





*A mia moglie e a mio figlio  
che dal cielo mi hanno assistito  
nell'ultima parte del mio lavoro;*

*a mia figlia  
che non mi ha mai fatto sentire solo.*



GIOVANNI PERRIA

*La Gara  
a Chitarra  
e i suoi protagonisti*

*Profilo storico-critico*



**DOMUS DE JANAS**

© Domus de Janas

*La Gara a chitarra:*

Giovanni Perria

ISBN 88 88569 64 2

Prima edizione Gennaio 2006

*Realizzazione editoriale:*

Domus de Janas

Via Monte Bianco 54

09047 – Su Planu – Selargius

Tel. 070 5435098 Fax. 070 5434105

[www.domusdejanaseditore.com](http://www.domusdejanaseditore.com)

*Realizzazione grafica:*

Luca Pintori - Supporti Visivi

Senza il permesso scritto dell'editore,  
è vietata la riproduzione, anche parziale,  
con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia,  
anche ad uso interno e didattico.

*Stampa e legatura:*

Grafiche Ghiani – Monastir (CA)

## PRESENTAZIONE

Dobbiamo tanto a Giovanni Perria. Da una quarantina d'anni la sua competente passione per il canto a chitarra rappresenta un sicuro riferimento per tutti, per gli "addetti ai lavori" (*cantadores* e suonatori in primo luogo, e poi comitati delle feste, produttori discografici sardi, giornalisti, studiosi e così via) così come per il vasto pubblico degli *istimadores* (o *tifosi*, come vengono spesso chiamati, e cioè i frequentatori delle *gare*, gli appassionati *fans* di questo o di quel *cantadore*) e in generale per quanti hanno a cuore la cultura musicale della Sardegna. Adesso, tutti quanti gli dobbiamo di più: gli dobbiamo questo libro, "il lavoro della vita" come Giovanni stesso l'ha definito nella *mail* con la quale mi ha dato il privilegio di leggerlo in anteprima, investendomi dell'onore di scrivere queste poche righe di presentazione. Un libro generoso, prezioso, scritto con partecipazione emotiva ed erudizione. Un libro infervorato e scrupoloso che offre una mole di informazioni enorme, stupefacente per molti aspetti.

Combinando ricerca documentaria su materiali d'epoca e testimonianze orali raccolte attraverso lunghe ed appassionante discussioni con gli stessi protagonisti Giovanni tratteggia i profili biografici di decine e decine di *cantadores* e suonatori che hanno improntato le vicende della gara a chitarra, dai nomi mitici del primo Novecento a quelli che animano le sfide dei nostri giorni. Storie di vita, aneddoti significativi, testimonianze dirette che offrono uno spaccato del tutto realistico degli scenari delle gare del canto a chitarra, prospettandone in chiave diacronica la ricchezza e la vivacità. Il tutto con un linguaggio schietto e perentorio, dove le parole spesso paiono scolpite nella pietra, sono usate con l'intenzione di risolvere "equivoci", sgombrare il campo dalle "leggende metropolitane fiorite all'ombra dei palchi" (come si legge più volte nel testo), sancire delle "verità": le verità documentali di Giovanni, delle sue fonti scritte e orali, della sua diretta esperienza - o forse sarebbe meglio dire militanza - sopra, sotto e intorno ai palchi. È *la* storia della gara a chitarra vista da chi è stato (ed è ancora) parte in causa, da chi, pur senza cantare o suonare, sa di aver contribuito in prima persona al delinearsi della situazione odierna e, senza alcuna ipocrisia, ne parla esplicitamente.

È un fenomeno molto complesso quello del canto a chitarra logudorese, un piccolo mondo in cui, sulla base di regole e ruoli musicali e al tempo stesso di gruppo, si intrecciano piani molteplici di significazione. Sullo sfondo di una

competenza assai diffusa (moltissimi sono tra i sardi, uomini e donne, che sanno *pesare una 'oghe*, cioè che nelle situazioni di intrattenimento informale, durante gli spuntini, i ritrovi familiari e fra amici, si esibiscono in maniera amatoriale nel canto ed in particolare in *sa boghe in re*), *cantadores* e suonatori professionisti (o semiprofessionisti) hanno elaborato un'arte musicale sopraffina, riservata, tecnicamente ricercata, con dei parametri estetici specifici, continuamente dibattuti – come è normale in una tradizione orale. A questa arte dà un contributo determinante chi ascolta, il pubblico delle *performance in su palcu*, dei *tifosi* e di chi *pesa una oghe* per passione con gli amici: il pubblico che interagisce attivamente con i musicisti, determinando successi ed insuccessi di questo o quel *cantadore*.

Trascurato a lungo dagli studiosi (ma ho notizia di importanti studi in prospettiva etnomusicologica sul canto a chitarra che stanno per arrivare), il microcosmo del canto a chitarra è oggi quanto mai vivo e nell'assieme di protagonisti e ascoltatori, *cantadores* e *tifosi*, rappresenta una componente importante della cultura dei sardi: Cultura con la “C” maiuscola, sia chiaro. Cultura “dotta”, radicata nel passato ma attuale al tempo stesso, che rappresenta ed esprime bisogni e valori di chi oggi, a qualsiasi livello, la coltiva (e la fruisce), che possiede i suoi propri ideali, comportamenti, cognizioni, il suo pantheon, il suo linguaggio tecnico e così via. Cultura musicale che, nonostante diversi punti in comune, è da considerare “altra” rispetto a ciò che siamo abituati a chiamare “musica colta” (la cosiddetta “musica classica”, per intenderci): non ne è affatto una derivazione, non è a questa comparabile e perciò non ha nulla da invidiarle. Ben lungi dall'idea comune di “folklore” e dal quel becero folklorismo da cartolina illustrata che trasuda kitsch ad ogni minuto (e che ahimè anche qualche cantore e suonatore, in buona fede o svendendosi per il classico “piatto di lenticchie”, contribuisce ad alimentare), il canto a chitarra in quanto manifestazione culturale merita il massimo rispetto da chiunque (anche da chi non ne apprezza le sonorità) con l'aggiunta, credo, per i sardi di quell'amor proprio che traspare dalle pagine che seguono.

*Bi cheret boghe e contivizu*: è questo binomio che la gara a chitarra ha saputo a modo suo sublimare quanto meno nell'ultimo secolo, nella storia che il lettore si appresta a ripercorrere (o a ritrovare) nelle pagine che seguono.

Buona, appassionante, lettura!

**Ignazio Macchiarella**  
(Università di Cagliari)

## GRAZIE, GIOVANNI

Conosco Giovanni Perria fin da quando eravamo ragazzini entrambi, vale a dire da quasi mezzo secolo. Ho condiviso con lui giorni e notti a decine, sulle piazze di tutta la Sardegna, alla scoperta dei saperi immateriali più affascinanti del nostro popolo: sia nell'incanto perenne della melodia delle voci dei *cantadores a chitarra*, sia nel mutevole fluire -tanto misterioso da apparire talora quasi indecifrabile- della nascita del verso cantato e del suo morire apparente nell'istante stesso in cui fiorisce sulle labbra dei *cantadores in poesia*. So dunque per esperienza diretta su quali elementi virtuosi si fondi la sua competenza nella materia specifica del libro che oggi vede finalmente la luce: la passione tenace per questa forma di canto, la profonda conoscenza del problema, sempre rinvigorita alla fonte, lo studio inesausto della questione complessiva anche in rapporto alle altre forme del nostro cantare in lingua sarda.

L'opera di Giovanni illumina un pianeta rimasto finora semibuio agli occhi del grande pubblico e lo rende trasparente anche ai più giovani. L'iniziazione ai misteri avviene sulle due linee direttrici ineludibili per chiunque si accinga alla trasmissione di una conoscenza: la passione antica e nuova per la materia e la disponibilità a comprenderla fino nei suoi meandri labirintici. In altre parole perennemente famose, *il lungo studio e il grande amore* di dantesca memoria.

Con il libro di Giovanni Perria si colma una vasta lacuna negli studi sul patrimonio musicale del nostro popolo e si ridà vita durevole nel ricordo dei contemporanei alle figure più rappresentative di questa forma d'arte, e insieme di spettacolo di piazza, che annovera tuttora schiere notevoli di appassionati in ampie zone della Sardegna. Una ricerca faticosa, quella di Giovanni, ma anche un lavoro appagante per lui, che gli ha dedicato gli anni verdi della sua vita, e sicuramente indispensabile a chiunque si disponga a comprendere il canto sardo con animo libero da pregiudizi e da schemi rigidi. Servirà anche ai *cantadores*, come sarà utile agli studiosi e agli appassionati del canto a chitarra.

Le notizie e le riflessioni di cui il libro si nutre arrivano lievi e piacevoli alla mente ed al cuore di chi ne vuol trarre alimento duraturo di conoscenza e di studio (e questo rappresenta un pregio di grande importanza) ma sono destinate anche a chi, più in generale, voglia avere un quadro meglio delineato del canto sardo nel suo complesso, anche in rapporto al contesto socio-antropologico della Sardegna di ieri (che viveva di poco, forte dei propri valori di riferimento) e di quella di oggi, che sembra come fuorviata dalle sirene della globalizzazione.

C'è una fonte segreta che dà linfa vitale a questo libro di Giovanni Perria: il racconto avanza dall'interno, dal cuore di uno che conosce il canto e lo sa eseguire secondo le regole antiche. È l'anima vera del libro, questa, il suo recondito marchio di fabbrica. Grazie, Giovanni.

**Paolo Pillonca**

## INTRODUZIONE

Fino a qualche decennio fa gli studi seri, documentati, ad ampio respiro sulla *Gara a chitarra* erano del tutto inesistenti. Mai nessuno l'aveva presa in considerazione nella sua struttura, nella sua evoluzione, nei suoi contenuti, nella sua funzione, nella sua valenza non solo musicale. Forse è più esatto affermare semplicemente *che non era mai stata presa in considerazione*. Essa esisteva, richiamava folle di appassionati, costituiva un fatto di costume di grande rilievo: ma i nostri *grandi studiosi* non se ne accorgevano. La ignoravano nell'ipotesi più benevola; la sottovalutavano in quella più realistica; la disprezzavano in quella più malevola. E non saprei discernere, fra queste, l'ipotesi più rispondente al vero.

Fu verso la metà degli anni Settanta del Novecento che si poté assistere all'esplosione, quasi improvvisa, di un interesse non passeggero e superficiale sull'argomento. E non credo casuale che ciò sia avvenuto in coincidenza con la nascita delle prime emittenti radiofoniche e televisive private. La maggior parte di queste, infatti, riservò almeno un angolino ai canti sardi; anche se, occorre sottolinearlo, per lo più si trattò di programmi abborracciati, superficiali, molto *amatoriali*, affidati a conduttori sicuramente volenterosi ma privi di un'adeguata preparazione. Gli va comunque riconosciuto il merito di aver quantomeno stimolato la curiosità di tanti sull'argomento. E, in ogni caso, gli ascolti che ebbero testimoniavano che, nella *gente* di Sardegna, quella *comune*, il *popolo* potremmo dire, l'amore e la passione per questi canti era assai vivo.

A sua volta la sede RAI di Cagliari –che a quei tempi disponeva di spazi per una sua programmazione autonoma e che già da decenni riservava ai canti sardi una trasmissione apposita (ancora in tanti ricordiamo “Musiche e voci del folklore sardo”, con grandi ascolti, ma che si limitava a trasmettere i brani senza commento) vi dedicò varie trasmissioni.

Iniziò Giovanni Sanna con *Folklore di ieri e di oggi*: testimonianze di *cantadores* antichi ancora in vita e, su quelli deceduti, di familiari o amici, con documentazioni fonografiche di grande valore storico. Il programma, molto seguito, suscitò un notevole interesse, non privo talvolta di polemiche, tra i cultori del genere e nell'ambiente stesso dei *cantadores*.

Seguirono, tra il 1977 e il 1980, diverse trasmissioni, curate dal sottoscritto, che si occuparono, specificamente, dei vari tipi di canto che costituiscono il repertorio delle *Gare a chitarra*, col supporto di brani musicali che ne testimoniavano l'evoluzione attraverso i decenni e individuavano particolarità esecutive meritevoli di segnalazione, con note biografiche e osservazioni critiche sulle caratteristiche interpretative degli esecutori (1). Tracciarono, sempre coll'ausilio di brani musicali, molti dei quali *inediti*, registrati *dal vivo*, una storia della *Gara a*

*chitarra* dai tempi più antichi sino alla soglia degli anni Settanta; e anche qui con notizie biografiche, aneddoti, rilievi critici sui protagonisti e osservazioni sul variegato mondo dei *fruitori* delle *Gare*, sul mutamento dei gusti, su aspetti comportamentali (2).

Successivamente, in una ventina di trasmissioni della durata di un'ora circa, si poté esibire, in diretta, la quasi totalità dei *cantadores* e degli strumentisti in attività o comunque in grado di esprimersi (3).

Qualche anno più tardi sempre la sede RAI di Cagliari, e ancora a cura del sottoscritto, mandò in onda le monografie di alcuni tra i maggiori protagonisti delle *Gare* (4).

Diversi interventi del sottoscritto, sempre sull'argomento, in quelli e negli anni successivi, vennero ospitati da alcuni quotidiani e periodici (5)<sup>1</sup>.

Seguiti dagli appassionati del canto sardo, trasmissioni radiofoniche e scritti sono stati, mi pare di poterne dedurre, per lo più ignorati da coloro che successivamente hanno dedicato un qualche scampolo del loro tempo all'argomento prendendo in esame la materia. Col risultato che hanno continuato, e continuano a circolare e, quel che è peggio, a venir prese per buone – anche perché provenienti e comunque sostenute da fonti considerate *per definizione autorevoli*, e che forse tali sono ma su un piano puramente teorico – inesattezze, approssimazioni, in qualche caso autentiche falsità. Tutte cose che contribuiscono a conservare e a gonfiare quell'accozzaglia di *leggende metropolitane* fiorite all'ombra dei palchi. E una vicenda che già di per sé è avvolta in una sorta di *anacronistica preistoria*, Dio solo sa se è il caso di renderla ancora più nebulosa! Questo mio lavoro, pertanto, si propone (per non urtare la suscettibilità di qualcuno correggerò il verbo

<sup>1</sup> (1) MI e LA, Momenti di folklore isolano- di Giovanni Perria. RAI/ CA 1977.

(2) SA GARA- Profilo storico di uno spettacolo popolare- di Giovanni Perria RAI/CA 1978; e A BOGHE MANNA PIENA. Le gare a chitarra negli anni Quaranta e Cinquanta- di Giovanni Perria. RAI/CA 1979.

(3) CANTO in RE –condotto da Giovanni Perria. RAI/CA. 1980

(4) CANTENDE A BOGHE MANNA- Voci della Sardegna di sempre- di Giovanni Perria. RAI/CA 1987.

(5) G. Perria, Maria Teresa Cau, L'incompiuta	Tuttoquotidiano	15/2/1976
“ Pietro Fara, maestro di chitarra	ibid.	6/3/1976
“ Le Gare di canto, spettacolo e rito	ibid.	26/6/1976
“ Il Folklore Sardo, virtù atavica	ibid.	27/6/1976
“ Antico o moderno, è sempre bello	ibid.	29/6/1976
“ Ricordo di Nicolino Cabitza	S'Ischiglia	ottobre 1983
“ Maurizio Carta, la “voce” di Oristano	Quaderni oristanesi n.9/10	nov. 985
“ Ombra d'un sogno fuggente: M. T. Cau	Sardegnaoltre n.2/3	1986
“ Vecchju canutu... ma cantava ancora	ibid.	n. 4 apr. 1986
“ Seneghe, quando tace una voce	L'Unione sarda	7/10/1988
“ Pro cantare a chiterra	S'Ischiglia	maggio 1989
“ L'ultimo acuto di Tonino Canu	Il Sassarese	febb.-mar. 1992
“ Due Tramonti	Quaderni Oristanesi n°31 e n° 32	nov. 1993

Solo per citarne alcuni. Se poi sono stati ignorati, noi non ne abbiamo colpa. L'importante è che non si venga a dire che non esistono. E, se poi ancora, ci si accusa di non averli pubblicati su organi di stampa “più visibili”, rispondiamo ancora che la colpa non è nostra. Abbiamo accettato – e li ringraziamo – l'ospitalità di chi ce l'ha offerta. La vergogna, casomai, è di chi ce l'ha negata.

in *ha la presunzione*) di dire una parola possibilmente definitiva sulla *Gara a chitarra* e sui personaggi che di essa e in essa sono stati – e sono – i protagonisti. Quantomeno, spera di stabilire una volta per tutte alcuni punti fermi che non potranno non essere presi in considerazione, in futuro, da chi vorrà seriamente occuparsi dell'argomento senza intenti mistificatori e senza la iattanza di voler scoprire ciò che di essere scoperto non ha bisogno.

È, questo libro, il risultato di oltre quarant'anni di frequentazione assidua delle *Gare a chitarra* e del loro ambiente. Forse sarebbe il caso di definirla, più che frequentazione, *convivenza*. Perché ho avuto il piacere e il privilegio di viverla dall'esterno prima, come semplice appassionato, e dall'interno poi, come protagonista sul palco, da presentatore. E anche quando, giovanissimo, non ero che uno studente innamorato dei canti sardi che aveva eletto a suoi idoli i *cantadores* anziché, come la quasi totalità dei suoi coetanei, le *star* della musica leggera, avevo modo non solamente di ascoltare e di vivere la *Gara* tra il pubblico ma anche, quasi sempre, con i suoi protagonisti. Poiché godevo della familiarità di gran parte di loro, accadeva che, prima della *Gara* e, spesso, dopo di essa, durante la cena, ascoltassi i loro discorsi, i loro commenti, i ricordi a cui si abbandonavano i più anziani, venissi a conoscere tanti aneddoti sulla loro vita di artisti o riguardanti qualcuno dei loro colleghi. E, curiosissimo com'ero, e avido di apprendere ogni cosa di quel mondo, non mi limitavo ad ascoltare ma ponevo domande, chiedevo pareri, chiarimenti, informazioni. Sicché, quando incominciai ad occuparmi della materia a livello, diciamo così, di *comunicatore*, in una radio privata di Oristano – nell'autunno del 1975 – avevo già un bagaglio non indifferente di conoscenze e di informazioni. Che potei arricchire e approfondire quando, per la RAI, dovetti curare programmi più impegnativi, che richiesero ricerche particolari, lunghe chiacchierate – non le ho mai considerate interviste né, salvo che in alcuni casi, registrate o trascritte come tali – con i *cantadores* non più in attività o con parenti, familiari, amici loro o di quelli scomparsi.

Ho avuto la fortuna di conoscere personalmente, spesso di frequentare, in molti casi anche assiduamente, quasi tutti i protagonisti delle *Gare*. I più antichi mi sono *sfuggiti* per ragioni *anagrafiche* (di tanti, comunque, ho conosciuto e frequentato i familiari). *Vivendo* sul palco con molti di loro ho avuto modo di osservarne e di *studiarne* il comportamento, di percepirne la *tensione* prima di qualche appuntamento significativo; li ho ascoltati nelle *prove di riscaldamento* prima di una *Gara* o di una trasmissione radiofonica o televisiva; ho potuto valutare il loro stato *di forma* all'inizio e l'eventuale evolversi di esso in *corso d'opera*; ho assistito alla *nascita* di qualche *boghe* particolare o innovativa. Approfondendone la conoscenza degli aspetti umani e caratteriali ho potuto comprendere meglio il loro modo di cantare.

Delle centinaia, forse migliaia, di persone che in questi decenni ho incontra-

to in tutta la Sardegna (non in tre o quattro paesi!) per discutere di canto sardo e di *cantadores*, che mi sono state utilissime per arricchire le mie conoscenze e ampliare e rafforzare le mie possibilità di analisi critiche, non ho riportato i nomi, se non qualche volta. Anche perché, non avendone preso nota, non ricordo più né nomi né provenienza. Così come non ho riportato, se non in un numero limitato di casi, i nominativi di familiari, o amici, che mi hanno fornito dati e notizie su *cantadores* e strumentisti che non ho potuto conoscere personalmente e di



cui non sono riuscito a trovare una qualche documentazione ufficiale. Posso tuttavia garantire che nulla di quanto è contenuto nel libro è frutto di invenzione, di illazione, di arbitrio. Tutto è, invece, il risultato di ricerche accurate, di valutazioni attente o di conoscenza diretta.

da sinistra:

Mario Scanu, Michele Senes, Giovanni Perria e Mario Firinaiu in Viale Buoncammino, a Cagliari. I quattro (assieme a Falchi che però era ripartito subito) hanno preso parte qualche ora prima al programma "Canto in Re", trasmesso in diretta dalla sede RAI di Cagliari; è il 18 maggio 1980.

## AVVERTENZA

Per quanto riguarda la grafia del sardo mi sono attenuto, benché mi lasci perplesso, alle regole generalmente seguite e alle indicazioni della Commissione regionale per l'ortografia. Con una precisazione: poiché nel sardo il suono "dd" ha quasi sempre (sempre laddove corrisponde all'italiano "ll") valore cacuminale, ho ritenuto inutile aggiungervi la lettera "h" per indicare tale valenza. La stessa cosa ho fatto per il gallurese.

Laddove invece ho riportato scritti di altri (titoli, brani, poesie o altro), li ho trascritti conformemente agli originali.

## IL CANTO SARDO

### *Considerazioni generali*

Occuparsi di canto sardo significa indagare in un campo pressoché sterminato e addentrarsi in un intrico di vie ciascuna delle quali, a sua volta, si dipana in una serie di diramazioni minori ma non meno interessanti. Sono molteplici, infatti, gli aspetti con cui il canto sardo si presenta; tanti sono i momenti esistenziali a cui esso si lega o da cui trae origine: si può dire, anzi, che non ci sia momento esistenziale o di vita pratica che il canto sardo in qualche modo non tocchi, che i Sardi non abbiano accompagnato o espresso col canto.

Un approccio frontale – e totale – con l’argomento è impresa ardua e di amplissimo respiro. Chi tentasse di cimentarsi seriamente correrebbe il rischio di smarrirsi in un groviglio di ramificazioni secondarie e di perdere di vista qualche aspetto significativo; oppure ci offrirebbe un quadro encomiabilmente ampio ma inevitabilmente superficiale della materia. Non escludiamo, tuttavia, che qualcuno possa anche riuscire al meglio nell’intento.

Questo lavoro, però, non vuol essere una *summa* del canto sardo. Più modestamente, e realisticamente, intende prendere in esame solo quel tipo di canto *monodico con accompagnamento strumentale* che ha dato vita, costituendone il repertorio esclusivo, alla *Gara a chitarra*. E più che del *canto* in sé, compito che è proprio dei musicologi, e a loro lasciamo l’onere di trattarlo e di analizzarlo adeguatamente, intende parlare di coloro che lo interpretano, i cantadores. Che sono stati – e sono – i protagonisti della *Gara*: è grazie alla *Gara* che esso si è diffuso ed evoluto, e soprattutto conservato giungendo, pur tra mille difficoltà ed insidie, fino a noi.

Benché gli *studiosi*, come abbiamo detto nell’introduzione, se ne siano *accorti* con grave ritardo, senza peraltro, temo, averne avuto piena consapevolezza, fra tutte le forme di intrattenimento e di spettacolo ancor oggi esistenti, la *Gara* è la sola veramente sarda e autenticamente popolare. Adirittura ha costituito, per interi decenni e per molte comunità della nostra isola, in un passato neppure tanto lontano, l’unico genere di spettacolo in quel raro momento di *distrazione* dai gravosi impegni quotidiani che era la *festa patronale*<sup>2</sup>. È in tale contesto, infatti, che la *Gara* si colloca, perché in tale contesto è nata e cresciuta. Solo in tale contesto trova la sua giustificazione logica e affettiva, da cui derivava, e in parte deriva

<sup>2</sup> Utilizziamo il termine *festa patronale* perché tale era di solito. Ma, talvolta e in alcuni paesi, le feste erano più d’una e non sempre quella in onore del santo Patrono (o Patrona) era la più importante o grandiosa. Ho preferito evitare la dicitura *sagra paesana* perché ad essa si dà, per lo più, anche se ingiustamente, una valenza un tantino dispregiativa; inoltre, le *Gare* le si organizzava anche nelle città.

ancor oggi, il suo fascino<sup>3</sup>. Chi non capisce questo, nulla può capire della *Gara* e del suo mondo (attori e pubblico); e poco o nulla capisce – né può capire – dei suoi *contenuti*. Potrà capire la struttura musicale – nella sua basilarità – dei diversi canti, ma difficilmente penetrarne l'anima.

Oltre a presentarsi come momento aggregante dei canti monodici logudoresi e galluresi di vario tipo, origine e struttura, la *Gara* ne è stata anche, come abbiamo già detto, un formidabile veicolo di diffusione oltre che di conservazione. Il che ha consentito il radicamento di essi anche in aree geograficamente lontane e diverse, e fuori dal contesto sociale da cui hanno tratto origine. Chi avrebbe cantato, fuori di Gallura e ancor oggi, il *cantu a la bibinnadora* o *a la grammatogghja* se, pur con qualche modifica e per lo più col nome di *filonzana*, non fossero entrati a far parte della *Gara*? Tanto per fare un esempio.

La *Gara* è stata – ed è – inoltre, una sorta di *laboratorio canoro* che ha dato a questi canti una nuova linfa, permettendo loro non di conservarsi vivacchiando, ma di arricchirsi e di evolversi, come avviene di ciò che è vivo e vitale. Perché – e anche a capire e a voler accettare ciò che oggi viene dato per scontato gli *studiosi* sono arrivati con notevole ritardo<sup>4</sup> – questo tipo di canto sardo non è un reperto archeologico rigido e immutabile, un cadavere da riesumare e da conservare imbalsamato. Perché non è mai morto. Perlomeno, è rimasto sempre vivo e attivo laddove la *Gara* è stata presente. E presenti e operanti hanno continuato a essere i *cantadores*, che di esso sono non solamente *esecutori* ma anche, in misura consistente, *artefici*. I migliori infatti, dando una forte impronta personale al loro stile interpretativo, creano dei moduli esecutivi caratterizzati da peculiarità originali e non di rado innovative; gli altri, spesso bravi ma privi di forte personalità artistica, si limitano, sia pur con qualche ritocco, a seguirne il tracciato, talvolta a imitare.

Fino a non molto tempo fa accadeva poi che gli appassionati che si dilettavano – nelle bettole, in occasione di festicciole varie, nelle riunioni *conviviali* tra amici, nelle serenate – a cantare *alla sarda*, tentavano di farlo alla maniera dei *cantadores* più in voga (e ciascuno aveva il proprio beniamino). Qualcuno tra questi *dilettanti*, distinguendosi ed emergendo sugli altri per doti vocali, capacità esecutive e magari anche qualche tocco di originalità, poteva assurgere agli onori del

<sup>3</sup> Cfr. G. PERRIA: *Usignolo della Sardegna etc.*, Gasperini ed., CA 1998, pagg. 98-99.

<sup>4</sup> Ricordo, a tal proposito, le mie prese di posizione, nel 1977 e anni successivi, nel corso delle trasmissioni radiofoniche in RAI. Quando ero pressoché il solo a sostenerlo. Ad esempio nel programma *MI e LA*, trasmissione di martedì 10 maggio 1977: ...*Questo tipo di canto sardo... non è un fenomeno del passato, non è peculiare o esclusivo di questa o di quell'epoca ma è un qualcosa di vivo, in continuo divenire; è stato di ieri ed è di oggi, e sarà di domani nella misura in cui trova ogni giorno la forza di rinnovarsi, di arricchirsi, di coprirsi di nuove gemme che saranno domani nuovi rami, restando pur sempre legato al vecchio tronco e alle vecchie radici e ricevendo da esse e attraverso di esso la linfa che gli consente di essere vigoroso e attivo. Se non si tiene conto di questo si rischia... di cadere in un grosso equivoco e, soprattutto, si rischia di non arrivare mai a capire appieno il tipo di canto di cui ci occupiamo. E allora si parla di tradimento delle origini, si alimentano tante stupide, inutili, vuote e ignoranti polemiche.*

palco e divenire a sua volta interprete conosciuto e imitato. Perché è sempre esistito – ed esiste ancor oggi pur se con differenti modalità – un continuo interscambio: gli anonimi *dilettanti* si ispirano alle *Gare* per impostare il loro cantare; e le *Gare*, con l’acquisizione e l’elezione a protagonista di qualcuno tra questi, attua il ricambio indispensabile per la sopravvivenza e la continuazione<sup>5</sup>.

Pertanto, una storia del canto sardo tradizionale – di quel tipo di canto a cui si sta facendo riferimento – è contemporaneamente la storia dei suoi esecutori e quindi della *Gara a chitarra*.

---

<sup>5</sup> È per tale motivo che taluni studi e ricerche, condotti *sul campo* da illustri musicologi, sono, a mio avviso, non del tutto corretti. Mi spiego. Se le ricerche fossero state condotte sistematicamente qualche decennio prima e in un’area ampia ed eterogenea, dove la *Gara a chitarra* non era ancora arrivata, la documentazione musicale avrebbe potuto avere valore di *esempio di canto popolare originale*. In epoca successiva, no. Perché anche l’*anonimo popolano* che esegue *sa ’oghe in Re, o sos mutos* eccetera, altro non fa che echeggiare i moduli canori (compresi i versi delle canzoni, sovente anche storpiati) dei *cantadores* più rappresentativi, ascoltati direttamente o per interposta persona.

Per avvalorare ulteriormente la mia tesi, riporto un episodio di cui sono stato testimone. Intorno al 1950 erano venuti al mio paese (Narbolia, in provincia di Oristano) dei ricercatori – non so esattamente chi, ero molto piccolo – con un furgone della RAI attrezzato per la bisogna, che effettuarono la registrazione di alcuni canti. Non sono sicuro di quali e di quanti, né del numero delle persone coinvolte. Ma due cose le ricordo con esattezza, perché se ne parlò anche in séguito negli ambienti che io frequentavo: degli esecutori uno era mio zio il quale, *tifoso* di Antonio Desole, non poteva che cantare, sia pur con qualche variante, alla maniera di Desole; un altro, che era un grande estimatore di Luigino Cossu, non poteva che imitare il suo modello. Perché così facevano normalmente. Tant’è che, a livello popolare, la maggiore o minore bravura veniva valutata nella maggiore o minore capacità di restare fedeli, benché con qualità e caratteristiche vocali proprie, al *maestro*.

Non mi sembra molto probabile che altrove le cose siano andate diversamente.





*La Gara a Chitarra*

PARTE PRIMA

## CAPITOLO PRIMO

*Nasce la Gara*

**N**on esistono documenti ufficiali né ufficiosi che attestino la data di nascita della *Gara a chitarra* a livello di evento organizzato. Si presume tuttavia che essa abbia avuto origine ai primi del Novecento. La più antica di cui siamo riusciti ad avere notizia, basandoci sui ricordi delle persone anziane e dei vecchi *cantadores* che siamo stati in grado di intervistare, ebbe luogo a Bonnanaro nel 1915, per la festa di S. Sebastiano<sup>6</sup>. Di quell'evento, che né allora né in epoca immediatamente successiva venne considerato tanto importante, ma che tale si sarebbe rivelato in seguito, conosciamo i nomi di alcuni degli organizzatori: Giovanni Maria Idili, Pietro Sale, Salvatore Secchi.

Teatro della manifestazione fu una piazzetta, piccola e raccolta, su cui confluiscono le attuali via Asproni e via Giovanni Saba, nota come *Sapiata 'e sa Posta 'etza* (Piazza del vecchio ufficio postale). Nell'angolo più riparato venne eretto, addossato al muro, un palco, di travi per i ritti e di tavoloni per l'impiantito, addobbato con canne fresche per dargli un aspetto presentabile e un tocco festivo.

All'ora convenuta, mentre la piazzetta si andava a mano a mano riempiendo di spettatori, salirono sul palco i protagonisti dello spettacolo: i *cantadores* Gianuario Soggiu e Raffaele Solinas di Bonnanaro, Candida Mara di Nulvi e Paolo Deriu, ozierese per nascita ma residente a Chiaramonti<sup>7</sup>.

A rendere vivace il confronto contribuiva anche una forte componente campanilistica, che non avrebbe mancato di *accendere il tifo* dell'uditorio: si trattava infatti di una sfida che due compaesani lanciavano a due forestieri e, nel contempo, una sfida tutta interna, e probabilmente ancor più stimolante, per la supremazia *paesana*.

Il chitarrista era rigorosamente neutrale, e ciò lo poneva di sopra ad ogni

<sup>6</sup> Giovanni Cuccuru mi disse di aver ascoltato delle *Gare*, nel suo paese di Usini, a partire dal 1914, facendomi i nomi dei *cantadores* che si sarebbero esibiti: Candida Mara, Degortes, i fratelli Casu di Martis. Anch'egli tuttavia mi indicò Bonnanaro come sede della prima *Gara* ufficiale, anticipandone però la data al 1912, senza peraltro fornirmi alcun dettaglio. Oltre alla sua, non abbiamo altre testimonianze in proposito. Anche se ciò, d'altra parte, potrebbe accordarsi con quanto abbiamo letto in una recente pubblicazione (G. PISEDdu, *Storia, tradizioni e folklore, Poeti e cantadores della Sardegna*, ott.2004) in cui si fa cenno di una *Gara* a Tempio il 2 settembre del 1913, con i *cantadores* Giovanni Antonio Cabizza, Candida Mara e Degortes, accompagnati dal chitarrista nulvese Giovanni Ledda. Tuttavia, in attesa di dettagli più precisi, continueremo a ritenere valide le conclusioni a cui siamo giunti con le nostre ricerche, anche per il fatto che sono suffragate dalla testimonianza di chi l'evento l'ha vissuto. E comunque, un lieve scarto di anni (1912 o 1915) non cambia il nostro discorso sulle vicende della *Gara a chitarra*.

<sup>7</sup> Adolfo Merella, pur confermandomi quella di Bonnanaro come prima *Gara*, me ne diede una diversa composizione: Raffaele Solinas, Candida Mara e un certo Antonio Simbula (di cui, però, non ho udito parlare da nessun altro).

sospetto di favoritismi: si trattava del sassarese Michelino Cossu, noto come *mastru Migalinu Carrasciari*, probabilmente per il suo carattere allegro e giocoso<sup>8</sup>.

Gianuario Soggiu era nato nel 1880; aveva una voce molto potente, chiara e squillante e un cantare ben impostato e piacevole; morirà ancor giovane intorno alla metà degli anni Venti, ma farà in tempo ad esibirsi con *cantadores* come Desole e Cossu. Era soprannominato *Canau mannu*, per distinguerlo da un altro Gianuario, che di cognome faceva però Carboni, di qualche anno più giovane, che intraprenderà a sua volta, benché senza troppa fortuna, la carriera di *cantadore*, il quale veniva chiamato *Canaeddu*.

Di Raffaele Solinas poco si sa, se non che aveva una voce non tanto robusta ma assai melodiosa e un cantare basato sulla dolcezza e la delicatezza; si esibì poco in palco e mai, pare, fuori dal suo paese.

Di Candida Mara e di Paolo Deriu diremo più in là e diffusamente, in quanto si tratta di due tra i protagonisti più rinomati dei primi decenni di *Gare*. Qui, invece, riteniamo non ozioso chiederci come mai, se quella di Bonnanaro fu la prima *Gara ufficiale*, i nomi dei due fossero già noti in ambienti piuttosto lontani (a quei tempi le distanze non si misuravano col metro di oggi, né con la facilità di oggi potevano essere annullate!) dai loro paesi di origine o di residenza. Questo ci porterebbe a pensare che le *Gare* esistessero già prima del 1915. Oppure che i *cantadores* veramente bravi e capaci avessero altri modi per mettersi in luce e acquistare una vasta rinomanza anche attraverso esibizioni e confronti non ufficiali né deliberatamente predisposti.

Senza escludere in assoluto la prima ipotesi, propendiamo per la seconda, che vedremo di illustrare più avanti.

Ma torniamo alla *Gara* del 1915. Lo spettacolo si protrasse per diverse ore. Vennero eseguiti i tipi di canto allora più diffusi e in voga nell'area logudorese: *Canto in Re*, forse il canto *A sa nuaresa*, forse il *Mi e La*, sicuramente i *Mutos*.

La conclusione della serata, tuttavia, non fu delle più tranquille. Fu anzi, per essere più esatti, *traumatica*. Un gruppetto di malintenzionati, in preda ai bollori dell'alcool, diede di spalla al palco e lo fece rovinare giù insieme a coloro che vi stavano sopra. Forse per dispetto nei confronti degli organizzatori, o per pura cattiveria, o anche solo per il fatto che si trattava di una novità; e le novità incontrano sempre sulla loro strada degli oppositori.

Fortunatamente nessuno riportò danni di rilievo, a parte un grande spavento<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> *Carrasciari* in sassarese significa "carnevale". Chi ci ha fornito le notizie sulla *Gara* di Bonnanaro ci ha, in realtà, parlato solamente di un *mastru Migalinu Carrasciari*, sassarese. Il cognome Cossu lo abbiamo appreso da Adolfo Merella.

<sup>9</sup> Uno dei nostri informatori, Giorgio Soggiu (*Giolzitu*), ricordava perfettamente quest'episodio, come tutto l'evento, per il fatto che, per lui, si trattava di un giorno particolare: l'indomani doveva partire a fare il militare. L'intervista è avvenuta verso la metà degli anni Settanta.

Con un finale a sorpresa, dunque, e del tutto imprevisto, si concluse quella che, in assenza di altri dati assolutamente attendibili e particolareggiati, siamo portati a considerare come la **prima** *Gara a chitarra* organizzata ufficialmente quale spettacolo di intrattenimento pubblico.



(Archivio Comune di Bonnanaro). Cavalieri in sfilata.

## CAPITOLO SECONDO

*Come si arriva alla Gara*

**E**siste, a nostro parere, una correlazione tra la nascita della *Gara a chitarra* e quella della *Gara poetica*. L'una e l'altra, in effetti, costituiscono lo sbocco finale, potremmo dire l'*istituzionalizzazione*, di un percorso analogo compiuto dalla poesia di improvvisazione e dal canto monodico con accompagnamento strumentale. Si potrebbe anche affermare con una certa sicurezza, tenuto conto della cronologia, che la *Gara a chitarra* nacque ad imitazione della *Gara poetica*<sup>10</sup>. Quest'ultima, infatti, nel 1915 contava già due decenni di vita *ufficiale*, ed era piuttosto diffusa nell'area che in senso lato possiamo definire logudorese<sup>11</sup>. L'usanza delle *tenzoni poetiche*, tuttavia, è sicuramente anteriore all'anno 1896. Sono numerose le testimonianze sulle sfide tra poeti estemporanei in occasione di feste, ricorrenze varie, incontri conviviali. Analogamente, si deve pensare all'esistenza, in epoca anteriore al 1915, di sfide tra cantori più o meno dotati in similari circostanze.

Senza voler andare a ritroso nei secoli in una ricerca impossibile, i cui dati sarebbero aleatori e comunque irrilevanti ai fini del nostro assunto, riteniamo plausibile l'ipotesi che all'affermazione e alla diffusione del tipo di canto di cui ci stiamo occupando abbia dato un contributo notevole, se non addirittura fondamentale, la pratica delle *serenate*.

Sul finire dell'Ottocento Francesco De Rosa scriveva che “*in Gallura e in Logudoro gl'innamorati e i giovani, costumano far le serenate (faghes sa janna) alle loro belle e alle fanciulle del paese, cantando alla porta o sotto le finestre della costoro casa, col sussidio della cetra o dell'armonica*”<sup>12</sup>.

Lo stesso De Rosa aggiunge che le serenate furono importate in Sardegna, probabilmente, dal figlio naturale dell'imperatore Federico II, Enzo, il quale, sposando nel 1238 Adelasia, figlia del giudice Mariano II di Torres e già vedova di Ubaldo Visconti, ebbe il titolo di Re di Sardegna. Enzo avrebbe conosciuto le serenate alla corte del padre il quale, “*beffandosi delle scomuniche di papa Gregorio IX, si divertiva a ballare voluttuosamente con le sue belle moresche e a cantare, a suon di mesta cetra, le sue canzoni d'amore sotto il balcone delle belle palermitane*”<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Non va sottovalutato il fatto che coloro che ci hanno parlato della *Gara* di Bonnanaro del 1915, e che hanno vissuto l'evento in prima persona, hanno dichiarato espressamente che essa era stata organizzata sull'esempio della *Gara poetica*.

<sup>11</sup> Come è noto, la *Gara poetica* logudorese vide ufficialmente la luce a Ozieri nel settembre 1896 (vedi: P. PILLONCA, *Chent'annos, cantadores a lughe e luna*, DOMUS DE JANAS, Selargius, 2003, pag. 21). Quella campidanese è probabilmente anteriore, ma non se ne conosce la data di nascita ufficiale.

<sup>12</sup> F. DE ROSA: *Tradizioni popolari della Gallura*, 1899. Ristampa anastatica, Forni 1975, pag. 263.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pag. 263.

Federico II, a sua volta, avrebbe appreso la pratica delle serenate dagli Arabi, i quali “*amanti d’avventure, non potendo avere diretta corrispondenza con le donne, per il divieto delle leggi mussulmane, ricorrevano al canto per esternare i loro sentimenti alle giovani amate, che forzatamente erano tolte ai loro amorosi sguardi*”<sup>14</sup>.

Prendendo pure per buone le affermazioni di Francesco De Rosa (non abbiamo elementi di conferma né di smentita) ci pare tuttavia più verosimile ritenere che la diffusione delle serenate in Sardegna – e non solo – risalga al periodo della dominazione spagnola, quando, come afferma F. Nicolini in un breve saggio, “*andavano in giro, di notte e anche di giorno, giovani e vecchi, a far musiche e canti alle porte delle belle*”<sup>15</sup>. Tale pratica, d’altra parte, è talmente attestata in un’area geografica piuttosto ampia, e presa in considerazione da tanti studiosi, che non vale la pena soffermarsi ulteriormente. Basti aggiungere che, indipendentemente dal fatto che in Sardegna sia stata introdotta nel secolo XIII piuttosto che nel XVI o nel XIX, essa è rimasta viva fino a non moltissimi anni fa.

Più interessante e più utile al nostro lavoro è rilevare il modo in cui si procedeva, non di rado, al *reclutamento* dei cantori per le serenate.

