

Rai  Sardegna

Gli Archivi della memoria



Collana diretta da
Romano Cannas

Canto a tenore
e musica strumentale

a cura di Ignazio Macchiarella

Musica

Ignazio Macchiarella

Canto a tenore e
musica strumentale



Gli Archivi della memoria

Collana diretta da Romano Cannas

Comitato di esperti

Pietro Clemente (coordinatore)

Manlio Brigaglia

Angelo De Murtas

Maria Lai

Ignazio Macchiarella

Giacomo Mameli

Giuseppe Marci

Gianluigi Mattiotti

Gian Giacomo Ortu

Paolo Pillonca

Walter Racugno

Paolo Scarnecchia

Gian Nicola Spanu

Ricerca e coordinamento dei documenti sonori

Cristina Maccioni

Stefania Martis

Organizzazione

Luciano Selis

Produzione

Enrico Loi (responsabile)

Luciano Era

Pierdamiano Marcialis

Stefano Mulargia

Letture

Daniela Pettinau

Segreteria

Antonella Busia

Maddalena Enna

Bettina Murgia

Fotografie

Archivi di Rai Sardegna,

Nino Busia, Giuseppe Podda e Giovanni Sanna

Grafica e stampa

Merella arti grafiche

L’archivio di Radio Sardegna comprende una importante e per certi aspetti preziosa raccolta di documenti sonori sulla musica di tradizione orale dell’Isola, registrati grosso modo fra gli anni Cinquanta e Settanta. Una raccolta la cui esistenza è nota (ne avevano notizia cantori, suonatori e in genere il pubblico degli “appassionati”, mentre nei paesi sono molti gli anziani che ricordano “quelli della Rai” venuti “in piazza a registrare” e coloro i quali hanno memoria delle trasmissioni radiofoniche andate in onda fino agli anni Ottanta nelle quali era possibile ascoltare quelle registrazioni) ma che solo da poco tempo ha cominciato ad essere esplorata e studiata in maniera sistematica⁽¹⁾. I brani presentati in questi due cd rappresentano gli esiti di una prima e parziale esplorazione condotta su una sessantina di ore di ascolto fra bobine contenenti registrazioni “sul campo” e trasmissioni radiofoniche comprendenti incisioni in studio e di diversa provenienza.

Già alla luce di questi primi ascolti i materiali di Radio Sardegna rivelano allo studioso e al cultore appassionato molteplici motivi di interesse. Innanzi tutto interessi di tipo documentario. Nell’archivio vi sono testimonianze relative a molteplici generi musicali praticati

⁽¹⁾Lo studio etnomusicologico dell’archivio di Radio Sardegna era stato originariamente affidato a Pietro Sassu, il quale meglio di qualunque altro avrebbe potuto realizzarlo, non solo per l’assoluta competenza sul patrimonio musicale tradizionale sardo ma anche per essere stato uno dei protagonisti diretti dell’esperienza di Radio Sardegna. La sua prematura scomparsa ha necessitato la sostituzione che, come tutte le sostituzioni obbligate di questo tipo, non potrà essere in grado di portare agli esiti cui sarebbe arrivato l’originale. A Pietro non piacevano omaggi postumi, dedicatorie e cose del genere: dico solo che questo lavoro è stato realizzato pensando a lui e al suo insegnamento.

nel lasso di tempo considerato (compresi alcuni oggi non più in uso o altri che sono stati da poco ripresi dopo decenni di interruzione della trasmissione), nonché numerose attestazioni di esecuzioni di cantori e suonatori che all'epoca erano ritenuti tra i più rappresentativi delle rispettive tradizioni musicali (o più in generale del secondo dopoguerra). La maggior parte delle incisioni, effettuate negli studi di Cagliari con apparecchi professionali, ancora oggi riesce a restituire una qualità medio-alta di ascolto. Lo stesso vale per le registrazioni "sul campo", realizzate con buone apparecchiature portatili (benché qualche limite talvolta si riscontri nel caso della polifonia vocale imputabile, pare, alla qualità dei microfoni o ad un loro impreciso uso: lo si noterà ad esempio all'attacco del brano 7 del cd 1 o del brano 1 del cd 2), quasi sempre in situazioni non contestuali e al chiuso, tranne qualche caso di rilevamenti dal vivo di esecuzioni all'interno di feste o eventi rituali in cui si ascoltano voci e rumori di sottofondo (per esempio il brano 20 del cd 1 e il 10 del cd 2). Si tratta perciò di un corpus di documenti sonori in grado di offrire un'immagine nitida e puntuale di un momento della "storia" recente della musica tradizionale dell'Isola, un'immagine certamente non corrispondente alla realtà concreta della prassi esecutiva ma verosimilmente non molto lontana da essa, e comunque costituita da esecuzioni musicali rappresentative e di buona qualità.

D'altronde, benché registrate fuori contesto, si deve presupporre che le registrazioni di Radio Sardegna documentino di norma delle esecuzioni "vere", pensate e destinate dagli stessi interpreti alla

fruizione del pubblico radiofonico sardo e quindi, in larga parte, ad ascoltatori competenti, compresi i loro stessi compaesani che conoscevano i repertori in questione e ne sapevano valutare anche le minime sfumature. Si tratta di una questione cruciale: esecutori e cantori tradizionali sanno di non poter “barare” quando gli ascoltatori appartengono alla loro stessa (micro) cultura. La scarsa dimestichezza con la registrazione sonora ed i mezzi di comunicazione di massa dei cantori e suonatori di allora (almeno fino agli anni Settanta) rappresenta un ulteriore elemento a suffragio del valore documentario dei materiali dell’archivio. Nelle esecuzioni in questione, infatti, non si avverte nulla delle artificiosità (in entrambi i sensi, sia come più o meno ardite commistioni fra generi e tradizioni locali e/o extra regionali, sia come asfittiche cristallizzazioni di modelli formali) che oggi sono del tutto evidenti in molte delle registrazioni in studio proposte dagli stessi esecutori tradizionali (molti dei quali sono così avvezzi agli espedienti tecnologici da utilizzare sovrincisioni, effetti audio e così via) e che troppo spesso sono pensate per essere commercializzate fuori dall’Isola nel mercato della *world music*. Piuttosto, i materiali di Radio Sardegna potrebbero paragonarsi alla concezione della *performance* musicale *su palcu* così come questa si è andata sviluppando nelle feste della Sardegna degli ultimi decenni⁽²⁾.

