimo due ottave della tastiera del canto. I tasti *cromatici* consentono anche eventualmente l'esecuzione di qualche brano in minore non *naturale*.

Sulla tastiera dei bassi ciascuna coppia di tasti adiacenti della medesima fila produce rispettivamente sul tasto inferiore la fondamentale, sul tasto superiore l'accordo completo. Soltanto gli ultimi due tasti (inferiori) interni producono le medesime note sia in apertura che in chiusura di mantice (*bassi fissi*), gli altri bassi sono sempre a doppia intonazione. Alcuni bassi sono però ottenibili con entrambe le direzioni del mantice, ma su tasti diversi. Su uno strumento ad otto bassi si ottengono complessivamente sei bassi diversi (e sei accordi corrispondenti, di cui uno minore). Ad esempio un'armonica in *sol-do* dispone di: *sol maggiore, do maggiore, fa maggiore, re maggiore, mi maggiore, la minore*. Su uno strumento a dodici bassi, si ottengono complessivamente nove bassi diversi (e nove accordi, di cui due minori). Su un'armonica in *sol-do*, i tre bassi in più sono il *la maggiore*, il *si maggiore* e il *mi minore*.

Gli strumenti impiegati in Istria risultano variamente intonati, sempre però secondo il medesimo schema di impianto. La scelta dell'una o dell'altra tonalità era solo in parte legata alla possibilità di suonare più agevolmente insieme ad altri strumenti (come il violino o il clarinetto). Dal momento che l'armonicista per lo più suonava da solo, era forse di maggiore importanza scegliere uno strumento di sonorità più brillante.



TAV. 5 - Prospetto dell'armonica triestina a otto e dodici bassi. Nota superiore: chiusura di mantice. Nota inferiore: apertura.

A titolo di raffronto, si vedano alla pagina seguente gli schemi delle diatoniche «italiana» e «tedesca» a due file, della «tedesca» a tre file e del modello a tre file oggi prevalente in Slovenia e presente anche nell'Istria settentrionale.²¹ La nota superiore indica il suono ottenuto in chiusura di mantice, la nota inferiore quello in apertura. Per maggiore chiarezza gli strumenti sono uniformati alla medesima tonalità di *sol-do* (*sol-do-fa* nei modelli a tre file).

Si può osservare nel modello a due file «tedesco» che il decimo tasto della fila interna produce in chiusura la sensibile della scala dell'altra fila. A parte la variante del primo tasto (in apertura) della fila esterna, l'impianto per il resto coincide con quello «italiano». Nei modelli a tre file la terza fila è anch'essa in rapporto di sottodominante rispetto alla seconda. A parte i tre tasti in più nel modello «sloveno», i due impianti coincidono, tranne che per la nota in apertura del sesto tasto (quinto per l'armonica «tedesca») della fila centrale. L'impianto dell'armonica *Ploner* appare invece notevolmente diverso da quello degli altri modelli esaminati. Soprattutto è da rimarcare come sulla seconda fila (interna) in chiusura di mantice non si abbiano le note dell'accordo (I, III, V), ma la I, III e VI nota della scala. La dominante della seconda tonalità — ottenibile del resto in chiusura sulla fila esterna — si ottiene quindi in apertura sulla fila interna.

Per quanto riguarda i bassi, l'impianto della *triestina* ricalca quello dei modelli europei in genere, con la presenza anche di un accordo minore (due nel dodici bassi). Nell'uso italiano tutti gli accordi sono invece sempre maggiori. Questo è infine lo schema degli undici bassi della *tre file* «slovena» diffusasi anche in Istria:²²

²¹ Lo schema della diatonica «italiana» è desunto da F. GIANNATTASIO, *L'organetto. Uno strumento...* cit., pag. 36; quello della «Slovena» da Z. KUMER, *op. cit.*, pag. 93. Per l'armonica «tedesca» a due e tre file mi sono riferito rispettivamente a J.A. SOKOLOFF, *Harmonika Schule. 2 reibig Akkordeon*, Lipsia s.d. (1910 circa), pag. 5, e a M. BAUER, *Neue und leichte Schule zum Selbstunterricht für die dreireibige Harmonika*, Lipsia s.d. (1915 circa), pag. 3. Ringrazio Pier Paolo Sancin per avermi messo a disposizione i due metodi, nonché altri fascicoli di musica per armonica, sia in notazione che in cifra.