Quando si voleva rendere omaggio musicale alla bellezza femminile o, meno genericamente, quando un innamorato intendeva *confessare* il suo amore ad una ragazza, veniva costituito un gruppo più o meno ristretto di persone a cui venivano riconosciute – o se ne autoriconoscevano – particolari doti canore, evidenziate magari nelle bettole o negli incontri conviviali (o *spuntini*)<sup>16</sup>. Poteva anche accadere che, in uno stesso paese, si formassero più gruppi, vere e proprie *compagnie della serenata*, non di rado in concorrenza fra loro. Gli strumenti adoperati per accompagnare i canti erano, solitamente, la chitarra o l’organetto o la fisarmonica<sup>17</sup>.

Tra questi *musicanti* c’era, ovviamente, chi riusciva ad emergere, arrivando a farsi un nome che talvolta varcava i confini del paese, tanto da essere invitato anche altrove. E non solo per le serenate, ma anche per esibirsi in occasione di

<sup>14</sup> Ibid., pag. 263.

<sup>15</sup> F. NICOLINI, *Aspetti della vita italo-spagnola nel Cinque-Seicento*, Napoli 1934.

A questi elementi sembra riferirsi anche G. GABRIEL quando parla di “*canto monodico giustificato dalla consuetudine spagnolesca delle serenate*”. (Cardi sardi, Ed. Sarda Fossataro, CA, 1961, pag. 94).

<sup>16</sup> Non sempre, a dire il vero, accadeva esattamente così. Talvolta occorreva fare di necessità virtù e i *musicanti*, strumentista compreso, erano alquanto mediocri o addirittura scarsi. Ciò che contava era il pensiero. D’altronde non sempre le serenate avevano uno scopo ben preciso. In specie in epoca più recente, quando si andava in giro più che altro per fare una *cantatina* all’aria aperta, approfittandone anche per bere un bicchiere in compagnia fuori dal bar o dalla cantina. È capitato spesso anche a chi scrive di parteciparvi attivamente, nei primi anni giovanili. Ricordo anzi che, per lo più, le nostre serenate le facevamo alle ragazze che abitavano nelle zone periferiche del paese, onde avere una più facile via di fuga nell’eventualità d’un arrivo dei carabinieri (le serenate erano vietate in quanto considerate *disturbo della quiete pubblica*).

<sup>17</sup> Verso la fine degli anni Venti o ai primi degli anni Trenta mio padre, che strimpellava decentemente la chitarra, ebbe modo di accompagnare le serenate in coppia con un bravo suonatore di mandolino; e non solo lui, ma anche coloro che ebbero occasione di prendervi parte, parlandone a distanza di molti anni ricordavano che era un *bel sentire*. Per completezza di informazione aggiungiamo che laddove è diffuso il canto polivocale, a *tenore*, è con quello che si usa far le serenate.

ricorrenze varie. Accadeva pure, in tali circostanze, che avesse modo di incontrarsi e confrontarsi con altri cantori provenienti da varie località. Tali confronti erano più frequenti durante le sagre, in specie quelle più rinomate, che richiamavano un gran numero di fedeli da diverse parti, talora da località anche piuttosto distanti. E nelle bettole, o nelle *baracche* messe su per la circostanza, davanti a un buon bicchiere di vino nascevano sfide avvincenti tra diversi cantori. Numerosi erano gli spettatori che accorrevano per ascoltare e si fermavano a bere o a mangiare, e di cibo e di bevande gratificavano i cantori. Con grande soddisfazione, s'intende, del *taverniere*, che impinguava i suoi guadagni. Tant'è che fino a non molti decenni fa, i titolari di quelle vere e proprie *bettole itineranti*, che piazzavano le loro baracche di frasche (chiamate *istatzus* o *barraccas*) nelle località sedi delle sagre più rinomate<sup>18</sup>, avevano cura di procurarsi uno strumentista che, alla bisogna, dava una mano d'aiuto anche come taverniere, ma la cui mansione principale era quella di offrire musica agli avventori<sup>19</sup>. Se proprio non potevano permettersi un *suonatore*, facevano di tutto per tenere a disposizione, per ogni eventualità, uno *strumento*.

Quanto su riportato potrebbe essere una risposta abbastanza convincente alla domanda che formulavamo nel capitolo precedente a proposito della fama che taluni cantori avevano già acquisito ancor prima che nascesse ufficialmente la *Gara*. E costituisce anche, con molta probabilità, la fase intermedia sulla via della *istituzionalizzazione* della *Gara a chitarra*. Il passaggio alla fase successiva avviene per logica deduzione, anche indipendentemente dall'esempio della già esistente *Gara poetica* (che a sua volta aveva attraversato le stesse fasi): la constatazione che con le disfide canore di cui sopra si potevano allestire degli spettacoli auto-sufficienti e programmati, in grado di intrattenere e allietare un intero paese in occasione delle ricorrenze principali. Di modo che, di fatto, la *nascita* della *Gara a chitarra* – così come era avvenuto in precedenza per quella *poetica* – altro non fu che il riconoscimento *ufficiale* o, come abbiamo già detto, *l'istituzionalizzazione* e la *razionalizzazione* di un qualcosa che già esisteva.

<sup>18</sup> Ci limitiamo a citare, per averle conosciute e frequentate personalmente, *N.S. del Rimedio*, nella località omonima presso Oristano; *S. Croce*, a Oristano (fino a che vi si tenne un'importante fiera del bestiame); *N.S. di Bonacatu* a Bonarcado. Ma chissà quali e quante località della Sardegna – e di molte abbiamo informazioni di prima mano – accadeva la stessa cosa!

<sup>19</sup> Fisarmonicisti come Peppino Pippia e Pietro Madau, assurti più tardi al ruolo di protagonisti delle *Gare a chitarra*, hanno iniziato in questo modo, ancora adolescenti, la loro attività.



In un intervallo della Gara il pubblico balla. Padria 1993.

## CAPITOLO TERZO

## Disfide canore

Quando si pensa alle *Gare* dei primi tempi, occorre sgomberare la mente dalle immagini che ci offrono quelle di oggi. Dimentichiamo una struttura ben definita con un andamento ordinato e direi pre-ordinato, che è il frutto di decenni di ritocchi, di aggiustamenti, di assestamento.

La *Gara* di oggi è uno spettacolo moderno nel senso che ha un programma ben definito e un numero preconstituito e limitato di *cantadores*, ciascuno dei quali bada a eseguire il suo canto in collaborazione, più che in contrasto, con i colleghi. Anche se il confronto rimane, in quanto ciascuno cerca di dare il meglio di sé, di mettersi in evidenza e, possibilmente, di fare meglio degli altri. Ma, avendo acquisito una mentalità *professionistica*, il *cantadore* odierno sta bene attento a non sparare tutte le sue cartucce, a non strafare, per evitare di trovarsi a mal partito l'indomani. Ha imparato, insomma, a distribuire le sue forze. E a rispettare per essere rispettato.

Col chitarrista, in specie se si tratta di quello con cui si esibisce con maggiore frequenza, il *cantadore* di oggi ha instaurato un rapporto di grande collaborazione. Prima di inserire tra i moduli esecutivi del suo repertorio qualche novità rilevante, ad esempio, la sottopone preventivamente all'attenzione dell'accompagnatore (o degli accompagnatori se c'è pure il fisarmonicista). Si ha l'impressione – fondata – che si badi alla riuscita dello spettacolo nel suo complesso più che alla *performance* del singolo. O, se lo vogliamo definire in modo forse più appropriato, si cerca di far sì che la *performance* di ciascun elemento si armonizzi con quella degli altri. Il che è pienamente rispondente al concetto odierno di spettacolo.

Anticamente non era così, in specie prima che la *Gara* venisse ufficializzata e, in un certo senso, *istituzionalizzata*. Spesso e volentieri si trattava di sfide *all'ultimo respiro*, e il termine *Gara* era adoperato nel significato proprio e più pregnante<sup>20</sup>. Il numero dei partecipanti era consistente, almeno in avvio, e si andava progressivamente riducendo per un processo di eliminazione naturale. Accompagnati da uno strumentista (chitarrista o, più raramente, organettista o fisarmonicista) – ma, in qualche sporadico caso, stando a quanto riferitoci da qualcuno, anche senza – i gareggianti si impegnavano al massimo nell'intento di superarsi a vicenda: per potenza di voce, fiato, melodia, variazioni, invenzioni; in molti casi per resistenza fisica: si trattava, infatti, di autentiche *maratone canore*, senza limiti di tempo; in un confronto così estenuante, finivano per restare in lizza coloro che erano riusciti a conservare un po' di fiato e una qualche freschezza di voce. Tal-

<sup>20</sup> Vedi G. PERRIA, *Usignolo della Sardegna ecc.*, cit., pag. 7

volta, per costringere gli altri all'abbandono, i più bravi e più esperti facevano ricorso a degli *accorgimenti* di carattere, diciamo così, *tecnico*: si prolungava notevolmente l'esecuzione di un tipo di canto, ad esempio i *Mutos*: chi non ne conosceva un numero sufficiente, e non aveva la capacità di improvvisarne sul momento, doveva necessariamente farsi da parte, in quanto non era consentito ripetere quelli già eseguiti, e in ogni caso il pubblico avrebbe disapprovato.

Doveva essere uno spettacolo divertente e non privo di un briciolo di sadismo ascoltare, oltre ai concorrenti, i commenti del pubblico, che immaginiamo salaci nei confronti di coloro che a mano a mano venivano costretti all'abbandono o si trovavano in palese difficoltà.

Al vincitore si dava un premio, non sappiamo se in denaro o in natura. E chissà che qualche volta non si dovesse accontentare di un riconoscimento più che altro *morale*! Era già comunque una soddisfazione vincere la competizione o, come secondo alcuni, si diceva *leare su Pannu* (ossia conquistare il palio, espressione derivata probabilmente dalle gare equestri).

Di passaggio, riteniamo non ozioso rilevare come la *Gara* sarda non abbia riscontri in altre manifestazioni canore che vengono tuttavia considerate e definite tali, tipo Sanremo, Castrocaro, Cantagirol, Festivalbar eccetera. Perché anche nella versione attuale, un tantino *addomesticata* rispetto a quanto abbiamo appena visto, la *Gara a chitarra* costituisce pur sempre un confronto *omogeneo* e perciò attendibile. Il che non può dirsi delle manifestazioni suindicate.

“Se è indubbio che in entrambi i casi motivo di ispirazione è il confronto, nel nostro caso è tra *cantanti*, negli altri è tra *canzoni*; nel primo caso a vincere è sempre l'*interprete*, negli altri è, o dovrebbe essere, *la canzone*. In effetti per Sanremo si parla, ufficialmente, di *Festival della canzone italiana* e di *canzoni in gara*, per cui sarebbe improprio parlare della vittoria di questo o quel cantante in assoluto, ma *solamente* in quanto interprete di *quella determinata canzone* a cui è stata assegnata la vittoria.

Ancora più improprio è parlare di *vincitore* in un concorso del tipo di quello, che pure è riservato alle *voci nuove*, di Castrocaro. La competizione, infatti, si svolge su un piano disomogeneo, su terreni diversi: avrebbe senso solo se tutti eseguissero la medesima canzone. Ma non è così. Per cui è come se, in atletica leggera, si pretendesse di individuare un vincitore tra due atleti che gareggino in specialità diverse.

Nei *concorsi* di canti sardi, invece, i *cantadores* si sfidano sempre sullo stesso terreno, a parità di condizioni e con le stesse armi: quando, ad esempio, devono essere giudicati per l'esecuzione del *Canto in re*, tutti eseguono il *Canto in re*, e i maggiori consensi li riscuote colui che lo esegue meglio; e così per tutti gli altri tipi di canto. Risulterà vincitore, alla fine, il *cantadore* che si sarà dimostrato il più

completo. Sicché, per concludere queste osservazioni, possiamo affermare che, per quanto riguarda i tornei canori, i concorsi e le disfide che vedono protagonisti i *cantadores* sardi, la denominazione *gara* è legittima e appropriata<sup>21</sup>.

Già che ci siamo, poiché abbiamo adoperato, e continueremo a farlo, il termine *cantadore* per indicare gli interpreti del canto sardo, vediamo di analizzarne origine e significato.

La rassomiglianza con lo spagnolo *cantador* è troppo evidente per non immaginarne una parentela stretta. Ma non c'è dubbio che l'origine vada individuata nel latino *cantator*, che viene dal verbo *cantare*, intensivo di *canere* (che è la forma più comune, da cui deriva il sostantivo *cantor*). Il termine *cantare*, in latino è usato anche nel gergo teatrale, nel senso di *interpretare una parte*; il che presuppone non solo l'esecuzione o la creazione di un canto o di un componimento poetico cantato, ma anche una sorta di azione scenica individuale. E la derivazione spagnola *cantador*, d'altra parte, equivale grosso modo all'italiano *cantastorie*.

Il *cantadore* sardo, a sua volta, non è semplicemente *colui che canta*, ma *colui che fa sa cantada*, che è qualcosa di più dell'esecuzione di una canzone. Ed è significativo che in Campidano la *Gara poetica* si chiami *Sa cantada*. Il termine, poi, si è arricchito ulteriormente del concetto di *assiduità* e di *validità*, assumendo la valenza, più o meno esplicita, di *professionista*<sup>22</sup>.

*Cantadore* (in campidanese *cantadòri*, in gallurese *cantadóri*, con la "o" chiusa) si adopera sia per indicare i poeti improvvisatori, che sono i *cantadores a poesia*, sia per quelli di cui ci stiamo occupando, che sono i *cantadores a chiterra* (o *a sa chiterrina*)<sup>23</sup>. Oggi però per gli improvvisatori, soprattutto logudoresi, prevale il termine *poeta*; e *cantadore* è rimasto a indicare quasi esclusivamente quello *a chiterra*.

<sup>21</sup> Vedi G. PERRIA: *Usignolo della Sardegna*, cit. pag. 12.

<sup>22</sup> Allo stesso modo il termine *sonadore* non è semplicemente "colui che suona", ma anche, in maniera più precisa, "colui che sa suonare". È degno di nota, a tal proposito, il giudizio che viene attribuito a un grande professionista delle *Gare*. A chi gli domandava un parere su alcuni che si esibivano sui palchi, rispose: "Ja càntana" (cantano, sì); infine gli chiesero: "E bodale?" (E il tale?); e lui: "Cussu est *cantadore!*" (Quello è *cantadore!*).

<sup>23</sup> Benché il termine *cantadore* sia stato adoperato, sia pur di rado, in precedenza da qualcun altro, il sottoscritto rivendica a sé il merito di aver fatto sì che esso sia diventato oggi di uso comune, per essersene servito assiduamente, insistentemente, per molti anni, in programmi radiofonici e televisivi, in diversi scritti e negli spettacoli in piazza. Senza dimenticare il notevole contributo dato anche da Paolo Pillonca. Lo voglio rimarcare, qui, perché, come per tante altre cose, in Sardegna è costume diffuso appropriarsi dei risultati del lavoro di altri o presentandoli come propri o, più spesso e subdolamente, ignorandone volutamente l'autore.



Presentazione di una Gara.

da sinistra: Pippia, Mimmia Muntoni, F. Cubeddu jr., Tonino Canu, G. Casu. L. Cabizza. Il chitarrista seminasco è A. Marongiu. Al microfono, G. Perria. Luogosanto 1982.

## CAPITOLO QUARTO

## Candida Mara - Paolo Deriu

## "I Minori"

**E** da credere che alla *Gara* di Bonnanaro del 1915 altre ne siano seguite in quello e negli anni immediatamente successivi, in diverse località del Logudoro e dell'Anglona. Anche se riteniamo plausibile l'ipotesi di uno sviluppo rallentato a causa delle vicende belliche. Il coinvolgimento dell'Italia interessò la Sardegna soprattutto sotto l'aspetto umano, con la partenza per il fronte di tanti giovani; e, ovviamente, in termini di ristrettezze economiche. La vera esplosione delle *Gare* si ebbe pertanto dopo il 1918.

Terminata la guerra, passata la grande paura della chiamata sotto le armi o, peggio ancora, della partenza per il fronte, si ritorna alla normalità. Il che significa ritorno ai tradizionali impegni di lavoro – a cui peraltro non si era mai venuti meno del tutto – con lo spirito d'un tempo e anzi con rinnovato ardore; alle preoccupazioni e ai problemi di sempre; alle fatiche e alle sofferenze di sempre. Ma anche alle gioiose parentesi di sempre; costituite, a livello comunitario, dalle sagre. Nel cui contesto, le *Gare* conobbero la prima vera diffusione di un certo rilievo.

Tra gli interpreti che sicuramente salirono sui palchi con una qualche frequenza in quei primi anni, di pochi abbiamo notizie. Molti sono passati via senza lasciare traccia; di alcuni conosciamo il nome, di altri neppure quello. Meteore di una stagione che le ali impietose del tempo hanno spazzato via, per incuria di chi avrebbe dovuto, e potuto, ricordare e per la mancanza di documenti scritti (e l'una cosa è legata all'altra). Alcuni vengono (o venivano fino a qualche decennio fa) ricordati, soprattutto nell'ambiente degli *addetti ai lavori*. Ma, per lo più, le loro figure erano avvolte nella caligine di quella che non è improprio definire come una *anacronistica preistoria*. Solo a furia di lunghe, ostinate, difficili e per diverso tempo solitarie ricerche, siamo riusciti a squarciare un velo che pareva impenetrabile e a riversare una sia pur debole luce su un mondo che rischiava di andar perduto per sempre. Oggi, per fortuna, grazie anche al sopraggiungere di altri che vi si dedicano, siamo riusciti a saperne di più.

Su tutti, emergono due nomi: Candida Mara e Paolo Deriu.

Ancora fino a qualche decennio fa si parlava con accenti di rispetto e in un certo senso di riverenziale timore di Candida Mara, figura singolare, quasi mitica. Vincendo o ignorando consuetudini e tabù, in tempi non certo sospetti di inclinazioni verso il femminismo, questa donna coraggiosa e anticonformista andava in giro per i paesi, di festa in festa, di palco in palco, a confrontare la sua

voce, la sua abilità canora con i colleghi dell'altro sesso, impermeabile alle ironie, agli apprezzamenti poco benevoli, alle dicerie che circolavano sul suo conto. Seminando turbamenti e originando, forse, chissà, inespressi desideri, nell'uditorio maschile e feroci critiche e gelosie in quello femminile.

Non bella di viso, ma fisicamente piacente, alta, ben fatta, perfettamente a suo agio nel tradizionale costume del suo paese<sup>24</sup>, era nata a Nulvi, in Anglona, il 17 maggio 1877. Si sposò giovanissima, nel 1896.

Pare che non sempre e non dappertutto andasse a cantare, ma che non rifiutasse mai di recarsi in quelle località dove si svolgevano corse di cavalli: ne possedeva uno (ma c'è chi parla di due o più) che iscriveva regolarmente alle competizioni. Sicché le feste, o almeno talune, potevano costituire per lei una doppia fonte di guadagno. Anche donna d'affari, dunque, oltre che *cantadora* spiritosa e spregiudicata (e non poteva essere diversamente, a ben considerare). Quando i colleghi, nel corso della *Gara*, le indirizzavano dei *Mutos* un tantino audaci, rispondeva per le rime, anche improvvisando. Si portava appresso, di preferenza, un chitarrista che potremmo definire personale, il sassarese Remundiccu Fois, soprannominato *Paglietta*, forse per via del copricapo. Si sussurrava, e qualcuno ce l'ha dato per certo, che fosse anche il suo amante.

Una delle canzoni che solitamente Candida Mara eseguiva in *Gara*, come *Canto in re* è del bittese Giorgio Filippi, scomparso verso la metà dell'Ottocento:

*Già su 'eranu est torrende  
che prima allegru e fozidu:  
ma su reposu perdidu  
pro me non bi torrat mai*<sup>25</sup>.

Era dotata di una voce splendida, squillante, pastosa, robusta. "Pariad'un'òmine" ci diceva di lei Mario Scanu, che ebbe modo di ascoltarla più volte; volendo con tale espressione indicare la consistenza dei suoi mezzi vocali che reggevano il confronto con quelli dei cantadores più rinomati.

Cantò probabilmente per tutti gli anni Venti con enorme successo e tenne per così dire a battesimo, nel loro esordio ufficiale sui palchi, Cuccuru, Mannoni, Cossu e altri grandi, oltre a essere stata tra i protagonisti di quella che abbiamo considerato come la prima *Gara* ufficiale.

Purtroppo, non ci ha lasciato alcuna incisione discografica; il che significa che siamo sprovvisti di documentazioni sonore che ci permettano di conoscerla

<sup>24</sup> "Brutta era, mi'" ci ha detto più di una volta, parlando di lei, Mario Scanu. Altri, che l'hanno conosciuta ugualmente da vicino, esprimono dei giudizi meno taglienti e un tantino più benevoli anche se, nella sostanza, non molto dissimili.

Se bella non era di viso, sul fatto che fosse "un bel pezzo di donna" concordano tutti.

<sup>25</sup> "La primavera è già di ritorno, come sempre, allegra e fiorita; ma non tornerà più, per me, la pace perduta".

meglio e di esprimere una valutazione critica personale sulle sue qualità vocali e artistiche. Ma riteniamo di poter includere il suo nome – e non solo per il valore *pionieristico* – tra quelli più prestigiosi del canto sardo di ogni tempo. Se infatti il ricordo di lei è rimasto vivo tanto a lungo, e se unanime è il giudizio di coloro che l'hanno conosciuta, ascoltata e seguita, nel considerarla come "la più grande interprete che il canto sardo tradizionale abbia mai avuto"<sup>26</sup>, un motivo ci deve pur essere. E noi, a meno di considerare tutti costoro in preda ad un abbaglio collettivo, e in mancanza d'altro, su questo dobbiamo basarci. Tanto più che, in questa nostra valutazione, ci conforta quella di un illustre studioso, musicista, cultore di canti sardi e buon esecutore egli stesso, Gavino Gabriel, che ebbe modo di conoscerla e di ascoltarla: "Su tutti ha regnato, con la fama che ha riempito l'isola, una donna di Nulvi, Candida Mara: vulcano di passioni che ha sconvolto cuori e famiglie, traendo dal suo canto fascinoso un potere di dominio che piega ogni volontà. Anche la sua vita è un canto: come le modulazioni melismatiche assolutamente intrascrivibili e che tra sonnolenze di mezze voci velate e scoppi metallici d'incredibile potenza davano al suo *modo* una strana personalità di fattucchiere e di dea"<sup>27</sup>.

Per quante ricerche abbiamo fatte, non siamo riusciti in alcun modo a conoscere il luogo e la data di morte della *cantadora* nulvese. E anche questo, in qualche misura, contribuisce ad alimentare la sua "leggenda". D'altra parte, di là dai "pettegolezzi" (il *gossip* tanto di moda oggi in specie nel mondo dello spettacolo) e alle notizie certe di sue esibizioni con questo o con quel cantadore, della sua vita privata, come abbiamo detto, pochissimo si sa. E quando esce di scena (negli anni Trenta non canta già più) di lei si perdono le tracce; o è lei a volerle far perdere. Come se, dopo essere stata per lunghi anni alla ribalta (come lo si poteva essere a quei tempi e nel mondo del canto sardo), e piuttosto "chiacchierata", anche se ammirata e, sotto sotto, magari invidiata, avesse scelto il silenzio e l'anonimato per i suoi ultimi anni, pochi o molti che siano stati. E se, come abbiamo lasciato sospettare, è stata una scelta volontaria, Candida Mara si è dimostrata anche in questo un personaggio d'eccezione. A meno che non sia stata la *signora con la falce* a decidere per lei portandosela via prematuramente.

<sup>26</sup> Per comprenderne ancor meglio il valore, teniamo presente che, a quei tempi, si cantava senza amplificazione. E, stando a quanto ci è stato riferito, la voce di Candida Mara era potente e voluminosa quanto quella di Desole (che quanto a potenza vocale non scherzava!). Secondo Mario Scanu (ma anche altri concordano), per qualità vocali e capacità interpretative era all'altezza dei migliori, se non addirittura superiore. Il già citato Mario Scanu era solito usare l'espressione "Ja no' est Candida Mara!" (Non è certo Candida Mara!) in riferimento a qualche interprete femminile (anche celebrata) di epoche vicine a noi. E non era il solo.

<sup>27</sup> G. GABRIEL, *La Sardegna di sempre*. Ed. Sarda Fossataro, Cagliari 1971, pag. 120. Gavino Gabriel (Tempio Pausania 1881-Roma 1980).



L'altro grande pioniere che partecipò alla *Gara* di Bonnanaro del 1915 è Paolo Deriu.

Nato a Ozieri il 2 gennaio 1871, si trasferì giovanissimo a Perfugas. Ma non vi restò a lungo. Fidanzatosi con la chiaramontese Gavina Fiori, congiungendosi con lei in matrimonio il 9 febbraio 1896, a partire da quella data si stabilì a Chiaramonti. Qui esercitò il mestiere di fabbroferraio fino a tarda età. Dopo la morte della moglie, andò a vivere per alcuni anni nella vicina Erula, presso una figlia. Successivamente fece ritorno a Chiaramonti, per morirvi, quasi novantenne, il primo giorno di agosto del 1960. La lunga residenza nel centro anglonese ha fatto dimenticare ai più la sua origine ozierese, tanto da essere comunemente indicato come *Paulu 'Eriu 'e Zaramonte* (Paolo Deriu di Chiaramonti).

Uomo brillante, allegro e gioviale, si divertiva e faceva divertire. Questo aspetto caratteriale si rifletteva ovviamente sul suo modo di cantare e sulle sue preferenze canore. Eccelleva infatti nella esecuzione dei *Mutos*, e non disdegnava di proporre di audaci, talvolta a doppio senso: ma sempre in maniera spiritosa e non priva di ironia; spesso li improvvisava sul momento. Una volta, si racconta, cantava in coppia con Candida Mara (insieme i due si esibirono spessissimo): egli, nella parte dell'innamorato, faceva le sue avances; lei si fingeva pudica e ritrosa cantando il suo sprezzante rifiuto. Fino a che lui non sbottò con questo *Mutu*:

*Si leo sa refrega  
mi la giro sa bote  
sa punta a dae segus.  
Marranu si lu negas  
finasa d'eris note  
ses drommida cun megus*<sup>28</sup>.

Che Paolo Deriu fosse un cantadore piuttosto spregiudicato per quei tempi (ma probabilmente non era il solo!) lo dimostra anche il tenore di una canzone a ballo (*ballu cantadu*) che egli era solito eseguire (non sappiamo se ne fosse anche autore):

*Emmu chi mi l'at nadu mama tua  
chi nde gigbes de tita pendulende:  
cando falas in cheja trinnighende  
su petus t'andat che budron' 'e 'ua*<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Se mi salta il ticchio mi metto le scarpe alla rovescia. Diavolo se hai il coraggio di negare che anche ieri notte eri a letto con me.

Questo suo carattere allegro e ridanciano ricevette un duro colpo dalla morte in guerra del figlio Giovanni. In seguito all'episodio, attraversò un periodo di depressione da cui si riprese a fatica, molto lentamente e forse, a quanto ci ha riferito una nipote, mai del tutto. Per qualche tempo limitò anche le sue esibizioni sui palchi. Poi, come quasi sempre succede, la vita riprese il sopravvento e, con la vita, la normalità.

Pose fine alla sua attività di *cantadore dei palchi* sul finire degli anni Venti o, più probabilmente, agli inizi degli anni Trenta. Anche se continuò a cantare fino a tarda età: ma solo in occasione di feste o di riunioni private, o quando accettava l'invito per qualche serenata. E, in tali circostanze, dobbiamo ritenere che "l'antico spirito" lo riprendesse, almeno a giudicare dal tono di alcuni *Mutos*. Nel momento del commiato (*dispedida*) si esprimeva spesso così:

*Bellos ja sun' sos Rese  
cand'èssini a gherrare  
massimu si sun' duos.  
Abisu, macca, crèse  
sos ch'ènnini a cantare  
s'ian'amantes tuos<sup>30</sup>!*

Altre volte, in maniera meno scanzonata, si accomiatava nella maniera seguente:

*In s'àera un'istella  
at betad'unu gridu  
cantu fit curiosu.  
Tènedi contu, bella,  
ch'est ora de retiru;  
dròmmidi cun reposu<sup>31</sup>.*

Si raccontano di lui numerosi aneddoti, riferiti soprattutto alle sue *burle*. Come quella (e forse non la sola) di cui rimase vittima Antonio Desole. Trovandosi costui a Chiaramonti, era uscito insieme a *mastru Paulu* e altri per fare un po' di bisboccia. Ma, trascorsa da un pezzo la mezzanotte, Deriu decise di rincasare, anche perché doveva alzarsi molto presto per portare a termine un lavoro da consegnare in mattinata. Sicché disse a Desole: "Passa un momento a casa; beviamo un ultimo bicchiere e poi te ne vai". Così fecero. Ma, arrivati davanti alla porta, lo invitò a entrare per primo. In tal modo, l'ignaro Desole si prese sulle spalle una

<sup>29</sup> E sì che me l'ha confidato tua madre che hai un bel seno prorompente: quando al mattino presto, intirizita per il freddo, scendi verso la chiesa, il petto ti sobbalza come un grappolo d'uva.

<sup>30</sup> Sono proprio belli i Re quando si avviano a combattere, soprattutto se sono in due. Non vorrai credere, sciocca!, che quelli che vengono a cantare alla tua finestra siano innamorati di te!

<sup>31</sup> Una stella ha fatto udire in cielo la sua voce: che curioso! Per noi è ora di rincasare; abbi cura di te, o bella, e dormi serena.

scarica di colpi che gli assestò, col manico della scopa, la signora Gavina e che erano destinati al marito, con accompagnamento di impropri del tipo: “Vagabondo! Ti sembra questa l’ora di rientrare!” eccetera eccetera. Colpi e impropri che cessarono quando venne chiarito lo scambio di persona (probabilmente si stava al buio). Nella realtà, però, i colpi non dovevano essere tanto violenti se, come pare, il tutto era stato combinato precedentemente da Deriu e dalla moglie per fare uno scherzo all’amico Desole. I due, infatti, costituivano una coppia straordinariamente affiatata, per quanto “esteticamente” male assortita: lei era piuttosto alta, lui era sotto il metro e sessanta. Ma l’uno e l’altra erano dotati di vere umoristica non comune.

Neppure di lui, purtroppo, esistono registrazioni. Anche se, a dire il vero, l’opportunità gli era stata offerta. Intorno al 1930 venne invitato a Milano per effettuare delle incisioni discografiche; e gli era stato anche versato un acconto per coprire le spese di viaggio e di soggiorno nel capoluogo lombardo. Ma non ci andò e scialacquò i quattrini facendo bisboccia con gli amici. Ignoriamo quale scusa abbia addotto poi nei confronti del committente. Sta di fatto che altre opportunità non gliene furono offerte, anche perché non era più giovane. E, disgraziatamente, ha privato della possibilità di ascoltarlo pure noi. Tale comportamento, però, faceva parte del suo carattere. Pare che anche i soldi che guadagnava con le *Gare* li spendesse allo stesso modo di cui sopra. Per vivere, e per la famiglia, aveva il suo lavoro di fabbroferraio.

Paolo Deriu rimane un punto sicuro di riferimento, e il suo nome va annoverato tra quelli più prestigiosi dei primi decenni di *Gare*.



Insieme ai due grandi su cui ci siamo soffermati in precedenza, si esibivano ovviamente, nel periodo preso in considerazione, anche altri cantadores che per comodità definiremo "minori". Tale giudizio, sia chiaro, non si basa su elementi concreti valutabili criticamente, ma unicamente sulla fama più o meno larga e sulla considerazione di cui ai loro tempi godettero e di cui è rimasta l'eco nel ricordo di coloro che quell'epoca l'hanno vissuta direttamente, o indirettamente per "sentito dire". Poiché, giova ripeterlo, non esistono documentazioni scritte e, soprattutto, sonore a cui attenerci o su cui fondare le nostre valutazioni, ci sembra lecito ipotizzare che, se la fama di un cantadore viene tramandata da una generazione all'altra, e il suo nome viene circondato, a distanza di decenni, da un rispetto, un'ammirazione, una stima maggiori rispetto ad altri coevi, lo stesso fosse in possesso, obbiettivamente, di qualità superiori. Di qui la definizione, che ci siamo permessi di adoperare, di *grandi* e di *minori*. Anche questi ultimi, tuttavia, non è escluso che fossero dotati di qualità notevoli, almeno quelli di cui ci è stato tramandato il nome: Pepe Mele e Domenico Mele *Berriteddu* di Nulvi, Giovanni e Anton'Andria Casu di Martis, il già citato Gianuario Carboni *Canaeddu* di Bonnanaro, nato nel 1889, Giovanni Buiaroni di Perfugas (1872-1919).

Qualche considerazione è doveroso farla sulla mancanza di documentazioni sonore relativamente ai primi grandi protagonisti delle *Gare*.

Nei primi trent'anni del Novecento il fonografo non era un apparecchio largamente diffuso in Sardegna: di conseguenza, i dischi non erano un articolo particolarmente richiesto. Ancor meno l'uno e gli altri lo erano nelle località maggiormente interessate al canto sardo a *chitarra* e alle *Gare*. Tuttavia, qualche pioniere anche in questo campo ci fu, se è vero che tra il 1922 e il 1930 diverse incisioni discografiche furono effettuate da Gavino Gabriel, Coro di Aggius, Maurizio Carta, Gavino De Lunas. Altri, pur famosi, che pure si trovavano nella fase matura o conclusiva della loro attività sui palchi, non ebbero l'opportunità di farlo. O preferirono non farlo. Il perché, non ci è dato di saperlo. Sappiamo, però, che esisteva una sorta di diffidenza che, ci sembra, è spiegata eloquentemente dall'espressione con cui veniva indicata l'incisione su disco, o la registrazione su nastro magnetico (ai tempi della mia infanzia l'espressione veniva ancora adoperata nel mio paese): *leare sa 'oghe, nde leare sa 'oghe*. Vale a dire "togliere, levare, carpire la voce". Quasi che, una volta impressa su nastro, immessa e imprigionata in un corpo estraneo, a cui con temeraria incoscienza l'aveva affidata, il cantadore finisse per venire espropriato della sua voce. Donde una sorta di timore superstizioso dettato certamente dall'ignoranza, ma a cui non è estranea una certa qual resistenza alle novità. Sta di fatto che, purtroppo, qualunque ne sia stato il moti-

vo, noi non siamo, oggi, in condizione di poter ascoltare, sia pure con tutte le difficoltà esistenti nel “riversare” perfettamente sui mezzi attuali i vecchi *78 giri*, le voci di Candida Mara e di Paolo Deriu; né, come vedremo, di Giovanni Gavi-  
no Degortes.



Una rarissima (probabilmente l'unica esistente) foto di Paolo Deriu.

## CAPITOLO QUINTO

## G. G. Degortes

**T**erzo nome importante e, sulla scia di quanto abbiamo osservato nel capitolo precedente, terzo grande cantadore dei tempi *mitici* delle *Gare*, è Giovanni Gavino Degortes.

Nato a Laerru il 13 marzo 1885, si è spento nell'ospedale di Sassari, dove era stato ricoverato per un tumore allo stomaco, nel dicembre del 1944. A causa delle difficoltà di comunicazione, i figli (i cui rapporti col padre non sempre furono dei migliori) seppero del suo decesso solo dopo una decina di giorni. È sepolto a Sassari.

Bracciante agricolo, come tanti altri in quell'epoca, trovò impiego in lavori generici e saltuari. Cercò lavoro anche nella Penisola e lo trovò in una fabbrica di Savona, dove stette per alcuni anni. Rientrato in paese, si sposò nel 1912. Ebbe otto figli, ai quali non fu mai in grado di garantire una tranquilla sicurezza economica. Nel 1932 gli morì la moglie la quale, in qualche modo, aveva rappresentato per lui un punto sicuro di riferimento; o, come si usa dire, un'ancora di salvezza. Cadde in una profonda crisi da cui, stando a quanto ci è stato riferito dal figlio Giuseppe, non riuscì mai a riprendersi del tutto. Si allontanava da casa per lunghi periodi, trascurando anche i figli. Dove andasse esattamente non sappiamo, anche perché lui, allora, non si preoccupava di comunicarlo (ammesso che avesse qualche disegno preciso!). Pare che abbia soggiornato per un periodo a La Maddalena, per un altro a Valledoria. Poi all'improvviso, così come se n'era andato, rientrava in paese.

Non grande di statura, col viso segnato da una vecchiaia precoce, scontroso e di poche parole, amava tuttavia i divertimenti, nei quali riusciva a scaricare la sua mutria e in qualche misura a sciogliersi. E nei divertimenti dilapidava i soldi che guadagnava col canto.

Iniziò la sua carriera sui palchi subito dopo la conclusione della prima guerra mondiale e si esibì praticamente fino alla vigilia della morte (che lo colse, non dimentichiamolo, appena sessantenne).

Eccellea nella esecuzione del *Canto in Re*, e sono rimaste famose alcune sue *boghes*<sup>32</sup> che, ancora ai nostri giorni, vengono eseguite sui palchi da qualche *cantadore* e che vengono chiamate, appunto, *a sa Degortes* (alla maniera di Degortes).

<sup>32</sup> Col termine *boghe* (plur. *Boghes*) si indica, nel gergo del canto sardo a chitarra, una frase musicale, consistente in due parti: *sa pesàda* e *sa calàda* (che potrebbero esser tradotte in *intonazione* e *conclusione*, o, come usò Gavino Gabriel, *arsi* e *tesi*), che talvolta vengono eseguite con un'unica emissione di fiato; più di frequente, tra *sa pesàda* e *sa calàda* esiste una cesura, o brevissima pausa. Normalmente, poi, una *boghe* viene *torràda*, ossia ripetuta (in realtà ad essere ripetuti sono i versi, perché musicalmente se ne dà una versione differente).

Tra i versi più amati dal cantadore di Laerru figurano, a quanto ci è stato riferito, i seguenti:

*De sàmbene un'iscritura  
fàto pro t'assicurare  
chi fidele t'ap'amare  
finas a sa sepoltura*<sup>33</sup>.

Caratteristico era anche il modo con cui Degortes eseguiva i *Mutos*: molto lento, calmo, posato, con una venatura di tristezza. Uno tra quelli che cantava più spesso, e che venne ricordato e continuato a cantare sui palchi per molti anni da altri, dopo la sua scomparsa – qualche volta ancora oggi – suona così:

*Rundines de argentu  
gìghen alas de oro  
bòlana ma no fuen.  
Si bi nd'èppèrat chentu  
intro su meu coro  
s'istimàda ses tue*<sup>34</sup>.

Giovanni Gavino Degortes, conosciuto anche, più semplicemente e direi familiarmente, come *Juanne Ainzù* (Giovanni Gavino), viene considerato, da alcuni, *il più grande* tra i cantadores del primo quindicennio di *Gare* ufficiali. E anche dopo l'avvento di altri, grandissimi, di cui avremo modo di parlare diffusamente più in là, riuscì a difendersi più che egregiamente, se è vero che in una *Gara a premio* svoltasi a Sassari nel 1944, che lo vedeva in lizza con Desole, Cosu e Porqueddu, si classificò secondo dietro il vincitore Desole. Il che, se non può, per svariati motivi, essere considerato un giudizio assoluto, ha tuttavia valore di testimonianza del prestigio e dell'abilità di una cantadore quasi sessantenne.

Mario Scanu, che ha avuto modo di ascoltarlo spesso, e di cantare con lui diverse volte, ci ha detto che la sua *calata in Re* era qualcosa di straordinario, che ammaliava gli ascoltatori.

Neppure di Degortes, purtroppo, possediamo alcun documento fonografico. Per volontà sua. “Sa ‘oghe mia – pare che abbia detto una volta – si mòrit cun megus”<sup>35</sup>. Al di là delle battute va precisato che, in realtà, la possibilità di effettuare delle incisioni discografiche gli era stata offerta, a lui come a Paolo Deriu.

<sup>33</sup> Questi versi ci sono stati ricordati da Leonardo Cabizza, che era solito a sua volta eseguirli in *Gara* e spesso, per non dire sempre, alla maniera di Degortes. Trad.: Scrivo col mio sangue questa dichiarazione solenne per assicurarti che ti amerò fino alla morte.

<sup>34</sup> Rondini d'argento possiedono ali dorate volano senza fuggire. Anche se ce ne fossero cento nel mio cuore colei che amo sei tu.

<sup>35</sup> “La mia voce morirà con me”.

Ma, come Paolo Deriu e insieme a lui, Degortes sperperò in bagordi i quattrini che gli erano stati versati in anticipo per recarsi a Milano per incidere.

\*\*\*\*\*

A questo punto, è d'obbligo una osservazione, che riteniamo non oziosa, anche per ricordare a tutti, senza alcun intento polemico, che non ci si può occupare di canto sardo a chitarra basando le ricerche su due o tre paesi.

Sono molte le località della Sardegna settentrionale che rivendicano una primogenitura o, se vogliamo, una posizione di preminenza per quanto riguarda l'espressione canora-musicale di cui stiamo parlando. In prima fila troviamo i paesi del Logudoro. E tuttavia, di là dal fatto che la prima *Gara* si sia svolta o meno a Bonnanaro (che è comunque, propriamente, nel Meilogu), da quanto abbiamo visto finora risulta che i primi anni di *Gare* sono stati caratterizzati da uno schiacciante predominio anglonese: Candida Mara era di Nulvi, Degortes di Laerru e Paolo Deriu, per quanto nativo di Ozieri, era cresciuto a Perfugas e si era, già dal 1896, stabilito a Chiaramonti: tutti paesi dell'Anglona. E anche i *minori* che abbiamo citato provenivano nella quasi totalità da quell'area.

Pertanto, se non abbiamo dubbi sul fatto che il canto – e le *Gare* – fossero vivi e attivi anche nel Logudoro (inteso in senso ampio), è anche abbastanza ovvio che soprattutto in Anglona, in quel periodo, fiorissero in maniera particolare e trovassero terreno fertile e materiale umano di notevole valore. A tale ricchezza e vivacità non doveva essere estranea, riteniamo, una sorta di continua competizione *campanilistica*, una rivalità *strapaesana* tra centri come Nulvi, Laerru, Chiaramonti, Martis, distanti pochi chilometri l'uno dall'altro.

## CAPITOLO SESTO

## A. Desole

**A**gli albori degli anni Venti del Novecento le Gare ricevettero un impulso straordinario dalla comparsa sulla scena di alcuni cantadores i quali, oltre ad essere dotati di grandi capacità vocali, di rilevanti qualità interpretative e di forte personalità, provenivano da località diverse e distanti da quell'area circoscritta a cui abbiamo fatto riferimento in chiusura del capitolo precedente. E ciò, se da un lato va considerato come il risultato di un processo di diffusione del fenomeno e di allargamento dell'area interessata, dall'altro ha costituito la base per una ulteriore spinta espansiva.