⁽²⁾Vedi Bernard Lortat Jacob, *Musiche in festa*, Condaghes, Cagliari 2001, pp. 55 e sgg.

L'effettivo valore documentario delle registrazioni dell'archivio di Radio Sardegna attribuisce loro un ulteriore motivo di interesse in prospettiva diacronica, quali fonti di assoluto rilievo per una ponderata riflessione sui cambiamenti recenti e in corso della tradizione musicale isolana. Ciò non tanto per quanto riguarda l'aspetto formale, la strutturazione del materiale musicale, l'articolazione in generi di ogni repertorio e così via - perché a tal fine sarebbe imprescindibile disporre di materiale contestuale - ma per ciò che attiene complessivamente al *sound* di ciascun genere, cioè alla qualità della voce e dell'esecuzione strumentale, al colore, alle strategie espressive proposte dagli interpreti e così via.

Un rilievo del tutto particolare hanno poi le molteplici testimonianze di repertori e pratiche musicali oggi non più in uso (per esempio i canti monodici femminili con accompagnamento di percussioni, quali il caso del canto al setaccio, brano 21 cd 1; oppure la pratica di una quinta voce all'acuto nel canto a tenore (come *sa quinta* di Lula, brano 5 cd 1) oppure le attestazioni in alcune località di pratiche musicali che negli ultimi decenni sono scomparse dall'uso (per esempio il canto del *Miserere a cuncordu* a Sassari, brano 2 cd 2).

Per altro verso, le registrazioni non venivano realizzate da programmisti e tecnici Raicon finalità di documentazione etnomusicologica (tranne eccezioni). Ben poche sono le informazioni rintracciabili nelle schede e nelle presentazioni delle trasmissioni radiofoniche sulle circostanze

dei rilevamenti, al di là delle località di provenienza degli esecutori (o di effettiva registrazione quando questa avveniva “sul campo”) e dei loro rispettivi nomi (sebbene anche in questo caso non manchino delle imprecisioni, come vedremo più avanti) o delle denominazioni collettive nel caso dei cosiddetti “gruppi folk” o “gruppi corali”. L’obiettivo alla base dell’attività di registrazione sembra essere stato piuttosto quello di riprendere innanzi tutto della *musica sarda*, accentuando il valore dell’aggettivo “sarda” e senza distinzioni fra quelli che all’epoca venivano chiamati “dislivelli interni”. In tal senso è significativo che nei programmi radiofonici (almeno fino agli anni Ottanta) e nelle relative schede il termine folklore (e le relative definizioni aggettivanti “musica folklorica” o “folk”, mentre quasi del tutto assente è l’aggettivo popolare) venga usato come un rafforzativo della connotazione regionalistica o come un suo sinonimo, ma senza riferimenti ad appartenenze di classe sociale o simili (si tratta di una accezione terminologica d’uso comune ai nostri giorni: un suonatore d’organetto barbaricino mi spiegava che quando suona alle feste del paese e per i sardi egli esegue del “folklore”, mentre quando suona per dei non sardi e in concerto fa “musica etnica”). Ed è ugualmente indicativo che, sempre nelle stesse fonti, gruppi di canto polifonico appartenenti a tradizioni esecutive sostanzialmente differenti come il quartetto del *canto a tenore* da un lato e le formazioni corali organizzate (“alla nuoresa” come si usa dire) vengano ugualmente definite con lo stesso termine “coro”, seguito solamente dalla specificazione della località di origine.

Una specifica importanza hanno i materiali registrati dalla fine degli anni Quaranta agli anni Sessanta da Giorgio Nataletti (Roma 1907-1972), funzionario dell'Eiar, considerato fra i padri dell'etnomusicologia italiana e fondatore del C.N.S.M.P. - Centro Nazionale di Studi sulla Musica Popolare - presso l'Accademia di Santa Cecilia a Roma, il primo archivio pubblico italiano dedicato alle tradizioni musicali. Frutto di una lunga ed intensa campagna di rilevamento con un approccio da studioso (e la prospettiva dell'osservatore esterno), i materiali raccolti da Nataletti hanno l'intento di dar conto in maniera sistematica delle diverse manifestazioni della musica sarda, comprese quelle meno "spettacolari" e legate ad una dimensione quotidiana e familiare come *anninia*, *rosari*, *gosos*, nonché gli *attittos*. Essi sono stati ripresi in diverse trasmissioni radiofoniche nel corso degli anni e costituiscono l'ossatura di un interessante programma in tredici puntate, intitolato *Su ussertu*, andato in onda nel 1964 a cura dello stesso studioso romano.