²² Z. KUMER, *op. cit.*, pag. 93.

	sol maggiore re maggiore
mi maggiore la minore	SOL RE
mi maggiore la minore	do maggiore sol maggiore
MI LA	DO SOL
la maggiore sib maggiore	fa maggiore do maggiore
LA SI	FA DO

La tecnica esecutiva dell'armonica è basata essenzialmente sulle corrispondenze *tonica = chiusura di mantice* e rispettivamente *dominante = apertura di mantice*. È essenziale evitare per quanto possibile i cambiamenti di direzione del *soffietto* nel corso della medesima frase musicale. I suonatori istriani generalmente impiegano quattro dita della mano destra, tenendo il pollice appoggiato sull'orlo della tastiera. Non è usato infatti il *ditale* di cuoio presente invece negli organetti e nelle diatoniche italiane, dove appunto va infilato il pollice. Nei motivi più semplici — come sono in genere i balli più vecchi — i tasti *cromatici* non sono necessari. Al caso però questi primi due tasti vengono premuti proprio con il pollice. Occasionalmente i suonatori, soprattutto in fine di frase, rinforzano il canto alla terza e anche all'ottava. Va notato che sull'armonica due note all'ottava vengono a trovarsi ad una distanza di soli tre tasti e quindi in posizione molto agevole. I bassi vengono suonati prevalentemente con il medio della mano sinistra per la fondamentale e con l'indice per l'accordo.

ESEMPI MUSICALI.

Complessivamente dal 1983 ad oggi (dicembre 1986) ho raccolto 92 documenti sonori relativi all'armonica e alla fisarmonica in Istria (e a Veglia), così ripartiti:²³

Armonica sola	52
Armonica e basso	20
Armonica e canto	3
Armonica, basso e canto	5
Armonica, violino e basso	5
Fisarmonica sola	3
Fisarmonica e canto	4

Tra essi ho scelto otto esempi, che ho valutato tra i più significativi, soprattutto relativamente al repertorio dei vecchi balli usati in Istria. Tutti i brani sono costruiti a sezioni, con frasi che prevedono generalmente un *da capo* spesso con un secondo finale diverso. Le sezioni possono essere ripetute più volte fino a raggiungere la durata voluta. In un'esecuzione funzionale al ballo tale durata dovrebbe raggiungere mediamente i due-tre minuti.

Dal punto di vista armonico, gli esempi 4, 5 e 7 si muovono soltanto tra tonica e dominante, gli altri brani sono costruiti sugli accordi di tonica, sottodominante e dominante. I bassi dell'armonica non sono stati riportati per esteso nelle trascrizioni, ma sono indicati più semplicemente con le sigle degli accordi.²⁴

1. *Sete pasi*. Registrazione originale raccolta a Tribano (Buie) il 12 ottobre 1984, da Felice Macovaz, n. 1932 (armonica e canto). Derivato da una canzoncina tedesca *Sieben Schritte*, il *settepassi* ha avuto in passato ampia diffusione in tutta l'Europa centrale. Per l'Istria Radole ne ha pubblicato una versione (*Sete pasi così, così, così*) da Barbana (Barban), una (*Cori, cori, Bepi, se ti me vol ciapar*) raccolta da Marinelli a Visinada (Vižinada), ed una senza testo da Umago (Umag); Ivančan un *Sedam pasi* con testo istro-croato (*Bizi bizi da te ne čapam*) da Vermo (Beram) (l'identica melodia anche da Villa di Rovigno - Rovinjsko Selo e da Giurizzani - Juricani); Lach un *Corri, corri, se ti me vol ciapar* da Lussingrande.²⁵ Io ne ho raccolto altre tre versioni, con varianti anche notevoli rispetto a questa, eseguite sempre sull'armonica, e una versione per violino e basso.²⁶

²³ Raccolta Starec, bobine *Istria* nn. 5, 7, 19, 21, 24, 27. Ho raccolto inoltre 9 documenti eseguiti sull'*armonica a bocca* da un suonatore della zona di Montona (Motovun). Lo strumento (detto anche *spineta*) è stato in uso in Istria soprattutto fra le due guerre.

²⁴ Le trascrizioni sono state realizzate con la collaborazione di Ennio Simeon.