Tra il 1919 e il 1925 entrarono in gioco Nicolino Cabizza, i fratelli Secchi, Antonio Desole, Luigino Cossu, Giovanni Cuccuru, Pietro Porqueddu, Maria Rosa Punzirudu (tra gli altri): vale a dire alcuni dei più prestigiosi e significativi tra i personaggi che hanno legato i loro nomi alla Gara a chitarra, e a cui l'affermazione, la diffusione e la caratterizzazione di essa rimangono inscindibilmente legate. Con il loro avvento, le Gare uscirono da quella fase che altrove abbiamo definito di *anacronistica* preistoria, superarono quello stato di *indefinitezza* e di *provvisorietà* che ogni inizio fatalmente comporta. Si arricchirono di contenuti, con l'inserimento nel repertorio di nuovi tipi di canto. Ricevettero la consacrazione di spettacolo ufficiale, in occasione delle feste più importanti, in un numero sempre crescente di località.

Superati i balbettii dell'infanzia e le incertezze dell'adolescenza, le *Gare* entravano nell'età adulta.

\*\*\*\*\*

Uno dei paesi del Logudoro in cui il canto a chitarra era diffusamente praticato già nei primi anni del Novecento era sicuramente Ploaghe. Vi erano diversi elementi dotati di buone qualità vocali come Filippo Fais, Tottò Pulina, Antonio Desole. Costoro, insieme ad altri, andavano in giro a far le serenate, o si davano convegno nel *buteghinu* (bettola) di *mastru* Nicola Cabizza, un fabbroferraio che, per arrotondare le entrate, gestiva quest'esercizio, di sua proprietà, sito nei pressi della chiesa di S. Pietro. Nel *buteghinu* era spesso presente, e non di rado dava una mano nella mescita, un ragazzo sveglio e brillante, che era figlio del titolare. Nicolino – questo era il nome del ragazzo – suonava la chitarra e cantava. Era anche particolarmente apprezzato, come cantante più che come chitarrista. Tanto che, ancora quattordicenne o quindicenne, negli anni 1918-19 si esibì anche sui palchi, in Gara. Ma non resse a lungo. La voce gli venne meno e ben presto

non fu più in grado di proseguire<sup>36</sup>. Sicché, una sera del 1919, a Monti, dov'era stato invitato a cantare insieme a Giovanni Gavino Degortes e a Paolo Deriu, fece esibire, in sua vece, il compaesano Antonio Desole, ed egli si limitò ad accompagnarli con la chitarra.

Fu, quella, una *Gara* memorabile per il suo significato storico: segnò l'esordio di un cantadore destinato a una carriera straordinaria, tra le più prestigiose di sempre; e, nello stesso tempo, per il giovanissimo Cabizza, se da un lato rappresentò la fine di ogni illusione del cantadore, dall'altro costituì l'avvento di un chitarrista destinato a una carriera eccezionale.

Antonio Desole era nato a Ploaghe il 17 novembre 1898. Non frequentò mai la scuola (e infatti rimase analfabeta). Non mancava però di intelligenza. A contatto con i numerosi suoi compaesani che si dilettevano col canto sardo, alcuni dei quali abbiamo citato poc'anzi, aveva acquistato una buona tecnica e una grande conoscenza dei moduli esecutivi fino allora adottati.

Alto, imponente, spavaldo, fu per lungo tempo un impenitente donnaio. Sposatosi molto giovane con la compaesana Maria Cherchi, ebbe due figli: un maschio e una femmina. Il matrimonio, però, non durò a lungo. I due si separarono. La moglie andò a vivere ad Ardara. Antonio, che già in precedenza si era trasferito a Mores per lavorare in un caseificio, intorno al 1922 si stabilì definitivamente (salvo un breve periodo di permanenza a Sassari, dove gestì una trattoria nei pressi del mercato civico, negli anni Venti) a Sedini. Anche qui trovò lavoro in un caseificio. Convisse con una donna del luogo che, dopo la morte della moglie, poté sposare. Negli ultimi anni della sua vita, quando le condizioni di salute sue e della moglie non erano più delle migliori, si trasferì con lei a Lu Bagnu, in quel di Castelsardo, presso una nipote. Mortagli anche la seconda moglie, trovò ospitalità a casa di un figlio, a Sassari, dove si è spento, ultranovantenne, il 12 gennaio del 1991.

Possedeva una voce di registro tenorile, di grande estensione e volume, di un metallo un tantino rigido, non molto ricca di modulabilità naturale. Un'ombra di nasalità particolare le conferiva, in specie nella *calata in Re*, un sottile struggimento sentimentale che sopperiva alla scarsità di dolcezza. La tecnica esecutiva era di prim'ordine. Non crediamo di esagerare se affermiamo che tra i cantadores *più antichi* fu quello meglio dotato tecnicamente e, potremmo dire, il più *moderno*. Sicuramente, fu quello che contribuì in maniera più significativa all'evoluzio-

<sup>36</sup> Quali possano essere stati i motivi veri della perdita delle doti vocali di N. Cabizza non lo sappiamo. Egli la attribuiva a una bevuta abbondante di acqua fredda mentre era molto accaldato. Più verosimilmente, crediamo possa spiegarsi con le sollecitazioni a cui sottopose le corde vocali in quel periodo delicatissimo in cui avviene il *cambiamento* della voce. Alcuni ne sono usciti indenni; altri hanno pagato lo scotto.

ne del canto sardo nei primi decenni di Gare. Il suo cantare risultava di una sapienza di impianto, di una simmetria e di una struttura ritmica sorprendenti per quei tempi; alcune sue *boghes* sono di una straordinaria modernità. Negli *acuti* aveva una *tenuta* della nota come pochissimi altri. Raramente il suo stile interpretativo contemplava la pacatezza, l'andamento calmo, arioso; quella che, in gergo, viene definita *boghe pasàda* (letteralmente: riposata, cioè *distesa*). Istintivamente era portato a un cantare fortemente mosso con una notevole accentuazione del ritmo<sup>37</sup>.

Tra i grandi cantadores suoi coevi è stato senza dubbio il più completo. Eccelleva in tutti i tipi di canto. Il grande *poeta improvvisatore* Remundu Piras (1905-1978), buon intenditore di canto a chitarra<sup>38</sup>, ci disse un giorno che, secondo lui, Desole era *il poeta del canto*, per la sua sapienza canora, per la capacità di creare sul momento modulazioni e variazioni melodiche e ritmiche, per la fantasiosa ricchezza del suo repertorio. In più, accompagnava la voce con una mimica che aggiungeva efficacia e, quand'era il caso, una nota burlesca o ironica alla sua interpretazione. Vi faceva ricorso, in particolare, nella esecuzione dei *Mutos* (che, talvolta, erano costruiti su una base di quattro *pedi*, anziché i consueti tre)<sup>39</sup>; ma è rimasta impressa nella memoria degli appassionati (e ha trovato anche qualche imitatore) una sua versione, quasi *recitativa* in qualche momento, di alcune "voci" *a la gaddurésa* (alla maniera di Gallura):

*E chi sonniu gustosu  
 c'agghju fattu l'alta notti!  
 Lu Papa a lu sazeldoti  
 muddheri li cunzidia...  
 Lu sonniu fusi tali  
 chi tutta la notti intrea  
 mi fusi pocu agiummmmai:  
 notti cussì geniali  
 come chissa bedda mea  
 no n'agghju passatu mai*<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Mario Scanu, con il suo italiano colorito, era solito dire che Desole "cantava correndo. Una macchina era".

<sup>38</sup> Negli anni della giovinezza, prima che incominciasse ad accusare problemi vocali, non disdegnava, a tempo perso, di farsi una cantatina tra amici. Mio padre che, come ho avuto occasione di ricordare altrove, suonacchiava la chitarra, ricordava sempre di averlo accompagnato in alcune *boghes* a Narbolia.

<sup>39</sup> È popolarissimo, ancor oggi, il seguente (composto da Antonio Stefano Demuru, berchiddese, di cui avremmo modo di parlare diffusamente più in là): *Sos mastros de Torinu / d'èvene fraigare / sa cheja 'e Santu Luca / acculz'a Tresnuraghes. - De cantu mi piaghes / ti dia cherrer dare / unu 'asu a sa 'ucca / tocchèndedi su sinu...* (Muratori di Torino devono costruire la chiesa di S. Luca presso Tresnuraghes. -Mi piaci tanto che vorrei baciarti la bocca accarezzandoti il seno).

<sup>40</sup> "Che sogno piacevole ho fatto la notte scorsa: il Papa concedeva ai sacerdoti la facoltà di sposarsi... Il sogno è stato talmente bello che un'intera notte m'è parsa di breve durata: non ho mai trascorso, o mia bella, una notte gradevole come quella". Da: Don Gavino PES e Poeti minori: *Canti di Gallura*, Tip. Tortu, Tempio Paus., 1957.

Se prevalente era, nell'intera esecuzione, il tono distaccato e sottilmente ironico, questo si faceva beffardo o addirittura sarcastico in alcuni punti. Ad esempio, nel sesto dei versi su riportati, la parola *intrea* veniva cantata accentuando di essa la parte finale, dove la *a* diventava quasi urlata con un salto almeno d'ottava, e prolungata (*àa*); stesso andamento si riscontrava nel terz'ultimo verso, con il *geniali* che diventava, chissà poi perché, *geniali-ù* e, soprattutto nel verso successivo, dove il *me-à*, oltre all'analogia con la già analizzata *intrea* per quanto riguarda il salto d'ottava, presentava la particolarità di un *no!* Che sostituiva il prolungamento della *a*. Il *no!*, a sua volta, era seguito da un accenno di risata; poi, dopo una breve pausa, il tutto proseguiva, e si concludeva, con l'esecuzione *normale* dell'ultimo verso.

Straordinario, e sicuramente il migliore tra gli *antichi* (e non solo), era Desole nell'esecuzione del *Dillu* (canzone a ballo dell'area settentrionale): per ritmo, per mimica, per ironia. Ne cantava diversi, ma è rimasto famoso quello intitolato *Sa pudda* o, in dialetto di Sedini, *La jaddina* (La gallina). La canzone nacque in seguito a una disavventura capitata al cantadore e che merita di essere raccontata così come l'abbiamo appresa dalla viva voce del diretto interessato.

Viveva a Sedini un'ostetrica (*mastra 'e partu*)<sup>41</sup> che aveva un cane, di nome Fido, a cui era affezionata in misura quasi patologica. E quando, un brutto giorno, glielo uccisero, il suo dolore non ebbe limiti. Allestì una sorta di camera ardente e, alla maniera delle prefiche, lo compiangeva con strazianti lamenti funebri<sup>42</sup>. Non solo, ma volle che anche i *pezzi grossi* del paese prendessero parte alla veglia funebre e si condolessero con lei per la grave perdita. Durante la veglia, però, qualcuno si incaricò di alleggerire di qualche gallina il pollaio dell'afflitta. Del furto venne sospettato, e accusato formalmente, Desole (e con lui il chitarrista Antonio Fresi noto *Mignocchi*), che dovette scontare alcuni giorni in *guardina* fino a che non venne riconosciuta, con la scoperta del vero colpevole, la sua estraneità al fatto. Il cantadore si legò al dito questo affronto e per vendicarsi – e anche, crediamo, per mettere in ridicolo un avvenimento tanto grottesco – ideò la canzone e la eseguì per molti anni, e con grande successo, sui palchi<sup>43</sup>.

*Una trista nutizia dulenti  
a la mastra di paltu àni pultatu,*

<sup>41</sup> Pare si chiamasse Maria Zaveroni, di Tramatzà. Così ci ha detto Desole, ma non abbiamo potuto verificare l'esattezza dell'informazione.

<sup>42</sup> "Comente un'atitadora l'atitaiada" (come una prefica intonava il canto funebre): è l'espressione usata da Desole.

<sup>43</sup> In epoca più recente, questo *Dillu* è stato inciso da Giuseppe Puxeddu, col titolo *Sa levatrice con (sic!) sa pudda*, TIRSU, TRC 241. Senza data, ma sicuramente anni Sessanta o primi Settanta. Autore materiale della canzone pare sia il poeta sedinese Giovanni Andrea Zucconi. In tal caso l'episodio andrebbe datato non oltre il 1933, anno in cui il poeta è morto. A meno che lo Zucconi a cui la canzone viene attribuita non sia Tomaso, che di Giovanni Andrea era figlio, nel qual caso la data potrebbe essere posticipata.

*chi a Fidu l'aian'uccidatu  
una manu assassina e preputenti...  
Di Sedini ogni nobili famiglia  
so' andati a li dare cunduglianzi...<sup>44</sup>*

Con feroce sarcasmo viene, nel seguito della canzone, stigmatizzata, tra l'altro, la pretesa di seppellire il cane nel camposanto e di erigergli una tomba; né si salvano dalle frecciate alcuni personaggi in vista del paese.

Fino a tarda età Desole conservò una straordinaria freschezza di voce e, benché negli ultimi tempi piuttosto saltuariamente, si esibì fino agli inizi degli anni Settanta.

Con il pubblico ebbe, e seppe mantenere sempre, uno splendido rapporto. Notevole il “Grazie, grazie!” con cui, ormai anziano, rispondeva agli applausi, sempre calorosi, dei suoi tantissimi *fans*.

Già ai suoi tempi veniva considerato, dal pubblico e dai colleghi, un vero *maestro* del canto sardo. A lui si sono ispirati numerosi cantadores, anche in epoca recente; e tanti lo hanno preso a modello, attingendo al suo stile e al suo repertorio.

Ci ha lasciato, fortunatamente, diverse incisioni discografiche, risalenti agli anni Trenta, solo o con Porqueddu e Cossu e il chitarrista Ignazio Secchi. Circolano, inoltre, alcune registrazioni *private*, effettuate tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, *dal vivo*. E queste, che abbiamo ascoltato e analizzato con attenzione, ci hanno consentito di conoscere ancor meglio Desole nel suo elemento naturale, con il pubblico e i colleghi, in Gara.



Una veduta di Ploaghe nella prima metà del Novecento.

<sup>44</sup> “Una triste, dolorosa notizia hanno recato all’ostetrica: che una mano assassina e prepotente le aveva ucciso Fido... Tutte le nobili famiglie di Sedini sono andate a porgerle le conduglianze...”



Desole (a destra) con A. S. Demuru (il primo a sinistra). Seduto, con la chitarra, Ignazio Secchi. Anni '30.

## CAPITOLO SETTIMO

## G. Cuccuru

In una sera d'estate di quello stesso anno 1919 che segnò a Monti l'esordio di Antonio Desole, a Tissi – qualche chilometro di curve da Sassari – si svolse una Gara che vide sul palco, accanto a due cantadores già affermati quali Giovanni Gavino Degortes e Candida Mara, un giovanotto allora praticamente sconosciuto, ma destinato a non rimanerlo a lungo: Giovanni Cuccuru. Li accompagnava con la chitarra Remundiccu Langiu. Cuccuru aveva ventott'anni, essendo nato a Usini il 2 agosto 1891; ed era uno dei tanti sardi reduci dal fronte della Grande Guerra, in cui aveva anche riportato una ferita alla mano. Al cospetto di due interpreti navigati e allora sulla cresta dell'onda quali erano quelli con cui si esibiva, il nostro giovanotto non sfigurò; dobbiamo pensare che la sua voce e il suo modo di cantare siano piaciuti, se è vero che subito dopo venne invitato in un altro paese vicino, Ossi. E altre, tantissime altre esibizioni si susseguirono poi, in quello ma soprattutto negli anni successivi, nel corso di una carriera protrattasi, sia pure con fasi alterne, per oltre cinquant'anni.

Giovanni Cuccuru era dotato di una voce di registro tenorile, che gli permetteva di cantare in una tonalità piuttosto alta, che non aveva riscontro in altri cantadores dell'epoca. Tale caratteristica, come vedremo, gli creò qualche problema nei rapporti con i colleghi.

Un'altra delle sue peculiarità era la grande armoniosità della *calata in Re* finale, varia e talvolta imprevedibile; e quel tanto di nasale che l'accompagnava finiva per dare al suo canto un'espressione di struggente malinconia.

La fertile vena creativa e il notevole talento musicale lo portavano spesso a improvvisare sul momento variazioni melodiche e ritmiche che rendevano il suo cantare vario e interessante, raramente scontato, fortemente originale. Non sempre era però in grado di controllare adeguatamente la sua esuberanza vocale e la fantasia musicale: donde una poco accurata scansione del tempo e una certa asimmetria nella struttura delle frasi musicali; sicché molte delle sue *boghes* mancavano di quella compostezza e misura che costituirono la *classicità* di alcuni cantadores che musicalmente erano forse meno dotati di lui.

Di molte delle canzoni da lui incise e/o eseguite sui palchi scriveva anche i versi. Ne riportiamo qualche stralcio, in questo capitolo a lui dedicato. Incominciando da una *Disisperada* che, in epoca a noi più vicina, è stata ripresa da altri cantadores:

*Sos colores de rosa violeta  
giughet columba mia, narrer poto:  
iscrita in dogn'istoria la noto*

*prima espressione rosa eleta;  
 dae sa tumba pesadende a Gioto  
 pro la pintare identica e perfeta,  
 sa chi tramandat profumante aera  
 paret sempre in piena primavera<sup>45</sup>.*

A detta di alcuni, la specialità di Giovanni Cuccuru erano i *Mutos*. Sicuramente li eseguiva in maniera originale, differenziandosi abbastanza vistosamente dai colleghi suoi contemporanei. Il suo modulo esecutivo non si basava tanto sull'accentazione e sul ritmo, che normalmente, in questo tipo di canto, costituiscono l'aspetto prevalente, quanto sulla singolarità della linea melodica, con fioriture e sbalzi di tono che ravvivavano di tanto in tanto un andamento basilare cantilante.

Tra i *Mutos*, il più conosciuto è sicuramente *Columba mia cara*, che godette a lungo di grande popolarità e ancora oggi, allorché qualche cantadore lo ripropone, riscuote larghi consensi. Si tratta di un *Mutu longu (o prolungadu) retrogradu* con una base di quattro *pedi*. Per comprenderne la particolarità ricordiamo che ordinariamente la base è di tre *pedi* e manca la *retroga* complessa, qual è quella qui adottata, che porta non solo alla *rotazione* dei versi all'interno della strofa, ma, addirittura, alla rotazione delle parole all'interno del verso (un po' come avviene nelle *Modas delle gare poetiche*). Lo riportiamo perché riteniamo che valga la pena leggerlo (e analizzarlo, per chi vorrà farlo):

*Columba mia cara  
 prego 'e ndi tenner contu  
 so totu in manu tua  
 pro un'eterna vida.  
 Rosa bella dechida  
 pretziosa e novella  
 dechida rosa bella  
 novella e pretziosa  
 bella dechida rosa  
 cust'amore **guverna**.  
 Columba mia cara  
 prego 'e ndi tenner contu  
 so totu in manu tua  
 pro una vida eterna.*

<sup>45</sup> "Posso affermare che la mia colomba ha i colori della rosa violetta; la ritrovo descritta in ogni libro con l'espressione *rosa eleta*. Fate levare dalla tomba Giotto perché la possa dipingere perfettamente identica; lei che profuma l'aria che la circonda come in un'eterna primavera."



*S'affetu in coro interna  
che diletu tesoro,  
s'affetu interna in coro  
che tesoro diletu  
in coro interna s'affetu  
che primavera in **fua**.*

*Columba mia cara  
prego 'e ndi tenner contu  
pro un'eterna vida  
so totu in manu **tua**.  
Gioto in s'iscola sua  
ti àt pintu sola noto,  
in s'iscola sua Gioto  
noto ti àt pintu sola,  
Gioto in sa sua iscola  
Ti àt pintu a sensu **sanu**.*

*Columba mia cara  
pro un'eterna vida  
prego 'e ndi tenner contu  
so totu in tua **manu**.  
Inue faghet beranu  
in totue piaghès,  
beranu inue faghet  
piaghès in totue,  
faghet beranu inue  
sollevat dogni **affrontu**.*

*Columba mia cara  
pro un'eterna vida  
so totu in manu tua  
prego 'e ndi tenner **contu**.  
Chie àd'amore prontu  
a tie dàt s'ojada  
chie prontu amore àda  
s'ojada dàd'a tie  
amore prontu àt chie  
ti bramat no' lu **nego**.*

*Columba mia cara  
pro un'eterna vida  
so totu in manu tua  
'e ndi tenner contu **prego**.*

*In te su coro intrego  
 prenda de oro crè  
 su coro intrego in te  
 crèe prenda 'e oro,  
 intrego in te su coro  
 finas postu in sa **bara**.  
 Prego 'e ndi tenner contu  
 pro un'eterna vida  
 so totu in manu tua  
 columba mia **cara**.  
 Ses vera prenda rara  
 verdadera sienda,  
 ses vera rara prenda  
 sienda verdadera  
 ses prenda rara vera  
 t'amo fin'a sa **tumba**.  
 Prego 'e ndi tenner contu  
 pro un'eterna vida  
 so totu in manu tua  
 mia cara columba<sup>46</sup>.*

Dal punto di vista della struttura poetica, si tratta di un autentico gioiello. Altri *Mutos* del genere sono stati composti anche in epoca successiva; ma nessuno, per quanto ci è dato conoscere, con tanta maestria. E giustamente l'autore (e interprete) ne andava orgoglioso.

A Cuccuru si devono anche alcune "cantate" che, seppure in qualche misura ispirate a motivi tradizionali, propriamente tradizionali non erano, e che tuttavia incontrarono un discreto favore di pubblico. Talune furono riprese ed eseguite sui palchi da altri cantadores in epoche successive: pensiamo al *Cantigu repentinu* e alla *Cantilena usinese*, per fare due esempi tra i più noti.

Di carattere umbratile, riservato e poco disponibile al compromesso, non legò mai più di tanto con i colleghi, restando un pochino isolato o, piuttosto, defila-

<sup>46</sup> "Colomba mia cara, ti prego di tener conto che mi sono affidato a te (sono in mano tua) per tutta la vita. Rosa bella, preziosa, graziosa, appena sbocciata, guida questo amore. Colomba mia etc. Conserva l'affetto nel profondo del cuore quale tesoro diletto... come una primavera in fiore. Colomba mia cara etc. Giotto, nella sua bottega, ha fatto di te un dipinto unico... ti ha riprodotto fedelmente. Colomba mia cara etc. Laddove è primavera, dappertutto tu incanti... lenisci ogni contrarietà. Colomba mia cara etc. Chi ha predisposizione per l'amore, fissa in te lo sguardo... ti desidero, non lo nego. Colomba mia cara etc. Affidò a te il mio cuore, credimi, gioiello d'oro... anche nella bara. Colomba mia cara etc. Sei uno splendore raro, una vera ricchezza... ti amerò fino alla morte. Ti prego di tener conto che sono per sempre in mano tua, mia cara colomba".

to; e ciò può aver nuociuto alla sua carriera e, forse, alla sua immagine pubblica. Senza impedirgli, tuttavia, di raggiungere una vasta rinomanza. A cui contribuì, probabilmente, il considerevole numero di incisioni discografiche realizzate nell'arco di un decennio (fra il 1930 e il 1940)<sup>47</sup>. Nelle sue stagioni migliori è arrivato a fare cinquanta “serate” in un anno: che non sono poche, se si tiene conto del fatto che, anticamente, le feste infrasettimanali non erano frequenti e si cantava prevalentemente il sabato e la domenica<sup>48</sup>.

Nel giudizio generale e nelle valutazioni che, talvolta, tra gli appassionati e i cultori delle *Gare a chitarra* si usa esprimere, Giovanni Cucuru viene un po' trascurato e, a nostro avviso, sottovalutato. Forse per quello che abbiamo definito “isolamento”; ma anche perché, come vedremo, l'attenzione e gli elogi pressoché unanimi verranno catturati, sicuramente per obbiettiva bravura ma anche per un sapiente gioco di “alleanze”, da altri. Resta il fatto però che, per mezzi vocali e per talento musicale egli va annoverato tra i grandissimi cantadores del primo cinquantennio del Novecento.

L'ultima sua esibizione sui palchi è del 1967.

Ancora negli anni Settanta lo si poteva trovare nella rivendita di tabacchi contigua all'abitazione, che gestiva con la moglie, e dove, ogni tanto, veniva a fargli compagnia qualcuno dei suoi numerosi figli (ne ebbe 16!). Più della sua carriera di cantadore, che pure gli aveva riservato tante soddisfazioni, andava fiero del suo titolo di *Cavaliere di Vittorio Veneto*, il cui attestato teneva incorniciato bene in vista in una stanza di casa sua, e che mostrava con orgoglio a quanti venivano a trovarlo. Aveva qualche difficoltà a parlare, ma ricordava abbastanza lucidamente momenti e date della sua attività canora e i versi di molte sue canzoni.

Si è spento a Usini, novantunenne, l'8 luglio del 1982.

<sup>47</sup> Nessun altro degli *antichi*, ad eccezione di Gavino De Lunas e di Maurizio Carta, ne ha inciso tanti nella prima metà del Novecento.

<sup>48</sup> Per i motivi che abbiamo specificato riteniamo credibile tale cifra, riferitaci dallo stesso Cucuru. Altri, degli *antichi*, hanno attribuito a sé quantitativi notevolmente superiori, che ci sembrano un tantino esagerati.



Giovanni Cuccuru col chitarrista Pietro Scanu. Primi anni '30.

## CAPITOLO OTTAVO

L. Cossu

**S**e nel primo quinquennio di *Gare* ufficiali i protagonisti principali provengono dall'Anglona, alle soglie degli anni Venti entrano di prepotenza in scena altre due regioni della Sardegna settentrionale: il Logudoro (con Desole, Cuccuru e Nicolino Cabizza) e la Gallura (con Luigino Cossu).

Terzo di sette figli di Domenico e Maria Giuseppa Sotgiu, Luigino Cossu nacque a Trinità d'Agultu, allora frazione di Aggius, il 12 aprile 1898.

Frequentò le scuole elementari fino alla terza classe (che a quei tempi era il massimo, per molti paesi dell'isola). Lavorò per qualche tempo come aiutante nella macelleria che il padre, dopo aver venduto le sue non trascurabili proprietà ed essersi dato al commercio, aveva aperto di fianco all'abitazione in Via delle Poste, nei pressi della chiesa settecentesca dedicata alla Ss. Trinità. Quando poi, maturata una certa esperienza, si sentì in grado di gestirsi da solo, Luigino si mise in proprio, sempre nel ramo del commercio e in particolare quello del bestiame.

Intanto, però, nel 1918 aveva dovuto interrompere l'attività, perché chiamato sotto le armi. Prestò servizio sul fronte, dove ebbe modo di distinguersi nella battaglia di Col dell'Orso, meritandosi una Croce di guerra che gli venne conferita il 12 ottobre 1918.

Sposatosi nel 1921 con Francesca Pasella di Balascia (in comune di Oschiri), dopo la morte del suocero, avvenuta nel 1932, divise la sua residenza tra il paese natale e quello della moglie, per accudire alla vasta tenuta che costei aveva ereditato. Finché, nel 1935, si trasferì definitivamente a Balascia, per seguire meglio la proprietà, che aveva provveduto (e con gli anni continuerà) ad estendere. Allevava e commerciava bestiame bovino. Da Balascia si allontanava di frequente, oltre che per andare a cantare, per accompagnare carichi di bestiame che spessissimo piazzava nella Penisola.

A Balascia, più esattamente nel confinante stazzo di Frati Cani, Luigino Cossu è vissuto fino alla morte, avvenuta la mattina del 18 luglio 1972.

È sepolto nel cimitero di Tempio.

Come tanti altri, fece il suo apprendistato con le serenate e nelle cantate conviviali o nelle bettole, al suono della chitarra o, più raramente, della fisarmonica; personalmente, suonacchiava l'una e l'altra. Nella formazione del suo stile interpretativo, soprattutto nei canti *alla gallurese*, confluirono elementi propri di Trinità e altri di Aggius. Questi ultimi abbastanza consistenti, grazie alla frequentazione con Ballore (Salvatore) Peru, noto *Tundu* (Rotondo) per la sua figura bassa e

pienotta, con il quale si esibì qualche volta anche sui palchi. Questo, almeno, è quanto ci è stato riferito dal fratello Andrea, in una chiacchierata che facemmo intorno al 1991-92. Secondo altri, il Ballore Tundu sarebbe Salvatore Stangoni, sempre di Aggius. In ogni caso, sia l'uno che l'altro fecero parte del Coro del Galletto di Gallura e sia l'uno che l'altro cantarono anche come solisti in Gare a chitarra. In famiglia, considerati anche la serietà e l'impegno con cui si dedicava al lavoro, nessuno tentò di ostacolarlo nella coltivazione della sua passione per il canto; pare anzi che non gli mancasse l'incoraggiamento da parte della nonna Teresina, a sua volta dotata di una bella voce.

In Gara esordì ufficialmente a Tempio, con Candida Mara, nel 1919 (o nel 1920, sull'anno esatto non c'è concordanza di testimonianze). E si impose subito all'attenzione degli estimatori per le sue doti vocali e lo stile interpretativo<sup>49</sup> basato sulla compostezza e la dolcezza. E invero, uno degli aspetti più caratteristici, e direi caratterizzanti, del cantare di Luigino Cossu, e che maggiormente colpiva il pubblico (e colpisce ancora oggi coloro che hanno la possibilità di ascoltare le registrazioni che di lui ci sono rimaste), è proprio la compostezza, che potremmo definire classica; la calma sovrana. Raramente vi veniva meno. I colleghi, sul palco, potevano scatenarsi in *boghes* particolarmente movimentate, con ritmi travolgenti e acuti poderosi ed entusiasmanti; lui proseguiva per la sua strada, con il suo metodo. Gli acuti non erano il suo forte; molto di rado vi faceva ricorso e, anche quando ciò avveniva, non teneva mai la nota: la toccava per un attimo e poi, con una scala discendente modulata (che era quasi sempre la stessa) si preparava alla *calata in Re*. Proprio quest'ultima (che costituisce, come ci sembra d'aver detto altre volte, la conclusione di una frase musicale) sembrava stare particolarmente a cuore al cantadore di Trinità d'Agultu. Lo era, e lo è, intendiamoci, per tutti<sup>50</sup>. Ma, a ben osservare, tutta la struttura delle sue *boghes* sembra costruita in funzione della chiusura, che risulta sempre di una grande, armoniosa dolcezza e ricca di sentimento.

Si deve a Luigino Cossu l'introduzione, o comunque la *consacrazione* dei canti di Gallura nel repertorio delle *Gare*. In specie di quel tipo di *Canto in Re* detto *A la timpiésa* (alla maniera di Tempio) nella versione di *sirinata* (o *cantu di janna*)<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> In gallurese *lu tragghju*, in logudorese *su traggiu*: letteralmente *il tratto, il portamento (della voce)*

<sup>50</sup> La *calata in Re* è il momento caratterizzante del canto sardo a chitarra. Una buona *calata in Re* rappresenta il fiore all'occhiello di ogni *cantadore*. Gli intenditori affermano che una buona *chiusura* riscatta anche una *boghe* nata male (con una *pesada* scadente). Al contrario, una *calata in Re* scadente vanifica anche la *boghe* più elaborata e meglio costruita.

<sup>51</sup> Il *Canto in Re* di Gallura si presenta nella versione di *Cantu di carrulanti* e in quella di *Cantu di janna*: il primo è (o era in origine) il canto del carrettiere, piuttosto mosso e saltellante e con un ritmo molto marcato; il secondo è quello delle serenate, più calmo e pacato. Questo per quanto concerne le origini. Di fatto poi – e il fenomeno si è accentuato e consolidato col passare degli anni – il *Cantu a la timpiésa* (a la *gaddurésa*) che si esegue sui palchi è un ibrido che nasce dall'incrocio dei due stili, e in cui, a seconda del momento o dell'indole del *cantadore*, si avverte una prevalenza di questo o di quello.

E ancor oggi molti ricordano (e diversi cantadores eseguono) alcune *voci* che dovevano essere, all'epoca, particolarmente attese e apprezzate. E alla cui popolarità (e, per fortuna nostra, alla conservazione) contribuì il fatto che lo stesso Cossu provvide a inciderle su disco:

*Ogghj è lu mundu abbagliatu  
la jenti toja e angena  
adora la to' pintura...*<sup>52</sup>

Celeberrima è rimasta, poi, la sua *Disispirata*<sup>53</sup> – anch'essa, fortunatamente, attestata in un'incisione discografica – i cui versi sono tratti da una bella canzone di Pietro Orecchioni, noto Petr'Alluttu, un poeta<sup>54</sup> vissuto tra il 1820 e il 1888:

*Tu di lu mari li sireni abbagli  
di l'ogghjetti tarreni se' la dea,  
da la to' cara mandi li spiragli  
c'abbaglini sireni in fundu d'ea.  
Cantu se' beddha candu ridi e cagli,  
chi t'ama ca d'amà no ha videa...*<sup>55</sup>

Nella versione discografica, quale ancor oggi possiamo ascoltarla, rimane un autentico gioiello; in assoluto una delle cose più belle che ci siano rimaste di tutto il canto a chitarra della prima metà del Novecento, e non solo.

Più che nella varietà del cantare (che tuttavia non mancava di fantasia) l'arte di Luigino Cossu consisteva, a nostro giudizio, nell'attenzione ad alcuni dettagli quali l'accuratezza della *calata in Re*, di cui abbiamo già parlato; l'equilibrio e la misura con cui costruiva le sue *boghes*, che risultavano di una mirabile simmetria fondendo armoniosamente *pesada* e *calata*; l'andamento ritmico calmo e pacato, raramente concitato, mai scomposto. Si trattava, se ci è consentito l'uso di un termine mutuato dalla letteratura, di un vero e proprio lavoro di lima. Ed è dall'insieme di tali particolari (oltreché, ovviamente, dalle peculiarità timbriche della voce) che derivava quella sensazione di quieta dolcezza e di serenità che il cantare di Luigino Cossu lasciava nell'ascoltatore.

D'altra parte, in pochi altri come in lui si ha una fedele corrispondenza del

<sup>52</sup> Il mondo è oggi folgorato (dalla tua bellezza), e compaesani e forestieri adorano il tuo ritratto...

<sup>53</sup> Dal catalano *despertar*: risvegliare. È un canto di serenata, molto elaborato e complesso e vocalmente impegnativo. Successivamente, e in specie nella versione logudorese (*Disisperada*) acquisisce altri significati, e non sempre amorosi.

<sup>54</sup> Secondo alcuni, sarebbe nato in uno stazzo in territorio di Arzachena; secondo qualcun altro a Luogosanto.

<sup>55</sup> "Abbagli le sirene del mare e sei la dea di ogni terreno oggetto, lo splendore del tuo volto abbaglia le sirene in fondo all'acqua. Quanto sei bella quando sorridi e taci! Costringi ad innamorarsi di te anche chi non ha alcuna intenzione di amare". (Tratto da: I POETI POPOLARI DI GALLURA, a cura di G. Cossu e F. Fresi. Ed. della Torre, CA 1988).

cantadore con l'uomo. Come il cantadore, anche l'uomo raramente si scomponeva.

Si racconta che una notte, durante una Gara (e lui era già anziano), dal pubblico partì qualche fischio. Era un ragazzo che esprimeva in tal modo il suo dissenso o, più probabilmente, un suo desiderio di contestazione fine a se stessa. Il Comitato organizzatore reagì minacciosamente nei confronti del disturbatore. Cossu intervenne per placare gli animi: *“Lassétilu sta, lu steddù – disse – e no li deti culpa, chi s'è sunniàtu e si parìa in fatu a li capri”*<sup>56</sup>.

Un'altra volta, si esibivano in un paese dove il canto a chitarra aveva pochissimi estimatori e ancor meno intenditori, sicché la Gara procedeva con un pubblico scarsamente entusiasta e di una freddezza agghiacciante. A un collega, che si lamentava di ciò, e del fatto di non aver sentito un applauso, Luigino rispose: *“Canta e affutitinni. L'impulanti è chi paghini”*<sup>57</sup>.

Quando c'era da contrattare con i Comitati, o sorgeva qualche discussione, in specie a proposito del compenso, i colleghi si rivolgevano a lui. Spettava a lui, insomma, l'ultima parola<sup>58</sup>. E questo la dice lunga sulla considerazione e la stima di cui godeva come uomo, oltreché come cantadore, presso i colleghi. E non solo presso i colleghi. La sua fama di uomo saggio e posato era riconosciuta da tutti, ed egli era tanto stimato che, spesso, veniva chiamato a far da paciere in casi di controversia anche abbastanza ingarbugliati e delicati.

Luigino Cossu si è esibito, sia pure saltuariamente nell'ultimo decennio, per tutti gli anni Sessanta. L'ultima Gara è del 1971, a Sedini; cantavano con lui Mario Scanu e Giuseppe Puxeddu, con la chitarra di Adolfo Merella.

Nella sua lunga carriera ha avuto modo di cantare anche in numerose località della Penisola e all'estero: Olanda, Germania, Svizzera, Belgio.

<sup>56</sup> “Lasciatelo stare il ragazzo; non ne ha colpa: sognava e gli pareva di star dietro alle capre”.

<sup>57</sup> “Canta e fregatene. L'importante è che ci paghino”.

<sup>58</sup> A questo proposito Mario Scanu diceva: “Quando parlava Luigino si stavano zitti: Desole, Porqueddu, Cuccuru. Tutti. Perché quando parlava lui era fatale. Quando parlava lui non ce n'era per nessuno. Gli altri lasciavano parlare lui”. Intervista dell'8 luglio 1985.



L. Cossu con, da sinistra: F. Cubeddu, A. Merella, Tonino Canu. Intorno al 1960.



L. Cossu al centro, con amici.

## CAPITOLO NONO

## N. Cabizza

**S**i è soliti dire, a ragione – e noi stessi l’abbiamo detto – che il canto sardo a chitarra “l’hanno fatto”, e lo “fanno”, i *cantadores*. Ma non sempre è così. O meglio, non sempre è *esattamente* così. In diversi casi *gli strumentisti* – e soprattutto *i chitarristi* – hanno dato un contributo notevole all’evoluzione di moduli canori, di variazioni melodiche e ritmiche, talvolta alla creazione o all’elaborazione di nuovi tipi di canto. Nel caso poi del chitarrista di cui stiamo per occuparci, la sua presenza nella storia della Gara a chitarra è di quelle esorbitanti, e va ben oltre il valore e la funzione specifici del chitarrista. Egli è stato, a nostro avviso, un personaggio unico e determinante. Esiste un *prima* e un *dopo* di lui; un *pro* e un *contro*; un *alla sua maniera* e un *diversamente da lui*. Tenuto conto di ciò che ha rappresentato per oltre un cinquantennio di attività, del suo spirito *innovativo*, della sua capacità di *legare* con il pubblico, del suo *futo* che gli consentiva di sintonizzarsi col mutamento dei tempi e dei gusti, o addirittura di prevenirli captandone le prime tenui avvisaglie, non esitiamo a definirlo il più straordinario tra i personaggi che hanno calcato i palchi della Gara a chitarra. Parliamo di Nicolino Cabizza.

Nasce a Ploaghe il primo giorno di febbraio del 1904, da Nicola e dalla chiara montese Maria Luisa Satta. Il padre, oltre a esercitare l’attività di fabbroferraio, possedeva una bettola in via S. Pietro. E lì, come abbiamo avuto modo di dire<sup>59</sup>, il piccolo Nicolino si esercitava con la chitarra e con la voce.

Della sua breve carriera di cantadore, nel corso della quale ebbe modo di esibirsi anche con Candida Mara a Nulvi, abbiamo già detto, così come del suo esordio sui palchi<sup>60</sup>. Aggiungiamo che l’attività vera e propria – con un certo numero di serate e una qualche continuità – di chitarrista inizia intorno al 1921-22. Dopo due o tre anni, però, lascia la chitarra. A vent’anni capisce – o i suoi genitori gli fanno capire – che se vuole garantirsi un avvenire economicamente tranquillo deve intraprendere un’attività meno aleatoria sotto l’aspetto retributivo. Ha appreso, è vero, il mestiere paterno; ma non ne è entusiasta. Decide, pertanto, di tentare altre strade. Si arruola nell’Arma dei carabinieri. Non ci rimane a lungo. Probabilmente gli manca la chitarra, gli mancano le allegre riunioni con gli amici, le feste; gli manca il palco. Si congeda dopo tre anni.

Nel 1927 si trasferisce nella vicina Codrongianus, dove apre una bottega di fabbroferraio. Conosce una ragazza del luogo, nata a Marsiglia nel 1911 da padre codrongianese e da madre di Florinas, Emilia Sanna. Che sposa nel 1929.

<sup>59</sup> Vedi cap. VI.

<sup>60</sup> Ibid.

Dopo il suo congedo aveva, naturalmente, ripreso a suonare, e la sua fama di chitarrista cresce e si diffonde, e di conseguenza aumentano anche gli impegni a cui deve far fronte. Gli inviti prevengono da paesi vicini ma anche da località sempre più distanti.

Intorno al 1930 effettua le prime incisioni discografiche; accompagnerà, in quelle e nelle successive, sempre però nella prima metà degli anni Trenta, Giuseppe Langiu e Antonio Bellu, Gavino De Lunas e Maria Rosa Punzirudu.

Nel 1940 viene richiamato sotto le armi, tra i carabinieri a cavallo, ed è di stanza a Berchidda. Vi rimane fino al 17 luglio 1945. Per cinque anni, stando a quanto ci hanno riferito i familiari riportando dichiarazioni sue, non tocca la chitarra.

Riprende praticamente da subito la sua *normale* attività di fabbroferraio e di chitarrista, sempre più questa e sempre meno quella, e infine solo questa. E proseguirà fino al 1979, anno in cui, dignitosamente e quasi in punta di piedi, decide di appendere al chiodo la sua gloriosa chitarra.

Si è spento a Codrongianus il 26 luglio 1983.

Negli ultimi mesi di vita, prostrato e immalinconito dalla malattia, si *illumina* solo quando gli davano in mano la *sua* chitarra.

Considerare Nicolino Cabizza solamente come chitarrista sarebbe piuttosto riduttivo. Con un carisma che, a livello di artisti popolari, di pochi conosciamo l'eguale, si imponeva come autentico dominatore della scena. I colleghi lo rispettavano; il pubblico stravedeva per lui.