La selezione presentata in questi due primi cd è stata pensata innanzi tutto con l'obbiettivo di rendere conto della varietà dei materiali musicali tradizionali (al di là del "*canto a chiterra*" logudorese, cui è dedicato un apposito cd a cura di Paolo Scarnecchia) conservati nell'archivio di Radio Sardegna. Ho cercato quindi di proporre tutte le combinazioni esecutive che vengono documentate: canti monodici femminili e maschili; polifonie maschili e femminili; canti maschili e femminili con accompagnamento strumentale; musica

strumentale. Nella scelta dei brani per ciascuna combinazione esecutiva ho cercato di privilegiare le esecuzioni degli interpreti più rinomati all'interno della tradizione e/o quelle che hanno particolari motivi di interesse musicologico o documentario.

Naturalmente, dati i limiti del campione d'ascolto di cui si è detto in apertura, i materiali qui offerti non possono certo considerarsi rappresentativi dell'intero archivio Rai: altre "scoperte" (e credo molte altre "sorprese", come quelle di cui tra breve dirò) potranno venir fuori dal proseguimento del lavoro. Si tratta, comunque, di materiali musicali di assoluto valore e di sicuro interesse per gli studiosi, per gli appassionati e per *sas 'iddas* (i paesi) di provenienza dei rispettivi esecutori.

Nello stendere le seguenti brevi note di presentazione ho cercato di incontrare gli esecutori dei brani selezionati ancora in vita o di raccogliere informazioni direttamente nei rispettivi paesi di provenienza. L'elenco delle persone che mi hanno dato delle indicazioni, integrando e talvolta correggendo i dati delle schede Rai, è decisamente lungo ed evito in questa sede di esplicitarlo per timore di scordare qualcuno: a tutti quanti va il mio più sentito ringraziamento.

Più che un lavoro concluso, le note seguenti hanno il carattere di un *work in progress*, una sorta di primo passo verso un approfondimento ulteriore che sarà svolto nei prossimi anni. In questo senso si giustifica anche il fatto che le indicazioni sui singoli brani non sono omogenee, e che in alcuni casi manchino di nomi o

specificazioni sul luogo e data di registrazione e così via.

Il blocco iniziale dei documenti sonori del primo cd è costituito (e non credo potesse essere altrimenti, data la specificità sarda del repertorio in questione) da nove brani appartenenti al vasto genere del cosiddetto *canto a tenore*. Introdotto dalla scansione dell'attacco del testo verbale a beneficio del pubblico radiofonico (non si tratta infatti di un uso contestuale), il primo brano è un assai significativo esempio di *ballu torrau* di Fonni, tratto da una bobina registrata nel 1956. Eseguito da un quartetto di voci che al momento non è stato possibile identificare con certezza, il brano colpisce per la varietà nella giustapposizione delle sezioni ritmico-melodiche, con un continuo variare de *su puntu* (la nota cardine dell'accordo, proposta da *sa boghe*) sulle due altezze di riferimento - per altro piuttosto acute rispetto alla norma (intorno a LA₂+20 cent circa e SOL₂+20 cent circa). Subito dopo propongo due brani eseguiti da altrettanti gruppi di un altro dei paesi cardine della tradizione del canto *a tenore*, Orgosolo. Il primo è un *ballu* nell'esecuzione di uno dei gruppi più noti nella storia recente della tradizione del canto a tenore del paese barbaricino, il "tenore Corrias", formato da Giuseppe (Erpeddu) Corrias *boghe* (si alternava nello stesso ruolo con Pietro Podda detto Rondello)⁽³⁾; Antonio Congiu *mesa boghe*, Cuccu *contra*

⁽³⁾Come è noto le definizioni delle singole parti polifoniche, degli elementi tecnici del canto, dei differenti generi, degli strumenti musicali e così via variano da paese a paese: per comodità espositiva, qui utilizzo una terminologia standard, d'uso comune negli studi etnomusicologici.

e Cristoforo Sorighe *bassu*. Il secondo è un brano a *sa seria* registrato nel 1973 e proposto da un altro celebre quartetto orgolese, il “tenore Rubanu” con Egidio Muscau *boghe*, Antonio Buffa *mesa boghe*, Sebastiano Piras *contra* e Giuseppe Rubanu *bassu* (quest’ultimo gruppo è ben noto anche per avere avuto una ricca produzione discografica in quegli anni in dischi, compact, cassette e Stereo 8 per editori locali). Un ballo a *passu torrau* di Oliena è il brano successivo, tratto da una bobina del 1967 ed eseguito, a quanto pare (gli anziani del paese non sono stati concordi nell’individuazione delle singole voci), da Carrale Catte *boghe*, Antonio Canusu *mesa boghe*, Francesco Malune *contra*, Michele Pulichedde *bassu*.

Gli esempi appena ascoltati, provenienti da una zona ristretta della Barbagia, testimoniano della eccezionale varietà formale e stilistica della tradizione del canto *a tenore* e rimandano all’attualità delle rispettive micro-culture locali, ancora oggi ben vive e fortemente caratterizzate. Diversamente, i due brani successivi provengono da un paese, Lula, dove la tradizione ha avuto problemi di continuità generazionale (senza mai interrompersi del tutto, però: anzi negli ultimi anni è oggetto di una forte operazione di riscoperta da parte delle giovani generazioni) e soprattutto è andata perdendo una delle caratteristiche formali presente nelle registrazioni dell’archivio Rai, *sa quinta*. Tale caratteristica - praticamente un raddoppio all’ottava in fase di cadenza de *su puntu* - è ascoltabile nel primo brano, *boghe notte*, mentre scompare nel secondo, un *ballu*, forse in virtù dell’impianto ritmico più serrato (ho tuttavia

raccolto testimonianze secondo cui *sa quinta* veniva proposta anche nella danze). Da quello che è stato possibile apprendere, gli esecutori del brano dovrebbero essere: Sisinnio Canu *boghe*, Francesco Farris detto “Legante” *mesa boghe*, Pietro Sale *contra*, Agostino Bosu *basu*, Leopoldo Spanu *quinta*. La registrazione è del 16 luglio 1961.