²⁵ Cfr. G. RADOLE, *Canti popolari istriani*, Firenze 1965, pagg. 75 e 220-221; ID., *Canti popolari raccolti a Materada Buroli e Visinada in Istria*, Trieste 1976, pagg. 85 e 136; I. IVANČAN, *op. cit.*, pagg. 258-266; R. LACH, *Volkslieder in Lussingrande*, in «Sammelbände der Internationale Musik-Gesellschaft», IV (Lipsia, 1902-3), pag. 641.

²⁶ Quest'ultima è trascritta in R. STAREC, *Il violino... cit.*, pag. 97.

1. SETE PASI

♩ = 132 ca. **A**

armonica Mi ri oc- ri Si se ti me vol cie- Mi
B Co- ri oc- ri Si se ti me vol cie- par
 u- no e do e do o tre fin che mi co-ro no me cia- pà

2. ZOTICH

♩ = 136 ca. **A¹**

armonica Do | | Sol | | | Re | | | Sol | | |
A² Do | | Re Sol | | | Re | | | Sol | | |
A³ Do | | Re Sol | | | Re | | | Sol | | |

3. PIZ POLCA

♩ = 112 ca. **A**

Sol | | Re | Sol | | | Re |
 armonica
 bassetto
B
C 1 2
 | | Sol | | Do | Sol | | Re Sol Sol

4. STAIER

$\text{♩} = 164 \text{ ca.}$ **A**

armonica (1) Re | | | | La | | | |

1 | | | | 2 | | | |

Re | | | | Re | | | |

B 1 | | | | 2 | | | |

La | | | | Re | | | | Re | | | |

B 1 | | | | 3 | | | |

La | | | | Re | | | | Re | | | |

Detailed description: This musical score is for a piece titled '4. STAIER'. It is written for a harmonica in the key of D major (one sharp) and 3/8 time. The tempo is marked as approximately 164 beats per minute. The score is divided into two main sections, A and B. Section A consists of two staves of music. The first staff begins with the instruction 'armonica (1)'. The melody starts on a whole note 'Re' (D4), followed by a quarter note 'La' (A4). The second staff continues the melody with eighth notes and includes first and second endings. Section B also consists of two staves. The first staff begins with a repeat sign and a first ending. The second staff continues the melody and includes a triplet of eighth notes. The piece concludes with a final whole note 'Re'.

5. DAMPASÉ

$\text{♩} = 116 \text{ ca.}$ **A**

fisarmonica Sol | | | | Re | | | | Sol | | | |

2 | | | | 3 | | | |

Re | | | | Sol | Re | | | | Sol | | | |

B

Re | | | | Sol | Re | | | | Sol | | | |

Do | | | | Sol | Re | | | | Sol | | | |

Detailed description: This musical score is for a piece titled '5. DAMPASÉ'. It is written for a fisarmonica in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as approximately 116 beats per minute. The score is divided into two main sections, A and B. Section A consists of two staves of music. The first staff begins with the instruction 'fisarmonica'. The melody starts on a whole note 'Sol' (G4), followed by a quarter note 'Re' (D5), and ends with a whole note 'Sol' (G4). The second staff continues the melody with eighth notes and includes first and second endings. Section B consists of two staves. The first staff continues the melody with eighth notes. The second staff continues the melody and includes a triplet of eighth notes. The piece concludes with a final whole note 'Sol'.

6. MANFRINA

$\text{♩} = 120 + 126 \text{ ca.}$

armonica Sib Mib | | | | Sib Mib | | | | Mib

(Povero Checc Checo co...)

B

Lab | | | | Mib | | | | Lab Sib Mib

Detailed description: This musical score is for a piece titled '6. MANFRINA'. It is written for a harmonica in the key of B-flat major (two flats) and 6/8 time. The tempo is marked as approximately 120 to 126 beats per minute. The score is divided into two main sections, A and B. Section A consists of two staves of music. The first staff begins with the instruction 'armonica'. The melody starts on a whole note 'Sib' (Bb4), followed by a quarter note 'Mib' (Eb4). The second staff continues the melody with eighth notes and includes first and second endings. Section B consists of two staves. The first staff continues the melody with eighth notes. The second staff continues the melody and includes first and second endings. The piece concludes with a final whole note 'Mib'.