Ha contribuito in misura notevole all'allargamento dell'area di interesse per le Gare. Basti pensare che in diversi paesi, in specie del centro-sud dell'isola, la gente andava ad ascoltarle soprattutto perché c'era lui! La sua mimica, le sue battute divertenti, la sua comunicativa, una certa spavalderia che tuttavia non dava mai l'impressione della supponenza; il suo stesso aspetto fisico, longilineo, con quel naso rilevante divenuto popolare (*su nar'e Cabizza*) perché oggetto di commenti canori durante l'esecuzione dei *Mutos de dispetu* (o *de dispretziu*)<sup>61</sup> a cui non mancava mai di rispondere in maniera esilarante: un insieme di elementi che dava tono e vivacità allo spettacolo. Né vanno dimenticate alcune *trovate* a cui faceva ricorso in quei momenti di *stanca* in cui questo aveva bisogno di essere rattivato: e c'è ancora chi ricorda il suo *lanciare* in alto la chitarra e riprenderla al volo con le mani pronte sull'accordo e la *pennata*, senza perdere il ritmo e riattaccando in sincronia (e sintonia) con la voce. Altra sua grande dote, non rilevata, se

<sup>61</sup> Nei primi tempi probabilmente si cantavano insieme agli altri *Mutos* e non differivano da quelli se non per il contenuto, e spesso li si improvvisava. Successivamente si ricavò per loro uno spazio apposito (quando li si eseguiva) in coda (o quasi) ai *Mutos de amore* e, oltre a differenziarsi da quelli per struttura ritmica e linea melodica, finirono per ridursi, col passare del tempo e nella maggior parte dei casi, a delle formulette fisse, sentite e risentite, che avevano perso il loro mordente. Tanto che per un notevole lasso di tempo la maggior parte dei cantadores li eliminò. Negli ultimi tempi paiono tornare in auge, almeno parzialmente.

non indirettamente, dal pubblico ma unanimemente riconosciutagli dagli *addetti ai lavori*, era la capacità di infondere sicurezza e di caricare i cantadores, che, grazie ai suoi incoraggiamenti e alle sue battute, ai suoi interventi sdrammatizzanti, riuscivano ad esprimersi a livelli almeno dignitosi anche in giornate di scarsa vena o addirittura negative. Persino i meno bravi arrivavano a dare il meglio di sé e a sentirsi, per una sera, dei campioni e comunque in ogni caso dei protagonisti e non dei semplici comprimari o, peggio ancora, delle comparse.

Tale era la sua personalità, che tutti gli riconoscevano il ruolo di leader; anche quelli che ne avrebbero volentieri fatto a meno. E alla sua abilità, alla sua diplomazia si rivolgevano per risolvere dei problemi o appianare dei contrasti che potevano insorgere nei loro *rapporti di lavoro*. Per il suo *decisionismo* si faceva rispettare, ma per il tatto e la signorilità anche amare dal pubblico e dai Comitati organizzatori delle Gare. Venne assunto da lui, anche se in maniera differente e solo nell'ambito dello spettacolo, il ruolo che era stato, negli anni precedenti, di Luigino Cossu.

Vedremo meglio, più in là, alcune sue iniziative che hanno modificato l'assetto della Gara a chitarra, dandole quella fisionomia che noi oggi conosciamo e che, sul momento, risultarono – ancorché in qualche caso contrastate e comunque aspramente criticate da taluni – intuizioni geniali.

Quanto ai suoi meriti specifici di chitarrista, basti dire che fu un autentico *caposcuola*, e a lui si sono ispirate intere generazioni di cultori di tale strumento, fino ai nostri giorni. Non era un virtuoso dell'arpeggio. Anche se aveva iniziato con quel metodo tradizionale: e sono stupendi i fraseggi di introduzione e di intermezzo che si possono ascoltare grazie alle incisioni discografiche dei primissimi anni Trenta di cui già si è detto, e che non trovano riscontro in altri documenti dell'epoca o degli anni immediatamente successivi. Al suo *rientro* sui palchi dopo la parentesi bellica, nel 1945, fece ricorso al *pletto*, e sarà questa una sua innovazione consacrata da uno straordinario sviluppo e destinata a durare negli anni. La sua *pennata* nitida era di una sonorità senza pari; i suoi accordi erano di un'armoniosità non comune. Non si curò mai più di tanto di *seguire* la voce del cantadore in tutte le sue evoluzioni. Altri, in ciò, sono stati di lui più attenti, più fedeli, più puntuali o, se vogliamo, più capaci. A lui bastava attendere il cantadore negli appoggi fondamentali e sottolineare i momenti cruciali; per il resto, dava libero sfogo alla sua fantasia e ai suoi virtuosismi, alla sua indole di sperimentatore di sonorità. E questo gli ha consentito, anche negli ultimi anni di attività, quando l'udito gli difettava, di continuare a suonare con successo, aspettando la voce dove non poteva non approdare: gli bastava guardare in faccia il cantadore.

L'aneddotica che lo riguarda è assai ricca; se ne potrebbe ricavare un libro a parte. Ma questo esulerebbe dal nostro assunto e comunque poco o nulla aggiungerebbe alla sua figura. Per pura curiosità, tuttavia, ne riportiamo qualcuno.

S. Gavino Monreale, fine anni Quaranta o primi anni Cinquanta. A un certo punto della Gara, Nuvòli (un cantadore di Ploaghe di cui avremo modo di parlare in seguito) si appressa al microfono e, rivolgendosi al pubblico, fa: “Voi credete che siamo venuti qui per amore del canto, per farvi conoscere le nostre canzoni... Noi siamo venuti qui per la pagnotta”. Sconcerto sul palco e tra gli ascoltatori. Ma interviene Nicolino: “Scusatelo: è appena rientrato dall’Africa, dove ha fatto la guerra”. Risata generale e tutto rientra nella normalità.

In un’altra località, in fase di presentazione dei cantadores: “E tu, o Giovannino Casu, alzati e tirala fuori!”. La voce, s’intende. Ma, detta in quel modo, la frase si prestava ad altre interpretazioni...

Indimenticabili le sue *presentazioni*<sup>62</sup>, che erano tutto un poema. Il lessico non era dei più appropriati, né la sintassi del tutto corretta (non dimentichiamo che aveva frequentato soltanto la seconda elementare!); ma era talmente fantasioso, e sapeva adattarvi tanto adeguatamente voce e mimica, che l’uditorio si sentiva subito coinvolto. Poiché si tratta di autentici documenti storici, ne trascriviamo fedelmente una che abbiamo registrato a Seneghe il 21 giugno 1977, festa di S. Luigi. Sul palco, oltre a lui, c’erano Francesco Cubeddu di Bulzi, Leonardo Cabizza, Tonino Canu e il fisarmonicista locale Mario Feurra.

“...Eccolo qua, Cabizza Leonardo di Bulzi, la sua voce melodiosa, la sua voce è sempre quella!

Appresso c’è Cubeddu Franco di Bulzi, il grande Cubeddu! Ricordatelo, Cubeddu il grande! La voce che ha saputo andare, la sua voce metrica e compagnia bella!

Appresso c’è Tonino Canu di Perfugas. Tutti della provincia di Sassari. Eccolo qui Tonino Canu, la voce potente, la voce forte, la voce che non tramonta mai.

Chi muore per la patria, è vissuto assai!

Appresso c’è qua chi? Come fisarmonicista (alzati per favore!) Marieddu di Seneghe! La fisarmonica che ha bruciato a Maria Carta, la fisarmonica che ha bruciato nella televisione<sup>63</sup>. E alla chitarra, Nicolino Cabizza di Codrongianus<sup>64</sup>, incisore della Columbia e de La voce del padrone a Milano.

Da parte mia anche, a voi simpaticoni di questa valle<sup>65</sup> romantica e nostalgica di Seneghe, un saluto affettuoso, ed un bacio caldo caldo...

Canto in Re, serenata a s’amorosa, come primo canto. Non come quello di Claudio Villa, no; quello no! Il canto sardo, il folklore bisogna difendere. Ecco il punto dov’è.

<sup>62</sup> Del fatto che fu ancora lui a introdurre questa novità parleremo più avanti.

<sup>63</sup> Questa formula la ripeteva per tutti i fisarmonicisti, anche per chi, come Mario Feurra, con Maria Carta non ha mai suonato. Con l’espressione “ha bruciato” intendeva, probabilmente, “ha fatto faville”.

<sup>64</sup> Altre volte, la sua autopresentazione era: N. Cabizza, di Ploaghe e di Codrongianus anche...

<sup>65</sup> Da rilevare che Seneghe è su una collina a 300 metri di altitudine.

Buona sera e buon ascolto!” (Applausi del pubblico. Chitarra e fisarmonica attaccano a suonare. E, sopra il suono):

“Leonardo Cabizza di Bulzi, alzati per favore, e presentati a questo microfono. E canta qui, a questo variopinto<sup>66</sup>, a questa gente che ti sorride...

(Cabizza esegue le prime due *voci*)

Secondo cantatore Cubeddu Francesco di Bulzi. Alzati anche tu ahimé. E canta. Fai sentire la tua voce ancora una volta a Seneghe.

(Cubeddu esegue le sue prime due *voci*)

Ed infine, terzo tenore Tonino Canu di Perfugas, sempre di Sassari. Anche tu vieni e canta. Fai sentire la tua voce atomica, la tua melodia che piace a tutti; la tua voce che è entrata nelle case come è entrata la voce della televisione!”

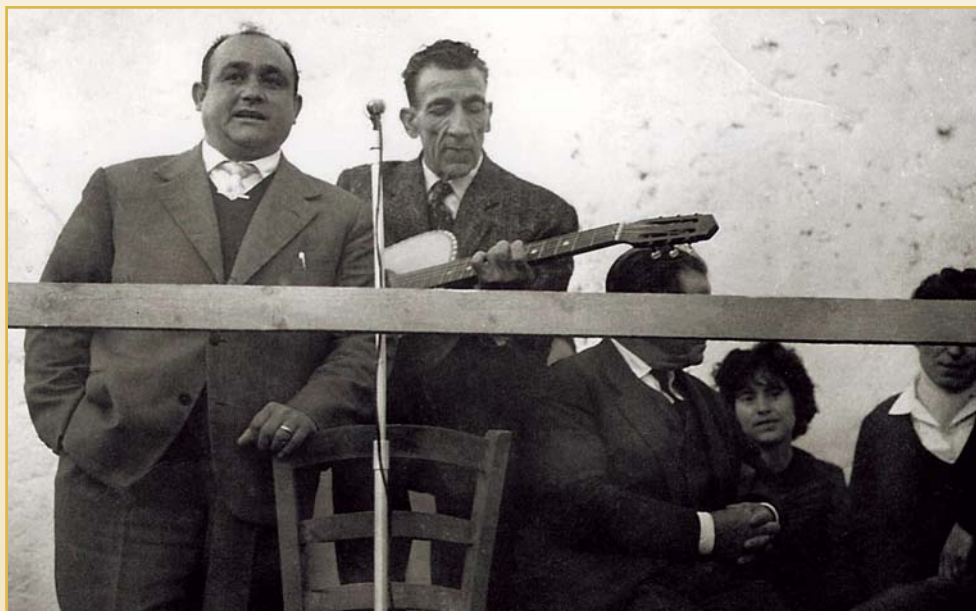


N. Cabizza con, alla sua destra, L. Cossu.

<sup>66</sup> Il termine *variopinto*, che è un aggettivo, N.C. lo adoperava sempre come sostantivo.



da sinistra, partendo dal secondo: Cubeddu, Mannoni, N. Cabizza, L. Cabizza. Donigala F. (OR) 1954.



da sinistra: Cubeddu, N. Cabizza, L. Cossu (col viso semicoperto) e, dietro, M.T. Cau. Erula 1962.

## CAPITOLO DECIMO

## C. Mannoni

Se con Luigino Cossu la Gallura si affacciò per la prima volta, autorevolmente, sulla scena della Gara a chitarra, con Ciccheddu Mannoni vi ebbe la piena consacrazione.

Tra le grandi figure dei cantadores del primo cinquantennio di Gare è, la sua, una delle più singolari. Anima irrequieta e vagabonda, la sua vicenda umana e artistica si sviluppa attraverso una serie di tappe che si susseguono conseguentemente ai suoi umori, ai casi della vita, alle esigenze familiari e, talvolta, sociali. Sarebbe difficile e lungo seguirne passo dopo passo l'intero percorso; e, tutto sommato, neppure indispensabile ai nostri fini. L'importante è soffermarci su alcune date fondamentali che è possibile individuare.

La prima è costituita dal 16 giugno 1899: nello *stazzo* Ruspino, in territorio posto ai confini tra Aggius e Luogosanto, da Bartolomeo e da Maddalena Rustaggja nasce Francesco Mannoni<sup>67</sup>.

La seconda è l'11 luglio 1978, quando egli si spegne ad Alghero, dove era stato accolto in casa di una nipote, dopo essere rimasto solo in seguito alla scomparsa della moglie (Eva Piras, algherese, che aveva sposato nel 1947 a Sassari, deceduta nel 1974).

Avendo detto degli estremi anagrafici, l'altra tappa fondamentale nella sua biografia è rappresentata dall'esordio ufficiale sui palchi delle Gare. Avvenne a Tempio, nel 1922, con Candida Mara. A quell'esibizione ne seguì subito un'altra, a Luogosanto: cantò con lui Salvatore Stangoni, di Aggius; li accompagnò con la chitarra il luogosantese Giovanni Tamponi. Di quest'ultimo, poco si udrà parlare negli anni successivi. Salvatore Stangoni, invece, continuò la sua carriera; ed ebbe un notevole successo, soprattutto quale componente del famoso *Quintetto* di Aggius caro a Gavino Gabriel e ammirato da Gabriele D'Annunzio<sup>68</sup>.

Detto anche dell'esordio ufficiale sui palchi, rimane ancora un'altra tappa, di grande rilievo non solo per la carriera del cantadore, ma per la storia del canto sardo tradizionale e della Gara a chitarra. Siamo nel 1945, a La Maddalena. Mannoni è appena rientrato in Sardegna, da cui mancava dal 1940. In quell'anno infatti, con l'entrata in guerra dell'Italia, era stato richiamato sotto le armi. Fino al 1943 aveva vissuto le vicende della guerra. Poi, caduto in malattia, era stato ricoverato in ospedale a Genova. Dimesso, si era trattenuto nella Penisola fino al

<sup>67</sup> Va ricordato che Luogosanto, a quell'epoca, era frazione di Tempio Pausania. Diverrà comune autonomo solo nel 1947.

<sup>68</sup> Nel 1928, condottovi da Gavino Gabriel nel corso di una tournée nella Penisola, il Quintetto di Aggius si esibì, ospite del Poeta, nella Villa di Cargnacco (poi Vittoriale degli Italiani), a Gardone Riviera.

1945. A La Maddalena, dunque, ha modo di ascoltare, da un corso che lì lavorava, un canto di Corsica dolce e velato di malinconia. Mannoni rimane colpito da quel canto. Lo impara. E una sera di settembre di quello stesso anno, a Sorso, nell'intervallo di una *Gara*, lo va canticchiando per conto suo; o, più presumibilmente, lo fa ascoltare ai colleghi che stanno con lui sul palco. I quali, interessati e incuriositi, gli dicono: "Perché non lo fai sentire al pubblico?". Il cantadore di Luogosanto non se lo fa ripetere. Lo esegue. È un successo. Nasce in tal modo quel tipo di canto, acquisito ben presto al repertorio delle Gare, che viene chiamato *Cantu a la corsicana* o, più semplicemente e comunemente, *Corsicana*<sup>69</sup>.

Alle quattro tappe fondamentali che caratterizzano la biografia di Ciccheddu Mannoni se ne può aggiungere una quinta, a nostro avviso non di scarsa importanza: il suo approdo alla discografia. Che avvenne piuttosto tardi. Perché alla diffidenza manifestata da alcuni tra i cantadores più antichi, e di cui si è detto<sup>70</sup>, egli aggiungeva anche il timore che, una volta avuti a disposizione i dischi, molti si sarebbero accontentati di ascoltare quelli e non lo avrebbero più invitato alle Gare, o lo avrebbero fatto con minore frequenza<sup>71</sup>. Fu Mario Cervo, appassionato cultore del canto sardo e titolare di una Casa discografica (la *Nuraghe*) che nasceva in quegli anni a Olbia, a convincerlo. Si era nel 1963 e il cantadore di Luogosanto, che già da tempo viveva a Sassari, aveva da un pezzo superato i sessant'anni. I dischi riuscirono piuttosto bene ed ebbero un successo forse insperato<sup>72</sup> e, contrariamente ai suoi timori, costituirono la base di partenza per una seconda giovinezza canora. Gli regalarono, presso il grosso pubblico, una notorietà quale forse mai aveva avuto. Negli anni della giovinezza e della maturità, infatti, egli godette di una notorietà e di apprezzamenti più che discreti; ma era in parte oscurato dal trio Cossu-Desole-Porqueddu che, come già abbiamo detto parlando di Cuccuru, polarizzò l'attenzione del pubblico per qualche decennio, monopolizzando in larga misura Gare e consensi. E d'altra parte Mannoni, con il suo carattere un po' ombroso e spigoloso, scarsamente malleabile nonostante l'apparente giovialità, sembrava voler fare di tutto per rendere più difficoltoso il suo inserimento a quei livelli o in quella cerchia. Ora invece, ritirati, o esibenti

<sup>69</sup> Questa è la versione che ci è stata fornita dallo stesso Mannoni in una lunga chiacchierata che facemmo nella sua dimora sassarese nel 1976. Ma anche in precedenti chiacchierate (a Seneghe nel 1963 e a Narbolia nel 1964) ci aveva fornito notizie consimili. La versione, che peraltro ci è stata confermata da altri colleghi suoi, va pertanto considerata come quella ufficiale della nascita del *Cantu a la corsicana*. L'unica versione decisamente diversa che ci è dato di conoscere è, ancora una volta, quella di Cuccuru, il quale ci ha riferito che la *Corsicana* si cantava già prima del 1940, e che era stata introdotta da un certo Vittorio, un corso internato in Sardegna. Tale notizia, tuttavia, non ci è stata confermata da nessun altro.

<sup>70</sup> Cap.IV.

<sup>71</sup> La testimonianza è di Mario Cervo.

<sup>72</sup> Ricordiamo, tra gli altri, *Adonella celeste fada* (canto in Re), ORA003; *Cantu de su monte Ortobene* (a sa Nuarsa), ORA 005, su versi del poeta bittese Giovanni Saba-Spano, noto Ispaneddu; e il bellissimo *Cantu di Limbara* (Disispirata), ORA 004. Il chitarrista che lo accompagna, qui e in quasi tutte le incisioni successive, è Adolfo Merella.

dosi molto sporadicamente i tre grandi sunnominati e Giovanni Cuccuru, era rimasto solo lui, tra i nati prima del Novecento, a rappresentare e difendere un passato glorioso del canto sardo ormai messo in soffitta e condannato a essere oscurato da altri protagonisti, da un altro modo di cantare e di concepire le Gare. Tanto da diventare un po' l'insegna vivente o, se vogliamo, il punto di riferimento di quelle generazioni di cultori del canto a chitarra che mal si rassegnavano allo scorrere impietoso del tempo, al tramonto di idoli lungamente venerati e di un mondo che a loro era appartenuto.

A dire il vero, però, furono numerosi anche i giovani, in specie di alcune aree diverse dalla Gallura e dal Logudoro, che di Mannoni avevano solo udito qualche volta parlare, i quali, ascoltati i dischi, furono presi dalla curiosità di conoscerlo, dal desiderio di sentirlo *dal vivo*.

Tutti questi motivi contribuirono a fare della seconda metà degli anni Sessanta e anche della prima dei Settanta il periodo forse più ricco di soddisfazioni e di riconoscimenti per il cantadore di Luogosanto, se non il più intenso per numero di esibizioni (che, a detta dello stesso Mannoni, va individuato nel triennio 1946-48). Sulle ali di quel successo, continuò a incidere dischi (o musicassette) e a cantare sino alla fine dei suoi giorni. L'ultima esibizione avvenne a S. Maria La Palma, non lungi da Alghero, nel giugno del 1978, una quindicina di giorni prima della morte<sup>73</sup>. Esempio straordinario di longevità artistica. Il fiato e la potenza non erano più, ovviamente, quelli di una volta; ma la voce gli era rimasta ancora sorprendentemente limpida e fresca. E intatto aveva conservato l'entusiasmo giovanile.

Voce di un metallo terso, di registro tenorile, con una buona estensione che gli consentiva di volare sicuro sui toni alti e di scendere con apprezzabile consistenza verso quelli più bassi. Dotato di ottima tecnica, di grande senso ritmico, Ciccheddu Mannoni era un gran conoscitore di tutti i tipi di canto sardo tradizionale e di tutti era buon interprete. Ma eccelleva nell'esecuzione dei canti che erano, e che egli sentiva, più propriamente suoi: quelli galluresi. E potremmo anche aggiungere, con poche probabilità di essere smentiti, che egli è stato il più gallurese tra tutti i cantadores di Gallura. Anche per aver avuto il merito di mettere a disposizione di tutti, grazie ad alcune incisioni discografiche nate su sollecitazione del già citato Mario Cervo, la sua vasta conoscenza di moduli canori di quell'area della Sardegna.

La nota prevalente, nel timbro vocale di Mannoni, era una patina di malinconia che rendeva il suo cantare accorato e struggente, talora dolente, sempre sentimentale. In qualche caso anche indipendentemente dalle sue intenzioni, che

<sup>73</sup> L'ultima musicassetta da lui registrata è del 1978, e reca il titolo *CICCHEDDU MANNONI maestro del canto sardo*, a cura di Gavino Soro. VOX-FOLK m.c. 103. Il chitarrista è Giovanni Migheli.

vorrebbero privilegiare l'ironia o addirittura il burlesco. Mannoni era infatti dotato come pochi di senso dell'umorismo: nei momenti di allegria e di giovialità – ed erano frequenti – era capace di inventare scherzi e battute; era sempre ben fornito di aneddoti e di storielle divertenti. E non di rado, durante le pause, dal palco dialogava col pubblico, raccontava barzellette o cantava ottave galluresi.

Amava la compagnia e il buon vino. Quest'ultimo, qualche volta, gli giocava dei brutti scherzi, perché lo rendeva prepotente e dispettoso. Ma, di là dalle sue episodiche intemperanze, era gentile e cordiale e molto disponibile verso gli altri.

Prima e più ancora che un professionista, era, e si mantenne sempre, casomai accentuando con gli anni tale caratteristica, un innamorato del canto sardo. Spinto e sorretto dall'enorme passione, usava rimanere, anche dopo lo spettacolo, in compagnia dei suoi estimatori, a conversare e non di rado a cantare. Amava in modo particolare far conoscere, tra un bicchiere e l'altro, moduli esecutivi, curiosità e ricordi della sua lunga vita di cantadore<sup>74</sup>. E di episodi curiosi la sua lunga carriera di cantadore è piena. Si racconta ad esempio che in una Gara in occasione della *Festa manna*, il 7 o l'8 settembre forse del 1946, nella sua Luogosanto, Ciccheddu, che si era esibito con Mario Scanu, Cossu e Cubeddu, con la chitarra di Adolfo Merella, cantando magistralmente per tutta la sera, si alzò per un'ultima *voce* di saluto e di congedo, al termine del quale una signora che stava seduta in prima fila tra il pubblico, si levò in piedi e gli inviò un bacio dicendo: “*Candu canti lachi la bucca bona*”; e babbai Pauleddu (don Paolo Pintus, di La Maddalena, parroco in quegli anni di Luogosanto), che era seduto accanto, aggiunse: “*Mancu l'agnuli in celu cantani cussi be*”<sup>75</sup>.

Aggiungiamo che a Luogosanto continuerà a cantare, per la *Festa manna* o per la *Festa di l'ottu* (l'ottava, il 15 settembre) fino alla fine della sua vita. L'ultima sua esibizione nel paese natale reca infatti la data del 7 settembre 1977.

Concludendo il nostro discorso su Ciccheddu Mannoni, vogliamo ricordare, tra le sue tante incisioni discografiche di canzoni di autori per lo più famosi, anche una canzone di cui pare che egli sia, oltre che interprete, anche autore, e che costituisce un autentico inno d'amore alla sua Luogosanto: *La più bedda di Gaddura*<sup>76</sup>, dedicata a Nostra Signora di Luogosanto, proclamata nel 1949, con una solenne cerimonia, *Regina della Gallura*<sup>77</sup>.

<sup>74</sup> Altre considerazioni su Mannoni si possono leggere in: G.PERRIA, *Usignolo della Sardegna*, cit. pag.147 e sgg. e pag.141 e sgg. e, soprattutto, nel prezioso libretto scritto per la Pro-loco di Luogosanto da MARIO SCAMPUDDU, *Ciccheddu Mannoni nel centenario della nascita*, TAS Sassari, 1999.

<sup>75</sup> “*Quando canti lasci il dolce in bocca*” – “*Neppure gli angeli in cielo cantano così bene.*” L'episodio ci è stato riferito dal maresciallo Giovanni Masu.



Lo “stazzo” Ruspinu, in agro di Luogosanto, casa natale di C. Mannoni.

<sup>76</sup> In *I grandi del folk sardo CICCHEDDU MANNONI*, Canti di Logudoro e di Gallura. TEKNO Record, TEK MR 003.

Chi volesse leggere il testo completo della canzone, la può trovare in: *Poesias, cantones e mutos*, a cura di G. PISEDDE, II ed., Sassari 1990 (dove però è presentata come di autore incerto) o, con maggiore fedeltà al testo e alla grafia luogosantese, nel già citato *Cicchettu Mannoni nel centenario della nascita*, a cura di MARIO SCAMPUDDU, dove è correttamente attribuita a Mannoni.

<sup>77</sup> La *Festa mamma* (Natività di Maria) si svolge a Luogosanto secondo una particolare calendarizzazione: il giorno proprio della festa, è l'8 settembre; si prosegue poi il 9 in onore di S. Giuseppe e si conclude il 15 settembre con la *Festa di l'ottu*. Cfr. il bel libro di ANGELO PIRREDDA, *Luogosanto in Gallura*, La Nuova, Tempio P. 1988, pag. 48.



*Mannoni tra Pippia e V. Marras, Luogosanto, 1974 (o '75).*

## CAPITOLO UNDICESIMO

## M. R. Punzirudu

Ozieri, che ha avuto il privilegio (e il merito, visto che a organizzarla era stato l'ozierese Antonio Cubeddu) di ospitare la prima *Gara poetica* logudorese ufficiale, vantava sicuramente una tradizione anche di canto a chitarra; e probabilmente esso vi era pure diffusamente praticato. Ozierese era, d'altronde, quel Paolo Deriu di cui s'è detto nei capp. I e IV; anche se, va ricordato, costui, sotto l'aspetto canoro, era cresciuto e maturato in Anglona.

Nella storia della Gara a chitarra Ozieri entra in pieno, e alla grande, con una donna: Maria Rosa Punzirudu. Con questo cognome era conosciuta, così venivano chiamati dai concittadini sia lei che i suoi familiari; in tale maniera veniva trascritto il suo cognome anche sui dischi che incise: ma, in realtà, all'anagrafe, risulta iscritta come *Punzurudu*. Noi, tuttavia, la chiameremo come tutti l'hanno sempre chiamata.

Nacque il 10 marzo 1887. Era, la sua, una famiglia modesta. Il padre Antonio faceva il ciabattino, la madre, Giuliana Bellu, era casalinga. Un fratello, o forse due, seguirono il mestiere del padre, un altro scelse quello di panettiere. Non sappiamo se e quali scuole abbia frequentato (non oltre, comunque, qualche classe delle elementari); faceva la casalinga e, talvolta, entrava al servizio di qualche famiglia benestante di Ozieri; per un periodo stette anche a Roma, presso uno dei fratelli che si era trasferito nella capitale; e a Roma, dal fratello, si recava abbastanza di frequente.

Iniziò a cantare in occasione di feste familiari quali battesimi, cresime, fidanzamenti, sposalizi. Quando, e con chi, sia salita per la prima volta su un palco per una esibizione ufficiale in Gara, non lo sappiamo. È plausibile, tuttavia, supporre che sia avvenuto non prima del 1925; e, in ogni caso, quando la mitica Candida Mara aveva già ridotto notevolmente la sua attività sui palchi. Sicché, a quanto ci è dato di sapere, le due *grandi donne* del canto a chitarra non ebbero mai l'opportunità di confrontarsi in Gara. Sarebbe stata una bella sfida, anche perché costituivano i due classici *opposti*. Maria Rosa era fisicamente minuta quanto Candida Mara era prestante; era allegra, gioviale, *solare* quanto l'altra era dotata di quel fascino misterioso e un po' inquietante di *donna fatale*; aveva una voce gradevolissima e accattivante ma mancava della robustezza, della potenza e degli intriganti chiaroscuri di Candida Mara. E, per concludere il raffronto, Candida Mara vestiva il costume tradizionale, Maria Rosa no (l'aveva dismesso dopo il suo primo soggiorno a Roma).

Attenzione, però, a non lasciarci trarre in inganno: la delicatezza della voce, autentica, e la fragilità, più apparente che reale, non vanno interpretate come

scarsa consistenza, perché la Punzirudu era dotata di una notevole resistenza e possedeva una capacità polmonare tale da essere in grado di eseguire una *boghe* senza cesure tra la prima parte (*sa pesàda*) e la seconda (*sa calada*). Il canto *A sa nuaresa*, che normalmente consta di tre tempi e, di solito, presenta una breve pausa fra il primo e gli altri due, lo eseguiva con un'unica emissione di fiato che, di fatto, univa i tre tempi in un'unica espressione.

L'estrema dolcezza e l'armoniosità della sua voce si potevano notare particolarmente nella *calata in Re*, che era caratterizzata da una morbida scorrevolezza e da un incantevole, modulatissimo gorgheggio che aveva la lievità di un trillo.

Possediamo di lei, fortunatamente, qualche documentazione sonora. Si tratta di alcune incisioni discografiche effettuate nel 1932. Insieme a lei canta Gavino De Lunas; li accompagna con la chitarra Nicolino Cabizza. Per tali incisioni, stando a quanto ci è stato riferito da una nipote che andammo a trovare, accompagnati da Maria Teresa Cau, nel 1976, oltre al rimborso delle spese di viaggio e di soggiorno a Milano ricevette un bellissimo grammofono. In tutto sono tre dischi, vale a dire sei facciate, due delle quali costituiscono una scenetta comica (*In su tzilleri de tiu Luisicu*) in cui Maria Rosa interviene solo col parlato e dove, tra l'altro, suona il fisarmonicista di Aidomaggiore Pietro Porcu. Le altre quattro, tuttavia (*Canto in Re*, *A sa nuaresa*, *Mutos de amore e de dispretziu*), sono sufficienti per darci un'idea delle qualità della *cantadora* ozierese, e a confermare quanto di lei abbiamo detto sulla scorta delle testimonianze che abbiamo raccolto da chi ha cantato (o suonato) con lei e dagli ascoltatori che hanno avuto modo di seguirla dal vivo. Rimangono impresse, soprattutto, le *calate in Re*, con quell'andamento modulato, ricco di gorgheggiate fioriture, che le arricchiscono di una particolare armoniosa dolcezza. Di notevole importanza, anche sotto l'aspetto documentale, le *boghes a s'othieresa* che a nostro avviso risultano la prima e sicuramente la meglio riuscita tra le documentazioni sonore di quella particolare versione del *Canto in Re*, nell'esecuzione della quale Maria Rosa eccelleva.

Fisicamente minuta, abbiamo detto, non propriamente bella, si illuminava di una bellezza interiore quando cantava. Di carattere particolarmente aperto, era sempre di buonumore, serena, facile al sorriso. Anche per questo era stimata da tutti e benvoluta dai colleghi e dal pubblico. Quando qualche collega, di passaggio a Ozieri, veniva a trovarla, la sua casa si riempiva di canti, e la gente si radunava nei pressi per ascoltare.

Una volta incappò in una disavventura. Mentre rientrava da Alghero al termine di un'esibizione – non siamo riusciti ad appurare in quale anno – la carrozza nella quale viaggiava venne assalita dai briganti, che la derubarono dell'onorario che aveva percepito. Evidentemente quei banditi non la riconobbero o il canto sardo li lasciava del tutto indifferenti, perché lei aveva raggiunto una tale popo-

larità che perfino negli uffici, quando vi entrava per qualche pratica, le cedevano il passo; addirittura, qualche volta, la invitavano a cantare.

Quando venne *ricoverata* nell'ospedale della sua città per essere sottoposta a un delicato intervento chirurgico, nell'attesa non trovò di meglio che mettersi a cantare, aderendo alle richieste di altri pazienti. Gli infermieri, che la conoscevano, non trovarono da ridire e anzi si fermarono ad ascoltare. Il professore invece, udendo tutto quel chiasso (canto e applausi) si irritò terribilmente. Ma una volta venuto a conoscenza di che – e di chi – si trattava, si accostò anch'egli, incantato non solo da quella voce ma soprattutto, crediamo, da tanta serenità e forza d'animo.

Ha cantato fino a tarda età e ha varcato spesso il Tirreno esibendosi in alcune località della Penisola; ha eseguito il *Deus ti salvet Maria* in Vaticano, alla presenza di papa Pio XII. Ha cantato diverse volte anche all'estero, soprattutto in Francia. L'ultima sua esibizione in terra francese è del 1958, quando ormai era approdata alla settantina.

Maria Rosa Punzirudu, che si è spenta a Ozieri il 2 febbraio 1964, è, assieme a Candida Mara, senza dubbio uno dei personaggi più affascinanti del canto sardo di ogni tempo. Lo è per il suo valore intrinseco di artista, ma anche per il fatto che, in tempi piuttosto difficili in specie per una donna, riuscì ad emergere, a farsi strada, ad affermarsi, superando tutti quegli ostacoli che pregiudizi radicati e diffusi, e consuetudini secolari, ponevano dinanzi a una rappresentante del sesso femminile che non volesse limitarsi al ruolo di *angelo del focolare*. Con modestia, con forza d'animo, con appassionata perseveranza ha realizzato il suo sogno realizzando nel contempo se stessa in ciò che aveva di più caro: il canto. Le autentiche conquiste, spesso, non hanno bisogno di chiassosi proclami!

Per concludere, ci piace riportare una breve ma illuminante annotazione di Gavino Gabriel: "...Non potremo cancellare mai dall'anima l'intraducibile canto di Mariarosa Punzuruda (sic!), gracile femminella popolana che, se manca di violenza nei trapassi e di squilli nella voce, ha però tale una suadenza di melismi da farci rivalicare in un baleno tutta la catena dei secoli a riportarci fanciulli purificati dinanzi ai nostri remotissimi padri, familiari d'Iddio"<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> G. GABRIEL, *La Sardegna di sempre*, cit., pag. 124.

Su M.R.Punzirudu vedi anche: G.PERRIA, *Usignolo della Sardegna*, cit., pag. 93 e sgg.

L'anno milleottocento ottantasette, addì tredecì.  
 a ore sette meridiane nove e minuti trenta,  
 Avanti di me Bertolotti Segui. Cav. Avv. Francesco

Ufficiale dello Stato Civile del Comune di Ozieri,  
 è comparso Punzirudu Antonio, di anni trentasei, \* calzo  
 in Ozieri, il quale mi ha dichiarato che alle ore sette mer  
 minuti \_\_\_\_\_ del dì dieci del corrente mes  
Martina al numero 4 da la  
suamoglie, casalinga, scrobli convivente

è nato un bambino di sesso femminile che egli mi presenta, e a cui  
Maria Rosa

A quanto sopra e a quest'atto sono stati presenti quali testimoni \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_, di anni ventinove, calzo, e Corosu Antonio  
trentasei, \* calzo entrambi residenti in questo Comune.

Letto il presente atto agli intervenuti l'hanno  
 scritto i soli testimoni, espudo il dichiarante

Salinas Antonio

Corosu Antonio Maria

Bertolotti Segui

i. di Marzo,

, nella Casa Comunale.

l'ufficio Sindacale ed

\* catolajo domiciliato

pro meridiane Dodici e

te mese, nella casa posta in

da Bella Giubiana

ed

, e a cui da i nomi di

ni Salvino Antonio

Antonio Maria, di anni

une.

chiaro vero sotto  
cravatte analfabeta.

ia!

Numero 69.

Imperatore Maria Rosa

è nato in OZIERI

li 2 - 2 - 1964

Atto N.° 29 P.I. S. #



M.R. Punzirudu, seduta. Al suo fianco F. Cubeddu. Dall'altro lato N. Cabizza e, accanto a lui, L. Cabizza. Genova, fine anni '40 o inizio '50.



M.R. Punzirudu, seduta a sinistra e sulla destra, sempre seduto, P. Porqueddu.

## CAPITOLO DODICESIMO

## P. Porqueddu

Ci è accaduto, nei capitoli precedenti, di accennare a un trio di cantadores che dominò la scena per qualche decennio, relegando in secondo piano o comunque in qualche misura lasciando in ombra altri interpreti, pur grandissimi. Di due, vale a dire Cossu e Desole, abbiamo già parlato ampiamente; è arrivato il momento di occuparci del terzo: Pietro Porqueddu. Dei tre, era il più grande per età, ma anche colui che iniziò la carriera più tardi e la concluse prima. La sua attività, infatti, abbracciò complessivamente una trentina d'anni (che non sono pochi, comunque!), mentre i primi due rimasero sulla breccia per un cinquantennio.

Figlio di Proto e di Angelina Fadda, Pietro Porqueddu nacque a Porto Torres il 24 febbraio 1893. Poco incline allo studio e molto al canto, frequentò a malapena la prima classe delle elementari. Preferiva aiutare il padre nel lavoro dei campi. E, appena possibile, cantare. Tant'è che i suoi concittadini, quando udivano la sua voce, che era robusta e si diffondeva tanto da essere percepita anche da lontano, scommettevano sull'individuazione del sito esatto in cui il giovanissimo *Pedru* si trovava (al lavoro o sulla strada del rientro a casa). Questa passione, però, non era ben vista dal padre, il quale faceva di tutto per dissuaderlo: la considerava un ozioso passatempo e temeva che, distogliendolo da occupazioni più serie, rendesse il figlio un buono a nulla. E per raggiungere il suo scopo, *tiu Protu* non esitava, talvolta, a fare ricorso alle *maniere forti*. Ma era tutto inutile. Ogniqualvolta gli si presentava l'occasione, Pietro era più che entusiasta di *fare due voci*. Spesso erano i suoi stessi compaesani a fornirgli tutti gli aiuti necessari per sottrarlo alle ire paterne. Come per esempio quando si tratteneva a cantare (e lo faceva di frequente) in una bettola: mentre gli altri stavano ad ascoltarlo, uno degli avventori restava sempre di guardia per avvertirlo in tempo dell'eventuale sopraggiungere del padre; tant'è che una volta gli riuscì di mettersi in salvo saltando dalla finestra.

Nel 1913, esattamente il 28 di marzo, venne chiamato sotto le armi per il servizio di leva. Ma ci stette poco, come risulta dal *Foglio di congedo assoluto* rilasciato dal Distretto militare di Sassari il 14 settembre dello stesso anno, dov'è scritto che “*avendo servito meno di tre mesi, non si lascia alcuna dichiarazione relativa alla condotta*”.

Nel 1919 si sposò con la concittadina Giuseppina Fancellu, di qualche anno più giovane. Ebbero sette figli: cinque femmine e due maschi.

Aveva adempiuto agli obblighi di leva; si era sposato ed era già padre di fami-

glia; seguitava a esercitare il suo mestiere di contadino. Ma il canto sardo continuava a restare la sua croce e delizia. Delizia perché liberando la sua voce esprimeva un qualcosa che gli urgeva dentro; croce perché per farlo doveva ricorrere ad ogni sorta di sotterfugi. E non certo per via della moglie, che lo capiva e apprezzava. Era il padre che continuava a tenerlo sotto stretto controllo. Qualche volta usciva di casa per andare – diceva – a comprare un sigaro; e tornava solo dopo qualche ora. Quando questo si verificò per due o tre volte di seguito, il padre capì l'antifona e si decise ad intervenire con decisione; anche perché non era difficile individuare il genere di *tabacchino* nel quale Pietro amava intrattenersi. Tant'è che la moglie gli diceva: “*Quando canti, abbi almeno l'accortezza di farlo in un posto lontano, perché la tua voce si sente dappertutto*”.

Fu proprio grazie all'intervento della moglie che *tiu Protu* si rassegnò a lasciarlo andare a cantare. Un giorno Giuseppina chiese al suocero di acconsentire che Pietro cantasse per lei, in casa. Questo piccolo piacere non poteva esserle negato; e non lo fu. Pietro iniziò a cantare e in breve tempo la casa e la via su cui essa si affacciava si riempì di ascoltatori.

Il padre si convinse, finalmente, delle straordinarie doti canore del figlio e gli diede via libera.

L'esordio ufficiale avvenne a Osilo, a fianco di Desole, sicuramente dopo il 1920, probabilmente nel 1923.

L'ultimo anno di esibizioni diciamo così continuative fu sicuramente il 1956. Di fatto, chiuse la sua carriera a Bonnanaro. Si esibì ancora, dopo quella data, ma molto saltuariamente. Anche perché, poi, erano sopraggiunti dei problemi cardiaci.

E proprio per un infarto è deceduto l'11 agosto 1974.

Nei tre decenni, o poco più, di attività ha cantato in numerose piazze dell'Isola e in alcune località della Penisola come Genova e Roma. Ha vinto concorsi a premio come la *Gara delle gare* del Ferragosto sassarese del 1925, nel cui ambito si classificò terzo nel 1926 e secondo nel 1927. E nel 1946, a distanza di vent'anni, si classificò quarto in un *Concorso di canti sardi* organizzato dal Santuario del S. Cuore per i caduti in guerra, a Sassari, il 12 maggio.

Ha cantato qualche volta con Candida Mara e spesso con Maria Rosa Punziru, con Cuccuru e con Mannoni, Mario Scanu e altri più giovani. Ma, soprattutto, ha cantato con Desole e con Cossu. I tre hanno costituito il trio di cantadores più affiatato, e forse anche il meglio assortito tecnicamente, che il canto a chitarra abbia conosciuto, forse in tutti i tempi, sicuramente nel primo cinquantennio. Il loro fu un sodalizio umano prima e ancora più che artistico; tant'è che il legame perdurò oltre l'attività canora. I tre erano fatti per intendersi, pur con le differenze caratteriali e le diverse peculiarità vocali.

In una foto risalente alla metà degli anni Trenta, che li ritrae in piedi insieme

al chitarrista Ignazio Secchi (seduto), si evidenzia il loro carattere: Desole impettito e spavaldo, Cossu serio e assorto, Porqueddu con la bocca segnata dai baffetti fascinosi e le labbra appena dischiuse in un accenno di sorriso cordiale e accattivante. Insieme, i tre si sono esibiti in tante piazze e occasioni, monopolizzando quasi, per lungo tempo, l'interesse e la stima del pubblico. Insieme hanno realizzato alcune incisioni discografiche le quali, oltre al valore tecnico musicale ne rivestono di notevole anche come documento storico, benché non siano stati i primi e, per fortuna, non siano stati gli unici di quell'epoca.