La forte caratterizzazione timbrica delle parti è certamente uno dei tratti più interessanti della tradizione del *canto a tenore* e ogni singola tradizione locale possiede un suo proprio colore per ciascuna voce e per l’insieme del quartetto. Se nei due brani di Lula colpiva l’asprezza della *mesa boghe*, nel prossimo, proveniente da un paese nella Baronia settentrionale, Buddusò, risulta sorprendente la parte del *basu*. Anche in questo caso il brano ha un importante valore storico: si tratta di una *Buddusoina antica* proposta da un quartetto che al momento non è stato possibile identificare, ricavata da una registrazione del 1960. Da sottolineare l’aggettivo “antica”, riportato nella scheda di rilevamento ed evidentemente suggerito ai tecnici Rai dagli stessi esecutori, segno di una consapevolezza nei cantori tradizionali della prospettiva diacronica e dei processi di trasformazione già mezzo secolo fa circa.

Da Mamoiada proviene un ulteriore esempio di *ballu a tenore* (anche se in questo paese propriamente per definire il quartetto e la tradizione si usa il termine *su ussertu*)⁽⁴⁾. Si tratta di una registrazione

(4) Il brano è compreso altresì nella fondamentale antologia discografica Musica sarda, a cura di Diego Carpitella, Leonardo Sole e Pietro Sassu, 3 L.P., Albatros, VPA ALB 3, Milano 1973.

del 1953, effettuata da Giorgio Nataletti, di cui sono esecutori Francesco Ganu *boghe*, Giuseppe Cadinu *mesa boghe*, Giuseppe Ladu *contra*, Giovanni Antonio Sedda *bassu*. Un ultimo ballo cantato, registrato il 27 ottobre 1964, è quello proposto da *Su cuntrattu 'e Bullitta* di Seneghe: Raimondo Cubeddu, detto "Buletta", *boghe* (propriamente *pesadoe*), Antonio Ortu, *mesa boghe*, Salvatore Mancosu, *contra* e Francesco Buseddu, *bassu*, un quartetto che, nelle testimonianze degli attuali cantori, ha avuto una grande importanza nella storia musicale del paese. Attestazione di un repertorio assai caratterizzato e significativamente diverso dagli stili performativi del tenore barbaricino (c'è anzi chi dice che quello di Seneghe non sia un vero e proprio repertorio di canto *a tenore*, se non altro per la mancanza di caratterizzanti voci gutturali) il brano aggiunge un ulteriore tassello alla varietà della documentazione sulla polifonia tradizionale d'argomento profano che è contenuta nella nastroteca Rai di Cagliari.

Al pari di questa, anche l'insieme delle testimonianze sulla musica strumentale risulta quanto mai variegato e ricco di motivi di interesse. Tutte le tipologie organologiche presenti nell'Isola vengono, in pratica, documentate. È quanto intende dimostrare la successione dei dodici brani che segue. I primi due, entrambi dei balli, hanno per protagonisti *sa trunfa* (scacciapensieri): nel primo, *unu ballu seriu* (talvolta chiamato pure *ballu campidanesu*) eseguito - a quanto è stato possibile sapere dal suonatore Ignazio Poddì di Meana Sardo - con lo strumento, da solo, e scandisce il ritmo di danza (un uso

ancora oggi attestato), mentre nel secondo - a quanto pare registrato a Nuoro nel novembre del 1965, da esecutori non individuati - a *sa trunfa* si uniscono uno strumento effimero, una foglia d'edera usata come *mirliton*, attraverso cui si realizza una rapida linea melodica, e una chitarra che realizza uno schematico accompagnamento armonico.

Il brano successivo (n. 12) è un estratto da un'interessante bobina realizzata nel 1956 a Gavoi: esso presenta tre dei balli appartenenti al repertorio locale e realizzati con diverse combinazioni di strumenti (*cantu, pipiolu, triangulu e tumbarinu* il primo; *organittos* - organetto, *tumbarinu e triangulu* il secondo e il terzo) presentati da uno dei suonatori che è anche il cantore. Eseguiti in forma potremmo dire didascalica, i tre balli rivelano una freschezza del suono, segno di una piena funzionalità del repertorio che è andata con il tempo perdendosi.

Uno spazio di assoluto rilievo, da un secolo o poco più, nella realizzazione del vasto repertorio di musica da ballo della Sardegna è stato assunto dagli aerofoni ad ancia libera: fisarmonica e organetto soprattutto e, in misura minore, armonica a bocca.

Questi, in virtù della facilità e immediatezza d'uso, hanno sostituito nell'accompagnamento del ballo sia strumenti più antichi come le *launeddas* (più "delicate" e sensibili alle condizioni climatiche, bisognose di cura e di una continua accordatura) sia i quartetti di canto *a tenore*: un cambiamento di sensibilità che ha finito per creare per questa categoria di strumenti un nuovo *sound* tipicamente sardo,

plasmato e indirizzato soprattutto dagli interpreti più apprezzati e rinomati sia a livello locale che areale e, in tempi recenti, regionale.

Tra le numerose testimonianze di suonatori, ho scelto di presentare innanzi tutto un suonatore di fisarmonica di Meana Sardo, Antonio Demuru, noto praticamente solo a livello locale, il quale propone un frammento de *sa danza* (brano 13) registrato nel 1956. Segue un brano proposto da Francesco Bande, musicista assai celebre in tutta la Sardegna, un ballo all'organetto, registrato il 29 settembre del 1969.

