



*Paolo Fresu*

Compositore, trombettista, jazzista

## Sardegna, quasi un continente

Si parla sempre troppo poco di musica tradizionale.

Nonostante questa sia sempre presente nei Melting pot<sup>1</sup> delle musiche del mondo l'impressione è che ci sia un tentativo di volerne dimenticare le vere origini volgendo ad essa le spalle e proiettandola con pochi scrupoli nella globalità delle autostrade produttive del mercati musicali.

Ed è qui che si genera l'equivoco tra memoria e contemporaneità.

Tendiamo tuttora a pensare che la musica tradizionale, qualsiasi essa sia e da qualsiasi geografia provenga, faccia parte di un passato mnemonico da musealizzere e da salvaguardare non rendendoci conto che, di fatto, questa è l'unica musica realmente 'contemporanea'.

Questo termine, nella sua etimologia di origine latina, è mutuato da «Cum» e «Tèmpus» o «Tèmpora» e dunque significa «Che è o vive nel medesimo tempo».

Se ciò è vero non possiamo dunque non collocare il senso dei suoni nella contemporaneità di sempre. Quella del passato, del presente e del futuro.

Da questo punto di vista l'esempio della Sardegna è emblematico.

Per la sua posizione geografica e per la sua storia l'Isola è sempre stata luogo di scambi e di negozi, di saperi e di soprusi.

Dai tempi dei traffici dell'ossidiana e degli ori di Tharros, l'Isola, posta

---

<sup>1</sup> Melting pot (tradotto come «calderone etnico») è l'espressione che si usa per indicare l'amalgama, all'interno di una società umana, di molti elementi diversi (etnici, religiosi, ecc.).

strategicamente nel cuore del Mare Nostrum, è stata un importante testimone di contemporaneità ed è stata capace di cogliere al meglio (e successivamente di metabolizzare) i pensieri e le correnti di tutte le civiltà che in quel mare vi si affacciavano.

Intendiamoci, civiltà che spesso l'hanno violata accerchiandola dalle coste e poi invadendone le terre ma senza per questo riuscire a modificarne ed indebolirne il forte senso societario e collettivo. Senso di un popolo vero che il linguaggio della musica ha da sempre rappresentato raccontandone gli aspetti più intimi.

Meglio ancora il linguaggio delle «musiche», visto che in Sardegna queste non solo sono antiche come il mondo ma sono un esempio di continentalità varia, ricca e dinamica.

La funzione dei suoni in questo «passato/presente transitorio» appare chiara specie alla lettura dei testi antichi e dimostra quanto i suoni del rito e della festa siano profondamente legati a quelli della lingua e di quel sardo mutuato dal latino che nasce con la Carta de Logu<sup>2</sup> promulgata da Eleonora d'Arborea nel XIV secolo.

Dunque potremo provare ad azzardare una nuova teoria sulla contemporaneità musicale ammettendo a noi stessi che essere contemporanei, se da una parte significa riconoscersi in un momento storico o sociale, dall'altra significa definirsi solo per quello che si è.

---

<sup>2</sup> La Carta de Logu è un'opera di fondamentale importanza, diretta a disciplinare in modo organico, coerente e sistematico alcuni settori dell'ordinamento giuridico dello stato sardo indipendente dell'Arborea. La Carta comprende un codice civile e penale più un codice rurale, redatti al tempo del padre di Eleonora, il sovrano Mariano IV. La lingua è la variante arborense della lingua sarda. Con la promulgazione della Carta de Logu si intendeva anche ribadire l'autonomia del regno sardo nei confronti degli invasori aragonesi. La Carta de Logu segna una tappa storica anche livello europeo, fondamentale verso la piena attuazione di uno «stato di diritto», cioè uno stato in cui tutti sono tenuti all'osservanza e al rispetto delle norme giuridiche, grazie alla quale a tutti i cittadini veniva data la possibilità di conoscere le norme giuridiche e le relative conseguenze. La Carta de Logu sopravvisse alla fine del regno arborense e dei giudicati sardi, e rimase in vigore persino in epoca spagnola e sabauda fino all'emanazione del Codice di Carlo Felice nell'aprile 1827. Il suo valore è rimasto inalterato, anche se in parte ignorato, nel corso dei secoli. In essa l'attualità è pressante. Basti pensare alla tutela e alla posizione della donna; alla difesa del territorio e delle sue risorse; al problema dell'usura; all'esigenza di certezza nei rapporti sociali, tutti temi più volte affrontati nella Carta de Logu.