Negli appellativi con cui non di rado gli estimatori (in tutti i campi, ma soprattutto in quello sportivo) amano indicare i propri beniamini, e che assai spesso racchiudono in una felice sintesi le caratteristiche salienti di essi, Desole veniva definito *Su mastru (il maestro)*, Cossu *L'usignolo della Sardegna*, Porqueddu *Il leone*. Di Porqueddu si diceva anche che era *Su Re 'e su Re*, ossia "il Re del *canto in Re*", per le qualità che massimamente in quel tipo di canto riusciva a mettere in mostra<sup>79</sup>.

Crediamo tuttavia di non sbagliare se affermiamo che tale giudizio, oltretutto basato sull'eccellenza del modulo esecutivo, fosse fortemente influenzato dalle doti più propriamente vocali del cantadore di Porto Torres. E in effetti era, la sua, una voce straordinaria per robustezza, singolare per timbro: calda, a tratti nitidamente metallica per venarsi poi di seducenti chiaroscuri, di registro prevalentemente baritonale, ma con dei bassi che pochi cantadores, nella storia della Gara a chitarra, hanno posseduto così sicuri, pieni, armoniosamente profondi e ricchi di calore. Per chi non ha avuto la fortuna di ascoltarlo *dal vivo*, rimangono a testimoniare il *Si bemolle* e il *Mi e La*, ma anche la *Disisperada*, che egli incise da solo, accompagnato dal chitarrista Ignazio Secchi, forse nel 1937.

In lui si compendia, per molti versi, l'essenza del canto sardo a chitarra: "ricco di sentimento, originalissimo, composto, sorretto da una voce piena, pastosa, possente, ricca di calore e di colore, che afferrava con incredibile sicurezza le note più basse, ma si dispiegava nitida anche in quelle alte, appena increspata dal ricamo di sobrie ma incisive modulazioni"<sup>80</sup>.

La consistenza vocale era anche supportata da una notevole capacità toracica, che egli sfruttava al meglio distribuendo intelligentemente il fiato sì da dare l'impressione di poter prolungare la voce a piacimento, come ci hanno raccontato molte delle persone che lo hanno ascoltato negli anni migliori.

Fermo restando che si tratta di un giudizio soggettivo, pertanto non assoluto

<sup>79</sup> Non era un riconoscimento di poco conto, se si considera il fatto che quello *in Re* costituisce in qualche modo il fondamento del canto a chitarra e l'ossatura della Gara stessa. E gran parte, per non dire la totalità, dei cultori ritiene che un cantadore si valuta soprattutto per l'esecuzione del *canto in Re*, che è quello in cui all'esecutore viene concessa la più ampia libertà e che, di fatto, nella sua quasi infinita gamma di variazioni melodiche, contempla tutte le tonalità del canto sardo a chitarra.

<sup>80</sup> G. PERRIA, *Usignolo della Sardegna*, cit. pag. 139.

e non necessariamente condivisibile – perché vi gioca un ruolo determinante l'impressione personale, che è sempre soggettiva – non esitiamo ad affermare che Porqueddu fu il più dotato *vocalmente* tra i cantadores apparsi sulla scena prima del 1930; quantomeno, quello che aveva la voce *più bella*.

Come è accaduto per altri grandi interpreti, anche alcune sue *boghes* sono rimaste particolarmente impresse nella memoria dei cultori delle *Gare*, tanto da venir subito individuate, e naturalmente apprezzate ed applaudite, quando qualche cantadore più giovane le eseguiva; o le esegue tuttora, anche se sempre più raramente.

Grazie anche al suo carattere, oltre che per la sua bravura, ovviamente, era molto stimato dai colleghi e dal pubblico, e tra i suoi ammiratori annoverava persone di ogni età e ceto sociale. A casa sua, tra le tante altre cose (diplomi, documenti vari) conservava una fotografia di un sacerdote, con dedica: è del gennaio 1943, come si legge, a stampa, tra le righe. Nello spazio sotto la fotografia è scritto: *A Pietro Porqueddu, con ammirata stima*. P. Vassallo. E, sul retro: *Al bravo tenore che attraverso le onde della Radio ha fatto con tanta passione vibrare i cuori con i suoi bellissimi canti sardi, offro questa mia piccola foto perché egli voglia prepararmi, per quando ritornerò in Sardegna, una delle sue più belle canzoni e la canti per me con tutto il suo talento di artista e con tutta la sua benevolenza di amico*. Dev.mo P. Vassallo.

Vogliamo chiudere il nostro discorso su Pietro Porqueddu, ricordando un celeberrimo *Mutu de amore*, da lui eseguito e fatto conoscere e che ancora oggi viene da alcuni eseguito sui palchi e spesso alla sua maniera (i versi sono di A. S. Demuru):

*Suta 'e tres suelzos  
ja mi ponz'a drommire  
non poto riposare.  
Mancari sempre umpare  
ses ancor'a ischire  
su bene chi ti chelzo*<sup>81</sup>.

\*\*\*\*\*

Il nome di Pietro Porqueddu viene comunemente associato – l'abbiamo già visto – a quelli di Antonio Desole e di Luigino Cossu. E per lungo tempo più di una generazione di irriducibili “tifosi” è vissuta nel culto di questi interpreti, con-

<sup>81</sup> All'ombra di tre querce mi sdraio per dormire ma non riesco a prendere sonno. Stiamo tanti anni insieme e non hai ancora capito quanto ti voglio bene.

siderandoli i cantadores più grandi che il canto sardo abbia mai avuto. Noi, per dovere di obbiettività e per la condizione di critici che ci impone di osservare ogni cosa con almeno un minimo di distacco, non concordiamo con tale giudizio. Abbiamo avuto modo di affermare più volte, chiaramente e in varie sedi, che ogni epoca ha avuto i suoi grandi interpreti e che stabilire delle graduatorie di merito nette e assolute è estremamente rischioso. Possiamo esprimere, doverosamente, delle valutazioni di massima, come abbiamo fatto e continueremo a fare. Conseguentemente abbiamo anche sempre affermato che “il più grande” non è mai esistito.

Possiamo affermare tuttavia, in tutta tranquillità e con fredda obbiettività, che Desole Cossu e Porqueddu vanno annoverati tra i grandissimi di ogni tempo; che hanno caratterizzato un'epoca; che hanno creato una scuola e un metodo a cui tanti si sono ispirati e da cui in tanti, anche in periodi notevolmente lontani dal loro, hanno attinto; che la loro è stata una presenza estremamente solida e incisiva, addirittura condizionante, nella vicenda del canto sardo a chitarra e che essi hanno contribuito, come pochi altri prima e dopo di loro, allo sviluppo e all'affermazione delle Gare. Inquadrati in una tale luce, non ha più neppure importanza stabilire se siano stati o no i più grandi. È importante, utile e direi necessario, invece, affermare che Porqueddu Desole e Cossu hanno costituito e rappresentano una realtà di cui lo studioso non solo non può ignorare l'esistenza, ma con cui, volente o nolente, deve fare i conti; pietre di paragone da cui non si può prescindere.

E questo, di là dal piacere intenso di poterli ascoltare, godere e apprezzare attraverso le incisioni discografiche che ci hanno lasciato, ci pare l'elogio più bello che si possa e si debba rendere loro, il riconoscimento più autentico e probante della loro grandezza.

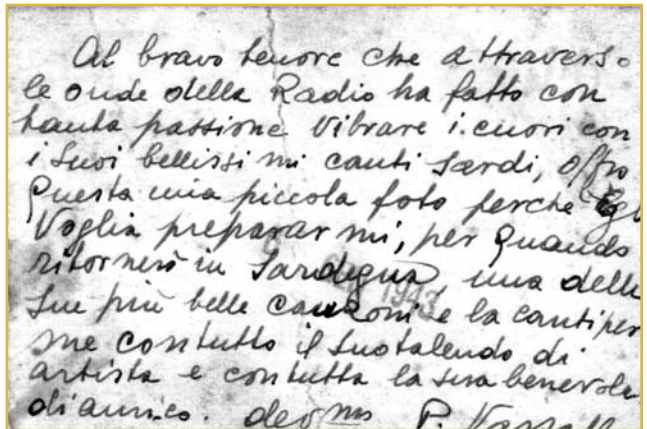
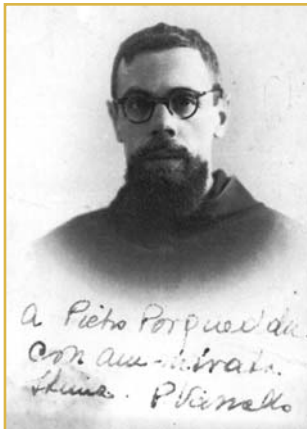
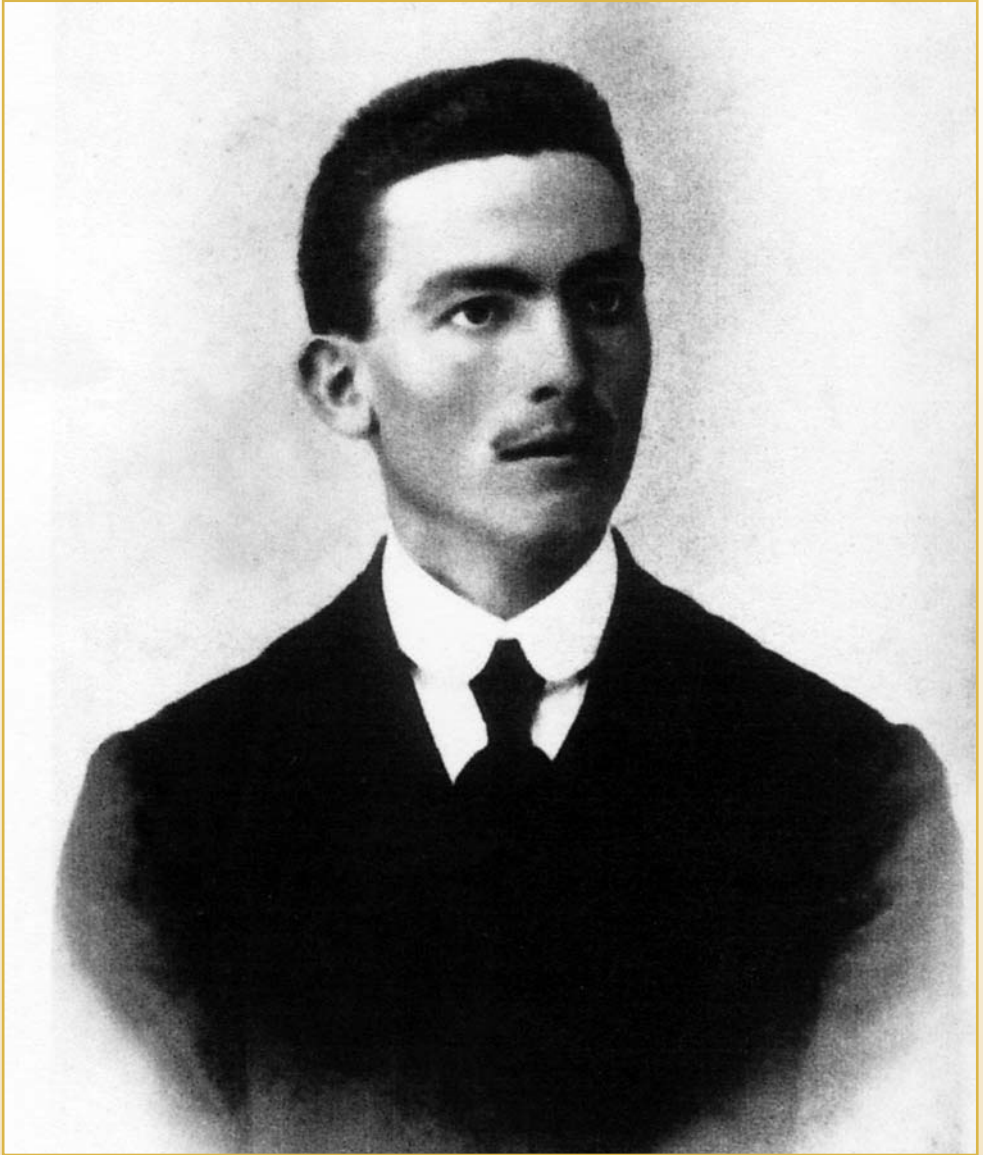


Foto con dedica di Padre Vassallo e retro con testo scritto.



P. Porqueddu. 1925 circa.



Da sinistra: Porqueddu, Cossu, Desole. Seduto, I. Secchi. Primi anni '30.



# SOCIETÀ EDUCAZIONE FISICA

ANNO DI FONDAZIONE

AFFILIATA ALLA

Federazione Ginnastica Nazionale Italiana • Federazione Italiana Giuoco Calcio • Federazione Italiana

SEDE SOCIALE: VIA ROMA N. 10 - CAMPO POL

*Feste di Ferragosto*

## DIPLOMA

di *Onore*

Conferito al Sig: *Porqueddu*

Classificato Primo: nella Gara delle *C*

Il Segretario della Giuria

*Giuseppe*

Il Segretario della Società

*Prof. Matteo Chelley*



Attestato di una vittoria di Porqueddu in una Gara del Ferragosto sassarese.

# "TORRES,, - SASSARI

ONE 1903

Sports Atletici • Unione Velocipedistica Italiana • Società per Cavallo Italiano da Sella

SPORTIVO PRESSO L'ACQUEDOTTO

osto 1925

MA



te

Pietro di Porto Torres

are di Canto Sardo

Il Presidente della Giuria

Il Presidente della Società

ISICA  
S.,  
PI.

## CAPITOLO TREDICESIMO

*Langiu, A. S. Demuru, Paisèddu*

**P**iù o meno nello stesso periodo dei personaggi di cui ci siamo occupati negli ultimi capitoli, esordirono altri cantadores di buon livello che ai loro tempi godettero di una consistente notorietà e i cui nomi venivano ancora ricordati con una certa frequenza fino a qualche tempo fa. I più notevoli tra questi sono sicuramente Giuseppe Langiu, Antonio Stefano Demuru e Leonardo Pais.

Nato a Ozieri il 3 aprile 1898, Giuseppe Langiu era coetaneo di Desole e Cosu. Ma non raggiunse mai la fama né dell'uno né dell'altro. E d'altra parte fu, la sua, una carriera abbastanza breve, stroncata dalla seconda guerra mondiale.

Nella sua città frequentò le scuole elementari fino alla quinta classe. Il 19 settembre 1922 si unì in matrimonio con la coetanea Anna Sanna, di Osilo.

Qualche anno dopo si trasferì a Sassari. Lavorò come cementista e, successivamente, si dedicò al commercio, aprendo una rivendita di frutta e verdura.

Nel 1940 venne richiamato sotto le armi. Al rientro in Sardegna, dopo il conflitto, si dedicò con impegno alla sue attività lavorative (anche perché aveva una famiglia discretamente numerosa a cui provvedere). Non riprese, invece, l'attività canora, salvo qualche sporadica esibizione, di cui una in teatro a Venezia.

Colpito da un cancro, si è spento a Sassari il 2 febbraio 1972.

Aveva iniziato a cantare, e nel canto si era esercitato, come tanti altri avevano fatto e continueranno a fare fino a tutti gli anni Cinquanta, con le serenate, non di rado accompagnandosi da sé con la chitarra. In Gara esordì ufficialmente nella prima metà degli anni Venti: non siamo riusciti a sapere esattamente quando, dove e con chi. Sappiamo però che nel corso della sua carriera cantò con tutti i grandi dell'epoca, soprattutto con Desole e con la sua concittadina Maria Rosa Punzirudu, e che la sua attività canora fu particolarmente intensa tra la fine degli anni Venti e tutti gli anni Trenta.

Che godesse di stima e di notorietà ci è stato testimoniato da diversi anziani cultori del canto sardo, che ci hanno parlato di lui come di un cantadore di buone qualità. Così come era molto stimato dai colleghi, e in particolare da Antonio Desole, che ne lodava la dolcezza del cantare e la melodia. Una conferma ci viene anche dall'essere egli stato uno tra i primi ad affrontare la sala di incisione, esattamente nel 1931, con Nicolino Cabizza alla chitarra<sup>82</sup>. In quella occasione

<sup>82</sup> La signora Emilia Sanna, moglie di Nicolino Cabizza ci disse una volta - e ci ha ripetuto anche in epoca

registrò 7 dischi (etichetta Excelsius) da solo e alcuni in coppia con il suo concittadino Antonio Bellu. Qualche anno più tardi, probabilmente nel 1934, effettuò un'altra serie di incisioni, da solo o con Antonio Bellu, sempre con N. Cabizza alla chitarra<sup>83</sup>. In qualche disco figura anche il fisarmonicista osilese Celestino Fogu.

La voce di Giuseppe Langiu non era molto robusta, era anche piuttosto monocolore per quanto riguarda il timbro, un pochino velato e più ricco di toni scuri che di chiari. Di limitata estensione, non reggeva con molta disinvoltura le note più basse. E tuttavia rimaneva gradevole per una sua morbida malleabilità, che si arricchiva di una toccante e malinconica dolcezza nella *calata in re* finale, che Langiu preparava con accorte e opportune modulazioni.

Le sue *boghes* o frasi musicali – ci riferiamo al *Canto in re* – erano generalmente piuttosto brevi, presentavano una certa omogeneità di struttura tra la prima parte (*pesàda*) e la seconda (*calàda*); mentre mancano generalmente di simmetria le variazioni o fioriture. Caratteristico era il suo modo di eseguire i *Mutos*, con un andamento ritmico abbastanza comune, ma con delle modulazioni del tutto originali e personali che ne rendevano non comune la linea melodica. Uno dei suoi preferiti, che eseguiva più di frequente, era il seguente:

*Intro de Santa Justa  
bi cùrret abba giara  
e cùrret cun premore.*

*No s'agatat pintore  
chi pinted'una cara  
bella coment'es'custa<sup>84</sup>.*

Non è stata, quella di Giuseppe Langiu, una di quelle carriere sfolgoranti e che lasciano il segno; ma è, il suo, un nome che merita di essere ricordato con grande rispetto.

\*\*\*\*\*

Più che per quanto, e come, cantava *lui*, Antonio Stefano Demuru è ricordato per quanto, *di lui*, eseguivano, ed eseguono ancora oggi, gli altri cantadores. Ed

recente (intervista del 5.04.1994) – che quelle incisioni furono effettuate nel 1930; e che furono le prime fatte dal marito. Ci ha riferito anche che il compenso che Nicolino ricevette in quella occasione fu di 1000 lire (presumiamo che la stessa cifra sia stata versata a Langiu). La discografia ufficiale, tuttavia, reca l'anno che noi abbiamo indicato nel testo.

<sup>83</sup> Antonio Bellu, più anziano di Langiu, aveva inciso anche in precedenza, forse nel 1931 e sempre con N. Cabizza. Era dotato di buone qualità vocali ed era conosciuto sia a Ozieri che fuori, ma pare che non si sia mai esibito sui palchi.

<sup>84</sup> A Santa Giusta scorre limpida un'acqua eccellente: non esiste pittore in grado di ritrarre un viso bello come codesto.

è, il suo, un caso singolare: buon cantadore, risulta essere, però, il *poeta* dei cui versi si sono ampiamente avvalsi i cantadores di ogni epoca. E gli si fa un torto quando, anche in pubblicazioni recenti, vengono presentati come *anonimi* versi che gli appartengono<sup>85</sup>. Lo si fa spesso per ignoranza e per pigrizia mentale. Così come c'è una valutazione errata alla base dell'affermazione che sia Paolo Mossa (Bonorva 1818 – 1892) il poeta maggiormente *cantato* nelle Gare a chitarra. Senza entrare nel merito specifico delle qualità poetiche – compito che esula dal nostro assunto – e riconoscendogli quella scorrevolezza straordinaria e quella musicalità che rendono eminentemente *cantabili* i suoi versi, dobbiamo però constatare che egli viene, quanto a utilizzazione da parte dei cantadores, superato da Antonio Stefano Demuru.

E affinché il nostro discorso non appaia a qualcuno campato in aria, presentiamo come testimoni i primi – o i più noti – versi di alcuni suoi componimenti (tra parentesi i titoli originali):

*A ora silenziosa/ benz'a cantare a inoghe* (Serenada);  
*In custa domo de fronte /dròmmitt sa tulture mia* (In custa domo);  
*Ogios che una 'olta/prite no' mi torrades a fissare?* (Dubbios de amore);  
*No' t'abizas ricca solte/chi so adorende a tie?* (Ti chelzo 'ene);  
*Cando mi 'asat Franzisca/in s'apoment' a sa cua* (A Franzisca);  
*Su 'entu de tramuntana/si gighet sa 'oghe mia* (Cantada burrascosa);  
*Una die in campagna atraessende/abbojo sola sola un'ajanedda* (Sa bellissima N. N.)<sup>86</sup>;  
*T'ammenti tu lu me' cori/cand'erami bibinnendi?* (Promissa d'amori).

Per non parlare dei *Mutos*. Accenniamo solo ad alcuni, riportando, di ciascuno, il primo verso:

*Batoldighi soldados; Sos mastros de Torinu; Bitellos e anzones; Suta de tres suelzos; Pro sa regina madre; Sos iscritos de Dante; In su Mississippi; Una ricamatrice;* e i *Mutos* lunghi *Palto dae Berchidda* e *Adios bonasera*.

O canti *A la Corsicana* popolarissimi (ed eseguitissimi), come *Duminichedda dunosa* o anche *Dui rrosi in una janna*<sup>87</sup>.

Reso doveroso omaggio al Demuru *poeta*, passiamo a parlare brevemente dell'uomo e del cantadore.

Nato a Berchidda il 2 febbraio 1901, appena compiuti gli studi elementari

<sup>85</sup> Cfr. ANDREA CARPI, *Canti sardi a chitarra*, ed. Il trovatore, 1999, pag. 90 e sgg.

<sup>86</sup> È l'inizio di un'ottava che viene eseguita come *Disisperada*, i cui versi, però, vengono in parte, spesso, travisati, soprattutto i primi due che, nella versione più nota, sono diventati: *D'eris sa campagna atraessende/ incontro sola sola una pisedda...*

<sup>87</sup> A coloro che volessero conoscere per intero, e nella versione originale e corretta, la produzione poetica di A. S. Demuru, suggeriamo un prezioso libriccino pubblicato a Ozieri nel 1977 (Ed. La voce del Logudoro), intitolato: A. S. Demuru, *Cantones e mutos in logudoresu, belchiddhesu e gaddburesu*, a cura di Citu Fresu.

segue le orme paterne in quella che era la sua attività di pastore. I lunghi momenti di solitudine, il silenzio della campagna, gli spostamenti, a piedi, da e per l'ovile, gli offrono invitante occasione per esercitarsi col canto, per riflettere sui poeti di cui eseguiva le canzoni e per comporne di proprie.

Fondamentale per la sua futura carriera fu l'ascolto, soprattutto a Tempio, di Mannoni, Stangoni e altri interpreti del canto sardo. Capì, dotato com'era di buone qualità vocali, che quella poteva essere la sua strada. E verso la metà degli anni Venti ebbe modo di esordire sul palco, anche se con una certa continuità si esibirà a partire dai primi anni Trenta.

Non è stata la sua, almeno come cantadore, una carriera entusiasmante, per quanto non gli siano mancati apprezzamenti e soddisfazioni. Chi l'ha conosciuto e ascoltato ce l'ha descritto come interprete dolce e delicato, dalla voce non particolarmente robusta ma molto melodiosa.

È stata tutto sommato anche abbastanza breve la sua attività canora sui palchi, anche perché spezzata dalle vicende belliche. Nel 1936 partì per l'Africa orientale. Poi sopraggiunse la seconda guerra mondiale.

Riprese a cantare nel 1945 e smise definitivamente verso la fine degli anni Cinquanta.

Non gli mancarono i problemi e le sofferenze sotto l'aspetto umano. Sposatosi il 2 dicembre 1936 con la bellissima Domenica Decandia (va detto che anche lui quanto a bellezza e fascino non scherzava), di S. Teodoro (allora nel comune di Posada), ebbe da lei due figlie, Plania e Wanda. Ma l'unione non resse a lungo. La moglie, di una ventina d'anni più giovane, lo lasciò nel 1943 per andare a vivere prima a Sassari e poi nella Penisola<sup>88</sup>.

Verso la fine degli anni Cinquanta, o agli inizi degli anni Sessanta, venne colpito dal morbo di Parkinson, e le sue condizioni andarono progressivamente peggiorando.

Nel 1979 le figlie lo portarono con loro a Genova, dove una vive ancora nel momento in cui scriviamo (l'altra è rientrata nell'Isola), ma vi restò per poco. Nel luglio dello stesso anno venne riaccompagnato in Sardegna e collocato nella Casa di riposo di Codrongianus. E lì Anton'Istèvene (come veniva familiarmente e affettuosamente chiamato e conosciuto nell'ambiente anche senza l'aggiunta del cognome) si è spento il 9 agosto dello stesso anno 1979.

<sup>88</sup> D'altra parte già dall'inizio quel matrimonio sembrò segnato da un destino avverso. Era stato appena celebrato (il 2 dicembre, come abbiamo visto), quando Anton'Istèvene dovette partire per l'Africa orientale, che da poco era divenuta colonia italiana. La partenza avvenne esattamente il 6 dicembre.

\*\*\*\*\*

Leonardo Pais si esibì per molti anni con successo. Nato a Thiesi il 9 giugno 1906, esordì giovanissimo, appena quattordicenne, a Dorgali nel 1920. Non ci è stato possibile avere notizie più precise e dettagliate su quella Gara né sui cantadores che, con lui, vi si esibirono. Possiamo solo dedurre che si trattasse di esecutori maturi se è vero che, proprio da lì, per il fatto che lui era ancora un ragazzo (e gli altri evidentemente non lo erano), gli derivò il diminutivo di *Paiseddu* che lo accompagnerà poi per il resto della vita.

Nel 1934 si trasferì a Codrongianus, paese di residenza della moglie Maria Budroni. Vi si trattenne per una ventina d'anni; poi si trasferì a Sassari. E a Sassari è morto il 27 settembre del 1972, in seguito a un incidente stradale: era stato investito da un'auto in via Duca degli Abruzzi (per ironia della sorte l'auto investitrice era guidata da un suo amico!).

Praticamente per tutta la vita esercitò la professione del muratore, lavorando in proprio. Ad eccezione di un anno, il 1934, nel quale, per conto del Genio civile, funse da assistente di controllo nei lavori di costruzione della diga sul Coghinas. Poi preferì tornare all'attività autonoma, che gli concedeva più tempo e maggiore possibilità di partecipare alle Gare.

E di Gare ne fece molte. Cantò con tutti i grandi dell'epoca.

Nel 1937, insieme a Peppino Ruggiu e al chitarrista Adolfo Merella si esibì di fronte alla principessa Mafalda di Savoia, ospite di Villa Las Tronas ad Alghero. Siamo in possesso della fotocopia di un manoscritto dello stesso *Paiseddu* contenente una canzone scritta per l'occasione e, a margine, la nota: "*Ricordo del canto che o (sic!) fatto di fronte alla Principessa*". A titolo di curiosità riportiamo anche la prima quartina della canzone (che doveva costituire una sorta di refrain, in quanto la ritroviamo anche in chiusura):

*O Principessa benigna  
de lughe incoronada  
siada bene arrivada  
in custa forte Sardigna.*

Avrebbe avuto anche l'occasione di incidere dischi, come attestato dalla corrispondenza con la *Fonodisco italiano* di Milano (lettere del 23 marzo e 10 aprile 1931); ma non se ne fece nulla, pare per il compenso richiesto dal cantadore che la Casa discografica riteneva eccessivo.

Cantò moltissimo soprattutto nel biennio 1949-50, in cui superò le centocinquanta serate (in due stagioni). L'ultima sua esibizione sui palchi è probabilm-

te quella del 1968 nel paese natale di Thiesi, in occasione della festa in onore di N. S. di Seùnis (a cui fu quasi sempre presente); ma già dalla prima metà degli anni Sessanta gli impegni ufficiali si erano notevolmente ridotti. Anche se continuava a cantare in circoli, riunioni private, serate conviviali: lo accompagnava spesso con la chitarra il compaesano Valerio Budroni (che gli fu al fianco anche in Gara, quasi sempre a Thiesi e talvolta in altre località).

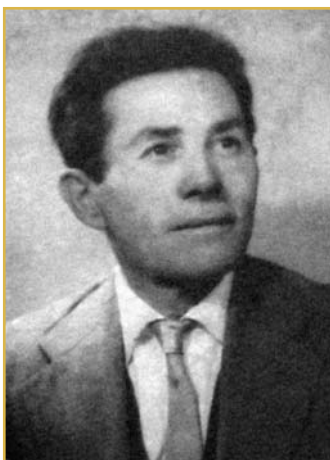
In un curioso manifesto di una Gara svoltasi a Nuoro, i nomi dei protagonisti venivano accompagnati da definizioni curiose, molto fantasiose, alla maniera dei campioni dello sport. Peppino Ruggiu è *il leone del Logudoro*, A. S. Demuru viene definito *la volpe vecchia del canto sardo* mentre Paisèddu è indicato come *il ballerino amoroso del canto*. Non sappiamo chi possa essere stato l'autore di codesti epiteti; non dovremmo tuttavia essere molto lontani dal vero se intuiamo in Nicolino Cabizza (che di simili fioriture infarciva le sue presentazioni) quantomeno l'ispiratore.

A Paisèddu, tuttavia, il nomignolo di *ballerino* si attaglia, perché, sul palco, non stava diritto, immobile (come quasi tutti gli altri), ma accompagnava il suo canto, in specie i *Mutos*, con una mimica piuttosto singolare e accattivante. E soprattutto nei *Mutos*, che costituivano in un certo senso il suo pezzo forte, sicuramente il tipo di canto preferito, rivelava pienamente il suo carattere allegro e gioviale, amante degli scherzi.

Aveva una voce di registro tendente al baritonale più che al tenorile, di metallo terso, di notevole potenza, dal timbro gradevole; tutto il suo cantare risultava brioso, originale, notevolmente coinvolgente.



Giuseppe Langiu.



L. Pais Paisèddu.



A. S. Demuru nel 1931.



G. Langiu il giorno del matrimonio della figlia Rosina (1963).



L. Cossu (seduto), Paiseddu e Ignazio Secchi. Fine anni '30.



A. S. Demuru in costume sardo (1941 circa).

## CAPITOLO QUATTORDICESIMO

*Gli anni Trenta:  
considerazioni generali*

**N**on c'è ombra di dubbio che nel quindicennio che abbiamo preso in considerazione sin qui la Gara a chitarra si sia evoluta, almeno in parte, strutturalmente, si sia arricchita di contenuti e, grazie ad alcuni protagonisti di grande spessore affacciatisi alla ribalta in quel periodo, sia diventata *adulta*. Sicuramente ci sono stati anche mutamenti, o evoluzioni, nel modo di porsi del pubblico di fronte ad essa. Ma di tutto ciò parleremo più in là, quando ci soffermeremo ad analizzare complessivamente il fenomeno alla vigilia della seconda guerra mondiale; a conclusione, cioè, di quella che, in blocco, considereremo *la prima stagione* della Gara, che va dal 1915 al 1940. Perché è il periodo in cui essa si afferma, si diffonde, trova un assetto che, per lungo tempo e nei suoi aspetti essenziali fino ai nostri giorni, resterà immutata. È anche il periodo che vede sui palchi, accanto ai *pionieri*, esibirsi o affermarsi alcuni personaggi divenuti *mitici*, o considerati tali, nella memoria collettiva dei fruitori delle Gare.

\*\*\*\*\*

Prima di soffermarci sugli artisti – grandi e meno grandi – che si sono affacciati alla ribalta nel corso degli anni Trenta, riteniamo opportuno spendere due parole su un fatto che condizionò le Gare proprio in quegli anni, fortemente quella *poetica logudorese*, un po' meno quella *a chitarra*. Un fatto che non possiamo né dobbiamo ignorare o sottovalutare. Alludiamo alla famosa – o famigerata – disposizione del Concilio episcopale della Sardegna, riunitosi a Cuglieri nel mese di luglio 1932, che ordinava ai parroci di vietare le Gare poetiche nei paesi di loro pertinenza. Era l'inevitabile conclusione di una diatriba in atto da qualche anno, originata dal timore del clero che le discussioni, sul palco, intorno ai problemi di carattere religioso, da parte di persone *non abilitate* (i poeti, appunto, che non erano certo dei teologi), potesse ingenerare, nel pubblico, convinzioni errate, o dubbi, sulle verità della fede. Questa posizione trovò l'appoggio del potere politico che, dopo la firma dei Patti lateranensi del febbraio 1929, aveva tutto l'interesse ad assecondare, o perlomeno a non ostacolare, l'operato della Chiesa. A ciò si aggiunga la preoccupazione, da parte delle autorità, che venissero trattati troppo liberamente argomenti di carattere politico. Più che altro, riteniamo, per non creare confusione o frapporte ostacoli alla creazione di quell'uni-

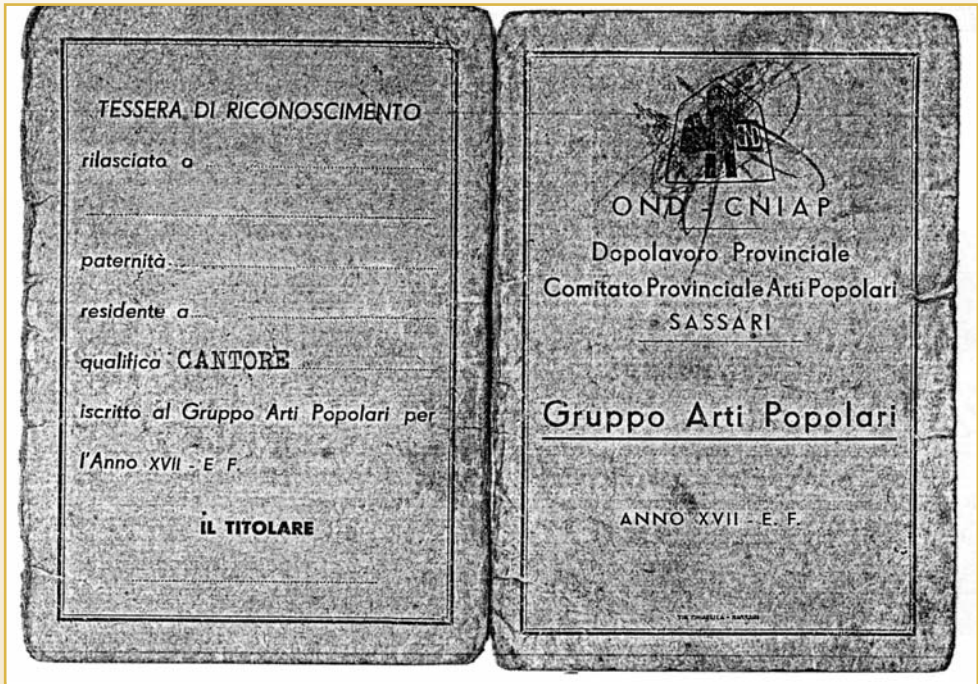
formità di sentire e di essere a cui il fascismo intendeva avviare la società. Perché, per il resto, si è un tantino esagerato sui *pericoli* che una Gara poetica sarda avrebbe potuto presentare per un potere politico che si andava avviando verso il momento di maggiore solidità e di più largo consenso e che non poteva certo essere minato da una manifestazione popolare tutto sommato *periferica*. D'altra parte, però, tutto questo ci porta a tenere conto del fatto che se considerate nell'insieme del panorama nazionale italiano, le Gare costituivano un elemento di scarsissima rilevanza, tutt'altro che di scarsa rilevanza dovevano essere per la società sarda.

Sta di fatto, comunque, che per un periodo le Gare poetiche furono, almeno *ufficialmente*, interrotte e, successivamente, sottoposte a rigide regolamentazioni.

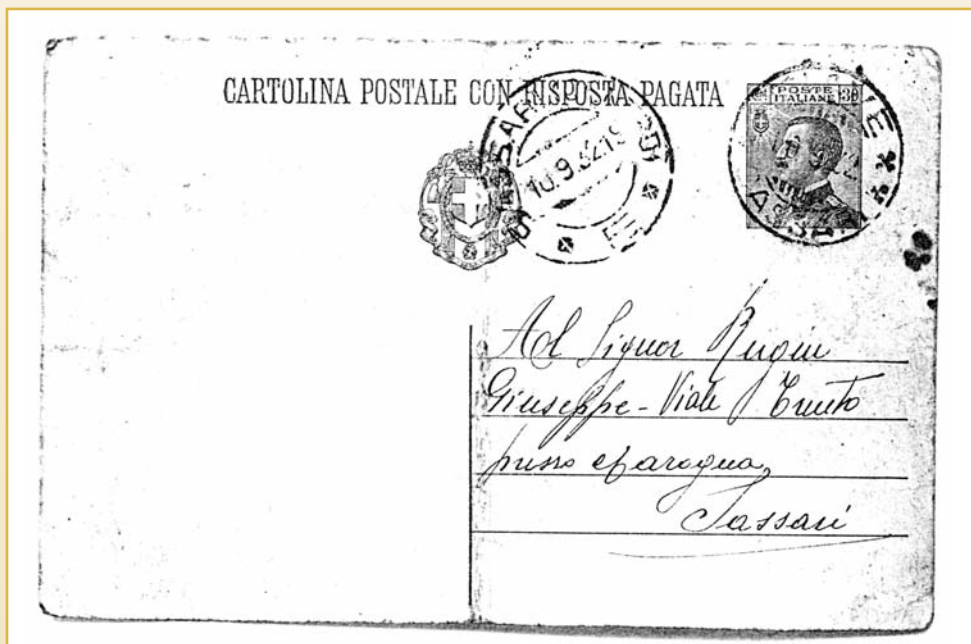
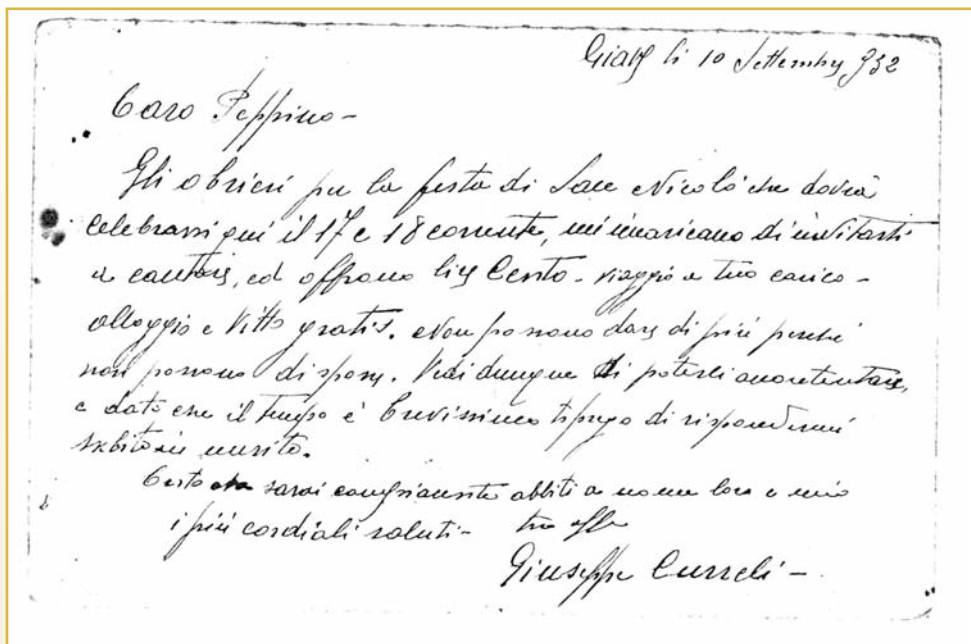
Il provvedimento – e le restrizioni – non avrebbero dovuto, di per sé, riguardare le Gare a chitarra, che non trattavano certo argomenti religiosi o politici. Ma un'interpretazione in senso lato di esso spinse tuttavia solerti (o ottusi) funzionari a estenderlo anche a queste ultime. Quantomeno a porvi delle limitazioni. Come quelle che prevedevano il possesso, da parte degli artisti, delle tessere di iscrizione al Comitato provinciale delle Arti popolari e l'allestimento delle Gare in aree ben delimitate, preferibilmente al chiuso o in locali recintati, o in sedi dell'O.N.D. (Opera nazionale dopolavoro)<sup>89</sup>.

Le limitazioni o le restrizioni non impedirono, tuttavia, che le Gare continuassero a svolgersi più o meno regolarmente, anche in piazza, per tutti gli anni Trenta. E oltre, anche nel periodo bellico. Ce lo testimonia un gran numero di cartoline postali, alcune delle quali riproduciamo anche qui, contenenti inviti di partecipazioni per Gare nei primi anni Quaranta.

<sup>89</sup> L'iscrizione al Comitato provinciale delle Arti popolari non è, in sé, oggettivamente, un fatto negativo. La creazione di tali Comitati, infatti, faceva parte di un razionale ordinamento del mondo del lavoro che avrebbe poi portato i diversi settori ad avere un proprio rappresentante nella Camera delle Corporazioni. Tali erano, perlomeno, gli intendimenti del Regime.



Tessera di iscrizione al Gruppo Arti Popolari



Pagg. 93, 94, 96: Cartoline invito per una Gara, rispettivamente 1932, 1937 e 1939.  
 A pag. 95 cartolina inviata da Mannoni a Peppino Ruggiu, 1939.

Caro Peppino, con la presente cartolina  
vengo con cortesia ad invitarti a  
cantare ad Uri il 12, e il 13 di Giugno  
1937-XV Pregandoti di invitare il  
tuo Chitarrista Signorino  
Adolfo Merello per suonare speriamo di non  
Pregandoti di assicurarti di Porcheddu,  
Pietro e Degortese. Gior. Garino.  
Atteandomi una pronta Risposta,  
Addis.

CARTOLINA POSTALE

Mandandoti  
i miei più sinceri  
saluti

Michels

Pietro  
Uri

Il 4 maggio 1937-XV



Al Signorino  
Ruggin Peppino via  
Flumenargia N. 8  
Lassari

Sargano 13/8 / 39

Carissimo Peppino.

Colla presente venivo praticante che eretti Giovanni mio nono invitato obol mio paese per contare per il i giorni 14, 18, 22 settembre e mio nono in esortato di carcerarmi i collegati Cosi che presano sia tu spero di non mancare. Io lo giro di posto dicendo di ricordate bene stene così traspireremo meglio evano si te d'acordo allora mi sollecite subito anni così ci mettiamo da corado perfare il viaggio insieme Orivuto pure la tua cartolina consonidica che tu eri già impegnato altrove però non mi di detto dove che lo volevo sapere in per caso mio.