Tipico di Bande, oltre al rigore e al tempo stesso la ricchezza nell'andamento musicale, è l'uso di personalizzare il ballo con il canto, in questo caso il ben noto *Su curre curre*.

Nel micro-mondo della musica da ballo della Sardegna certi paesi richiamano immediatamente particolari forme o brani e viceversa. È il caso de *Sa sciampitta de Maracalagonis*: eseguito dalla formazione già vista a Gavoi, *pipiolu, triangulu e tamburinu*, il brano è tratto da una registrazione, pare, dei primi anni Sessanta. Ulteriori attestazioni della varietà delle musiche da ballo possedute dall'archivio Rai sono costituite dai due brani successivi, entrambi, nuovamente, per organetto.

Il primo è opera di Eusebio Loria ed è stato inciso nel gennaio 1956; il secondo è un estratto da una bobina registrata nel 1955 a Onani, nella quale il suonatore d'organetto, tal S. M. Ponchiotti, propone una esemplificazione dei balli del proprio paese (gli esperti e gli appassionati di musica da danza avranno notato le variazioni

all'interno dello stesso genere documentate dai pochi esempi proposti in questo ascolto: variazioni che appaiono più significative rispetto a quelle che si possono cogliere fra gli odierni suonatori, benchè questi rivelino un livello tecnico mediamente superiore rispetto ai loro colleghi di circa mezzo secolo fa).

Un ruolo importante (e non pienamente definito) hanno avuto anche in Sardegna le cosiddette “danze civili”, importate verosimilmente verso la fine del XIX secolo. Un esempio è testimoniato dallo *Scottish*, registrato in un anno certamente anteriore al 1960, nell'esecuzione di A. Sotgiu e F. Mu (armonica a bocca e chitarra).

Non mancava nelle trasmissioni di Radio Sardegna (e certamente non sarebbe possibile immaginare il contrario) una specifica attenzione per il repertorio delle *launeddas*.

Accanto alle registrazioni effettuate direttamente “sul campo” (in verità, per quel che è stato possibile appurare, non numerose percentualmente: del resto intorno agli anni Sessanta-Settanta lo strumento attraversava un periodo di relativa crisi, con pochi suonatori in attività) venivano proposti vari documenti “storici” costituiti dalle incisioni della prima metà del Novecento, dei grandi suonatori, primo fra tutti Efisio Melis.

È il caso del brano successivo della nostra scaletta, *fiuda bagadia*, inciso dal maestro di Villaputzu nel 1930 a Milano: un brano oggi assai conosciuto (anche grazie alle numerose edizioni discografiche frutto della strepitosa rinascita dello strumento che si è verificata

nell'ultimo decennio circa)⁽⁵⁾, ma il cui ascolto, allora, costituiva una preziosità. Il brano successivo, una *sonada a passu 'e dusu* nell'inconfondibile stile musicale di Cabras, per *punto 'e organu*, è tratta da una registrazione di cui si hanno poche notizie, che parrebbe contestuale e realizzata in occasione di qualche festa religiosa (si ascoltano, in sottofondo, voci e suoni della festa, compresi alcuni tamburi).

L'ultimo brano strumentale è costituito da un arrangiamento di *unu ballu* per chitarra (*passu 'e tres*), realizzato dal grande suonatore campidanese Nanni Serra, di cui non è nota la data di incisione. In questo caso siamo ovviamente di fronte ad un alto livello di professionismo musicale e ad un tipo di rielaborazione musicale che ha avuto grande incidenza e suggestione nelle successive generazioni di chitarristi sardi.

Se la polifonia e la musica strumentale hanno grande sviluppo nella pratica musicale dei sardi (almeno per quello che sappiamo relativamente all'ultimo secolo circa), la monodia appare meno viva e comunque scarsamente o per nulla funzionale (a parte *anninnie*, *duru duru* e canti del repertorio per l'infanzia che tuttavia, appartenendo alla sfera intima e domestica del mondo femminile,

⁽⁵⁾Versioni restaurate delle registrazioni storiche di Efisio Melis sono proposte in particolare da due compact disc con impostazione etnomusicologica (e quindi corredati da un ampio libretto con apparato musicologico): *Efisio Melis 1930-1950* a cura di Roberto Leydi e Pietro Sassu, Silex, Y 225106, Gentilly 1994; *Efisio Melis e Antonio Lara. Launeddas* a cura di Pietro Sassu, Robi Droli, Rdc 5025, San Germano (AL), 1995.

sono difficilmente documentabili in funzione). Fra i pochi brani monodici dell'archivio Rai ne ho scelto tre: un canto femminile con accompagnamento di setaccio, registrato a Sinnai negli anni Cinquanta da Giorgio Nataletti (un esempio che nella vocalità, nella pratica esecutiva e nei suoi significati simbolici dovuti all'uso di un utensile del lavoro come strumento d'accompagnamento, si ricollega ad un filone largamente diffuso fra le culture che si affacciano nel Mediterraneo); un altro canto femminile costituito da una versione didascalica di un *attittidu* della cui registrazione non si hanno notizie (parrebbe del Campidano meridionale); e infine una monodia maschile registrata prima del 1960 a Capoterra da Luciano Marotto che, anch'egli a fini didascalici, propone una intonazione di un brano per la mietitura.