È contemporanea la lingua ed è contemporanea la musica che ne rappresenta il «suono ancestrale» filtrato attraverso la storia.

È in questo senso che forse bisognerebbe leggere il tentativo di volgere le spalle alla tradizione - e non solo quella musicale - e del volere darla in pasto ai crocevia e agli snodi planetari.

A partire dagli anni settanta, la storia moderna ha completamente modificato il senso fruitivo della musica tradizionale.

Se questa era a suo tempo contemporanea in quanto vissuta nelle feste e nelle sagre, tra le strade, le aie ed i borghi del mondo oggi sembra essere contemporanea solo quando la si affianca ad altri linguaggi musicali e soprattutto quando la si consuma nei luoghi classicamente deputati alla fruizione dello spettacolo.

In altre parole se il Maestro delle launeddas Dionigi Burranca<sup>3</sup> suonava per accompagnare in processione le statue dei santi o il ballo tradizionale oggi l'altro Maestro Luigi Lai<sup>4</sup> si esibisce in solitudine sui palchi dei grandi teatri e mette il suo strumento, fabbricato da lui stesso, al servizio di Angelo Branduardi, di Sonos 'e memoria o addirittura delle sperimentazioni di musica elettronica.

Quale dunque è la vera musica contemporanea?

Quella di Dionigi Burranca, artigiano della musica del suo tempo, oppure quella di quell'altro artigiano che è Luigi Lai e che vive il tempo musicale di oggi?

È in questa riflessione che si innesta il complesso dilemma dell'attualità di tale forma d'arte e del suo presente e futuro.

Non senza che questo investa la realtà insulare che, assieme a poche

---

<sup>3</sup> Dionigi Burranca (Samatzai, 1913 – Ortacesus, 1995). È stato uno dei maestri più importanti della musica sarda. Nel 1958 conosce l'etno-musicologo danese Andreas Bentzon, che lo indica come la fonte principale dei suoi studi. Burranca, infatti, si mostrò particolarmente interessato e disponibile nei confronti di Bentzon, e raccolse personalmente notizie e materiali utili alle sue ricerche.

<sup>4</sup> Luigi Lai è nato il 25 luglio 1932 a San Vito, nel Sàrrabus (Sardegna sud-orientale), zona ritenuta da molti la patria naturale delle launeddas. A lui va riconosciuto il merito di aver elevato a massima espressione artistica la musica popolare sarda, e di aver contribuito a farla apprezzare non solo in tutta la Sardegna ma praticamente in tutto il mondo. In questo spirito di diffusione dell'arte musicale delle launeddas, egli ha recentemente pubblicato il manuale «Metodo per le launeddas» in due lingue (italiano e inglese), opera didattica unica nel suo genere, che si propone l'obiettivo di raggiungere ovunque i tantissimi interessati all'apprendimento delle fondamentali tecniche di questo caratteristico strumento.

altre realtà continentali, rappresenta oggi un caso unico ed originale per qualità di produzione e per ricchezza progettuale e creativa.

Forte della sua posizione nevralgica in seno al Mediterraneo la Sardegna è gravida di più espressioni musicali che ne rappresentano bene la varietà sonora, linguistica, strumentale e repertoriale.

Se le *launeddas* sembrano essere lo strumento polifonico più antico del Mediterraneo (un bronzetto itifallico datato tra il VII e VI secolo a.c. e rappresentante un suonatore intento a soffiare in uno strumento con due canne è stato infatti ritrovato ad Ittiri, vicino a Sassari) una serie di altri come la chitarra, l'organetto e la fisarmonica sono entrati a fare parte del repertorio strumentale in tempi diversi a partire dal XVI secolo anni fa provenendo da varie parti dell'Italia, dalla Spagna e trovando nell'Isola territorio fertile.

E se la tradizione dello strumento a tre canne è presente principalmente nel sud dell'Isola è al nord che ancora oggi si possono udire sui palchi delle piazze le voci cristalline dei cantanti nelle gare (in logudorese o in gallurese)<sup>5</sup> accompagnati dalla fisarmonica e dalla chitarra mentre nel centro dell'Isola l'organetto sostiene ancora le danze collettive ed in particolare il liberatorio «ballu tundhu<sup>6</sup>».

Pochi sono gli altri strumenti utilizzati e, fatto salvo per qualche zufolo e flauto come 'su sulittu' o 'sa bena' o qualche percussione come «su tamburinu» di Gavoi, lo strumentario della tradizione sarda è alquanto ridotto e riconoscibile.