CARTOLINA POSTALE



Caro Peppino  
 con teo cura e sargano  
 perche compiangi di mia solitudine  
 mangio mio nono invitato fino al ultimo  
 cura da le 200 lire peggio per te  
 fermi di tutto e veni dimittati  
 che eredi per la parte di sargano nono  
 che eredi mangio mio nono invitato  
 come eredi sargano invitato  
 sargano tuo ufficio promesso  
 affannosi

Al. Uff. Sigmas  
 Peppino Puggin  
 Via Pensagna

N. 1: Sassari

Luogosanto 18. agosto 1933 A VII  
Gg. P. Squar Peppino,  
Vi comunico se volete partecipare alla  
festa di Luogosanto che occorre il  
giorno 8-9 settembre p.v. e per cio  
vi invitiamo se volete partecipare  
alla gara di banto, d'itca il prezzo  
e se è disposto venire. Prego darci  
quanto prima una risposta

CARTOLINA POSTALE

dist. subito  
per il comunicato

Gerolamo Orzechioni  
for Squar  
Luogosanto



Prep. P. Squar  
Peppino Puggis  
Via Romagna 10  
Lassara

## CAPITOLO QUINDICESIMO

## Adolfo Merella

Ci sono, nel mondo della *Gara a chitarra* – ma non solo in esso, a dire il vero – artisti, anche grandissimi, che non diventano *personaggi*, o lo diventano in misura molto inferiore di altri che, qualitativamente, valgono magari di meno; diventano, in altre parole, *personaggi* notevolmente inferiori alla loro statura di *artisti*. È il caso di Adolfo Merella, che fa la sua prima apparizione sui palchi agli albori degli anni Trenta: un artista destinato a ricoprire un ruolo di primo piano nella storia delle Gare e dell’accompagnamento del canto sardo tout court: chitarrista di grandissimo talento che tuttavia, ancorché stimato e apprezzato dal gran pubblico e addirittura osannato da alcuni, non diventerà mai una di quelle figure che destano la curiosità e stimolano la fantasia popolari.

Era nato il 7 dicembre 1908 a Usini, una località dove il canto sardo godeva di buona salute e contava numerosi cultori, grazie anche all’attività di gente come Giovanni Cuccuru, già affermato ai tempi della giovinezza di Merella, o di Pietro Scanu, di qualche anno più grande di Adolfo, che si dedicava con discreto successo alla chitarra.

Non siamo stati in grado di conoscere l’anno esatto né la località dell’esordio ufficiale sui palchi, e neppure dei cantadores che accompagnò in quell’occasione<sup>90</sup>. Sappiamo di certo che incominciò ad acquistare notorietà verso la metà degli anni Trenta, quando erano ancora in auge i fratelli Secchi e si avviava a diventare predominante la posizione di Nicolino Cabizza. E proprio il richiamo di quest’ultimo sotto le armi, nel 1940, favori in qualche modo l’ascesa di Merella. Il quale trovò la sua definitiva consacrazione a partire dalla fine degli anni Quaranta quando, avviati ormai al tramonto i fratelli Secchi, di cui aveva raccolto anche stilisticamente l’eredità, egli rimase il solo a contendere a Nicolino Cabizza il primato, ad aspirare al ruolo di protagonista più acclamato e più richiesto.

<sup>90</sup> In un’intervista durante la trasmissione radiofonica *CANTO IN RE* (sede RAI di Cagliari), in data 27 gennaio 1980, Merella dichiarò che aveva esordito nel 1929, senza nominare località né colleghi; tale affermazione, nel corso di una chiacchierata informale che ebbi con lui qualche tempo dopo, venne smentita da Antonio Desole, il quale dichiarò che, a quell’epoca, Merella non sapeva neppure cosa fosse il palco! Non c’è dubbio che l’espressione sia eccessiva, e probabilmente dettata da un certo astio che il vecchio cantadore continuava a nutrire nei confronti del chitarrista per il fatto che una sua figlia, molti anni prima, era andata via di casa per unirsi a lui. Tuttavia non possiamo ignorare tale sua precisazione, almeno per quanto riguarda l’anno di esordio del chitarrista.

I due rimarranno per decenni divisi da una fiera rivalità, che probabilmente non invadeva la sfera privata, ma che investiva il loro modo di concepire la Gara, di intendere l'accompagnamento del canto sardo e gli stessi atteggiamenti da tenere sul palco, il modo di starvi e di proporsi al pubblico. E per decenni fornirono (e forniscono in parte ancor oggi tra i cultori più fini e attenti) argomento di discussioni, spesso anche accesissime, tra gli appassionati del genere, che si divisero in due schiere contrapposte, animate talvolta e in taluni da feroce avversione, per non dire odio<sup>91</sup>. A testimonianza dell'interesse che per un certo periodo il canto a chitarra e le Gare destavano e delle passioni che suscitavano e alimentavano nel pubblico, numerosissimo, che li seguiva.

Motivi per tale contrapposizione, invero, ce n'erano. Anche fisicamente i due erano notevolmente diversi. Piccolo, timido, quasi spaurito Adolfo Merella quanto Nicolino Cabizza era imponente e brillante ai limiti della spavalderia; e mentre quest'ultimo, come abbiamo visto<sup>92</sup>, aveva fortissima la tempra del protagonista che non accetta di ricoprire un ruolo secondario (con tendenza addirittura a voler primeggiare), Merella quasi scompariva dietro una chitarra che sembrava enorme e che parlava e agiva per lui.

Ma oltre alle differenze fisiche e caratteriali, e di personalità, erano rilevantissime quelle riguardanti il loro essere chitarristi, l'impostazione tecnica e lo stile esecutivo. Mentre in N. Cabizza era presente un robusto spirito innovatore (e tale fu nella realtà ad esempio con l'introduzione dell'uso del plettro, che ne fa un vero e proprio caposcuola), Merella rimane fortemente ancorato alla tradizione. Egli segue molto da vicino lo stile dei fratelli Secchi, che era poi quello più antico, seguito anche da Pietro Scanu e, come vedremo, dal lusese Giovanni Scanu, arricchendolo e perfezionandolo, sì da raggiungere un mirabile livello tecnico e qualitativo, con quel suo fraseggio introduttivo o di intermezzo arpeggiato che è rimasto classico e con l'alternanza, a seconda delle esigenze, del tocco nitido e deciso, forte, con quello lieve, appena accennato, che componeva un'armonia estremamente dolce e suggestiva. Ma più che nelle fioriture e nei virtuosismi – anche in ciò distinguendosi dal suo collega-rivale – Merella ha sempre posto il massimo della sua cura e della sua attenzione nell'accompagnamento vero e proprio, nel seguire quasi puntigliosamente nota per nota la *boghe*, nell'assecondare i virtuosismi vocali del *cantadore*. In ciò Merella ha dato il meglio di sé; in ciò è stato, con ogni probabilità, il più grande di tutti.

Le prime incisioni discografiche le realizzò a Milano nel 1940, accompagnando Peppino Ruggiu. Numerose altre incisioni seguirono nel dopoguerra, con Giuseppe Puxeddu, con Mannoni, Cubeddu e altri. Nell'ultima fase della sua carrie-

<sup>91</sup> Tale avversione non esisteva, in realtà, tra i due diretti interessati, che invece si stimavano vicendevolmente.

<sup>92</sup> Cfr. cap. IX.

ra, Merella sarà chiamato soprattutto ad accompagnare gli ormai anziani Desole e Cossu (nelle loro ultime e rare esibizioni) e i non più giovani Mario Scanu, Cubeddu e Virdis.

A Sassari, dove si era trasferito abbastanza presto dalla natia Usini, quando sposò in prime nozze la figlia di Antonio Desole, Giovannina, Merella gestì per un certo periodo, negli anni Quaranta, una bettola nei pressi del ponte Rosello, in via Muraglie. Una bettola che costituì, per diversi anni, uno straordinario punto di richiamo e di ritrovo per gli amatori del canto sardo. La chitarra c'era, il chitarrista pure, spesso ci venivano i cantadores professionisti o, in mancanza di quelli, si davano da fare i *dilettanti*. E così, tra un bicchiere di vino e magari due fave lesse, si eseguivano *boghes* conosciute o altre, nuove, se ne sperimentavano. Non un semplice ritrovo, dunque, ma una sorta di *laboratorio*, come si è detto altrove, quando osammo definirli quasi Università del canto sardo. Il locale non rimase a lungo nelle mani di Merella, che non era tagliato assolutamente per gli affari; lo stesso avvenne per un altro locale che ebbe in gestione, in via Cavour. Vero talento musicale, Merella era un pessimo amministratore!

Si è sempre detto – e lui stesso talvolta lo avallava – che Merella, legato agli schemi antichi o, se vogliamo, più tradizionali, detestava la *fisarmonica*. Probabilmente ciò è vero, quantomeno per convinzione intima. Tecnicamente, infatti, il suo modulo esecutivo, legato all'arpeggio, mal si sposava con la presenza d'un altro strumento, il cui *suono continuo* metteva in ombra le fioriture della chitarra. E tuttavia, per amore di verità, dobbiamo dire che, nei dischi – e non di rado, almeno per qualche tempo, in Gara – egli non disdegnò di utilizzare la fisarmonica. Nella serie di incisioni discografiche realizzate nel 1961 e nel 1962 con la sigla "Trio Melodico Sardo"<sup>93</sup>, egli si accompagnò con Renzo Diana prima e con Peppino Pippia poi. E a proposito di quest'ultimo, la cui presenza nella storia della Gara è di tutto rilievo, va rilevato che se sui palchi era stato *lanciato* da Nicolino Cabizza, discograficamente fu fatto esordire da Merella. E per un certo numero di Gare i quattro – che in qualche manifesto murale venivano presentati con la denominazione di *Quartetto VIS radio*<sup>94</sup> – ebbero modo di farsi apprezzare in diverse piazze nella prima metà degli anni Sessanta. Non ci meravigliammo, pertanto, se, di là alla difficoltosa compatibilità *tecnica* di cui abbiamo fatto cenno, la dichiarata avversione per la fisarmonica traesse origine anche, o fosse acuita, dalla constatazione che essa avesse *attecchito meglio* con i Cabizza (Nicolino prima e, ancora meglio, successivamente, col di lui figlio Aldo, come avremo modo di vedere a suo tempo).

Questo per dovere di obbiettività.

<sup>93</sup> Con Francesco Cubeddu e Salvatore Virdis.

<sup>94</sup> Dal nome della Casa discografica presso la quale avevano effettuato le incisioni.

Di carattere un po' schivo, talvolta un tantino scorbutico, almeno in apparenza, Merella non accettava offese e tollerava poco anche gli scherzi. Benché, a dire il vero, non fosse propriamente un musone, o non lo fosse sempre e con tutti. Di scherzi, a volte, era lui a farne; e non sempre erano del tutto innocui. Come quando, ad esempio, a San Giacomo (una frazione di Sassari), una notte, mentre uno del Comitato organizzatore tentava di accendere il lampione che doveva illuminare il palco, egli, da dietro, gli spegneva il fiammifero, fingendo che fosse stato un refole di vento, e smettendo solamente quando il malcapitato era arrivato al limite della sopportazione dopo aver esaurito tutto il repertorio di imprecazioni. In quella stessa occasione (si era nella seconda metà degli anni Trenta), essendogli state versate solo 80 delle 100 lire pattuite, come autorisarcimento si portò a casa una sedia: erano tempi grammi, e anche una sedia poteva tornare utile!

Sotto l'aspetto prettamente tecnico, e volendo esprimere un giudizio di valore, se li consideriamo solo per il loro operato di chitarristi puri, è ozioso il discorso se sia stato più grande Nicolino Cabizza o Adolfo Merella. Ciascuno dei due ha costituito un mondo a sé. L'uno ha creato una scuola; l'altro ne ha portato ai massimi livelli un'altra. Entrambi, sia pure con caratteristiche diverse e sotto aspetti differenti, sono stati grandi chitarristi. I più grandi. Forse.

Adolfo Merella, che negli ultimi anni era stato ricoverato nel sanatorio di Sassari, si è spento nella città che considerava sua, e che suo lo considerava, l'8 settembre 1981.

Fu il chitarrista preferito di Mannoni e di Cubeddu, stimato da tantissimi altri a cui il suo modo di accompagnare il canto trasmetteva tranquillità e sicurezza, mettendoli in condizioni di esprimere al meglio il loro talento canoro. Tra i momenti salienti della sua carriera (che lo portò a esibirsi più volte anche all'estero), egli ricordava l'occasione in cui suonò davanti alla principessa Mafalda di Savoia (era il 1937, vedi capitolo XIII), accompagnando Peppino Ruggiu, Paiseddu e l'olbiese Annetta Spano.

Nel periodo migliore della sua attività è arrivato, stando alle sue dichiarazioni, a fare cento serate in un anno<sup>95</sup>.

Ancora ai nostri giorni, ascoltandolo attraverso i dischi o le registrazioni *dal vivo*, si resta stupefatti dalla maestria con cui accompagna i cantadores in tutte le

<sup>95</sup> L'ultima esibizione di notevole rilevanza è stata sicuramente quella del 13 marzo 1980, nel programma CANTO IN RE, in diretta dagli studi della sede RAI di Cagliari: in quell'occasione accompagnò Francesco Cubeddu, Salvatore Virdis e Giovanni Pintus; con loro anche il fisarmonicista Pippia. Un abbinamento voluto dal sottoscritto, che quel programma conduceva, per riproporre al pubblico che l'aveva dimenticato, o che non l'aveva mai conosciuto, un abbinamento di due strumentisti che, in ogni caso, appartengono alla storia del canto sardo.

fasi della loro esecuzione; la scorrevolezza dei suoi fraseggi; il suo rispetto nei confronti dell'esecutore con l'evitare accuratamente di *invadere* la sua sfera con tocchi o trovate esibizionistiche che possano in qualche modo distrarlo o disturbarlo. E incantevoli rimangono i suoi arpeggi, in specie in quei canti il cui andamento ritmico li favoriva particolarmente, come i *Mutos*, la *Gaddurésa* e la *Filonzana*. Incantevoli e rasserenanti.



Adolfo Merella, a sinistra, con F. Cubeddu. San Teodoro 1947.



Merella tra Cubeddu e Cabizza, 1953.

## CAPITOLO SEDICESIMO

## Mario Scanu

**L**uras, a una decina di chilometri da Tempio Pausania, è un paese i cui abitanti sono dediti, e soprattutto lo erano in passato, all'agricoltura e al commercio; solo in epoca più recente altre attività, legate alle mutate condizioni economiche e sociali a cui anche la Sardegna è andata soggetta, vi si sono affermate. Benché sia situata in piena area gallurese, vi si parla logudorese; anche se, per essere precisi, il gallurese vi è ugualmente capito e parlato. I luresi sono generalmente arguti, hanno la battuta pronta e non di rado pungente; amano con uguale intensità il lavoro, il guadagno e i divertimenti; coltivano il canto e la poesia popolari (in specie li coltivavano nella prima metà del Novecento)<sup>96</sup>.

A Luras, da una famiglia di agricoltori, il 12 febbraio 1910 nasceva Mario Scanu, uno dei cantadores più controversi ma anche più grandi che il canto sardo abbia avuto.

Fin da bambino coltivò la passione per il canto. Lo preferiva di gran lunga alla scuola; tant'è vero che frequentò, e neppure tanto assiduamente, solo fino alla seconda elementare.

In occasione delle sagre, quando a Luras si esibivano i cantadores più in voga, era sempre in prima fila davanti al palco; e non disdegnava, solo o, più frequentemente in compagnia di amici, di recarsi anche nei paesi vicini, per ascoltare le Gare. In una di queste circostanze avvenne un fatto abbastanza curioso che merita di essere raccontato<sup>97</sup>. Si era sul finire degli anni Venti e a Calangianus c'era una Gara che vedeva impegnata, tra gli altri, Candida Mara. Mario Scanu era lì, in mezzo al pubblico, ad ascoltare. A un certo punto i suoi amici si misero a vociare: "*Vulèmu lu lurisincu!*", cioè: "Vogliamo (che salga a cantare) il lurese!" Ma lui, che allora era molto timido, non ne volle sentire; anzi, per evitare altre pressioni, si defilò. Dopo la Gara, però, si rifece vivo per conoscere da vicino Candida Mara, proprio mentre lei chiedeva agli astanti: "Chi è questo lurese? Mi piacerebbe conoscerlo". Glielo indicarono e la cantante nulvese lo invitò a cantare "*duas boghes*" (due voci) assieme a lei. Mario si lasciò convincere e, al buio (tali erano, in quegli anni, la sua timi-

<sup>96</sup> Qualche lettore potrà, con stupore, trovare numerose rassomiglianze tra questo capitolo e la puntata di *CANTENDE A BOGHE MANNA* dedicata a Mario Scanu e andata in onda il 23 luglio 1987. Poiché quella trasmissione la ricordo particolarmente riuscita, non mi vergogno di fare ricorso a un mio precedente lavoro che è frutto delle MIE ricerche, dei MIEI studi, delle MIE riflessioni. Non mi approprio del lavoro di altri.

<sup>97</sup> L'episodio mi è stato riferito dallo stesso Mario Scanu in un'intervista (privata, già citata) concessami l'8 luglio 1985. Erano presenti, con me, in quell'occasione, Tamponeddu e la compagna di Mario, la sig.ra Elena Manconi.

dezza e il terrore dell'uditorio), cantò *allo stesso modo in cui cantava quand'era solo, in campagna*, come gli suggerì un amico. Candida Mara ne rimase colpita e disse: "Avete ragione: questo ragazzo ha veramente della stoffa; e farà strada"<sup>98</sup>.

Passarono tuttavia ancora diversi anni prima che Mario Scanu salisse sul palco per disputare una Gara. L'esordio ufficiale avvenne infatti intorno alla metà degli anni Trenta, presumibilmente nel 1934, a Luras. Anche se, in verità, una sorta di pre-esordio si ebbe qualche anno prima, probabilmente nel 1931 o '32, a Ozieri, città dove Mario prestava il servizio militare. Qui, nei momenti liberi dagli impegni, passava il tempo a strimpellare la chitarra e a cantare di fronte alla casa di una ragazza di cui si era invaghito. Alcuni ozieresi, che erano rimasti colpiti dalla sua voce, pensarono di organizzare una serata di canti sardi al teatro *De Candia*, e chiesero ai superiori di Mario l'autorizzazione. Questa venne accordata, a patto che il giovane non si esibisse in divisa e che non venisse data pubblicità alla sua presenza. Questi amici procurarono a Mario un abito *borgnese* sufficientemente elegante e adatto alla sua taglia e la sera prestabilita avvenne l'esibizione. Insieme a Mario Scanu cantarono Salvatore Bertulu e un certo Madau, accompagnati da un buon chitarrista allora piuttosto conosciuto a Ozieri e nei dintorni, Luigi Sini. Con loro avrebbe dovuto esibirsi anche Antonio (o Giovannantonio) Bellu, ma pare che per l'emozione non abbia retto e sia sceso dal palco ancor prima che la Gara avesse inizio. A detta di uno dei protagonisti, Salvatore Bertulu, che ci ha narrato l'episodio in una chiacchierata dell'aprile 2004, Mario Scanu cantò molto bene e conquistò il pubblico.

Ma torniamo alla Gara di Luras. Cantò assieme a tre grandi dell'epoca: Paolo Deriu, Giovanni Gavino Degortes e Maria Rosa Punzirudu: il primo, che era il più anziano del trio, aveva quasi il triplo degli anni di Mario; e possiamo immaginare l'emozione del giovane, che già timido ed emotivo lo era per natura, come abbiamo visto. Pare, tuttavia, che non abbia sfigurato. Qualche tempo dopo, infatti, venne invitato a Posada, dove si avvale dell'accompagnamento di Pedrinu Lòriga, un chitarrista olbiese che ebbe occasione di esibirsi con Mario Scanu in diverse Gare, anche se il suo nome non figura tra quelli dei chitarristi più noti. Poi cantò a Nuchis, un paesino quasi a ridosso, o più propriamente dirimpettaio, di Luras, insieme a un certo Palitta di Tula e Giovanni Pasella di Balascia, cantadores la cui fama non superò una cerchia alquanto limitata di ascoltatori e un'area geografica piuttosto circoscritta. Fu invitato ancora in altre località. Complessivamente, tuttavia, i primi anni di carriera non furono facili né esaltanti. Anche per il suo sistema di vita assai disordinato e per il carattere non facile.

<sup>98</sup> Il suo terrore del pubblico e il ricorso al *buio* trova conferma in un'intervista di Giovanni Scanu rilasciata a Paolo Angeli il 21 settembre 1994 (Tesi di laurea, in procinto di pubblicazione dopo essere stata rielaborata. Per gentile concessione)

Amava poco il lavoro e molto le donne e i divertimenti; e, per quanto gli piacesse il canto, non era eccessivamente disposto ad affrontare i sacrifici e le rinunce che il dedicarsi assiduamente può comportare.

Fondamentale, per la sua formazione artistica e per la carriera, fu l'incontro con Luigino Cossu. Il grande cantadore di Trinità d'Agultu (che già da alcuni anni si era trasferito a Balascia) intuì il talento e le grandi potenzialità del luse, e gli fu prodigo di consigli e di suggerimenti, talvolta anche di rimbrotti. E addirittura, per frenare un pochino la sua *esuberanza* e porre un po' d'ordine nella sua vita un tantino sregolata, lo ospitò per qualche tempo, negli anni 1943 e 1944, e anche in altri periodi, nella sua tenuta di Balascia, dove Mario lo aiutava nel lavoro. E lì, forse per il rispetto e la stima che nutriva per Luigino, pare che lavorasse di gran lena.

I consigli e le attenzioni, ma soprattutto l'amicizia di Luigino Cossu giovarono notevolmente a Mario Scanu<sup>99</sup>. È grazie a lui, crediamo, che egli poté inserirsi nella ristretta cerchia dei massimi esponenti del canto sardo dell'epoca. Ma anche artisticamente il luse, che agli esordi tendeva a imitare il cantare di Desole, e comunque da questo si sentiva fortemente attratto, fece tesoro della familiarità con Cossu, perché allo stile interpretativo di lui si accostò e si ispirò, affinando e portando a livelli difficilmente eguagliabili quel cantare arioso, calmo, sereno, basato essenzialmente sulla grazia, la dolcezza, la melodia che già caratterizzavano il cantadore di Trinità d'Agultu<sup>100</sup>.

Alla discografia Mario Scanu approdò tardi, esattamente nel 1963, quando aveva già varcato i cinquant'anni. Il collega che ebbe in quell'occasione fu Giovanni (noto Nanni) Soggiu, perfughese ma residente a Tempio: non era certo un interprete che potesse competere alla pari con lui, ma ebbe il merito – assieme al già altre volte citato Mario Cervo – di spingere il cantadore di Luras, fino allora piuttosto restio, a cimentarsi con i dischi. In essi lo Scanu – accompagnato con la chitarra dal fratello Giovanni – non offrì certamente il meglio di sé, quantunque almeno un'idea se ne possa ricavare delle sue qualità. A dire il vero nemmeno nelle incisioni – e furono diverse – degli anni successivi possiamo apprezzarlo al meglio del suo straordinario potenziale; che si espresse, e neppure sempre, soltanto in Gara<sup>101</sup>. A tal proposito osserviamo – e lo facciamo una volta per tutte – che il discorso non vale solo per Mario Scanu, ma, in misura maggiore o minore, per tutti gli artisti del canto sardo tradizionale. “Il cantadore nasce *con e per* la Gara. E solo in quell'ambito riesce a dare il meglio di sé, a esprimere appieno il proprio potenziale. Perché lì esiste un confronto, con un pubblico che ascolta e, volente o no, anche solo inconsciamente, giudica. E la tensione, se tensione c'è, dell'ese-

<sup>99</sup> Fino agli ultimi mesi di vita M. Scanu ricordava con affetto e venerazione il suo *maestro* Luigino Cossu.

<sup>100</sup> È quello stile di canto che in gergo viene definito *pasadu* (letteralmente: riposato, e riposante).

<sup>101</sup> A proposito delle incisioni discografiche, testimoni oculari raccontano che, quando facevano le prove, a Luras, Mario era in forma smagliante e cantava divinamente. Si imbarcavano per andare a registrare (a

cutore si scarica comunque nell'atto del cantare; anche perché a una *boghe* sbagliata o incerta o in ogni caso non riuscita, si può sempre porre rimedio con quella successiva. Non è come in un'incisione discografica, nel clima asettico e freddo di una sala di registrazione, dove ci si sente attanagliati dall'apprensione, dalla paura di sbagliare, dall'ansia di far bene, e senza il conforto di un pubblico negli occhi e nell'atteggiamento e nelle reazioni del quale leggere lo scorrere delle sensazioni e un riscontro al proprio cantare"<sup>102</sup>.

Era dotato di una voce straordinariamente melodiosa, ricca di indefinibili e inimitabili modulazioni che, però, andava soggetta a frequenti alterazioni, tipo raucedine, la cui origine stava, a mio avviso, nella sua stessa peculiarità. La sua forza era anche la causa prima della sua debolezza. Morbida, calda, patinata di un argento mielato, non eccessivamente robusta ma, per via di straordinarie frequenze, udibile anche a una certa distanza, per rendere al massimo aveva bisogno che tutti gli elementi che ne costituivano l'essenza fossero *perfettamente* a posto. Diversamente, la sua resa era più che dimezzata. Per il cantadore di Luras sembrava non potessero esistere vie di mezzo: o era grandissimo, forse inarrivabile; o era quasi nullo<sup>103</sup>. E purtroppo gli capitava sovente di trovarsi, come si suol dire, *in panne*. Talvolta, a quanto si racconta, erano gli stessi colleghi che, se si accorgevano che era particolarmente *in vena*, ricorrevano a tutti gli espedienti, leciti o meno, per fargliela venir meno. Narrano, ad esempio, che un giorno, mentre si recavano a cantare in non so quale località, Desole e Cossu, insieme a Mario Scanu, in treno – cosa che accadeva di frequente quando dovevano servir-

---

Roma) e, il giorno dopo, al momento di entrare in sala di incisione, già non era più lui. Ci credo perché io stesso sono stato testimone di qualcosa di simile (anche se a fasi invertite). Si era nel 1980 e sulla rete regionale per la Sardegna della RAI conducevo in diretta il programma *CANTO IN RE*. Il 18 maggio erano di scena Mario Firinaiu, Francesco Falchi e, appunto, Mario Scanu (il chitarrista era Michele Senes). La trasmissione era andata bene, nel senso che i tre si erano espressi su buoni livelli. Si andò tutti insieme a mangiare e poi, visto che c'erano anche le mogli di alcuni di noi, ci trattenemmo in giro *turistico* per Cagliari. A un certo punto, in Viale Fra Ignazio, all'altezza dell'anfiteatro romano, Michele Senes si ferma, prende la chitarra e strimpella alcuni accordi. E lì, all'aperto, tra lo stupore di alcuni passanti che ci avevano circondato incuriositi, Mario Scanu eseguì alcune *boghes* di una bellezza assoluta. Noi eravamo incantati. "Se avesse cantato così nel corso della trasmissione, - dicevamo - sarebbe stato un evento straordinario!". Purtroppo Mario Scanu era fatto così.

Ricordo anche che a un certo punto, dopo aver eseguito alla perfezione una *boghe* che era stata tipica di Luigino Cossu, si era rivolto a Firinaiu dicendogli: "Imparadila custa 'oghe, Marièddu, ca 'eo mi che so andende!" (Imparala questa cantata, Mario, perché io mi sto avvicinando alla fine). Rabbriavidimmo.

<sup>102</sup> Vedi G. PERRIA, presentazione del CD, vol. 1 e 2, *BOGHES DE SARDIGNA*, Emanuele BAZZONI e Francesco DEMURU, chitarra Bruno Maludrottu, fisarmonica Graziano Caddeo, CD 7188, ed. FRORIAS, Decimomannu, 2003.

<sup>103</sup> In realtà, a mio avviso, e per quanto ho potuto constatare – direttamente, per averlo ascoltato *dal vivo* o attraverso registrazioni – Mario Scanu era godibile e apprezzabile anche nelle *serate* diciamo così *mediocri*. Anche perché poteva accadere, ad esempio, che per tre quarti di *Gara* cantasse male; poi, all'improvviso, la voce gli si schiariva, entrava *in forma*, come si usa dire, e regalava agli ascoltatori mezz'ora di canto splendido, assolutamente indimenticabile.

si di tale mezzo – facessero un po’ di allenamento. Lo Scanu era in una delle sue giornate straordinarie: allora, in prossimità dell’arrivo, uno dei colleghi abbassa un po’ il vetro del finestrino, il tanto per far entrare uno spiffero d’aria fresca. Risultato: Mario Scanu venne colpito da una lieve faringite; nulla di grave, beninteso, ma sufficiente a far sì che quella sera, sul palco, si esprimesse notevolmente di sotto alle sue possibilità, e gli altri due facessero un figurone. D’altra parte lo stesso Luigino Cossu era solito dire che “quando Mario è in vena *no vi n’ha pa’ nisciunu*”, cioè è *unico*, e tutti gli applausi sono per lui, o soprattutto per lui.

Indubbiamente anche la vita disordinata contribuì a rendere tanto discontinuo il rendimento e, di conseguenza, la sua carriera meno esaltante di quanto avrebbe potuto essere. Assume una nota quasi favolistica, a livello popolare e nell’ambiente del canto sardo, la narrazione delle sue avventure amorose. Molte di esse sono sicuramente vere: sulle donne esercitava un notevole fascino a cui lui non solo non si sottraeva, ma era sempre pronto ad approfittarne. È anche vero, però, che altre sono frutto di invenzione, nate equivocando o colorendo di significati diversi episodi o atteggiamenti del tutto innocenti.

Solo negli ultimi decenni, grazie a una donna, la nulvese per nascita ma sassarese d’adozione Elena Manconi, che nel 1965 aveva lasciato la sua famiglia per seguire Mario che aveva conosciuto due anni prima, poté condurre un’esistenza più tranquilla e serena, trovando in lei compagnia, conforto e assistenza fino agli ultimi giorni.

Ma un altro motivo, a cui peraltro il cantadore stesso attribuiva una grande importanza, interferì notevolmente sull’andamento della sua carriera, soprattutto negli anni migliori, quelli della maturità: una tragedia familiare il cui contraccolpo psicologico si fece sentire a lungo su un carattere già di per sé un po’ fragile. Si tratta dell’uccisione del fratello Giovanni (indicato come *Mannu*). Il fatto accadde nel 1945 e a sparare pare sia stato addirittura un cugino, per errore, avendolo scambiato per un malintenzionato.

Ad ogni modo, quali che siano stati i motivi, è fuor di dubbio che abbastanza di frequente gli accadesse di esibirsi sottotono. E forse anche per questo le sue serate di grazia restavano particolarmente impresse.

Non che fosse esente da difetti di carattere tecnico ed esecutivo. Si ingarbugliava spesso nell’esecuzione dei *Mutos*; talvolta usciva fuori dal percorso canonico nel canto *in Re-Do* (*a boghe furàda*), creando non poche difficoltà al collega che gli doveva subentrare e al quale spettava il compito di “rientrare in chiave”, come si suol dire, ossia di riportare il canto entro quegli accordi che preparassero la *calata in Re* conclusiva; aveva qualche difficoltà ad imparare, o a ricordare, le canzoni, che non sempre eseguiva correttamente; ripeteva frequentemente gli stessi versi: ne aveva alcuni, a cui era particolarmente legato, che ripeteva sovente, anche

se, musicalmente, in maniera diversa (e per lo più li eseguiva talmente bene, che il pubblico non solo non si infastidiva, ma anzi li aspettava e quasi glieli richiedeva)<sup>104</sup>. Difettava anche, talvolta, in specie quando non era *in forma*, nella scansione del tempo e nella sillabazione.

Siamo in presenza, ad ogni modo, di un personaggio singolare e, per diversi aspetti, unico. Ha dato luogo, fino a che è stato in attività (ossia in vita), a valutazioni notevolmente discrepanti, contrapponendo i *fanatici* estimatori (che vedevano solo i lati positivi) agli altrettanto *fanatici* denigratori (che invece vedevano solo quelli negativi, aggiungendovi, per di più, i difetti dell'uomo, che tendevano anche a ingigantire). E forse anche per questo ci sono località in cui non mancava mai e altre in cui mai si esibì.

Ma non c'è dubbio che nelle serate di vena, quando la voce gli si dispiegava in tutto il suo splendore, e la calma, sovrana grazia del suo cantare poteva esprimere appieno la sua ammaliante forza di seduzione, nessun cantadore sardo ha mai toccato vertici tanto alti di suggestivo incanto e di purissima armonia. Era un canto, il suo, caratterizzato da una sorta di molle abbandono, pervaso da una sottile sensualità quasi pagana, priva di violenta passionalità ma quasi annegante in un tenerissimo oblio.

Mario Scanu, noto a Luras – e non solo – anche col nomignolo di *Tres ballas*<sup>105</sup> si è esibito con successo, e con una voce che aveva conservato sorprendentemente sana e gradevole, praticamente fino alla vigilia della morte, che lo ha colto nell'ospedale di Tempio Pausania, dove era stato ricoverato per un tumore alla prostata, alle ore 10,30 del mattino del 12 aprile 1987.

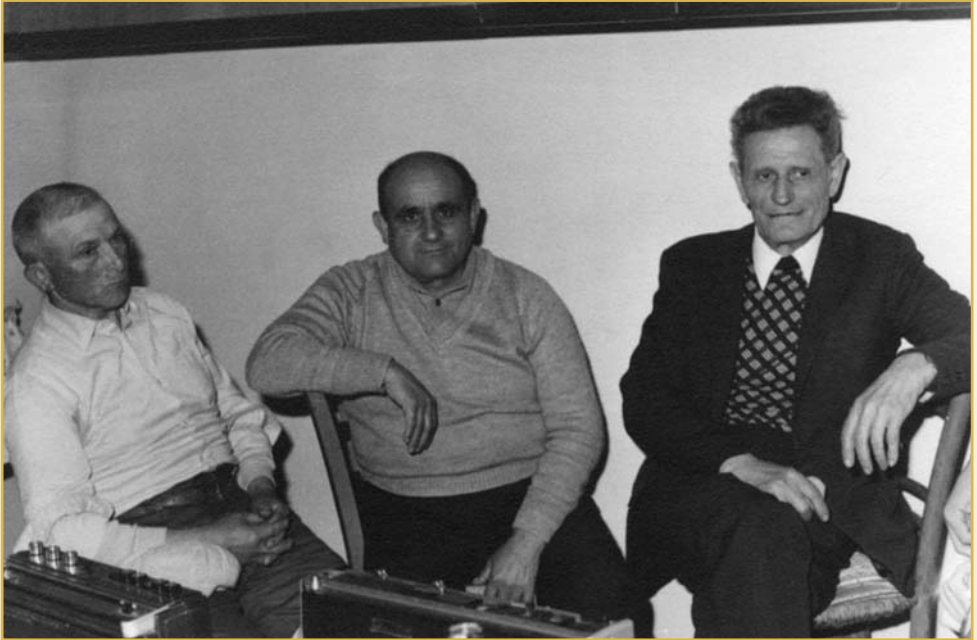
L'ultima sua esibizione era stata nel mese di marzo di quello stesso anno, al teatro *Del Carmine*, a Tempio. Aveva eseguito – raccontano coloro che vi hanno assistito – alcune *boghes* splendide: veramente, l'ultimo canto del cigno.

<sup>104</sup> Per dovere di obbiettività osserviamo che in tale vezzo – che è comunque un difetto – incorsero, e incorrono, numerosi altri cantadores in ogni epoca.

<sup>105</sup> A pochi è nota (fuori di Luras e della cerchia di anziani del paese) l'origine di tale espressione. Essa, inizialmente, era attribuita al padre di Mario, Domenico (*Dominigheddu*), per il fatto che, in una competizione tra i migliori *fucilieri* di Luras, egli riuscì a centrare per ben tre volte di seguito (tre pallottole, tre centri) il *galletto* metallico che sveltava sulla cima del campanile del paese. Dal padre, il nomignolo era passato poi al figlio.



M. Scanu a Cagliari nel 1980. Nella foto figurano anche M. Senes, il primo a sinistra; G. Perria, accosciato, un amico (con la chitarra) e tre signore.



M. Scanu con F. Cubeddu e un amico. Fine anni '70 o primissimi '80.

## CAPITOLO DICIASSETTESIMO

*Peppino Ruggiu, Antonio Nuvòli e altri.  
Matteo Razzu, Annetta Spano.*

**A**nche negli anni Trenta, come già nel decennio precedente, e, vedremo, in quelli successivi, assieme ai *grandi* hanno esordito altri cantadores e strumentisti che, pur non acquistando la fama né l'incisività dei primi, hanno tuttavia dato il loro apporto, quasi sempre dignitoso ma in qualche caso anche ragguardevole, alla *salute* e allo sviluppo delle Gare. Alcuni vi hanno conquistato una posizione non irrilevante, godendo, ai loro tempi, di apprezzamenti e di popolarità notevoli.

Tra questi è sicuramente Peppino Ruggiu. Nato a Cossoine il 19 febbraio del 1909, da Salvatore e da Forica Curreli, frequentò le scuole elementari fino al completamento della quarta classe; poi, in età ancora giovanile, si trasferì a Sassari. Nel 1933 si sposò con la compaesana Pietruccia Solinas.

Le prime apparizioni sui palchi risalgono agli inizi degli anni Trenta; ma si trattò di esibizioni piuttosto sporadiche. Il momento migliore della sua carriera va individuato nel quinquennio 1935-40: oltre che in un notevole numero di Gare in Sardegna, la sua presenza fu richiesta anche in diverse manifestazioni nella Penisola<sup>106</sup>. Fece parte del gruppo che nel 1937 fu invitato a esibirsi davanti a

<sup>106</sup> Ancora negli anni della sua vecchiaia, Peppino Ruggiu ricordava le esibizioni a Sampierdarena, sabato 18 e domenica 19 luglio 1932, in compagnia di G. Langiu, Pietro Testoni di Bonorva e N. Cabizza. Il compenso per le due serate fu di complessive 500 lire, più spese di viaggio, vitto e alloggio. Di quella manifestazione conservava ancora il manifesto, che noi abbiamo potuto vedere e, quantunque ridotto ormai in pessime condizioni, abbiamo potuto trascriverne il testo, che riportiamo di seguito: O.N.D.

Provincia di Genova  
Sezione di Sampierdarena  
Tutti al salone Società Mutuo Soccorso Universale  
Via G. Mameli 2

Finalmente i Canti dialettali sardi  
Sabato 18 - ore 20,30:

Serenate del Logudoro  
Domenica 19 - ore 15:

Canti dialettali vari

Eseguiti dai tenori  
LANGIU GIUSEPPE  
RUJU (sic!) PEPPINO  
TESTONI PIETRO

Accompagnati dal celebre chitarrista CABIZZA NICOLINO  
I MIGLIORI SUCCESSI OVUNQUE  
INGRESSO L. 5 (Tassa compresa)

N.B: Pietro TESTONI, bonorvese, ci ha lasciato anche alcune incisioni discografiche, effettuate agli inizi degli anni Trenta in compagnia del chitarrista Bachisio SENES, anch'egli bonorvese.

Mafalda di Savoia, a Villa Las Tronas in Alghero. Mentre la sua carriera era in piena ascesa, nel 1940 venne l'entrata in guerra dell'Italia e, per lui, il richiamo sotto le armi.

Nel dopoguerra riprese a cantare; ma dopo qualche ottima stagione – negli anni 1946 e 1947 era ancora richiesto per 40-50 serate – la sua fortuna sembrò incominciare a venir meno. Sicché, spinto anche dalle esigenze di lavoro, ancora giovane e con la voce intatta, smise di cantare per dedicarsi interamente alla sua attività commerciale: inizialmente gestendo un box per la vendita di carni fresche nel mercato civico di Sassari, e poi, a partire dal 1953, aprendo una propria macelleria che curò da solo, o con i figli, fino a che le condizioni di salute glielo permisero.

Si è spento a Sassari il 19 aprile 1986.

Peppino Ruggiu, che realizzò anche alcune pregevoli incisioni discografiche, con Adolfo Merella, nel 1940 (poco prima di essere richiamato sotto le armi), aveva una voce di registro tenorile, che gli consentiva di *lavorare* gli acuti con disinvoltura; di un metallo chiaro, non molto pastosa né potente, ma di notevole gradevolezza. Il suo cantare, tecnicamente ben impostato e dall'andamento serio e composto, ma non privo di brillantezza, risultava piacevole e gradito agli ascoltatori. Il poeta di cui prevalentemente utilizzava i versi, compresi quelli delle incisioni discografiche, è Giovanni Antonio Cossu, di Tissi, che ai suoi tempi godette di una non immeritata fama, e di cui qualche verso sparso è dato di ascoltare, eseguito sui palchi, ancora ai giorni nostri. Nella prefazione alla sua raccolta di poesie *Murrunzos e Carignos amorosos*, Ozieri, tipografia F.sca Niedda & Figli, 1937, Giuseppe Calvia lo definisce “poeta di largo respiro e di inesauribile vena(...). E nei canti d'amore, contenuti nel presente volume, pieni di pathos e circonfusi di ardente mistero, pure nel vecchio eterno tema, rompe in parte la tradizione dei versi di maniera, e si eleva sugli altri con una fisionomia sua propria e inconfondibile.”

Uomo serio e rispettoso, dotato di rara modestia, quando andammo a trovarlo per intervistarlo – si era sul finire degli anni Settanta e lui non era più tanto giovane – dimostrò un equilibrio e una serenità di giudizio nei confronti dei colleghi, sorprendenti. Parlava sempre con affettuoso distacco della sua attività di cantadore; ma non la aveva mai dimenticata, tanto da conservare (ed è un'altra dimostrazione di quanto l'uomo fosse preciso e ordinato) un numero incredibile di documenti (lettere, cartoline postali, telegrammi, un manifesto, elenco di paesi in cui aveva cantato, con relativo compenso). Documenti che grazie alla gentilezza e alla disponibilità della signora Pietruccia e dei figli abbiamo potuto consultare e di una parte dei quali ci è stata fornita copia. Ed è in virtù di tali documenti – e di quelli cortesemente messi a disposizione da diversi altri cantadores, o dai loro discendenti – che siamo stati in grado di procedere nel nostro lavoro con tanta dovizia di particolari e con prove inconfutabili. Basti pensare

che siamo in possesso di copia dei biglietti del viaggio da Sassari a Milano e da Milano a Sassari, rilasciati a Peppino Ruggiu (non c'è il suo nome, ma la qualifica *tenore* sotto la voce “viaggiatori”), rientrante nella “Concessione speciale IX”, che prevedeva “metà prezzo della tariffa ordinaria differenziata” riservata alle “Compagnie teatrali ed assimilate”. C'è anche l'indicazione dello scopo del viaggio: “*incisione dischi fonografici presso Carish (Odeon) – Milano*”. Il biglietto di andata reca la data del 19 gennaio (partenza da Sassari), e quello di ritorno, da Milano centrale, la data del 25 gennaio, del 1940. In tal modo conosciamo anche il periodo esatto in cui vennero effettuate quelle incisioni (che furono le uniche per Ruggiu e le prime, come abbiamo visto, per Merella).