Nell'area del Campidano tradizionalmente trovavano ampia diffusione delle forme di canto monodico, maschile o femminile, con accompagnamento strumentale o vocale, come il canto *a curba*, *a torrada*, *a sa currentina* e così via. Poco conosciute e studiate dalla letteratura etnomusicologica (fatto molto strano, trattandosi di forme di grande interesse sia per lo specifico musicale che per il dato contestuale) esse sono ampiamente documentate nella nastroteca Rai di Cagliari. Propongo tre brevi esempi: un frammento da un *muttettu*, eseguito dalla voce di Egidio Marras con l'accompagnamento alla chitarra di Antonio Piredda (registrazione del 5 agosto 1965); un altro estratto nell'esecuzione di Vittorio Laconi (voce) e Nanni Serra (chitarra), lo stesso chitarrista ascoltato come

solista nel brano 21); infine un ulteriore *muttettu*, presentato nelle schede Rai come “canto di pescatori di Cagliari” ed eseguito con l’accompagnamento di *basciu e contra* (l’accompagnamento ancora oggi in funzione in occasione della *cantada a muttettu longu*, cioè delle gare poetiche improvvisate di tradizione campidanese).

A chiusura del primo cd ecco *Bobore ficumurisca*, uno dei brani più famosi del repertorio detto “popolareggiante” in una esecuzione storica del Coro di Nuoro realizzata dalla Rai nel capoluogo barbaricino nel 1965: una testimonianza di una pratica musicale, quella dei cori “alla nuoresa”, di relativamente recente importazione che un grande successo ha avuto nei mezzi di comunicazione di massa e nel pubblico cittadino (e negli ultimi anni, anche in contesti paesani). Non a caso l’archivio di Rai Sardegna possiede numerosi brani eseguiti da formazioni di questo tipo, materiali storici, fra le testimonianze sonore più antiche di questo genere, da cui si potrà utilmente partire per cominciare una necessaria riflessione su di esso e sul suo successo in Sardegna.

Tutto il secondo cd è dedicato alle altre forme del canto polifonico della Sardegna attestate nell’archivio cagliaritano. Si comincia con un documento di assoluto valore: la registrazione integrale dei canti per la messa di Natale nella tradizione polifonica della *tasgia* gallurese (a cinque parti vocali con accompagnamento di armonium), proposta dal famoso coro di Aggius di Matteu Peru (con Matteu Peru, Gianandrea Peru, Giovanni Muzzeddu, Luciano

Biancareddu e Andreino Biancareddu). Registrato nel 1965 (forse, almeno parzialmente, in contesto) il lungo brano (circa trenta minuti) propone in successione i brani, in latino, dell'*Ordinarium* e quelli del *Proprium* per la liturgia natalizia, seguiti da alcuni canti di tipo devozionale, in italiano, a destinazione paraliturgica. L'importanza del documento, oltre che nella varietà e ricchezza della condotta polifonica nelle diverse parti, è data anche dalla qualità dell'esecuzione realizzata da un gruppo in piena "forma" con un magnifico amalgama delle voci. Come è noto, la tradizione polifonica di Aggius ha vissuto un periodo di grande splendore intorno alle figure di Matteo Peru e Salvatore Stangoni. Invecchiati e scomparsi costoro, essa è andata perdendo di qualità fino alla crisi degli ultimi anni (se ne ha una chiara idea confrontando questa registrazione con quella delle parti dell'*Ordinarium* realizzata una quindicina di anni dopo e di seguito pubblicata nell'antologia discografica *Canti Liturgici di tradizione orale*, Albatros Alb 21, 1985). Anche il brano successivo, un *Miserere* a quattro voci registrato a Sassari, ha una notevole importanza documentaria, in quanto si tratta della testimonianza di un repertorio scomparso. Di esso, per di più, non vi erano praticamente attestazioni sonore: l'unica era un breve frammento, sempre del *Miserere*, registrato da Pietro Sassu nel 1962 (fra le sue primissime registrazioni), una testimonianza "fortunosa" e non in funzione, in quanto già quell'anno il repertorio era uscito dalla pratica esecutiva⁽⁶⁾. Non è stato possibile

⁽⁶⁾ Il frammento è riprodotto nel cd allegato a Pietro Sassu, *Le voci di Sassari*, Nota. Udine 1998.

risalire alla data dell'incisione della Rai (che comprende diversi brani, compreso lo *Stabat Mater* e altri canti in latino), nè ai nomi degli esecutori (tra l'altro nell'astuccio della relativa bobina - la numero 408 - è scritto "Coro Folkloristico di Sassari", indicazione emblematica dell'approssimazione terminologica circa i contenuti delle registrazioni a cui mi riferivo in apertura di queste note).

Oltre alle due appena viste, la nastroteca Rai contiene altre testimonianze di repertori polifonici religiosi (o, come talvolta si dice, *a cuncordu*). Fra queste ho selezionato uno *Stabat Mater* appartenente ad una tradizione locale assai nota, quella di Bosa. Registrato il 7 marzo 1967, il brano è proposto da un gruppo ben rinomato nella storia orale del paese, quello composto da Antonio Addis *cuntraltu*, Ferdinando Pischedda *tenore*, Antonio Ruggiu *contra*, Peppino Ruggiu *contra* e Simone Sechi *basciu*, gruppo che davanti ai microfoni Rai si presenta come "Coro proloco di Bosa".