Altri 'congegni fonici', come li definisce Don Dore<sup>7</sup> nella sua pubblicazione sugli strumenti tradizionali della Sardegna, sono trastulli per

<sup>5</sup> Dialetti rispettivamente della regione del Logudoro (nella parte centro settentrionale) e della Gallura (nella parte nord orientale)

<sup>6</sup> Il ballu tundu (detto anche semplicemente *ballu*) è una evoluzione del *ballu antigu*. Si tratta di un ballo gioioso che viene eseguito praticamente in qualsiasi festa, sagra o manifestazione, specialmente in Barbagia. Si esegue tenendosi per mano a braccia strette e ripiegate sui gomiti eseguendo un doppio passo più cadenza del piede destro. I ballerini sono disposti formando un cerchio (*tundu* = tondo), da cui si stacca a turno una coppia che balla ponendosi in evidenza. È caratterizzato da due movimenti fondamentali: *sa seria* (parte introduttiva in cui il passo è rimasto pressoché invariato rispetto all'originario ballu antico) e *su sartiu*, parte più vivace.

<sup>7</sup> Don Dore (Sunì 1930- Tadasuni 2009). Diventato prete ha esercitato la sua missione a Bosa, Santulussurgiu, Sedilo, Scano Montiferro. Si è prodigato per tutta la Sardegna a raccogliere rari esemplari di organi e organetti, fisarmoniche, chitarre,

l'infanzia o oggetti funzionali alla vita agropastorale che poco si prestano ad essere considerati strumenti veri e propri.

Ma tutti hanno avuto da sempre la funzione di sottolineare gli importanti momenti della società rurale prima e di quella urbana dopo svolgendo un importante ruolo che da dignità ai suoni autoctoni ed a quelli meticcianti provenienti da altre culture.

Il ruolo dello strumento polifonico più antico è emblematico.

In grado di accompagnare le processioni religiose e i balli tradizionali svolge tuttora, grazie ad una tradizione tramandata oralmente, un'importante funzione di raccordo tra la cultura sacra e quella profana incarnando l'essenza della nostra vita societaria.

Attraverso l'uso della tecnica della respirazione continua il musicista ha la possibilità di muoversi agilmente nei territori più disparati e l'uso delle «nodas<sup>8</sup>» lo rende ricco sotto il profilo ritmico e delle microvariazioni tematiche.

La modalità del fraseggio, tipica delle nostre musiche, è vicina a quelle del Novecento e soprattutto al linguaggio afroamericano. Non è casuale quindi che negli ultimi venti anni si sia sempre di più sperimentato nella direzione del connubio tra questi mondi e che artisti americani come Ornette Coleman, Dave Liebman e Ralph Towner si siano cimentati nell'utilizzo delle launeddas piegandole ai significati di una musica jazz che chiamiamo contemporanea nell'accezione attuale del termine.

È dalla fine degli anni cinquanta del resto che ci si pone il problema dell'apertura e del futuro della musica tradizionale e l'argomento è stato oggetto di riflessione sia negli ambienti musicologici che in quelli prettamente spettacolari lasciando spesso fuori da queste disquisizioni gli stessi artisti che della contemporaneità sono il veicolo in quanto vivono nel loro tempo e dunque ne sono i protagonisti ed i testimoni.

---

tamburi, raganelle e matraccas. Quarant'anni di ricerche i cui risultati oggi sono scanditi dalla raccolta del Museo degli strumenti musicali di Tadasuni, che racconta di tutto ciò che è servito al popolo sardo per far musica, dal periodo nuragico ad oggi. Amava ripetere:

*«Là dove senti cantare e suonare, fermati; gli uomini malvagi non hanno canzoni né musica».*

Ha pubblicato "Gli strumenti della musica popolare della Sardegna", Cagliari, Edizioni 3T, 1976.

<sup>8</sup> Le " nodas " (o Picchiadàs) sono delle frasi divisibili in tre microstrutture principali definite da Bentzon come elementi contenuti su metriche ben precise.

In Sardegna il prezioso lavoro fatto dai vari Andreas Fridolin Weis Bentzon sulle launeddas o successivamente da Alan Lomax, Diego Carpitella e dal sassarese Pietro Sassu, proseguiva nel metodo comparativo teorizzato negli anni cinquanta da Jaap Kunst con l'obiettivo di calarsi completamente nella cultura musicale dell'Isola e nella sua lingua così da interiorizzarne gli aspetti comportamentali e sociali prima che musicologici. L'artista rimaneva ai margini del processo di studio e di ricerca quasi alla stregua di un animale della giungla da dover scrutare da lontano e con parsimonia per non costringerlo a modificare i suoi comportamenti.