\*\*\*\*\*

Nato a Ploghe il 4 marzo 1918, all'anagrafe risulta registrato col nome di Pinna Teodosio, figlio di Pinna Rosa. La madre si sposò poi con Giuseppe Nuvòli, da cui il ragazzo prese il cognome.

Forse anche a causa di un rapporto non ideale con la famiglia, che di fatto lo abbandonò, visse un'infanzia e una giovinezza non particolarmente sereni e felici. A prendersi cura di lui bambino fu la nonna, che egli ricorda con parole toccanti in una struggente *Disisperada*, prima di eseguire la quale soleva, sovente, inginocchiarsi e segnarsi, tra il divertito stupore del pubblico che ignorava il profondo significato dell'atto. Poiché riteniamo che possano essere di un qualche significato, ne trascriviamo i versi:

*O cara nonna mia, beneita  
sias dae s'eternu Criadore,  
pro sa cura c'as tentu e-i s'amore  
de sa mia dolente anima afflita,  
giutende a mie dae tita in tita  
“Pro caridade –nende –e pro favore  
de allatare bo' nascat sa brama  
su fizu sentza tita e sentza mama”*

Facendo il servo pastore, trascorse la parte più importante della sua vita in campagna, a contatto più con gli animali che con gli esseri umani: “*So istadu vint'annos in su desertu, cun so' batos e sos canes*”<sup>107</sup> ci disse una volta che lo intervistammo (a Ossi, nel 1975).

<sup>107</sup> “Ho vissuto per vent'anni nel deserto, in compagnia dei gatti e dei cani”.

Per quando riguarda la *Disisperada* che abbiamo trascritto, questa la traduzione: “Cara nonna, possa tu essere benedetta dall'eterno Creatore, per le cure che hai avuto e tutto l'amore che hai riversato per la mia anima derelitta, andando in giro, a mendicare da una porta all'altra chi mi potesse offrire il latte del suo seno. Per carità, – chiedendo – per favore, vi nasca nel cuore il desiderio di allattare un bambino che non ha un seno a cui attaccarsi né una mamma che gli possa offrire il suo”.

La solitudine, i lunghi silenzi favorirono certamente lo sviluppo di un ingenuo e originale talento poetico che egli applicò prevalentemente al canto.

Negli anni della sua infanzia e adolescenza poté sicuramente ascoltare i grandi cantadores del suo o dei paesi vicini, in Gara. In qualche bettola, o in altre occasioni, ebbe modo anche, certamente, di ascoltare altri che, pur non esibendosi sui palchi, non privi di qualità vocali e spinti dalla passione si dilettevano a cantare. E con loro forse si confrontò. Sicuramente immagazzinò nella memoria su *tragu* di Filippo Fais e di Antonio Desole, su cui basò l'impostazione del suo cantare; che ebbe modo sicuramente di rielaborare nelle lunghe solitudini e nei silenzi della campagna. Donde il suo stile interpretativo che risulta di una straordinaria originalità.

La sua presenza sui palchi è attestata di certo a partire dalla fine degli anni Trenta. Qualcuno ci ha parlato, per averla ascoltata di persona, di una Gara del 1937, che probabilmente per Nuvòli era quella d'esordio, a Siligo, con Pietro Porqueddu, Matteo Razzu e il chitarrista N. Cabizza.

Ha continuato a cantare poi nel dopoguerra, in specie negli anni Cinquanta, grazie soprattutto a Nicolino Cabizza, l'unico che, in qualche modo, riuscisse a tenerlo sotto controllo, frenandone le intemperanze (in particolare con l'alcool) e cercando di limitarne le stravaganze a cui gli scarsi contatti con gli altri lo portavano. Anche per tali motivi la sua carriera è stata molto discontinua e di certo meno intensa e proficua di quanto il naturale talento gli avrebbe potuto garantire. Benché, ripetiamo, soprattutto negli anni Cinquanta le sue esibizioni non siano state poche. Ma anche negli anni Sessanta e Settanta fece più di qualche apparizione sui palchi. E qualche esibizione, sia pure sempre più rara, la fece ancora in epoca successiva.

Dotato di una voce di registro baritonale, dalle caratteristiche timbriche inconfondibilmente particolari, di un'armoniosità unica, con delle vibrazioni che non lasciavano indifferente l'ascoltatore attento, non era tuttavia, e giova sottolinearlo, un cantadore per tutti. Solo i veri intenditori potevano apprezzarne pienamente le peculiarità vocali e la assoluta e, per certi aspetti, geniale originalità interpretativa. Qualità che, spesso, venivano messe ancor più in risalto dai testi delle canzoni che, non di rado, erano di sua composizione.

Alcune sue *boghes* venivano e vengono riproposte ancora ai giorni nostri, dai cantadores più giovani che, magari, Nuvòli non l'hanno mai udito cantare direttamente. Così come molti ascoltatori che però, in tal modo, riescono a conoscere il suo canto. E notissimi sono alcuni suoi *Mutos*, in specie quelli "lungi", come *Su mutu 'e sos puzones*, *Sas capitales*, *Su ricordo perenne* e altri.

Quand'era in serata di grazia, il che significava quando non eccedeva nel bere e nel fumare, e saliva sul palco riposato e adeguatamente rifocillato, era in grado di tenere testa a chiunque, compresi i cantadores di alto livello e di chiara fama<sup>108</sup>.

Sposatosi una prima volta negli anni Settanta con Giovanna Fruianu, già vedova, si trasferì a Sassari. Costei riusciva a tenerlo a freno con un'alimentazione adeguata e un controllo attento delle bevande (la sua vigilanza si estendeva anche a quando Nuvòli stava sul palco, tanto da meritarsi, da parte del marito, l'appellativo di *marescialla*). Mortagli la moglie, andò a vivere in un ospizio di Bonorva. Lì conobbe una donna di cui si innamorò; la sposò e si trasferirono, insieme, a Casa serena (un ricovero per anziani), a Sassari<sup>109</sup>.

\*\*\*\*\*

Tra gli anni Venti e gli anni Trenta altri personaggi frequentarono o apparvero più o meno sporadicamente sui palchi delle Gare. Non si tratta, ovviamente, di figure a cui si possa attribuire il ruolo di protagoniste; né la loro notorietà, anche all'epoca, varcò i confini strettamente locali (oggi i loro nomi sono per lo più preziose rarità per gli specialisti); tuttavia, poiché anch'essi, nel loro piccolo, hanno animato il mondo delle Gare, fungendo quantomeno da contorno, o, se vogliamo, da *spalla*, anche con una certa dignità, a interpreti più famosi e di maggiore spessore, è giusto in questa sede ricordarli.

Lurese era Mario Depperu, noto *Becciu* (1902-1981), che cantò diverse volte con il compaesano Mario Scanu, col quale effettuò anche delle incisioni a Radio Sardegna (che avemmo modo di ascoltare durante il periodo di lavoro in quella sede, negli anni Settanta, e che oggi temiamo siano andate perse); era di Bulzi, invece, Antonio Giovanni Cabizza (1892-1948), che fece alcune apparizioni sui palchi anche accanto a cantadores di vaglia come Candida Mara, Degortes e Pao-

<sup>108</sup> Mi raccontò un giorno Tonino Canu il seguente episodio. Si era nei primi anni Sessanta. Erano stati invitati a cantare per due serate consecutive in un paese di cui non ricordo più il nome (il fatto mi è stato riferito tanti anni fa!), lui, Chelo e, appunto, Nuvòli. La prima serata, quest'ultimo salì sul palco in condizioni pietose, e fu pressoché nullo. Il giorno successivo, N. Cabizza, che era il chitarrista per le due serate, *lo marcò stretto*, come si dice in gergo sportivo (e non solo), facendolo riposare e tenendolo costantemente sotto controllo. La sera salirono sul palco e, benché sia Canu che Chelo si impegnassero al massimo, dando il meglio di sé, Nuvoli raccolse gli applausi più calorosi e i consensi più entusiastici. Pare che la sua presenza infastidisse anche Mario Scanu. Secondo alcuni (tra i quali Francesco Cubeddu che mi ha riferito qualche episodio) il cantadore di Luras si trovava a disagio quando doveva affrontare Nuvòli (*custu saccàiu*, come lo indicava, con un'espressione poco delicata ma non infrequente nel suo parlare lurese infarcito di battute talvolta anche offensive, riferendosi al mondo pastorale a cui Nuvòli apparteneva: *saccàiu* indica l'agnello che ha compiuto un anno).

<sup>109</sup> Per una migliore conoscenza di Antonio Nuvoli e del suo stile interpretativo, consigliamo l'ascolto del CD "ANTONIO NUVOLÌ", della Collana monografica "Cantadores a chiterra", 01, a cura di G. PERRIA, Ediz. Musicali FRORIAS, Decimomannu, CD 2005/2

lo Deriu. E ricordiamo ancora Giorgio Buiaroni (1909-1993), perfughese, chitarrista, figlio del già citato Giovanni. A lui, secondo alcuni (voce confermata anche da F. Cubeddu in una chiacchierata recente -14 febbraio 2004 -) sarebbe da attribuire un tipo di canto delle lavandare, noto a *boghe de riu*: sono dei *Mutos*, eseguiti dalle donne mentre sciacquavano i panni nel ruscello, che seguono un andamento ritmico lento che sembra assecondarne i movimenti e una linea melodica tranquilla senza sussulti. Una versione abbastanza fedele ce ne ha fornito il perfughese Giovanni Soggiu in una sua incisione del 1965, *Cantu a boghe de riu*, Nuraghe ORA 030. Senza dimenticare i già citati bonorvesi Pietro Testoni, cantadore, e Bachisio Senes, chitarrista.

Qualche parola in più riteniamo doveroso spendere su Matteo Razzu.

Fu sicuramente uno di quei cantadores non grandissimi, ma che ai loro tempi godettero di una rilevante notorietà. E il pubblico li apprezzava – e alcuni li ha poi continuati a ricordare – per il fatto che si presentavano in palco con un *loro* stile interpretativo e una *loro* personalità; anche, se vogliamo, una *loro* originalità. Potevano pure essere dei *comprimari*, potevano pure fungere *da spalla*, ma riuscendo ad essere *se stessi*.

Matteo Razzu nacque a Martis nel 1914.

Agli inizi degli anni Trenta, probabilmente nel 1931, si trasferì a Sorso e lì ha trascorso il resto dei suoi giorni, esercitando, fino a che le condizioni di salute gliel'hanno permesso, il mestiere di ciabattino. Si è spento il 29 novembre del 2000.

L'esordio sui palchi va datato alla metà degli anni Trenta, dopo il rientro dal servizio militare.

Ha cantato fino a tutti gli anni Sessanta. Ancora nei primissimi anni Settanta lo troviamo a Sinnai, al fianco di Salvatore Virdis e di Giovanni Pintus. E fu forse, quella, l'ultima esibizione. Almeno ufficialmente; perché se gli capitava l'occasione buona e la compagnia soddisfacente, non disdegnò di fare qualche breve apparizione sui palchi anche negli anni successivi.

È stato invitato talvolta anche nella Penisola. Dai dati in nostro possesso, sappiamo che ha cantato a Roma e a Genova.

Non ci ha lasciato, purtroppo, alcuna incisione discografica. Sappiamo che il suo stile interpretativo era caratterizzato da un ritmo marcato e brillante, fatto risaltare anche da un'adeguata sillabazione. Un modo di cantare che incontrava il favore anche di cantadores divenuti poi famosi, come ad esempio Giuseppe Chelo, che lo stimava molto. Ha avuto modo di disputare un discreto numero di Gare e di confrontarsi con tutti i grandi cantadores. Salvatore Virdis, che a quell'epoca non era ancora salito sui palchi, ricorda di averlo udito cantare nel 1944, a Sedini, con Cossu, Desole e Porqueddu, accompagnati da Ignazio Secchi.

Ancora negli anni Cinquanta si è esibito spesso con lo stesso Virdis, Cubeddu, Cabizza e altri.

Uomo di grande cordialità, era dotato di un buon talento musicale: oltre che cantare, suonava discretamente la chitarra e la fisarmonica. Un anno, a Cossoine, era invitato a cantare con Salvatore Virdis (non conosciamo esattamente la data, ma sicuramente negli anni Cinquanta) e, poiché all'ultimo momento ci fu la defezione del chitarrista che era stato invitato, lo sostituì proprio Matteo Razzu, il quale si esibì nella doppia veste di cantadore e di chitarrista. Non sappiamo se gli sia stato raddoppiato anche il compenso!

\*\*\*\*\*

A metà degli anni Trenta fece la sua prima apparizione sui palchi anche Annetta Spano. Nata a Olbia il 15 febbraio 1919, a scoprire per prima la sua predisposizione per il canto fu la madre, Maria Rosa Meloni; ma a fornirle l'opportunità dell'esordio fu, forse neppure del tutto volontariamente, la sorella Antonietta, che abitava a Nuoro e di cui Annetta fu per qualche periodo ospite. Qui ebbero modo di ascoltarla cantare alcuni amici nuoresi che la invitarono a esibirsi in occasione della festa del Redentore. Era il 1935 e Annetta, che aveva sedici anni, cantò insieme a una ragazza di Nuoro, Maria Solinas. Il pubblico si entusiasmò e i giornali dell'epoca parlarono di "una nuova stella sarda che esordiva nel mondo canoro". E nel giugno dell'anno successivo fu invitata da un gruppo nuorese a esibirsi a Montecatini, in occasione di un raduno folkloristico internazionale. Alla manifestazione assistettero anche diverse personalità politiche, tra cui Galeazzo Ciano e la consorte Edda Mussolini.

Numerosi altri inviti le pervennero, in quello e negli anni immediatamente successivi, da varie località della Sardegna. Ne accettò una parte. Non poteva non accettare, invece, l'invito che le pervenne da parte di un ufficiale dell'esercito, il colonnello Orrù, di cantare a Villa Las Tronas, in Alghero, di proprietà del conte Sant'Elia, dove era ospite la principessa Mafalda di Savoia. E con lei, pare, qualche esule russo della famiglia Romanoff (ce ne parlò a suo tempo Merella, e se ne fa cenno nel testo della canzone scritta per l'occasione da Paiseddu). Era il 10 luglio 1937 e Annetta Spano, che indossava il costume sardo di Samugheo, cantò con lo stesso Paiseddu e Peppino Ruggiu, accompagnati con la chitarra da Merella. Anche gli uomini indossavano per l'occasione il costume sardo. Mentre cantavano, qualcuno provvedeva a tradurre in italiano alla Principessa i versi della canzone. Fu, a quanto ci ha detto la cantante olbiese in una piacevole chiacchierata del marzo 2005 (mostrando, nonostante gli ottantasei anni, tra l'altro portati benissimo, una memoria e una lucidità straordinarie), una serata memorabile, e gli ospiti rimasero entusiasti dell'esibizione.

Nel 1939 cantò con Antonio Desole e l'accompagnamento del chitarrista Adolfo Merella, per due sere in un teatro di Genova.

Sempre nel 1939, in seguito a un'esibizione davanti al principe Umberto, di passaggio a Olbia, le fu assegnata una borsa di studio per la frequenza di una scuola di canto a Napoli. Ma l'entrata dell'Italia in guerra, di lì ad alcuni mesi, spezzò di fatto il suo sogno.

Nel gennaio 1943, Annetta si sposa col giornalista Franco Porcu. E, dopo la fine del conflitto, riprende le esibizioni, sia pure a un ritmo non intensissimo. Nel 1954 prende parte a una puntata del Concorso radiofonico interregionale di arte varia *Il campanile d'oro*, organizzato dalla RAI. Accompagnata dal chitarrista Nanni Serra, esegue una cantata gallurese e una canzone in italiano, suscitando l'apprezzamento della figlia di Giosuè Carducci, Libertà (la Titti di *Davanti san Guido*), che le scrive una lettera e le fa omaggio di un volume di poesie dell'illustre genitore.

Ancora del 1954 sono alcune trasmissioni di "Radio Cagliari" a cui prese parte, accompagnata per lo più dal chitarrista Nanni Serra, dove eseguì diversi tipi di canto tradizionale, dal *Canto in Re* alla *Disispirata*.

Altre manifestazioni di un certo rilievo a cui prese parte furono *Il microfono è vostro*, condotto da Nunzio Filogamo in diretta dal teatro "Massimo" di Cagliari (1955) e *Botta e risposta*, dal "Verdi" di Sassari, condotto da Silvio Gigli, con la partecipazione di Isa Bellini e Alberto Talegalli (1956).

Negli ultimi anni della sua attività, ormai ridottissima, si dedicò soprattutto alle serate di beneficenza. L'ultima sua esibizione è avvenuta a Tempio, al teatro "Del Carmine", in una manifestazione organizzata per ricordare Luigino Cossu, il 28 marzo 1980. Cantò nel corso di un intervallo ed eseguì, accompagnata dal chitarrista Antonio Marongiu, il canto *a la gaddurésa*. Poiché eravamo presenti, siamo in grado di testimoniare direttamente il clima di entusiasmo genuino che riuscì a creare e l'ammirazione da parte di chi ancora non la conosceva o non aveva avuto modo di ascoltarla direttamente. Una performance straordinaria e indimenticabile.

Annetta Spano ha inciso anche tre o quattro dischi, nel 1969, per la "New Cadis", con l'accompagnamento di Bachisio Viridis con la chitarra e di Mondo Vercellino con la fisarmonica. Non sono quanto di meglio ci si potesse aspettare, ma sono tra i pochissimi documenti sonori esistenti di lei.

Dotata di una voce eccezionalmente duttile, con le caratteristiche del soprano, non furono molte le occasioni in cui si cimentò con gli uomini, proprio per via del registro vocale. Per quanto il suo stile interpretativo abbia molto di originale e personale, segue tuttavia abbastanza fedelmente ritmi, moduli esecutivi e

schemi tradizionali. Nei canti di Gallura, in particolare, che interpretava magistralmente, si rifaceva prevalentemente alla versione di Aggius. In tutte rivela un'attenzione ai particolari, alle rifiniture, conseguenti a una grande sensibilità musicale e a una voce educata in maniera eccellente. Non per nulla nei suoi concerti alternava le cantate sarde a brani operistici, nell'esecuzione dei quali si faceva accompagnare sovente dal maestro Cherubino, anch'egli olbiese. E tuttavia, nonostante la propensione per la lirica, nei brani sardi la sua voce, il suo stile interpretativo, le modulazioni, i gorgheggi, sono prettamente sardi.

La sua attività artistica, che è stata lunga e anche intensa in certi periodi, si è svolta in ambito prevalentemente concertistico. Di conseguenza non è stata di grande significato e rilevanza per la storia della Gara a chitarra. Ci siamo soffermati a parlarne abbastanza diffusamente, tuttavia, perché il suo modo di cantare in sardo, e il suo repertorio sono tipici di essa, appartengono a quel filone; e anche perché le qualità vocali e le doti interpretative meritavano attenzione e rispetto. In ultimo perché si correva il rischio che il suo nome finisse nel dimenticatoio; e sarebbe stato grave e ingeneroso.



Peppino Ruggiu.



Antonio Nuvoli... natalizio.



Annetta Spano.

Mod. A - Concessione IX  
(Edizione Marzo 1911 - 1912)  
TAGLIANDO B

## CONCESSIONE SPECIALE IX

(metà prezzo della tariffa ordinaria differenziale)

### Compagnie teatrali ed assimilate

#### VIAGGIATORI

(1) Bemora

RICHIESTA N. \_\_\_\_\_

Viaggio { dalla stazione di Castelli } via \_\_\_\_\_  
 { alla stazione di Milano }

di N. (2) 1940 persone nominate nell'elenco a tergo e viaggianti:

2<sup>a</sup> classe \_\_\_\_\_ 3<sup>a</sup> classe \_\_\_\_\_

adulti N. \_\_\_\_\_  
 ragazzi \_\_\_\_\_

Dichiaro che i titolari della presente si trovano tutti nelle condizioni volute per godere della Concessione suddetta e che viaggiano precisamente per il seguente scopo:

(3) Uff. Caricini Pavia. Milano

(4) Milano li 19-1-1940 Anno 18<sup>o</sup>

(5) Uff. Piovanni Aedini

Il Capo dell'Ufficio di P. S.  
C. Vestrell

ANNOTAZIONI

Titolo della Compagnia \_\_\_\_\_

Bollo composto della Stazione \_\_\_\_\_

L. 0,30

Mod. A - Concessione IX  
(Edizione Febbraio 1911 - IX)  
TAGLIANDO B

## CONCESSIONE SPECIALE IX

(metà prezzo della tariffa ordinaria differenziale)

### Compagnie teatrali ed assimilate

#### VIAGGIATORI

(1) \_\_\_\_\_

RICHIESTA N. \_\_\_\_\_

Viaggio { dalla stazione di Milano } via Genova  
 { alla stazione di Savona }

di N. (2) 1940 persone nominate nell'elenco a tergo e viaggianti:

2<sup>a</sup> classe \_\_\_\_\_ 3<sup>a</sup> classe \_\_\_\_\_

adulti N. \_\_\_\_\_  
 ragazzi \_\_\_\_\_

Dichiaro che i titolari della presente si trovano tutti nelle condizioni volute per godere della Concessione suddetta e che viaggiano precisamente per il seguente scopo:

(3) Incursioni d'aschi "Vacon"

Il Capo dell'Ufficio di P. S.  
P. S.

ANNOTAZIONI

Titolo della Compagnia \_\_\_\_\_

Bollo composto della Stazione \_\_\_\_\_

L. 0,30

Biglietti di andata e ritorno rilasciati a Peppino Ruggiu per l'incisione discografica a Milano. 1940.

## CAPITOLO DICIOTTESIMO

*L'accompagnamento strumentale.*  
*1 Fratelli Secchi. Altri*

**P**er parlare di alcuni grandi personaggi che sono diventati protagonisti assoluti, e per svariati decenni, delle Gare, tra cui due grandissimi chitarristi come Nicolino Cabitza e Adolfo Merella, abbiamo dovuto compiere un balzo in avanti. Il che, sotto l'aspetto del rigore cronologico, potrebbe essere considerato riprovevole. Pertanto chiediamo venia al lettore se lo costringiamo, ora, a fare qualche passo indietro, per non lasciare zone d'ombra nel nostro racconto.

Non è escluso che in qualcuna delle *disfide aperte* che precedettero l'*ufficializzazione* delle Gare, e di cui s'è detto nel capitolo terzo, fosse del tutto assente l'accompagnamento strumentale. Ma, da quando la Gara è nata come tale, le esecuzioni dei cantadores hanno sempre avuto il supporto di uno strumento musicale, e precisamente la chitarra. Donde la denominazione di *Gara a chitarra*. Ma saremmo inesatti se ci limitassimo a codesta affermazione. In realtà, fin dai primi tempi è presente anche un altro strumento: la fisarmonica (o l'organetto). Sia Mannoni che Cuccuru ci hanno confermato di aver cantato, in Gara, con l'accompagnamento della sola fisarmonica. E d'altra parte, secondo quanto affermato da persone che si sono occupate specificamente dell'argomento, "a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, lo strumento maggiormente utilizzato per accompagnare il canto fu *lu sunettu*, organetto a otto bassi, la cui presenza era stata attestata nella Sardegna settentrionale nei decenni immediatamente successivi alla prima fabbricazione dello strumento a Castelfidardo (1863)"<sup>110</sup>. E Antonio Desole, in un'intervista concessa a M. Madau, afferma che "in sos butteghinos si cantava a boghe 'e sonette"<sup>111</sup>. Affermazione confermata anche da altri: "in sos zillèris, all'inizio del secolo, si cantava soprattutto accompagnati dall'organetto" (F. Cubeddu); "quando vedevano uno che sapeva suonare la chitarra, soprattutto negli stazzi, sembrava fosse arrivato il messia. Erano abituati al canto senza accompagnamento oppure all'organetto"<sup>112</sup>. La presenza dell'organetto, quindi, o della fisarmonica, quale strumento di accompagnamento del canto sardo, è attesta-

<sup>110</sup> P. ANGELI: *LA GARA DI CANTO, Il canto a chitarra nella Sardegna settentrionale*, cit.

<sup>111</sup> In *La Nuova Sardegna*, 28.02.1982. Anche se, aggiungiamo, ai tempi della giovinezza di Desole, in una bettola di Ploaghe nella quale egli andava a cantare, c'era la chitarra (e, come abbiamo visto, N. Cabizza!)

<sup>112</sup> P. ANGELI, cit.

ta fin dai primi tempi. Anche fonograficamente abbiamo testimonianze in proposito, in quanto esistono incisioni discografiche, risalenti agli anni Trenta, effettuate da Gavino De Lunas e da Giovanni Cuccuru, in cui è presente tale strumento.

Il nome ricorrente, nelle manifestazioni ufficiali e nelle incisioni discografiche di cui sopra, è quello di Celestino Fogu. Nacque a Osilo il 16 dicembre 1882. A Osilo ebbe due figlie, Celestina e Vittoria, non sappiamo se con la stessa donna o con due donne diverse di cui, comunque, ignoriamo l'identità. Nel 1915 si sposò con l'usinese Eleonora Madrau e si trasferì a Sassari. E in quella città si spense il 4 maggio 1959.

Delle sue qualità artistiche poco possiamo dire di seriamente attendibile per la scarsità di documentazioni sonore che permettano un'analisi esauriente. Ci sembra, tuttavia, di poterlo considerare, il suo, un accompagnamento lacunoso e approssimativo, che limitava notevolmente la libertà espressiva del cantadore. Ai suoi tempi, comunque, doveva essere quanto di meglio offrì la piazza, se lo troviamo presente in diverse incisioni discografiche e, secondo quanto testimoniato da più d'uno, non di rado sui palchi ad accompagnare le Gare (senza la chitarra, a quanto ci è stato riferito).

Altro fisarmonicista che troviamo presente nelle incisioni discografiche degli anni Trenta è Pietro Porcu. Nato ad Aidomaggiore il 22 maggio 1903, si era poi trasferito ad Abbasanta, dove si unì in matrimonio con l'abbasantese Rosaria Manconi. Ad incidere col chitarrista N. Cabizza e G. De Lunas fu chiamato presumibilmente (ma è tale solo per scrupolo, in realtà è una certezza) dallo stesso De Lunas, che ad Aidomaggiore e poi ad Abbasanta è vissuto per qualche tempo. Non sappiamo se oltre alla presenza nei dischi, abbia pure accompagnato dei cantadores sui palchi in Gara. Sappiamo per certo che è stato sempre considerato un eccellente esecutore di balli. È morto ad Abbasanta il 27 aprile 1985.

Lo strumento principe della Gara fu però, fin dai primi tempi, la chitarra. Non entriamo nel merito delle caratteristiche tecniche della chitarra sarda di accompagnamento, che esula dai nostri compiti. Altri l'hanno fatto prima di noi, e meglio di quanto noi potremmo fare, per via di conoscenze e preparazione specifiche che noi non abbiamo<sup>113</sup>. Né ci interessa, qui, approfondire e neppure disquisire su quando essa sia stata introdotta in Sardegna, quando si sia diffusa largamente, se e in quale misura discenda dalla chitarra spagnola e se a quella sia o meno assimilabile. A noi interessa solo affermare che, fin dalle origini della Gara, sul palco, accanto ai cantadores, c'è quasi sempre il chitarrista. La sua funzione, nei pri-

<sup>113</sup> F. MORETTI, *La chitarra e la musica popolare nel Monte Acuto*. Il Torchietto, Ozieri, 1993.

A. CARPI, *Canti sardi a chitarra*, cit. e, particolarmente interessante, la già più volte citata Tesi di laurea di P. ANGELI, di cui possiamo disporre grazie alla cortesia dell'Autore (e che, come abbiamo già detto e ripetiamo una volta per tutte, rielaborata e arricchita di nuovi studi, è in procinto di essere pubblicata).

mi tempi, si limitava a fornire gli accordi fondamentali dei diversi tipi di canto e a *sostenere* il cantadore nei momenti cruciali delle sue esecuzioni. Tutt'al più aggiungeva una brevissima introduzione (a mo' di preludio) e qualche fraseggio (che in gergo veniva detta *picchiàda*) di intermezzo (o interludio) tra una *boghe* e l'altra<sup>114</sup>. Col tempo poi, e con l'avvento di chitarristi più esperti e maggiormente dotati di abilità tecnica, di talento musicale e di fantasia, le *picchiàdas* di introduzione e di intermezzo si andarono facendo sempre più elaborate e varie. Ciascun chitarrista aveva le proprie, che divennero in qualche modo come la sua peculiarità caratterizzante: una specie di biglietto da visita musicale. Tanto che gli intenditori, anche solo udendone la suonata senza vederlo, riuscivano a individuarlo e a riconoscerlo. Contemporaneamente, pure l'accompagnamento vero e proprio si fece più attento e puntuale, seguendo più da vicino la voce del cantadore nelle varie fasi dell'esecuzione, fino a farlo, con i più bravi, quasi nota per nota.

Tutti i chitarristi dei primi decenni di Gare seguirono quello che viene considerato il metodo *classico* dell'accompagnamento (anche se, per come poi sono andate le cose, sarebbe più corretto chiamarlo metodo *antico*): vale a dire l'arpeggio con le dita. Il plectro, come vedremo meglio in seguito, e come abbiamo già accennato parlando di N. Cabizza, viene introdotto negli anni Quaranta.

Parallelamente a quanto abbiamo detto, e direi come conseguenza logica, nei primi tempi il chitarrista era quasi relegato in un ambito secondario. I protagonisti assoluti della Gara erano i cantadores. Tant'è che, sul palco, essi erano in primo piano e, per cantare, a turno, si alzavano in piedi e si portavano proprio ai limiti del palco, per essere più vicini al pubblico. Il chitarrista stava dietro, tutt'al più al fianco, da un lato, ma seduto.

Poi, gradualmente, il chitarrista incominciò ad assumere una fisionomia sempre più precisa e a vedersi riconosciuto un ruolo più importante. Finché, a un dato momento, non sappiamo esattamente quando ma molto probabilmente nella seconda metà degli anni Trenta, e pare per iniziativa di Nicolino Cabizza, si ebbe quella che potremmo definire la *parificazione* dei ruoli, e il suonatore stava in piedi, accanto al cantadore, la chitarra appoggiata sulla gamba che, a sua volta, poggiava su uno sgabello o su una sedia.

Alcuni chitarristi divennero famosi, ricercati e osannati quanto i migliori cantadores e la loro presenza, nella storia della Gara, ha assunto un significato di fondamentale importanza. Di due di loro, Nicolino Cabizza e Adolfo Merella,

<sup>114</sup> Contrariamente a quanto accade ai nostri giorni, anticamente questi intermezzi non si ponevano tra un cantadore e l'altro, ma tra una *boghe* e l'altra dello stesso cantadore, anche per consentirgli di riprendere fiato. Perciò, se vogliamo, erano più che altro dettati dalla necessità; ed erano funzionali allo sviluppo della Gara più di quanto non fossero legati a smanie esibizionistiche del chitarrista.

abbiamo già parlato diffusamente. Vediamo ora di dire qualcosa di altri che, se pure non hanno raggiunto la loro fama, sono stati tuttavia personaggi non secondari e chitarristi di prim'ordine. A iniziare dai fratelli Secchi, che furono sicuramente tra i più apprezzati e i più noti dei primi decenni e i cui nomi meritano di essere collocati tra quelli dei grandi protagonisti della storia della Gara a chitarra.

\*\*\*\*\*

Figli di un falegname di Sorso, che per un certo periodo aveva aperto bottega nella vicina Sennori, Peppino e Ignazio Secchi si dedicarono entrambi al mestiere paterno; ed entrambi coltivarono la passione per la chitarra.

Peppino nacque a Sennori il 20 giugno 1904. Aveva pochi anni quando la famiglia si trasferì a Sorso. Frequentò le cinque classi della scuola elementare e poi rivolse impegno e passione all'apprendimento del mestiere paterno. Impegno e passione che non vennero mai meno nel corso della sua vita e che lo portarono ad abbandonare la chitarra, che pure amava, e tutto ciò che ad essa era legato, per riservare interamente le cure e le attenzioni al suo mestiere. Lo amava talmente, e lo esercitava con tale serietà, che ogni anno non mancava di recarsi alla Fiera di Milano per tenersi aggiornato sulle nuove tecniche di lavorazione e i nuovi macchinari che le rendevano possibili. Lavorava di fino, come si suol dire, da ebanista di talento; tanto che diversi mobili di sua creazione furono ritenuti degni di venire riprodotti sulla *Rivista del mobiliere*, che si pubblicava a Milano.

Sposatosi nel 1930 con la sedinese Paolina Soggia (da cui ebbe quattro figli) fissò la sua dimora a Sedini. E a Sedini si è spento il 17 agosto 1974.

Alla chitarra, che apprese a suonare essendo giovanissimo, si dedicò ufficialmente per breve tempo. Di fatto, col matrimonio pose fine alle sue esibizioni in pubblico. A tale decisione non furono sicuramente estranee considerazioni di carattere economico. “*Su 'inari chi intrat cantende*” pare fosse solito dire “*cantende ch'èssidi*”; frase che veniva riferita sovente ai cantadores e che significa, in sostanza, che i quattrini guadagnati col divertimento (perché cantare, o suonare, non veniva considerato un lavoro vero e proprio) vengono bruciati nei divertimenti, senza lasciare traccia e, soprattutto, senza fare gruzzolo. E, inoltre, si distoglieva del tempo prezioso da un'attività sicuramente redditizia per dedicarla a una indubbiamente divertente ma economicamente poco concreta<sup>115</sup>. Il fatto che non andasse più in giro da una località all'altra e non salisse più sui palchi, non significa che Peppino Secchi avesse rinnegato una sua sincera e profonda passione

<sup>115</sup> Sono le stesse considerazioni che spingevano *tiu* Protu Porqueddu a contrastare la vocazione canora del figlio Pietro, come abbiamo visto nel cap. XII; e che, vissute in qualche misura sulla propria pelle, spingeranno Ignazio Secchi a prevenire ogni possibile tentazione dei figli (vedi appena più avanti).

relegando definitivamente in un angolo la chitarra. Non di rado, nei giorni di festa o in qualche momento di riposo, nella sua bottega artigiana di via Nazionale si davano convegno cantadores o cultori del canto sardo, e *mastru Peppinu* riprendeva la sua chitarra per accompagnarli.

Uomo estremamente serio, di poche e assennate parole, dopo la morte del padre, avvenuta quando i figli erano ancora piccoli, egli si addossò in qualche modo le responsabilità del genitore, assumendo il ruolo di capo famiglia. Come tale si comportò di certo nei riguardi del fratello minore Ignazio, verso il quale fu prodigo di consigli, di suggerimenti, talvolta anche di rimbrotti, rivolti sia al chitarrista che all'uomo.

Dagli intenditori, Peppino Secchi veniva considerato un chitarrista eccellente, dotato di ottima tecnica, di un orecchio sensibilissimo e attento, puntuale e preciso nel seguire il cantadore nelle sue variazioni, efficace ma molto misurato negli intermezzi e negli arpeggi introduttivi. Non è dato immaginare a quali risultati sarebbe potuto arrivare se alla chitarra si fosse dedicato maggiormente e con più convinzione.

Di lui c'è rimasta qualche incisione discografica, effettuata intorno al 1933 (o '34), quando già sui palchi non si esibiva più o lo faceva molto saltuariamente, con Giovanni Cuccuru. In una di queste, compare anche in veste di cantadore, duettando col grande interprete usinese.

\*\*\*\*\*

Qualche anno dopo Peppino, ed esattamente il 20 luglio 1907, ancora a Senori, nasceva Ignazio Secchi. Subito dopo, come abbiamo già detto, la famiglia fece ritorno a Sorso. In questo paese il piccolo Ignazio frequentò le scuole elementari (fino alla terza classe) e poi fu avviato all'attività paterna del falegname. Mestiere che anche Ignazio, come Peppino, esercitò per tutta la vita: ma, rispetto a Peppino, con meno costanza e assiduità, forse anche con meno talento; sicuramente con meno passione. Il talento, Ignazio lo profuse soprattutto nella chitarra. E se è vero che il fratello abbandonò ben presto la chitarra per dedicarsi con tutto l'impegno al lavoro, Ignazio fece il contrario; anche se, occorre precisarlo per non ingenerare equivoci, il mestiere di falegname continuò sempre a esercitarlo con serietà e maestria (costruendosi, tra l'altro, da sé delle ottime chitarre). Ma l'amore per la chitarra, per il suono, le serenate, le cantate conviviali e, poi, le Gare, era in lui preminente su ogni altra cosa.

Imparò ben presto a suonare e il suo esordio sui palchi avvenne quand'era ancora adolescente, intorno al 1920, all'età di appena tredici anni. Non siamo stati in grado di conoscere i nomi dei cantadores che accompagnò in quella sua Gara di esordio. Ma non è difficile immaginare che, in ogni caso, acquistò rapidamente notorietà e si conquistò la stima e la fiducia di gente come Desole, Cossu e Porqueddu se è vero che, di lì a qualche anno, sarà proprio lui a condividere con loro tutte le esperienze discografiche. Da soli o in gruppo, in tutte le loro incisioni discografiche i tre sunnominati hanno voluto sempre e solo l'accompagnamento di Ignazio Secchi. Il che equivale a una vera e propria laurea conseguita sul campo.

Intanto, il 25 febbraio del 1933, sempre a Sorso, conduceva all'altare Annarosa Doro. Dalla coppia sono nati 8 figli.

Temperamento d'artista, Ignazio Secchi amava i divertimenti, la buona compagnia; e, pur non essendo uno scialacquatore, gran parte dei proventi derivanti dall'attività di chitarrista andava in fumo, nonostante i consigli, talvolta i rimproverati del fratello, legato a un sistema di vita più ordinato e parsimonioso. Di questa situazione doveva essere personalmente ben cosciente se è vero che ha sempre non solo sconsigliato, ma addirittura materialmente impedito ai figli anche solo di avvicinarsi alla chitarra<sup>116</sup>.

Ignazio Secchi è stato un chitarrista precocissimo, come abbiamo riferito parlando dell'esordio avvenuto quando aveva appena tredici anni; ma la sua carriera, che è stata molto intensa sicuramente per almeno un ventennio, ha iniziato ad andare a rilento a partire dagli anni Cinquanta. Negli ultimi anni si esibiva solamente a Sorso, e solo per venire incontro alle insistenze degli amici. E proprio a Sorso, probabilmente intorno al 1960, salì per l'ultima volta sul palco.

Un tumore se l'è portato via il 17 luglio 1967, quando mancavano tre giorni al compimento del sessantesimo anno di età.

Chitarrista di grande talento, eccellente arpeggiatore, era attento soprattutto alle esigenze dei cantadores, di cui si metteva con grande modestia al servizio. E questo spiega anche il motivo per cui alcuni dei più grandi lo preferivano. Era puntuale e preciso nel seguire da presso tutte le variazioni, non indugiando eccessivamente in suonate introduttive o di intermezzo, anche se ne faceva di molto belle e suggestive, stando a quanto ci è stato riferito da alcuni cantadores superstiti e da quanto possiamo arguire dai dischi. Ma la sua efficacia, ripetiamo, risul-

<sup>116</sup>È quanto ci è stato riferito dal figlio Antonio, in una conversazione privata del 23 marzo 2005.

tava evidente soprattutto nell'accompagnamento vero e proprio. E non è un caso che Adolfo Merella sia stato suo allievo.

Alle incisioni discografiche, che permettono a Ignazio Secchi di lasciare il suo nome indelebilmente nella storia della Gara a chitarra e nel ricordo dei posteri, abbiamo accennato. Qualche problema esiste solo per quanto riguarda la datazione. Le incisioni di Desole, Cossu e Porqueddu, che potremmo sintetizzare tutte nel nome di Ignazio Secchi, visto che in tutte c'è lui come chitarrista, sono state effettuate probabilmente in date diverse. Ma è soprattutto su quella delle prime che esiste notevole disaccordo. Nel libro più recente che riporti una discografia sostanziosa, quello di Andrea Carpi<sup>117</sup>, gli anni indicati variano tra il 1932 per le prime e il 1937 per le ultime. Ma in tutte le interviste rilasciate dai diretti interessati o dai loro familiari si parla invece, almeno per le prime incisioni, del 1928-29. Nel corso del programma *Folklore di ieri e di oggi*, condotto da Giovanni Sanna per Radio Cagliari, i familiari di Luigino Cossu parlano del 1928 (trasmissione del 21. 12. 1975). In un'intervista concessa a Salvatore Bianco, apparsa su *L'Isola* del 14 maggio 1982, Antonio Desole parla del 1930; ma ancora Desole, in un'altra intervista, concessa a Marcello Madau e apparsa su *La Nuova Sardegna* il 28 febbraio, sempre del 1982, parla invece del 1929; con una precisazione: che qualche mese prima di lui aveva inciso Cuccuru. Il che (ossia che Cuccuru abbia inciso prima) pare che sia fuor di dubbio. Ma ancora una volta non c'è accordo sulle date. Nella citata discografia compilata da Andrea Carpi, si parla, per Cuccuru, del 1931. Ma anche la vedova di Nicolino Cabizza, a proposito delle incisioni del marito con Giuseppe Langiu parla del 1930, laddove ufficialmente risulta la data del 1931 (vedi cap. XIII, nota). I famigliari di Ignazio Secchi parlano, addirittura, della "metà degli anni Venti" (il che mi sembra fuori discussione: rimane tuttavia, costantemente, il riferimento agli "anni Venti", e non si va mai, comunque, oltre il 1930).

Dove sta dunque l'errore? E c'è errore? O non può essere accaduto quanto spiega Pietro Sassu nella scheda illustrativa dell'Ellepì VPA 8486 *Efisio Melis* (luneddas) *registrazioni originali 1930-1937*, ossia che non sempre l'uscita di un disco faceva seguito più o meno immediato alla sua incisione; e che talvolta dischi incisi nella stessa seduta di registrazione vedevano la luce anche con diversi anni di ritardo? In questo caso si spiega la differenza nelle datazioni.