7. CARNEVAL NO STA ANDAR VIA

$\text{♩} = 116 \text{ ca.}$ **A¹** **A²**

armonica (Mi) La | | Mi | | La | |
 Car-ne val no staan-dar vi-a ti fe-re moun bel ca-po-to o-gni

bassetto

pa- scoun sco-pe- lo-to car-ne- val ri-tor-ne- rà | | Mi

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '7. CARNEVAL NO STA ANDAR VIA'. It features two systems of music. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff with a 3/4 time signature. The tempo is marked as approximately 116 beats per minute. The first system is labeled 'A1' and 'A2'. The lyrics are written below the notes. The second system continues the melody and includes a 3/4 time signature change.

8. POLCA

$\text{♩} = 116 \text{ ca.}$ **A** **B¹** **B²** 1 | 2 |

armonica La | | Mi | | La | | Mi | | Re | La | |

bassetto

| | Mi | | La | | Mi | | La | |

| | Mi | | La | | Mi | | La | |

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '8. POLCA'. It features three systems of music. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, and a bass clef staff with a 2/4 time signature. The tempo is marked as approximately 116 beats per minute. The first system is labeled 'A'. The lyrics are written below the notes. The second system is labeled 'B1' and the third system is labeled 'B2'. The score includes a first ending bracket at the end of the first system.

2. *Zotich*. Registrazione originale raccolta a Martincici (Grisignana) il 14 ottobre 1984, da Vito Puzzer «Mazúl», n. 1909 (armonica). Il *zotich* (secondo la grafia croata *cotić*) o *sotis* deriva dallo *scottish* o *scottische*. Due versioni istriane da Mune e da Vermo sono state pubblicate da Ivančan.²⁷

3. *Piz polca*. Registrazione originale raccolta a Martincici (Grisignana) l'11 novembre 1984, da Vito Puzzer «Manzúl», n. 1909 (armonica) e da Umberto Pozzari, n. 1927 (basso ad arco). Derivata dalla *Spietzbubenpolka*, in Istria è detta anche *pišpolka* o *špicpolka*. Cossàr riporta per Grisignana la denominazione *balada da piz*.²⁸ Ivančan ne ha pubblicato una differente versione di Mune.²⁹

4. *Stáier*. Registrazione originale raccolta a Trieste il 5 febbraio 1986, da Emilio Gamboz di Gorgo (Pirano), n. 1909 (armonica). La *stáier* o *stiriana* (in Friuli *stájare*) è detta in Istria anche *štajeriš* o *štajerska*. Ivančan ne riporta i passi ma non il tema musicale.³⁰

5. *Dampasé*. Registrazione originale raccolta a Valle (Bale) il 29 ottobre 1983, da Claudio Dellabernardina «Taranta», n. 1956 (fisarmonica). Non vi sono più suonatori di armonica diatonica a Valle, ma del vecchio repertorio di balli si ricorda, oltre al *dampasé*, anche il *boemin*, la cui melodia coincide con quella della *bersagliera* eseguita sul violino a Dignano.³¹ Il *dampasé* deriva il suo nome probabilmente dalla contrazione e deformazione popolare di qualche comando in francese (forse: *dames passez*), sul genere della *quadriglia*. La registrazione originale, nella quale Egidio Cuccurin «Mešarecia», n. 1953, svolge il ruolo di capoballo («dampasé», «giro», «cambio di dame»), è pubblicata in disco.³²

6. *Manfrina*. Registrazione originale raccolta a Veglia il 9 aprile 1985, da Mario Iurina «Picio», n. 1922 (armonica). La *manfrina* o *monfrina* veniva accompagnata dal canto dei ballerini, sulle parole «Povero Checo, Checo...». Il semplice testo della canzoncina è riportato da Cossàr per Momiano (Momjan) e appunto per Veglia.³³ Una *manfrina* da Giurizzani (che ricorda piuttosto la *piz polca* dell'esempio 3) è in Ivančan.³⁴

7. *Carneval no sta andar via*. Registrazione originale raccolta ad Oskurus - Oskuruš (Momiano) il 30 settembre 1984, da Antonio Perossa «Santin», n. 1925 (armonica) e Fausto Vigni, n. 1936 (basso ad arco e canto). È un canto diffuso in tutta l'Istria, in versioni musicalmente differenti. Radole ne ha pubblicato due lezioni raccolte a Capodistria da Vidossi nel 1908 e da Ric-

²⁷ I. IVANČAN, *op. cit.*, pagg. 203-209.

²⁸ R.M. COSSÀR, *I balli del popolo istriano nei primi decenni nel novecento*, in «Pagine istriane», V, 1 (Trieste 1955), pag. 32.

²⁹ I. IVANČAN, *op. cit.*, pagg. 267-272.