Se da una parte questo era rispettoso ed eticamente coerente dall'altra toglieva al musicista la possibilità di interrogarsi non solo più sulla propria musica ma sul rapporto tra questa e le altre.

È negli anni settanta che artisti provenienti dalle aree del jazz, del rock e del pop hanno sentito la necessità di guardare altrove e principalmente alle musiche del mondo individuando in alcune di queste materiali preziosi da innestare nella propria produzione creativa.

Ciò è successo anche in Sardegna senza però, a mio avviso, che ci fosse un reale coinvolgimento dei musicisti popolari che spesso rimanevano passivamente ai margini delle discussioni in atto quando queste si concludevano in un bieco utilizzo dei suoni visti come ingrediente di un piatto dal sapore esotico.

Le ragioni credo siano da addebitare al ruolo che la musica etnica aveva ancora in quegli anni e che oggi si sta perdendo. Seppure il Novecento fosse un secolo in transizione la cultura dell'Isola e la sua società continuavano ad aggrapparsi ad un tempo più lento forti di quella insularità che faceva della Sardegna un territorio apparentemente vergine ed inespugnabile.

La musica tradizionale si produceva e si consumava nelle strade, nelle piazze e nelle chiese e la si tramandava oralmente nelle botteghe artigiane e nelle sagrestie. L'artista dunque si sentiva parte di quella contemporaneità della quale si è parlato in quanto depositario del linguaggio e dunque unico testimone.

A partire dagli anni ottanta lo tsunami del progresso ha messo in crisi anche quelle comunità storicamente forti e coese mettendo a repentaglio, complice la televisione e successivamente Internet, i tradizionali meccanismi produttivi e fruitivi.

L'artista si è dunque trovato nella difficoltà di riconoscersi in quella contemporaneità quotidiana a lui vicina e si è dovuto interrogare sul

senso della propria musica e soprattutto sul futuro della stessa.

Scuole più organizzate di *launeddas* hanno sconvolto quell'assetto millenario del Maestro «uno» laddove i maestri sono diventati tanti mentre la cultura di massa è divenuta l'antitesi dell'espressione popolare intesa come cultura di popolo.

La musica ha dovuto fare i conti con la terribile prospettiva dell'implosione in se stessa o piuttosto del riuscire a declinarsi in mille sfaccettature policromatiche e sempre più spesso gli artisti tradizionali si sono fatti loro stessi portavoce dell'esigenza al confrontarsi con gli altri linguaggi musicali. A volte con risultati incerti ed altre estremamente interessanti ed addirittura convincenti al punto da generare un nuovo mercato che si è chiamato impropriamente *World Music*. In questo scenario c'è tutto il territorio delle musiche vocali e polivocali che per molto tempo hanno guardato pigramente il contraddittorio evolversi delle scene musicali isolate e che oggi ne rappresentano forse la sintesi storica, estetica e filologica. Se la polifonica gutturalità dei *Tenores* si perde nella notte dei tempi assieme alla monofonia dei «*sos attitos*»<sup>9</sup> o dei «*gosos*»<sup>10</sup> è la recente storia della musica vocale sacra che ne racconta meglio di tutte il percorso odierno facendo proprie molte delle istanze sul senso attuale della nuova contemporaneità.

---

<sup>9</sup> Con il termine «*sos attitos*» si indica una forma di canto da porre in relazione con l'antica tradizione, ormai quasi scomparsa, dei canti funebri monodici improvvisati dalle donne, le quali intonavano le *nenie* funebri. In versi ottonari, ma spesso con metro variabile, inframmezza i versi con frequenti ripetizioni di parole che, per lo più, fanno riferimento alla propria relazione parentale o affettiva col defunto (es.: *'izzu meu/figlio mio; babbu meu/padre mio; maridu meu/marito mio; tataja mea/balia mia* = che è considerata quasi una seconda madre per il bambino che ha allattato; *nonnu meu/padrino mio; ecc.*). Questa tradizione funebre monodica è stata ripresa, con altre intenzioni, per lo più umoristiche e carnevalesche, ma non solo.