Accanto alle forme della polifonia ad accordo in falsobordone (canto *a tenore*, polifonia religiosa confraternale, *tasgia* e relative varianti), in Sardegna esistono diverse pratiche polifoniche a parti parallele di impianto lineare-orizzontale. Queste sono normalmente usate per il canto di brani religiosi di tipo paraliturgico: è il caso del repertorio della Settimana Santa di Cagliari, documentato nell'archivio Rai da una registrazione che parrebbe degli anni Sessanta, dalla quale provengono i successivi due brani del cd. Eseguiti dal coro del SS. Crocifisso, entrambi hanno testo in italiano (verosimilmente d'origine settecentesca; gli stessi testi vengono eseguiti in rituali di diverse

località delle regioni centro meridionali dell'Italia) e sono ancora oggi eseguiti nelle processioni che attraversano il centro di Cagliari durante la Settimana Santa con le stesse melodie e modalità esecutive degli esempi qui riportati, al di là, ovviamente, delle fisiologiche variazioni dovute ai normali processi di trasmissione orale.

Una particolare importanza fra i formalizzati della tradizione orale della Sardegna assumono i *goso* o *gozzos*, testi a carattere agiografico o devozionale nelle diverse lingue e varianti linguistiche dell'Isola. Tali testi vengono eseguiti in forme diverse a seconda delle tradizioni e dei contesti locali, diversità di cui si trova una discreta documentazione anche nell'archivio Rai. Uno dei modi più diffusi consiste nel cantarli *a tenore*, evenienza documentata dal brano 6 del cd che è tratto dalla stessa bobina del brano 2 del primo cd, registrata ad Orgosolo.

Per altro verso, i repertori di polifonia normalmente provenienti da contesti confraternali, accanto a brani con testo in latino a destinazione liturgica e paraliturgica, ne accolgono altri di argomento profano e in sardo. Le bobine dell'archivio Rai che testimoniano repertori locali del genere non mancano di presentare anche brani di quest'ultimo tipo. Eccone tre esempi: il primo è una versione della celebre *brunetta* di Aggius, proposta dal gruppo di Matteo Peru in una registrazione del 23 agosto 1963 (una versione che credo stupirà molto gli ascoltatori in quanto nella parte iniziale presenta una successione accordale diversa da quella che si è andata consolidando, arrivando fino ad oggi); il secondo è una *istudiantina* (il termine

rimanderebbe ad un suo uso didattico: si tratterebbe cioè di una forma facilitata del repertorio locale che serve per l'apprendimento del repertorio a vantaggio delle giovani generazioni, ma su questo argomento la discussione fra gli studiosi è aperta) provenienti da Bortigali, eseguita da Italo Soro *boghe*, Lillino Miglio *mesa boghe*, Maurizio Ara *contra*, Pietrino Salaris *bassu*, e verosimilmente registrata nei primi anni Sessanta da Giorgio Nataletti; l'ultimo è un'altra *istudiantina* ("*Italia ti ses ismentigada, de mamma tua Sardigna modesta*", testo di Antonio Fiore Solinas dei primi del Novecento) proposta dallo stesso "Coro pro loco" di Bosa del precedente brano 3.

Gli ultimi quattro brani del disco sono altrettanti esempi di polifonia a parti parallele eseguiti da gruppi femminili, forme di canto collettivo altamente inclusive (e cioè che prevedono la più larga partecipazione all'esecuzione in quanto non richiedono una specializzazione da parte dei cantori, contrariamente alle forme in falsobordone che sono fortemente esclusive) registrate dai tecnici e programmisti di Radio Sardegna in situazioni diverse. I primi due brani sono tratti da una bobina registrata ad Osidda nel 1955 (parrebbe, all'ascolto, in situazione contestuale) e presentano un frammento della *Salve regina*, seguito da varie parti del *Rosario*; il brano seguente è un diverso frammento del rosario registrato ad Orgosolo negli anni Cinquanta da Giorgio Nataletti; l'ultimo è invece un frammento dei *gosos* per la Madonna di Gonare, registrato in contesto, durante il pellegrinaggio al santuario sede di questo culto: tale brano è tratto

da una bobina piuttosto interessante anche perchè arricchita da interviste e testimonianze vocali di diversi fedeli incontrati dal giornalista Rai (di essa, però, non si conosce la data di realizzazione). Una osservazione conclusiva. Molto sui materiali presentati in questi compact disc si potrebbe ancora dire e molto, come accennato in apertura, si deve ancora fare muovendo dall'approfondimento dell'importante fondo documentario della Rai di Cagliari. Credo che al di là del valore dei singoli brani un aspetto colpirà (consapevolmente o meno) l'ascoltatore odierno: la diversità dei sistemi di intonazione che in molti casi adottano scale non temperate o comunque intervalli più larghi o più stretti rispetto a quelli della nostra comune scala musicale. Detto altrimenti, ai non "addetti ai lavori" buona parte dei brani contenuti in questi dischi "suoneranno male" o addirittura sembreranno "stonati": non sono stonati, sono semplicemente intonati su altre scale rispetto a quella che per noi è normale, quella a temperamento equabile del pianoforte, quella adottata da tutta la musica (classica, *popular* e così via) trasmessa dai mezzi di comunicazione di massa: quella nella quale noi viviamo immersi senza rendercene conto. Ancora fino agli anni Sessanta in Sardegna - così come nelle altre regioni europee - era facile ascoltare altri sistemi di intonazione, sistemi ai quali la pervasiva diffusione dei mass media ha assestato un duro colpo sulla via di un generale livellamento ai gradi del temperato (anche se non ne ha segnato la totale scomparsa in quanto gradi e intervalli non temperati si possono

ancora apprezzare, ad esempio, nel canto di diverse *boghes* del canto a tenore o *a cuncordu*).

Al di là del piacere e dell'interesse dell'ascolto, i documenti sonori di Radio Sardegna offrono quindi un ulteriore stimolo musicale, con la speranza - chissà - che anche grazie ad essi si torni ad apprezzare la varietà, la ricchezza espressiva (e la bellezza!!) delle intonazioni al di là delle anguste griglie del sistema temperato.