³⁰ *Ibidem*, pagg. 272-275.

³¹ *Ibidem*, pagg. 286-287; R. STAREC, *Il violino... cit.*, pag. 94.

³² *Canti e musiche...*, a cura di R. STAREC, cit., lato D, n. 6.

³³ R.M. COSSÀR, *Momiano d'Istria, nei giochi e nell'allegria della sua gente*, in «Archivio per la raccolta e lo studio delle tradizioni popolari italiane», XV, I-II (Catania 1940), pag. 35; *Id.*, *I balli... cit.*, pag. 29; *Id.*, *Danze popolari d'un'isola del Carnaro (Veglia)*, in «Lares», XII (Roma 1941), pag. 291.

³⁴ I. IVANČAN, *op. cit.*, pagg. 218-225.



TAV. 6 - Suonatori di Oscurus (Momiano) - vedi esempi 7 e 8.

cobon nel 1937, e una da Visinada raccolta nel 1913-14 da Martinelli.³⁵ Due testi (senza musica) sono stati editi da Babudri e Cossar.³⁶ La versione musicale di Oscurus in tempo quinario presumibilmente risente dell'influsso sloveno.³⁷ Il medesimo testo mi è stato eseguito su una melodia differente anche dai suonatori dell'esempio 1 e dell'esempio 4.

8. *Polca*. Registrazione originale raccolta ad Oscurus (Momiano) il 30 settembre 1984, da Antonio Perossa «Santin», n. 1925 (armonica) e Fausto Vignini, n. 1936 (basso ad arco). Si tratta in realtà di una versione del diffusissimo canto *Nina mia son barcarolo*, interessante però per le trasformazioni e gli adattamenti subiti dal tema, con anche la ripetuta presenza di una battuta in tempo ternario.³⁸

³⁵ G. RADOLE, *Canti popolari istriani. Seconda raccolta con bibliografia critica*, Firenze 1968, pagg. 33-34 e 41-42; Id., *Canti popolari raccolti...* cit., pagg. 88 e 137.

³⁶ F. BABUDRI, *Fonti vive dei Veneto Giuliani, per le scuole medie e le persone colte*, Milano s.d. (1926), pag. 398; R.M. COSSAR, *Momiano...* cit., pag. 39.

³⁷ Già pubblicata in R. STAREC, *Folk music of the italian minority in Istria and its relation to the musical traditions of northern and central Italy, Slovenia and Croatia*, in *Traditional music of ethnic groups - Minorities*, a cura di J. BEZIĆ, Zagreb 1986, pag. 87.

³⁸ Cfr. G. RADOLE, *Canti popolari istriani*, cit. (1965), pagg. 66 e 207; M. FILLINI, *A Cherso se cantava cussì...*, Padova 1982, pagg. 85-86. Cfr. anche le melodie di *Mama mia, go vinti ani* in G. RADOLE, *Canti...* cit. (1965), pagg. 64 e *Mama mia, go visto l'orso* in L. DONORÀ, *Cantavimo e sonavimo cussì*, Gorizia 1983, pag. 45.

NOTA BIOBIBLIOGRAFICA

Roberto Starec (nato a Trieste nel 1949), etnomusicologo ed organologo, ha avviato dal 1983 un programma sistematico di registrazioni «sul campo» di canti e musiche di tradizione orale in Istria ed in Friuli. Dal 1976 ha raccolto strumenti musicali popolari e tradizionali ed effettuato rilevazioni organologiche nelle aree italiana, spagnola, jugoslava, greca, turca, araba. Ha collaborato alla prima mostra sugli strumenti della musica popolare in Italia (Venezia, Angera, Bologna, Milano, Castelfidardo, Roma, marzo 1983 - dicembre 1984). Sul folclore musicale degli italiani d'Istria ha realizzato l'album di due dischi con documenti originali *Canti e musiche popolari dell'Istria veneta* (Milano 1984) con ampio libretto illustrativo, ha scritto diversi articoli per pubblicazioni specializzate italiane, jugoslave e svizzere, ha curato trasmissioni per la RAI, per TV Capodistria e per la Radio della Svizzera italiana. Ha preso parte a numerosi convegni di carattere etnomusicale ed organologico, in Italia e all'estero. Per il 1986 è stato invitato al Meeting mondiale triennale dello Study Group on Folk Music Instruments dell'International Council for Traditional Music.

LA REDAZIONE