<sup>10</sup> Con il termine «*gòsos*» e le sue varianti («*gòccius, còggius, gòzos, gròbbes, gòsi, làudi*» ecc.) si indicano i dei canti di tipo devozionale dedicati ai Santi o alla Madonna. Proprie dalla penisola iberica, in cui sono attestabili a partire dal XIV secolo, queste forme si sono diffuse in Sardegna dalla fine del XVI secolo. Dal punto di vista musicale l'esecuzione dei «*gòsos*» presenta una struttura melodica piuttosto ricorrente. Si tratta di un profilo molto semplice, per lo più sillabico, che viene riproposto con varianti più o meno significative ad ogni strofa. Su questa base, sono però assai diversificate le modalità di esecuzione a seconda dell'area geografica: è infatti possibile ascoltare i «*gòsos*» cantati dalle quattro voci dei gruppi «*a cuncordu*» o dai gruppi di canto «*a tenores*» ciascuno con le modalità esecutive sue proprie.

Nata nel 1700 quando i padri Benedettini toscani si installarono a Sassari la vocalità delle Confraternite vive oggi in alcuni centri dell'Isola distribuiti principalmente nelle città e nei paesi vicini al mare come Castelsardo, Santulussurgiu, Bosa, Cuglieri, Orosei ed è in quest'ultima città della Baronia che ha vita una delle realtà più attive che da tempo si sta interrogando sui temi trattati finora. Volendo ripercorrere la storia della nostra musica diremo che è proprio quella vocale, assieme alle launeddas, ad avere assistito all'evolversi della storia degli ultimi millenni. Il canto infatti è sempre stato presente nella cultura indigena come primo segno sonoro ed i vari gruppi «**a Tenores**»<sup>11</sup> sparsi principalmente nei paesi e nelle città della Sardegna centrale ne sono il principale testimone.

Anche in questo caso si potrebbe parlare di contemporaneità interpretativa. Il canto nasce nei tzilleris tra una ridotta di vino ed una abbardente ed al di là del semplice intreccio de 'sa mesa 'oghe' (mesuvoche), 'sa contra' (crona) e 'su bassu' è 'sa boghe' (boche o voche) che si lancia nel

---

<sup>11</sup> **A tenores** è uno stile di canto corale sardo di grande importanza nella tradizione locale, sia perché espressione artistica di matrice originale e autoctona, sia perché espressione sociale del mondo agro-pastorale, strato sociale fortemente caratterizzante l'isola.

Il canto a tenore è stato inserito dall'UNESCO tra i Patrimoni orali e immateriali dell'umanità e perciò considerato «Patrimonio intangibile dell'Umanità», data la sua unicità. Il quartetto che compone *Su Tenore* è formato da *su bassu* (il basso), *sa contra* o *sa 'ontra* (il baritono), *sa mesuvoche*, *sa mesa 'oche* o *sa mesuvo'e* (il contralto) e *sa boche*, *sa 'oche* o *sa vo'e* (la voce solista) che oltre a cantare la poesia deve scandire il ritmo e la tonalità che il coro vero e proprio deve seguire armoniosamente.

Il basso è la prima voce gutturale del gruppo, il suo suono (molto ingolato), cioè, viene emesso per mezzo di una vibrazione continua delle corde vocali. Esso ha il compito di «costruire le fondamenta» della melodia, eseguendo una nota base, monotona alla tonalità precedentemente stabilita dalla voce solista. La contra è la seconda voce gutturale del gruppo, il suo suono è cupo e sfocato; pur essendo meno «raschiato» del basso, la contra ha un suono più pulito e metallino di quest'ultimo. La Contra si congiunge al basso su un intervallo di quinta, formando il classico «accordo gutturale», peculiarità in cui consiste la vera e propria differenza del tenore dalle altre forme di espressione polifonica. La mezza voce (*sa mesa 'oche*) infine funge da «fattore dolcificante» nei confronti del ruvido suono emesso dal duetto basso-contra; la sua vivace melodia ha il compito di completare la polifonia del terzetto, rendendola più viva e soprattutto più vaga. La mezza voce, infatti, è l'unico componente del gruppo che modifica di continuo la sua melodia: basso e contra al contrario - non variano tonalità se non quando la voce (*sa 'oche*) ne imposta una diversa.

melisma fungendo da *crooner*<sup>12</sup> capace di raccontare l'attualità attraverso i versi dei nostri grandi poeti. È una sorta di blues insulare quello dei gruppi a Tenores, in quanto le variazioni stilistiche, diverse da paese a paese, non modificano sostanzialmente il rapporto tra le voci: il ruolo che queste hanno resta intatto da gruppo a gruppo ma in ogni centro cambiano le storie e le fonti che ne alimentano il componimento letterario che è mai totalmente improvvisato.