In questa raccolta sono inclusi brani di trasmissioni originariamente incise su supporti fortemente danneggiati per i quali si è reso necessario un trattamento di restauro, tramite le nuove tecnologie informatiche e digitali.

Polifonia a cuncordu

cd 2

- | | | |
|-----|--|---------|
| 1. | Sigla | 9' 20" |
| 2. | 1969 - " Messa di Natale " polifonia in tasgia. Coro di Aggius | 29' 33" |
| 3. | " Miserere ". Cuncordu di Sassari | 9' 2" |
| 4. | 1967 - " Stabat Mater ". Coro "Pro Loco" di Bosa | 2' 2" |
| 5. | " Siam rei di mille errori ". Cori della settimana santa di Cagliari | 2' |
| 6. | " Teco diletta madre ". Cori della settimana santa di Cagliari | 3' 3" |
| 7. | " Gosos alla Madonna " polifonia a tenore.
Tenores Corrias di Orgosolo | 4' 5" |
| 8. | 1963 - " La brunetta " polifonia in tasgia. Coro di Aggius | 1' 12" |
| 9. | " S'istudiantina " polifonia a cuncordu di Bortigali | 3' 2" |
| 10. | 1967 - " S'istudiantina " polifonia a cuncordu.
Coro "Pro Loco" di Bosa | 5' 5" |
| 11. | 1955 - " Salve Regina " polifonia femminile. Canti sacri di Osidda eseguiti da fedeli del paese | 2' 41" |
| 12. | 1955 - " Rosario " polifonia femminile. Canti sacri di Osidda eseguiti da fedeli del paese | 1' 58" |
| 13. | " Rosario " polifonia femminile di Orgosolo. Coro delle prioresse delle confraternite femminili del paese | 1' 41" |
| 14. | " Gosos alla Madonna di Gonare " polifonia femminile | 3' 6" |

Durata complessiva: 1h 12' 23"

Canto a tenore e musica strumentale

cd 1

- | | | |
|-----|--|--------|
| 1. | Sigla 1956 - Ballu torrau: "Si canta e si balla" . Tenores di Fonni | 3' 14" |
| 2. | "Duos son sus coros" a ballu, polifonia a tenore. Tenores Corrias di Orgosolo | 2' 36" |
| 3. | A sa seria: "Poveru dai cannu ses naschidu" . Tenores Rubanu di Orgosolo | 2' 55" |
| 4. | Passu torrau: "Incontro rosa bella e delicata" . Tenores di Oliena | 3' 20" |
| 5. | 1961 - Boghe 'e notte: "Istos tres annos" . Tenore di Lula - 6/7 maggio | 3' 20" |
| 6. | 1961 - Ballu: "Appo cinematografo girato" . Tenore di Lula - 6/7 maggio | 2' 26" |
| 7. | Antica buddusoina: "E rosa chi sente" . Tenores di Buddusò. | 3' 20" |
| 8. | 1953 - Ballu sartiu . Polifonia a ussertu di Mamoiada. | 1' 16" |
| 9. | Ballu e cantidu . Su contrattu 'e Bullitta di Seneghe. | 1' 43" |
| 10. | 1956 - Ballu di Meana Sardo (trunfa) | 1' 15" |
| 11. | Ballu . (Strumento effimero: foglia di edera) | 1' 15" |
| 12. | 1956 - Sequenza di balli di Gavoi
"Ballu 'e Gavoi" <i>pipiolu, triangulu e tumbarinu</i>
"Ballu 'e Gavoi" <i>organittos, tumbarinu e triangulu</i>
"Su curre curre" e "Su dillaru" <i>organittos, tumbarinu e triangulu</i> | 5' 9" |
| 13. | 1956 - Ballu di Meana Sardo (fisarmonica) | 2' 31" |
| 14. | 1969 - Ballo: "Su curre curre" organetto di Francesco Bande | 3' 18" |
| 15. | "Sa sciampitta" di Maracalagonis. Pipiolu, triangulu e tumbarinu | 3' 21" |
| 16. | Ballu . Organetto di Eusebio Loria. | 3' 28" |
| 17. | 1955 - Duos ballos: "Nugoresa" e "Dillo" di Onani. Organetto di S. M. Ponchietti | 2' 34" |
| 18. | "Scotish" . Sotgiu e Mu (armonica a bocca e chitarra) | 1' 2" |
| 19. | Ballo . Launeddas | 1' 45" |
| 20. | "Sonata" di Cabras. Launeddas | 1' 36" |
| 21. | 1964 - Danza. Rielaborazione per chitarra sola. Nanni Serra | 2' 18" |
| 22. | Monodia femminile con accompagnamento di "su serrazzu" (setaccio). Sinnai | 1' 54" |
| 23. | "Gigliu miu" canto monodico femminile | 1' 16" |
| 24. | 1960 - "Canto del mietitore" canto monodico maschile. Luciano Marotto di Capoterra | 1' 24" |
| 25. | 1965 - "Muttettu campidanese" canto a chitarra. Egidio Marras e Antonio Piredda | 2' 37" |
| 26. | 1961 - "Canto a curba" Vittorio Laconi e Nanni Serra | 2' 19" |
| 27. | 1965 - "Muttettu campidanese" canto di pescatori. Monodia con basciu e contra. | 38" |
| 28. | "Bobore ficumurisca" . Coro nuorese | 51" |

Durata complessiva: 1h 4' 54"



Rai Radiotelevisione Italiana
Sede Regionale della Sardegna



Regione Autonoma della Sardegna
Assessorato Pubblica Istruzione, Cultura,
Informazione, Spettacolo e Sport