È la voce, nella cultura sarda, è il vero elemento di raccordo tra il suono della parola ed il significato della stessa. Il fatto che oggi si siano mantenuti intatti i linguaggi dei gruppi a Tenores significa che non è sostanzialmente cambiato il senso raccontato delle storie e che queste persistono nonostante lo tsunami del progresso.

Diverso è invece per la tradizione dei Cuncordu<sup>13</sup> con la polifonia

---

<sup>12</sup> Il **crooner** è un cantante che interpreta canzoni melodiche in chiave confidenziale. Lo stile del crooner è nato negli Stati Uniti, dopo l'avvento del microfono che rende meno indispensabile la potenza vocale e permette al cantante l'utilizzo di una tecnica *sussurrata*. Il *crooning* quindi non è un genere musicale specifico, ma è piuttosto uno stile e una tecnica di canto che si fonde col jazz e con un certo tipo di musica ballabile. La grande orchestra, anche se priva della sezione archi, è un elemento distintivo di questo stile, ma nel tempo l'ambiente ideale per l'esibizione del *crooner* è divenuto il locale di piccole dimensioni, con tavolini e luci soffuse e una piccola pista da ballo. In questi locali l'accompagnamento più congeniale diviene quello costituito da basso, batteria e piano e di conseguenza la voce, benché sussurrata, diviene l'elemento essenziale.

<sup>13</sup> Il genere canoro *a cuncordu*, presente in parecchie zone della Sardegna nord-occidentale, quindi nel Montiferru, è derivante dallo stesso ceppo da cui è evoluto il canto a tenores, ma si differenzia da quest'ultimo forse per aver risentito dell'inseguimento e della presenza delle istituzioni religiose (attestate peraltro sin dall'undicesimo secolo) e subito la fortissima influenza dei canti sacri polivocali ad esse relativi. Come il canto a tenore, anche quello a *cuncordu* è di norma a quattro parti maschili, ciascuna delle quali viene eseguita da un solo cantore specializzato che secondo tradizione è membro di una confraternita laicale. Comune al canto a tenore è la logica musicale basata sulla piena sonorità dell'accordo maggiore in posizione fondamentale (con analogia disposizione delle parti vocali), anche se il canto a *cuncordu* presenta una maggiore ricchezza e varietà di combinazioni di accordi. Diversi sono invece l'impostazione delle voci, in particolare nel canto a *cuncordu* mancano i due suoni gutturali *de sa contra* e *de su bassu*, e il colore che risulta dalla loro combinazione, nonché l'impianto ritmico che nel canto a *cuncordu* è incentrato molto sulle intonazioni del cantore preposto a tale compito e i cui valori non hanno i rapporti di proporzionalità della musica d'arte occidentale, ossia senza che vi si possa individuare una scansione regolare.

sacra del repertorio natalizio e pasquale. Perché ad esempio nei quindici brani del gruppo Su Cuncordu 'e su Rosariu di Santu Lussurgiu è racchiusa la storia non solo di quella Confraternita ma di tutta quella comunità,

Se i Tenores potrebbero teoricamente modificare i contenuti comunicativi mantenendo intatto l'intreccio delle voci questo non sarebbe possibile con le Confraternite che devono necessariamente rispondere a degli stilemi dettati dalla liturgia cristiana.

Il problema dunque della continuità stilistica e della crescita repertoriale è serio e pone questioni e domande forse più complesse rispetto a quelle relative alla contemporaneità della musica tradizionale oggi.

Più volte, in questi ultimi anni, si sono fatte sperimentazioni utilizzando il suono ma di rado si è sviluppato un concetto armonico e melodico rispetto a una musica che sembra essere semplice ma che, di fatto, è altresì complessa e costruita attraverso una rigida struttura dettata dal tempo.

Le sperimentazioni con il jazz hanno dato di sicuro risultati interessanti come lo hanno dato i trattamenti elettronici della musica di ricerca contemporanea – anche se a noi questo termine pare poco appropriato – ma certamente questi non hanno risolto il problema del rinnovamento di un repertorio che è funzionale a quei momenti religiosi nonostante questi gruppi, sempre più spesso, si esibiscano in contesti altri.

Da questo punto di vista vale la pena di citare il lavoro del gruppo "Tenores e Cuncordu" di Orosei, da sempre distintosi non solo per la sua apertura verso l'altro ma soprattutto per la sua necessità di indagine nell'altro evitando di fossilizzarsi in un mondo chiuso tra le sagrestie e le piazze.

Ed è proprio la parte del loro lavoro dedicata al rapporto con le altre musiche – nello specifico i progetti registrati per la *Winter & Winter* con Ernest Reijseger e nell'ultimo film di Herzog – a dare i risultati maggiori e a scardinare quell'atavico attaccamento alla pura tradizione che rischia di implodere in un *déjà vu* già sentito.

La disquisizione sulla contemporaneità della musica tradizionale in Sardegna e sul suo futuro nel rispetto del presente e del passato necessita il coraggio delle scelte e un assoluto rigore funzionale.

È dunque in questo contesto che il gruppo di Orosei ha percepito al meglio questa necessità tesa tra passato, presente e futuro nel rispetto di quella contemporaneità che, come abbiamo scritto, è di chi vive concretamente il proprio presente.

Presente che, fotografato con gli occhi odierni, non fa altro che contribuire a dare risposte alle innumerevoli domande che la cultura tradizionale sarda si pone ed a rafforzarne ed incoraggiarne un cammino che dovrà necessariamente essere ogni giorno più contemporaneo in un ponte ideale tra passato appena trascorso ed un futuro imminente.

Sardegna quasi un continente dunque, come scrisse Marcello Serra alla fine degli anni '60. Continente con tanto di lingue e dialetti (spesso incomprensibili tra loro), colori, profumi, usanze e culture diverse che affondano le loro radici nei Giudicati di Eleonora d' Arborea e nelle invasioni di tutti, dai Fenici ai Mori, dai romani ai pisani e genovesi, dagli aragonesi ai piemontesi.

Invasioni che, se alcune volte sono servite per piegare le popolazioni locali, hanno però contribuito ad arricchire la cultura attraverso il *metis-sage* delle usanze, delle lingue e della musica che, proprio a causa del passaggio di numerose popolazioni, si è arricchita ed evoluta notevolmente tanto da poter essere considerata il vero testimone storico di tutti questi passaggi.

Un vero Continente musicale fatto di strumenti, voci, repertori e stili musicali che si differenziano proprio in base alla loro collocazione geografica.

E sì, visto che la Sardegna è stata invasa dai Mori a sud, è facile trovare i melismi arabi nella voce straordinaria di Elena Ledda o le inflessioni catalane in quella di Anna Masu a Nord-Ovest piuttosto che le *nuances* genovesi nei Marenostrom carlofortini.

E se è il repertorio delle Confraternite a raccontare la storia più recente sono i suoni gutturali e arcaici dei gruppi a Tenores a raccontare l'introspezione di un popolo meticciano ma fortemente ancorato alle proprie radici visto che nessuno è riuscito a conquistare le terre impervie e protette del centro dell'Isola che hanno permesso di preservare una specificità vocale unica in tutto il Mediterraneo. Se le Confraternite sono un misto di raffinatezza armonica e 'graniticità repertoriali le voci dei Tenores sembrano provenire dall'imitazione del suono delle greggi.

Questa è la spiegazione che ne dà Daniele Cossellu, *oche* (voce) del mitico quartetto dei Tenores di Bitti resi famosi da Peter Gabriel e coccolati addirittura da Frank Zappa.

Ma tradizione, come abbiamo scritto, non significa solo voci come musica non significa solo tradizione.

È difficile infatti citare gli innumerevoli gruppi e gli artisti che da anni lavorano con il preciso intento di costruire un presente in musica che

possa aprire le porte verso il futuro incerto dei plurilinguaggi.

A partire dai primi anni Ottanta artisti importanti come Enrico Rava, Ornette Coleman, David Liebman e altri hanno provato a collaborare con gruppi a Tenores, cantanti o suonatori di launeddas e di organetto.

Altri artisti "continentali" come il suonatore di Launeddas Carlo Mariani ed il chitarrista Massimo Nardi hanno studiato e metabolizzato diligentemente la cultura tradizionale sarda per riproporla con una veste nuova.

E se i risultati non sono stati magari sempre eccellenti è grazie a questi esperimenti se oggi tanti artisti isolani si muovono in binari non convenzionali. Uno tra tutti è il giovane musicista di Palau (ma residente a Barcellona) Paolo Angeli che ha brevettato una bizzarra *chitarra sarda preparata*, strumento a corda e percussivo con un'infinità di pedali, martelletti e corde benedetta addirittura dal grande Pat Metheny.

E dalle corde alle canne e ad altri strumenti, stili e generi con i Cordas et Cannas di Olbia passando per i gruppi sempre interessanti di Elena Ledda, Mauro Palmas e Clara Murtas fino al cantante sardo/pop Piero Marras o ai Tazenda oggi orfani del loro leader carismatico Andrea Parodi che molto ha dato alla musica dell'isola ponendosi come punto di giunzione tra la musica popolare e i crossover.

Ma provate ad ascoltare oggi i Sikitikis (musicano in diretta anche film del passato e sono sotto le ali di Caterina Caselli), i rappers (rigorosamente in sardo) o il blues di Francesco Piu e Davide Pirodda.

Anche la musica colta si è spesso confrontata con il patrimonio musicale dell'isola: già in passato, compositori come Lao Silesu ed Ennio Porrino hanno sperimentato in questa direzione.

Ma è la scena classica contemporanea, che in Sardegna può vantare una rilevante vitalità e un festival come il cagliaritano Spaziomusica (attivo da oltre trent'anni), ad aver affrontato il tema in modo strutturale, trovando nella tradizione motivi di ispirazione e stimoli formali per svariati lavori del compositore Franco Oppo, autentico punto di riferimento per la nuova musica nell'isola, di Vittorio Montis e dei più giovani Marcello Pusceddu, Antonio Doro, Giorgio Tedde, Lucio Garau, Fabrizio Casti, Ettore Carta, Andrea Saba e altri.

Ma è forse nel jazz, musica del Novecento per antonomasia, che si esprimono alcune delle cose contemporanee più rappresentative. Non solo per merito di una grande quantità di festival - soprattutto estivi - di grande qualità (Cagliari, Sant'Anna Arresi, Calagonone, Berchidda, Nuoro, Santa Teresa, ecc.) che hanno creato un pubblico numeroso ed

affezionato, ma anche per merito di artisti, giovani e non, che conducono una ricerca estremamente interessante e creativa: dai musicisti affermati come lo scomparso Marcello Melis (forse il primo ad aver tentato di avvicinare la musica improvvisata agli stilemi della musica popolare sarda mettendo negli anni settanta a confronto il gruppo Rubanu di Orgosolo con musicisti d'oltre oceano), Antonello Salis e Riccardo Lai fino ad arrivare ai giovani leoni del jazz isolano.

I sassofonisti Enzo Favata e Gavino "Bainzu" Murgia (che è anche un polistrumentista dotato di una vocalità alquanto straordinaria), i pianisti Paolo Carrus, Silvia Corda, Luca Mannutza e Alessandro Di Liberto, il direttore d'orchestra e arrangiatore Giovanni Agostino Frassetto, i chitarristi Bebo e Massimo Ferra o il batterista Francesco Sotgiu, rappresentano mondi musicali diversi ma legati da un denominatore comune, mentre per gli organici più ampi l'Orchestra Jazz della Sardegna che ha sede a Sassari organizza tra le altre cose un noto concorso di composizione ed arrangiamento per Orchestra jazz.

Ma i nomi da citare sarebbero tanti e molti di questi sono musicisti giovanissimi che faticano a farsi notare.

Sono quelli dei tanti artisti sparsi in tutte le parti dell'isola: alcuni tra tutti il trombettista di Macomer Francesco Lento e la cantante cagliaritana Francesca Corrias leader del gruppo Sunflowers prodotto dalla coraggiosa etichetta S'Ard. Musicisti questi nati in seno ai Seminari jazz che, da 24 anni, organizza a Nuoro l'Ente Musicale e dove sono passati migliaia di giovani provenienti da tutta l'Italia e da parte dell'Europa.

Basti pensare che da tre anni l'Ente organizza in seno ai seminari una rassegna di concerti con oltre quindici appuntamenti invitando solo gruppi e artisti che sono nati in seno agli stessi seminari.

Ma molto altro si potrebbe dire e raccontare sulla musica in Sardegna. Quella di oggi e quella di ieri. In questo senso la trasversalità di ora è quella di quest'isola tagliata in due da una strada e divisa in mille parti dai tanti muri a secco (retaggio della *Legge delle chiudende* della metà dell'Ottocento) che si esprime al meglio anche nel percorso straordinario del gruppo Sonos 'e Memoria dove musica e immagini, quelle del regista di Sedilo Gianfranco Cabiddu montate utilizzando vecchi spezzoni di cinegiornali scoperti e restaurati nell'Istituto Luce, si incontrano in un progetto corale che forse rappresenta al meglio la realtà di oggi.

Realtà fatta d'incontri e di scontri in un'isola che, se in passato è stata teatro di razzie e terra di scambio, alle porte del terzo millennio resta luogo di incontro e crocevia di migrazione del pensiero mediterraneo.

Immagini dal "Bellini"



Cappella dell'Istituto



Biblioteca