Ci siamo soffermati sull'argomento onde affrontare, e cercare di fornire una risposta accettabile, a un problema che ci siamo trovati tra i piedi più volte e che, più che incuriosirci, ci ha infastiditi. E non solo noi, crediamo. Problema la cui soluzione possibilmente definitiva lasciamo a chi si occupa del settore. Anche

<sup>117</sup> A. CARPI, *Canti sardi a chitarra*, ed Il Trovatore, Roma 1999.

perché, per la storia della Gara, non ci sembra di grandissima rilevanza, nel senso che, quanto meno per le differenze prese in esame, esse non risultano in alcun modo determinanti.

\*\*\*\*\*

Oltre ai fratelli Secchi, altri chitarristi iniziarono la loro carriera, o erano già attivi, negli anni Trenta; alcuni anche di un qualche spessore.

Ricordiamo Giovanni Scanu, di Luras, fratello di Mario. Nato il 21 maggio 1907, esordì in palco probabilmente tra il 1930 e il '32, e proseguirà poi fino a tutti gli anni Sessanta con qualche apparizione anche successivamente. Morirà a Luras, novantacinquenne, nel 2002. Uomo burbero (ma sarebbe più proprio definirlo scorbutico), scarsamente malleabile, non godeva di molte simpatie nel suo paese e neppure tra i colleghi. Ed è questo, pensiamo, il motivo per cui non incontrò il successo a cui, per le sue veramente notevoli qualità di chitarrista, avrebbe potuto aspirare. Si esibì, infatti, quasi solo in Gallura e in qualche altra zona circoscritta all'area settentrionale. Al grosso pubblico divenne noto soprattutto per le incisioni discografiche effettuate per l'olbiese "Nuraghe", di Mario Cervo, con Nanni Soggiu e il fratello Mario, con la denominazione di *Trio Gallura*. Il suo metodo di accompagnamento è quello tradizionale, arpeggiato, che per comodità ed esigenza di chiarezza attribuiremo ai fratelli Secchi (che non ne sono stati gli inventori ma, prima dell'avvento di Merella e per comune sentire, i più illustri rappresentanti); e non manca di qualche delicato e apprezzabile fraseggio introduttivo o di intermezzo. Chi l'ha conosciuto da vicino e ha avuto modo di frequentarlo, mette in rilievo la sua straordinaria conoscenza del canto sardo. Pare che sia stato lui a insegnare al fratello Mario alcune delle *boghes* più belle.

Altro chitarrista che abbiamo trovato abbastanza di frequente citato dagli *addetti ai lavori* che hanno operato in quell'epoca (o anche semplici appassionati che le Gare di quell'epoca, e degli anni successivi, hanno seguito), è Antonio Fressi, chiamato *Mignocchi* perché orbo di un occhio. Sedinese, era nato nel 1902. Esercì diversi mestieri tra cui quello del *banditore*. Fu, insieme ad Antonio Desole, protagonista dell'episodio da cui nacque la canzone a ballo *La jaddina*, di cui abbiamo detto diffusamente nel capitolo VI. Da quanto ci è dato sapere, ebbe modo di farsi apprezzare in varie esibizioni sui palchi, per diversi anni. Seguiva il metodo tradizionale. Si è spento, ancor giovane, nel 1962.

Usinese di nascita era invece Pietro Scanu. Fin dalla nascita (1905) era affetto da una malformazione fisica (aveva una gamba più corta dell'altra) che lo costrin-

geva alla zoppia. Di famiglia molto povera, a un certo punto della sua vita si trasferì nel vicino paese di Ossi, dove fece l'esattore delle imposte. E a Ossi è deceduto, non sappiamo in quale anno. Non abbiamo testimonianze che ci documentino la sua attività sui palchi, anche se riteniamo che, almeno nel suo e nei paesi vicini, diverse Gare le abbia fatte, negli anni Trenta. La sua fama è in ogni modo legata ai dischi che incise con Giovanni Cuccuru, dove si rivela discreto accompagnatore e abile arpeggiatore non privo di originalità.

Pare che anche il cognato di Pietro Scanu, Erminio Ninu, facesse qualche apparizione sui palchi, in specie quando vi era impegnato il compaesano Giovanni Cuccuru.

Non sappiamo esattamente quando, dove e con chi, ma sicuramente verso la fine degli anni Trenta esordì sui palchi anche Antonio Emilio Oggiano, noto comunemente come Emilio e anche col nomignolo di *Flanella* che gli venne affibbiato presumibilmente a Sassari, dove si era trasferito da Mores, località nella quale era nato il 5 agosto del 1910. E a Sassari ha vissuto il resto della sua vita. È deceduto in tarda età, negli anni Novanta. Anche se non possiamo annoverare il suo tra i nomi più noti al grande pubblico, soprattutto nel Sassarese (ma non solo) si conquistò una discreta fama, ed ebbe modo di disputare un notevole numero di Gare, esibendosi saltuariamente ancora negli anni Settanta. Pur non eccellendo per abilità e originalità, era tuttavia in possesso di una tecnica apprezzabile e di *mestiere* sufficiente per garantire ai cantadores un supporto strumentale valido e tranquillizzante.



Ignazio Secchi.



Peppino Secchi.



Giovanni Scanu con L. Cossu e M. Scanu.

## CAPITOLO DICIANNOVESIMO

### *Il repertorio. Il pubblico. Il rapporto Comitati-cantadores. Gli spostamenti. Il compenso. I dischi.*

**P**er comprendere appieno il valore, non solo spettacolare e neppure solo musicale della Gara, e la sua collocazione nella società sarda della prima metà del Novecento, riteniamo non inutile riportare qui quanto abbiamo scritto altrove, e detto infinite volte in pubblici interventi:

*“...Per molte comunità della nostra Isola, la festa patronale costituiva un momento singolare nella grama vita quotidiana; era come una parentesi gioiosa che spezzava la monotonia di un intero lungo anno di lavoro, di fatica, di affanni, di tristezza; una parentesi lungamente attesa e sospirata, perché offriva occasione di divertimento, di distensione, di incontri: si sfoggiava un abito nuovo, si ospitava un amico forestiero, si corteggiava una donna, si sanciva con il fidanzamento ufficiale un talora anche contrastato corteggiamento. Uno dei momenti culminanti e maggiormente caratteristici e caratterizzanti della festa patronale era costituito dalla Gara... Accorreva la gente la sera, al chiaro di luna o a lume d’acetilene quando, o dove, ancora non era arrivata l’illuminazione elettrica. Spesso erano gruppi familiari al gran completo. Prendevano posto tranquillamente nella piazza che, quando la Gara incominciava, era letteralmente gremita...<sup>118</sup> La folla raccolta e composta, complice il silenzio; occhi e orecchie e menti e cuori rivolti all’unisono e concentrati su un unico obiettivo: il palco. Il palco adorno di lauro odoroso o di canne fresche, addobbato spesso con drappi e festoni e bandierine multicolori di carta, palpitanti a ogni lieve sospiro di brezza. E sul palco gli attori di una straordinaria recita a soggetto: i cantadores. La folla li segue non solamente perché inebriata, trascinata dalle pirotecnie vocali ma anche, o forse soprattutto, perché da quegli interpreti si sente rappresentata: perché si rivivono momenti e attimi struggenti d’amore e di tenerezza e di rimpianto e di malinconia che ciascuno avverte entro di sé; un mondo di melodie che è frutto dell’abilità e delle doti dei cantadores, ma è anche, alla base, patrimonio (...) di ciascuno”<sup>119</sup>.*

Il silenzio è massimo, l’ascolto è attento e composto, gli applausi sottolineano le *boghes* particolarmente riuscite e non sono mai gratuiti. Anzi, a tal proposi-

<sup>118</sup> In un’ottava del poeta improvvisatore Giovannino Fadda è espresso efficacemente tale approccio del pubblico alle Gare (lui parla di quelle poetiche, ma il discorso vale anche per le Gare a chitarra) Ne riportiamo gli ultimi quattro versi: “...e pro si ponner de su palcu in pese/ accudian cun sa cadrea a pala/ ogni unu chilchende a dogni costu/ de si che collocare in primu postu” (... e per potersi sistemare vicino al palco arrivavano con la sedia in spalla adoperandosi in ogni modo per occupare i primi posti). Vedi G. PERRIA -P. PILLONCA, *Juan-ninu Fadda, cantadore de su populu*, ed. Domus de Janas, Selargius 2004, pag. 20.

<sup>119</sup> G. PERRIA, *Usignolo della Sardegna ecc.*, cit. pagg. 88-89.

to, dobbiamo rilevare il fatto che, soprattutto nel passato, il pubblico sardo di applausi era piuttosto avaro. A noi, che viviamo in una società che gli applausi non li lesina a nessuno, spesso li elargisce addirittura a comando, tutto ciò può tornare strano; ma allora effettivamente era diverso: l'attenzione bisognava saper-sela conquistare e gli applausi meritarseli; la fama la si costruiva giorno dopo giorno, anno dopo anno, con costanza di impegno.

Le voci e gli accordi della chitarra si spandono e quasi si dilatano nell'incanto della sera, immergendosi e quasi perdendosi in quell'atmosfera. “*Solu in s'aea istellada/ si perdet cust'armonia*” scrisse, in una delle sue poesie più note, a nostro avviso fotografando perfettamente il momento, Giuseppe Raga<sup>120</sup>.

Non esistevano amplificazioni. Fino a tutti gli anni Quaranta e gran parte dei Cinquanta, e spesso anche dopo, si cantò *al naturale*. Eppure le voci, anche quelle non particolarmente robuste, potevano essere udite non solo per tutta la piazza, ma anche oltre<sup>121</sup>.

Va anche detto, a tal proposito, quanto da noi rilevato in numerose discussioni che nel corso degli anni abbiamo avuto con diverse persone sull'argomento: in quei tempi non c'era alcun inquinamento acustico, o era minimo rispetto ai nostri giorni e, di conseguenza, l'organo uditivo era notevolmente più sensibile e pertanto in grado di percepire suoni e rumori valutabili in un livello di decibel di gran lunga inferiore a quanto possa farlo il nostro orecchio; il quale, per una forma di autodifesa, onde sopportare i rumori *sparati* dalla frenetica sguaiataggine moderna, ha dovuto innalzare il livello minimo di percezione. In parole povere: siamo tutti un pochino sordi, rispetto ai nostri avi; in compenso, però, riusciamo a sopportare indenni, o quasi, suoni e rumori tanto forti che per loro sarebbero risultati fatali.

Abbiamo già detto dell'attenzione e della compostezza con cui veniva seguita la Gara. A ciò dobbiamo aggiungere che era tanto il rispetto che si aveva, in genere, per gli altri e per l'evento in sé, che coloro i quali dovevano andar via anzitempo si sistemavano ai lati o in fondo, e comunque in una posizione defilata, onde potersi allontanare inosservati e senza arrecar disturbo a chicchessia.

Le donne, in fatto di attenzione, non erano da meno degli uomini, se non addirittura superiori. E sognavano di sentirsi cantare dal loro innamorato, nelle serenate, i versi delle canzoni o i *Mutos de amore* più belli e più significativi che venivano eseguiti sul palco.

<sup>120</sup> Bonnanaro(1873-1957). Il titolo del componimento è *Sa chiterra*, ed è del febbraio 1930. Trad.: “solo nel cielo stellato si immerge perdendovisi questa armonia”. Abbiamo utilizzato i versi del Raga perché esprimono al meglio il concetto. In realtà, però –è doveroso e onesto sottolinearlo – il componimento trae spunto da una situazione differente dalla Gara(era il figlio che, a notte inoltrata, suonava la chitarra).

<sup>121</sup> Mio padre e un mio zio mi hanno raccontato che, una volta, si erano recati a S. Vero Milis, che dista da Narbolia circa quattro chilometri, a piedi, per ascoltare una Gara; e ancora prima di entrare nell'abitato di quel paese potevano udire le voci dei cantadores che avevano già iniziato a cantare.

Per quanto concerne il repertorio non esisteva, negli anni che abbiamo fin qui preso in considerazione, un programma preciso, preconstituito e più o meno regolarmente osservato. I tipi di canto *sempre* eseguiti erano il *Canto in re*, *A sa nuare-sa*, i *Mutos*, quasi sempre il *Mi e La* e la *Disisperada*. Negli anni Venti vennero inseriti i canti galluresi (grazie soprattutto a Luigino Cossu e a Ciccheddu Mannoni). In quello stesso decennio o forse nei primi anni Trenta si aggiunsero quella che noi oggi chiamiamo *Piaghese antiga* (modulo canoro ploaghese che Antonio Desole codificherà in un'incisione discografica di quegli anni avente per titolo appunto *Boghe antiga de Piaghe*) e il *Si bemolle*, un tipo di canto piuttosto elaborato di cui molti si sono attribuita l'*invenzione*, ma sulla cui paternità, nell'incertezza, preferiamo non esprimerci in maniera definitiva, anche se propendiamo per indicare in Ignazio Secchi l'elaboratore principale. Alcuni cantadores eseguivano talora (in particolare lo faceva Giovanni Cuccuru, ma non li disdegnava neppure Giuseppe Langiu) delle cantate particolari, di loro creazione o elaborazione, che non rientravano negli schemi consueti e tradizionali per ritmo e melodia. Altri ancora eseguivano il ballo cantato, in particolare Antonio Desole, come abbiamo visto nel capitolo a lui dedicato.

Rari e brevi, e non immancabili, erano gli intervalli. Spesso, infatti, non c'era-  
no *stacchi* tra i diversi tipi di canto. Si passava dall'uno all'altro quasi senza pre-  
avviso: erano sufficienti un rapido cenno o un'occhiata: il chitarrista cambiava  
accordo e ritmo e il cantadore di turno avviava il nuovo canto. Di solito, dopo  
un lasso di tempo più o meno lungo si ritornava al *Canto in re*, che veniva esegui-  
to anche quattro o cinque volte nel corso di una Gara<sup>122</sup>.

\*\*\*\*\*

I cantadores erano un po' i *divi*, le *star* dell'epoca (entro certi limiti, ovviamen-  
te, senza arrivare ai livelli di fanatismo dei tempi nostri!). Quando arrivavano a  
destinazione, si recavano ad accoglierli alla stazione o alla fermata della carrozza  
che fungeva da diligenza; e talvolta con un largo seguito appresso, li accompa-  
gnavano a casa del Presidente<sup>123</sup>. E qui terminava, però, la loro condizione dicia-  
mo così privilegiata, perché una volta entrati, e dopo lo scambio dei convenevoli  
e magari un bicchierino di benvenuto, *dovevano cantare*. Poi cenavano; magari  
qualcosa di leggero, una minestrina, per non appesantire lo stomaco. Seguivano

<sup>122</sup> Questo, almeno in parte, avverrà anche in epoca più recente, stando sul palco Merella e alcuni cantadores della "vecchia guardia".

<sup>123</sup> Adoperiamo il termine di Presidente (del Comitato organizzatore) in quanto è quello più comune e oggi quasi generalmente usato; in realtà, però, soprattutto nel passato, varie località utilizzavano nomi diversi: *obrieri*, *oberaju mazore* ecc.

due o tre *voci* che potremmo considerare *di riscaldamento* e ci si recava in piazza, accompagnati dal Presidente e da altri componenti del Comitato. Salivano sul palco, dove non venivano quasi mai lasciati soli, perché la loro *scorta*, chiamiamola così, o quantomeno quella parte di essa che poteva trovarvi spazio senza pregiudicarne la stabilità, vi prendeva posto. E incominciava la Gara. Che poteva protrarsi per molte ore (anche quattro o cinque e mai meno di tre). Dopo di che si ritornava a casa del Presidente (o alla sede del Comitato); si mangiava qualcosa di più sostanzioso e poi si andava in giro per il paese a far le serenate. Si rientrava spesso alle prime luci dell'alba (e anche oltre). A questo punto, ai cantadores (e allo strumentista) venivano concesse alcune ore di riposo, per riprendere un po' di energie in vista della Gara del pomeriggio (accadeva abbastanza di frequente, infatti, che nello stesso paese si cantasse per due giorni di seguito, ad es. il sabato notte e la domenica pomeriggio: ma talvolta succedeva che si cantasse di notte anche la seconda sera). A meno che non dovessero ripartire: in tal caso venivano riaccompagnati direttamente al mezzo pubblico (o privato) con cui facevano ritorno al proprio paese o si avviavano alla sede della Gara successiva.

In realtà, rispetto alle pretenziose e non di rado bizzose star di oggi, i nostri antichi cantori, in cambio di una qualche considerazione e di un onorario tutto sommato modesto, finivano per essere quasi *schiaivizzati* dai committenti. “*Ci pagavano per una Gara – ci è stato detto da diversi anziani cantadores – ma di fatto ne facevamo due o tre*”.

Abbiamo accennato, parlando del viaggio, a treni e a carrozze–diligenza. In realtà, viaggiavano come potevano. Con i mezzi pubblici dove c'erano e fino a dove arrivavano. La rete ferroviaria sarda era quella che era (nel momento in cui scriviamo non è che sia migliorata di molto!): a parte la direttrice Sud-Nord, con diramazione fino a Olbia, sul finire dell'Ottocento, grazie alla legge 3011, approvata il 22 marzo 1885, che dava *facoltà al governo di far concessioni di strade ferrate secondarie nell'isola di Sardegna* ci si mise al lavoro di buzzo buono e una quindicina di anni dopo quella data la “Società per le Ferrovie Secondarie Sarde” inaugurava la linea Mandas –Arbatax. Sicuramente più importante, per la nostra storia, è quanto avvenne una trentina d'anni più tardi: il 16 novembre 1931 veniva inaugurata la linea che collegava Sassari con Tempio e due mesi dopo, esattamente il 18 gennaio 1932, entrava in funzione la Luras–Palau<sup>124</sup>. Se si tiene conto del fatto che esisteva anche il collegamento Sassari–Alghero, e che quasi tutti i centri dell'Anglona, del Sassarese, parte del Logudoro e della Gallura erano toccati dalla ferrovia, possiamo dedurne che a partire dai primi anni una parte conside-

<sup>124</sup>Vedi “Quando l'Anglona andava in treno”, di Giomaria MANCONI, in *L'Anglona*, periodico della Comunità montana n. 2, anno II, n.3, giugno 2003.

revole delle località interessate alle Gare era raggiungibile col treno, benché in diversi casi le stazioni si trovassero a una certa distanza dal centro abitato. Restavano tuttavia molte altre località, piccoli centri, frazioni, stazzi, che non usufruivano di alcun collegamento. E per raggiungerli occorreva arrangiarsi, come si suol dire. Talvolta erano mezzi messi a disposizione dei cantadores dagli organizzatori; tal altra venivano noleggiati da loro. Altre volte si faceva ricorso a mezzi di fortuna: a cavallo, in bicicletta, usufruendo del “passaggio” di qualche carro o carretto; ma anche, e per tratti talvolta anche lunghi, a piedi<sup>125</sup>.

Forse, a pensarci bene, questi cantadores antichi richiamano alla memoria, più che le *star* di oggi, a cui li abbiamo per un momento e forse impropriamente accomunati, quei personaggi “*che sembrano usciti da un poema di Omero, a cui la natura aveva regalato una splendida voce e una gran voglia di cantare, di far partecipi gli altri del dono che avevano ricevuto. E andavano, di paese in paese, spesso con mezzi di fortuna e talvolta a piedi, girovaghi acrobati delle corde vocali, che piazzavano il loro spettacolo su un palco, e incantavano il pubblico che accorreva a frotte ad ascoltarli*”<sup>126</sup>.

Oltre a quanto ci è stato dato di udire dalla viva voce di molti dei protagonisti dell’epoca, siamo in possesso anche di documenti scritti che ci permettono di tracciare un quadro attendibile e sufficientemente chiaro della situazione. Ad esempio, possediamo una cartolina postale del 5 ottobre 1937, in cui Pietro Porqueddu dice a Peppino Ruggiu che poteva venire alla festa a cui l’aveva invitato (non sappiamo in quale località) “a questi patti: dico sarebbe meglio cantare di sera poiché io lunedì non posso mancare di rientrare al lavoro, quindi domenica sull’imbrunire devo rientrare in casa. Oppure se tu ti impegni *per il mezzo di trasporto in macchina oppure diversamente prima della mezzanotte accetto di cantare di notte*. Per sabato posso cantare di notte, però domenica di sera, poiché permesso non me ne danno”. Il che dimostra anche che, oltre al problema del trasporto, esisteva anche quello di conciliare l’attività canora con quella lavorativa ordinaria.

Un altro scritto in nostro possesso (che dobbiamo alla squisita cortesia della vedova e dei figli di Peppino Ruggiu) ci apre uno squarcio sui rapporti che esistevano tra cantadores e committenti, sulle modalità di *ingaggio* e, come in questo caso, su come raggiungere la località. La lettera è datata 11 giugno 1939. Proviene da Burcei. A scriverla è un cossoinese, quindi compaesano di Ruggiu, residente però in quella località della Trexenta. Egli, a nome degli organizzatori, invita il Ruggiu a cantare, assieme a Pietro Porqueddu, in occasione della festa di S. Antonio, nei giorni 17 e 18 giugno (la festa in realtà doveva svolgersi il 13, ma per comodità dei cantadores, la Gara, o meglio le due serate di Gara, erano state posticipate). È curiosa, questa lettera, perché lo scrivente si premura di fornire tut-

<sup>125</sup> Sull’argomento si veda anche: G. PERRIA –P. PILLONCA, *Juanninu Fadda, cantadore de su populu*, cit. pag. 38.

<sup>126</sup> G. PERRIA, *Usignolo della Sardegna*, cit. pag.141.

te le spiegazioni su come giungere a destinazione: “Tu con i tuoi amici partite il 17 con il treno che arriva a Cagliari prima delle ore 17, in una parola (leggi *perché*) la corriera parte per Burcei alle ore cinque di sera. La partenza di detta corriera è vicino alla stazione stessa, non è più di cento metri dall’uscita, a sinistra dell’uscita della stazione (...) Tanto nella ferrovia che nell’autocorriera il biglietto lo fate andata e ritorno. (...) Bene inteso i soldi del viaggio vi vengono rimborsati. Il lunedì, e cioè il giorno 19 partite da Burcei alle ore 6 circa. Potete essere a Sassari alle 13 circa...”.

Da questa lettera apprendiamo anche che, tutto sommato, le poste non dovevano funzionare tanto male se lo scrivente raccomanda: “Rispondimi subito, magari con espresso che imbucandola la mattina da Sassari la ricevo in giornata”. E comprendiamo anche come, grazie all’interessamento di appassionati di origine *cabesusese*, anche nelle altre parti dell’isola si potevano ascoltare delle Gare.

Abbiamo accennato poc’anzi alle modalità di *ingaggio* di cantadores e strumentisti. Incominciamo con la scelta dei cantadores e del chitarrista da invitare: di solito avveniva per conoscenza diretta di almeno uno di essi, o per sentito dire; in qualche misura, a partire dagli anni Trenta provvederanno a farli conoscere, come vedremo, anche i dischi che incominciavano a circolare. Il contatto, poi, avveniva in maniera diretta. Abbiamo osservato altrove<sup>127</sup> “*per chi, come i giovani di oggi (...) si è abituato ad affidare la programmazione degli spettacoli alle apposite Agenzie, potrebbe sembrare strano lo strettissimo e personale rapporto che esisteva in passato tra l’artista e il Comitato organizzatore. Era un rapporto diretto, senza intermediari. Ed è curioso andarsi a leggere le cartoline postali o le comunicazioni che intercorrevano tra questo e quelli*”. Qualcosa l’abbiamo già vista e commentata; avremo occasione di vedere ancora qualcos’altro. Intanto va detto che, di solito, si contattava una sola persona (chitarrista o cantadore non importa, per lo più direttamente conosciuto) e costui provvedeva poi a contattare gli altri, spesso espressamente indicati dal committente, ma non di rado si lasciava alla persona contattata la facoltà di scegliere i colleghi di suo gradimento (o liberi da altri impegni e perciò disponibili). Possediamo al proposito alcuni documenti. Ad es., il 18 settembre 1939 perviene a Peppino Ruggiu una cartolina postale in cui lo si invita “per la gara di canto che si terrà a Siligo in occasione della festa di S. Vincenzo nei giorni 28 e 29 del corrente mese. Nel darmi la tua conferma di accettare l’invito, devi pure assumere l’impegno per la partecipazione degli altri cantatori, e cioè Porqueddu e Cossu...”. Più o meno dello stesso tenore è l’altro esempio – ma ne abbiamo visti tanti altri – in cui si scrive a un cantadore (in questo caso è ancora Ruggiu) pregandolo di invitare il chitarrista Merella e di assicurarsi (della partecipazione) di

<sup>127</sup> G. PERRIA-P. PILLONCA, *Juanninu Fadda* ecc., cit., pag. 35.

Porqueddu e di Degortes. L'impegno era per i giorni 12 e 13 giugno 1937, a Uri. Più curioso è invece un documento del 1938, in cui Peppino Ruggiu aveva evidentemente indicato, per cantare a Bortigali nei giorni 21 e 22 agosto, un certo nominativo (di cui peraltro nulla sappiamo). Dal Comitato gli si fa sapere che, oltre a essere impegnati lui e il chitarrista Nicolino Cabizza, per trovare il terzo cantadore "per adesso è interessato il sig. Cossu Luigino; qualora lui non trovasse competente, inviteremmo il suo amico". Ed è ugualmente curioso e interessante, anche per comprendere i rapporti che intercorrevano tra cantadores e tra questi e Comitati organizzatori, l'altro documento che proponiamo (che è dell'agosto 1939). Il giorno 13, Ciccheddu Mannoni, che in quel periodo risiedeva a Sorgono, dove lavorava in un sugherificio, scrive al "carissimo Peppino (Ruggiu)" che, avendo avuto l'incarico da parte del Comitato di cercarsi i colleghi per cantare a Luogosanto ai primi di settembre, aveva fatto il suo nome, insieme a quelli di Mario Depperu e di Annetta Spano. E aggiungeva che, comunque, per la conferma avrebbe provveduto a scrivergli il Comitato. Difatti, il giorno 18, ecco la cartolina postale, proveniente da Luogosanto, in cui l'"egr. sig. Peppino" viene invitato a cantare per i giorni 8 e 9 settembre.

Il mezzo comunemente usato era la cartolina postale (la formula più frequente era quella *con risposta pagata*, per cui in un certo senso l'interpellato era obbligato a fornire una risposta). Altre volte poteva anche succedere che cantadores e chitarrista venissero impegnati in blocco, direttamente e sulla parola, dal Comitato organizzatore o da alcuni rappresentanti di esso che si erano recati ad ascoltare la Gara in un paese vicino o comunque non molto distante dal proprio. Poi, magari, si ricorreva, per conferma o disdetta, al telegrafo. In qualche caso si utilizzava direttamente il telegrafo. Nel 1945, ad esempio, Peppino Ruggiu, in data 22 maggio riceveva da Ozieri il seguente telegramma: "*Sei invitato cantare giorni 27 e 28 corrente. Rispondi subito se disposto*". Il committente era la "Società B. V. di Monserrato". In questo caso si trattava di una comunicazione di invito. È invece un telegramma di conferma (evidentemente l'invito e la trattativa erano avvenuti in precedenza) il seguente: la data è quella del 16 agosto 1948; provenienza: Nughedu S. Nicolò. Il testo: "*Attendiamovi giorno 22 corrente. Il Comitato*". In epoca successiva, quando incominceranno a diffondersi gli apparecchi telefonici – ma siamo già oltre il periodo storico finora preso in esame – le comunicazioni per telefono finiranno per prendere il sopravvento. E ancora ai nostri giorni è il metodo quasi esclusivamente usato.

\*\*\*\*\*

Quanto ai proventi dell'attività, era assai diffuso il detto *cantadore morit pedidore* (il cantadore finirà mendicante). Ma non perché non ci fosse una retribuzio-

ne. Almeno a partire dagli anni Venti esisteva un onorario riconosciuto (magari non fisso ma trattabile a seconda delle circostanze). E, tutto sommato, era anche di una certa consistenza rispetto alla normale paga di un contadino o di un artigiano. Sappiamo che sul finire degli anni Venti l'onorario di un poeta improvvisatore si aggirava intorno alle 100 lire a serata; e intorno alle 50 doveva essere quello di un cantadore a chitarra, se è vero che nei primi anni Trenta, il poeta percepiva ancora 100 lire e il cantadore la metà circa. Per gli uni e per gli altri abbiamo, oltre a quelle raccolte “a voce”, anche diverse testimonianze. Per i poeti, ne abbiamo parlato diffusamente nel lavoro dedicato a Giovannino Fadda<sup>128</sup>. Per i cantadores a chitarra, riportiamo il testo di una cartolina postale inviata a Peppino Ruggiu da Giave in data 10 settembre 1932:

“Caro Peppino, gli obrieri per la festa di S. Nicolò che dovrà celebrarsi qui il 17 e 18 corrente, mi incaricano di invitarti a cantare, ed offrono lire Cento – viaggio a tuo carico, vitto e alloggio gratis. Non possono dare di più perché non possono disporre. Vedi dunque di poterli accontentare e dato che il tempo è brevissimo ti prego di rispondermi subito in merito”. Seguono cordiali saluti ecc. Ma mentre i poeti riuscirono in breve a raddoppiare l'importo del loro compenso, per i cantadores le cose non cambiarono di molto. Ancora nel 1937 a Osilo, per il 12 e il 13 settembre offrivano “lire Cento speso viaggio e vitto”. Non essendoci indicazioni diverse pensiamo che si tratti del compenso complessivo per le due serate. Anche Florinas, per le serate del 5 e 6 novembre, ma dell'anno successivo, 1938, offriva le stesse condizioni. Mentre nel 1939, a Burcei, quello scritto su cui ci siamo da poco soffermati, parla di “lire 75 a sera” per i cantadores e di “lire 100 per due giorni al chitarrista”. Tra l'altro da questa lettera (che si rivela sempre più una miniera di informazioni) constatiamo la diversità del trattamento riservato al chitarrista rispetto ai cantadores, quantunque dubitiamo che fosse la prassi: riteniamo più probabile che sia un caso; anche perché, non conoscendo il nome del chitarrista, potrebbe pure trattarsi di un personaggio poco noto, magari un dilettante o qualcuno in cerca di notorietà.

Ora, pur non essendo cifre stratosferiche, si tratta pur sempre di un compenso di gran lunga superiore a quello di qualunque lavoratore dipendente o anche autonomo. Lo possiamo ricavare da tanti riscontri. Da un curioso manifesto di cui siamo entrati in possesso, e che riproduciamo a parte, che illustrava i festeggiamenti in onore di S. Michele Arcangelo, a S. Vero Milis, nei giorni 28-29-30 settembre e 1 ottobre 1932, veniamo a sapere che per la *Corsa d'asini*, da svolgersi alle ore 16 del 29 settembre, erano previsti i seguenti premi: lire 20 al primo classificato; lire 10 al secondo e lire 5 al terzo. Quest'ultimo equivaleva alla paga di un lavoratore giornaliero (*sa zorrònada*). E anche confrontando i dati che emer-

<sup>128</sup> PERRIA-PILLONCA, *Juanninu Fadda* ecc. cit., pag. 22-23.

gono scorrendo i giornali dell'epoca, riferentisi ai prezzi correnti, ci rendiamo conto che non si trattava in ogni caso di inezie.

Vero è, tuttavia, che la mentalità di questi personaggi era tale che i soldi introitati col canto non li consideravano come un frutto del lavoro e con la stessa facilità con cui (secondo loro) li guadagnavano, li spendevano. Anche perché, talvolta, una parte serviva per indennizzare coloro che li sostituivano nel lavoro ordinario per consentir loro di andare a cantare. Poteva anche accadere, e forse meno raramente di quanto possiamo sospettare, quel che ci è stato raccontato dal genero di Pietro Porqueddu<sup>129</sup>: che stavano fuori per una settimana o anche quindici giorni; partivano con 20 lire in tasca e quando rientravano non avevano più nemmeno quelle.

D'altra parte nessuno dei cantadores antichi si è arricchito o è andato oltre un modesto benessere a seguito delle sue prestazioni artistiche. Se qualcuno è riuscito a farsi una posizione o ad acquisire una certa agiatezza, lo ha fatto grazie alla sua attività lavorativa ordinaria, diciamo professionale. E solo nel caso di oculata amministrazione i proventi delle Gare possono avervi contribuito.

Tutto questo ci aiuta anche a comprendere perché in alcune famiglie –come abbiamo visto parlando di Pietro Porqueddu –si vedesse non proprio di buon occhio qualcuno che si volesse dedicare al canto. Oltretutto, nel proprio paese il cantadore, di là dall'ammirazione per le sue doti vocali, veniva visto, in più di un caso, come un individuo dotato di *scarsa attitudine* al lavoro e di grande propensione per le feste e i divertimenti.

\*\*\*\*\*

A partire dagli anni Trenta, a far conoscere i nomi di cantadores e chitarristi contribuirono anche i dischi. In quale misura non siamo in grado di valutarlo, anche perché non conosciamo i dati relativi alla diffusione del grammofono in quegli anni; ma anche se li conoscessimo, qualunque tentativo di quantificazione sarebbe arbitrario. Non crediamo di sbagliare, tuttavia, se ipotizziamo che i risultati fossero di molto superiori rispetto a quanto la diffusione di tale apparecchio farebbe supporre ragionando con la mentalità odierna. Infatti bastava che una o due persone, in un paese, ne possedesse uno, perché qualche volta, o in qualche occasione, un numero più o meno consistente di persone si riunisse ad

<sup>129</sup> Vincenzo Onida, marito di Giovanna Porqueddu. La chiacchierata è avvenuta nell'ottobre 2002. Il fatto poi di stare fuori casa per diversi giorni ci è stato riferito da diversi cantadores e chitarristi, da Cuccuru a Mannoni a Desole a N. Cabizza a Merella. Un anno, non ci è stato indicato quale né riferito il mese, N. Cabizza e C. Mannoni stettero 18 giorni di seguito lontani da casa. E anche ai poeti improvvisatori accadeva di restare per lungo tempo in giro da un paese all'altro: Giovannino Fadda, ad esempio, è stato fino a un mese senza rientrare a casa. E anche tra costoro è capitato a qualcuno, talvolta, di fare rientro tra le mura domestiche *leggero* come quand'era partito!

ascoltare i dischi; e le occasioni potevano essere diverse e diversi gli ascoltatori.

Con la diffusione poi dei luoghi di ritrovo e di svago allestiti dall'Opera Nazionale Dopolavoro (OND), il grammofono – e nella maggior parte dei casi anche la radio e il radiogrammofono – furono messi a disposizione praticamente di tutti, in quanto quasi ogni sede ne possedeva uno. D'altra parte non dimentichiamo che due tra gli interpreti del canto sardo che godettero di maggiore notorietà in quegli anni – Gavino De Lunas e Maurizio Carta<sup>130</sup> – non furono cantadores nel senso tradizionale del termine. Solo rarissime volte, e occasionalmente, essi si cimentarono con altri. In genere davano dei concerti da solisti. È vero che poterono esibirsi in diverse località dell'isola, soprattutto nei centri più grossi e nei teatri più importanti; ma il loro nome e le loro canzoni erano conosciuti da un pubblico di gran lunga più vasto di quello che aveva la possibilità di assistere ai loro concerti. E fu, la loro, una notorietà piuttosto rilevante; dovuta proprio ai dischi. Sia l'uno che l'altro, infatti, furono tra i primi in assoluto, sul finire degli anni Venti, a cimentarsi con le incisioni discografiche. E continuarono a realizzarne per tutti gli anni Trenta.

A quel che abbiamo finora detto, occorre aggiungere che, sempre in quegli anni, più d'una volta alcuni di tali dischi vennero messi in onda dalla radio nazionale (EIAR) e poterono essere ascoltati da un gran numero di appassionati. Come ci è stato riferito a voce da tante persone e come attestato dallo scritto di un sacerdote a Pietro Porqueddu che abbiamo riportato nel capitolo dedicato al cantadore di Portotorres.

Langiu, Cuccuru, Cossu, Desole, Porqueddu, N. Cabizza, i fratelli Secchi, P. Scanu, Merella, P. Ruggiu e la stessa M. R. Punzirudu affermarono e allargarono la loro notorietà sicuramente anche grazie ai dischi. E molte canzoni – non ci riferiamo solo al modulo esecutivo, ma anche ai versi – divennero largamente conosciute e popolari.

Siamo in possesso, e ne siamo grati alle figlie che ce ne hanno concesso la divulgazione, del rendiconto di vendita dei dischi col marchio *Voce del Padrone-Columbia-Marconiphone* inviato a Pietro Porqueddu il 18 maggio 1948 e riferentisi ai diritti di artista (esecuzione fonografica, quella che poi diventerà SEDRIM, ossia diritti di riproduzione meccanica) relativi al periodo aprile 1938 – marzo 1943: registra un totale di 770 dischi venduti, di cui ben 444 nel periodo 1 aprile 1938 – 31 dicembre 1939; nel periodo bellico, ovviamente, si andò più a rilento, ma le vendite non cessarono mai del tutto<sup>131</sup>. Per appagare la curiosità del lettore, ma anche perché si tratta di documenti storici, insieme al rendiconto di cui abbiamo detto riproduciamo anche, a parte, due delle locandine pubblicitarie dif-

<sup>130</sup> Di G. De LUNAS e M. CARTA parleremo nel capitolo seguente.

<sup>131</sup> I dischi sono quelli che Porqueddu incise con Cossu e Desole e il chitarrista Ignazio Secchi.

fuse da una Ditta di Sassari (tra parentesi, era la stessa che vendeva chitarre di accompagnamento alla sarda).

Questo dimostra che un certo movimento di vendita c'era, ed era in crescita prima che gli eventi bellici lo rallentassero o bloccassero in parte.

Ma ancora nell'immediato dopoguerra alcuni tra i *grandi* continuarono, o ripresero, a vendere, se è vero che ancora nel 1961 a Luigino Cossu arrivano lire 3070 come quota spettantegli per la vendita dei suoi dischi da parte della stessa Casa discografica suindicata. Dal documento in nostro possesso (e anche in questo caso siamo grati per la disponibilità ai figli del cantadore, e in particolare a Domenico) non sappiamo a quale numero di dischi venduti sia riferita la cifra. Sappiamo però, da altro documento – che a sua volta riproduciamo – che nel 1958 i dischi di L. Cossu venduti furono 184, mentre erano stati 218 nei primi sei mesi del 1956 e 73 nel terzo trimestre del 1950. Per inciso, e sempre per amore di dettaglio, aggiungiamo che nell'ultimo periodo indicato il disco più venduto fu il DQ 2477, che contiene da un lato la celebre disispirata *Tu di lu mari* e dall'altro il “canto a sa nuaresa” *Ahi rosa dechida*, due pezzi che, a conferma del discorso fatto poc'anzi, erano molto popolari.

Non abbiamo purtroppo riscontri di vendita, ma sappiamo che anche diverse incisioni di Desole e di Cuccuru (di quest'ultimo in particolare il “Mutu longu” *Columba mia cara*), almeno a quanto ci hanno riferito numerose persone, “andavano forte”, per usare un'espressione moderna.

**Festività di**  
**S. MICHELE Arcangelo**  
**IN SAN VERO MILIS**  
**Giorni 28 - 29 - 30 Settembre e 1.º Ottobre 1932**

---

**GIORNO 28**

Ore 17: Vespro solenne - Distintivi ai Soci.  
Ore 20: Accensione del grande falò - Sparo di razzi - Balli popolari suonati dal valente suonatore *Lepori Salvatore* di S. Vero Milis.

**GIORNO 29**

Ore 6: Messe lette - Ore 10 Messa cantata interrotta da Panegirico recitato  
Ore 11,30 - Sparo di batteria e sparo di razzi - Ore 12,30: Invito ai Soci a casa del Presidente - Balli popolari  
Ore 16: CORSA d'ASINI (Primo Premio L. 20 - Secondo L. 10 - Terzo L. 5.  
.. 17: Balli popolari - Invito ai Soci  
.. 20: Grandiosi fuochi artificiali preparati dal valente pirotecnico *Spano di Terraiba*, Sparo di granate e Balli popolari.

**GIORNO 30**

Ore 6: Messe lette - Ore 9: Messa cantata interrotta da Panegirico detto dal valente Oratore Canonico R.<sup>mo</sup> *Raimondo Pinna Parroco di Sorgono*  
Grandiosa Processione con lussuosa cavalcata, Sparo di batteria e razzi.  
Ore 16: Balli popolari invito ai soci.  
Ore 20: Gara poetica dialettale cantata dai poeti **VALENTI, TUCCORI, PINAS e FADDA.**

**1 OTTOBRE**

Ore 6: Messe lette - Ore 16: **Balli Popolari a Premio.** - Ore 20: Gara a Chitarra cantata dai valenti Tenori **DE-SOLE** e **PASELLA** accompagnati dal chitarrista *Ignazio Sechi.*

San Vero Milis | Settembre 1932

IL COMITATO

Un manifesto col programma di una festa.

N° 3226

S. A. LA VOCE DEL PADRONE - COLUMBIA - MARCONIPHONE VIA DOMENICHINO, 14 - MILANO

RENDICONTO vendita dischi : C O L U M B I A

Sig. P O R Q U E D D U Pietro. =

Diritti di Artista (esecuz. fonografica)

Periodo della pubblicazione Aprile 1938 al 31 Marzo 1942. = ITALIA

N°	Titolo	dal I/4/38	dal I/I/40	II/5/42	IMPORTO DISCHI	PERCENTUALE
		al 31/12/39	al 10/5/42	al 31/3/43		
D.Q.		L.15	L.18	L.24		
2486	Canto in Re de tres boghes	I52	99	=		
	Muttetots de tres boghes					
2487	Cantu Nuarese de tre boghes	I69	II9	=		
	Cantu in Do=Re de tres boghes					
2488	Do=Re Logudoresu de tres boghes	I23	96	I2		
	Si Bemolle Logudoresu					
		444	314	I2		

N° 444 dischi al prezzo di L.15 = .....L. 6660.=  
 " 314 " " di L.18 = ..... " 5652.=  
 " I2 " " " L.24 = ..... " 288.=

Totale L.12600.=

Percentuale 10% = .....L.1260.=

V/ Spettanza I/3 (dischi a tre voci) = L. 420.=

Milano 18-5-1948



N° 4343  
 "LA VOCE DEL PADRONE - COLUMBIA - MARCONIPHONE,, S.p.A.  
 Via Domenichino 14. - MILANO

Rif. 1006/5

RENDICONTO vendite dischi: C O L U M B I A

Sig. C O S S U L U I G I N O. = Tempio. ( Sassari )

Diritti "ARTISTA,, (esecuzione fonografica)

Periodo : 3° Trimestre 1950. =

ORIGINALI

Numero disco	Vendite		Percentuale diritti	IMPORTO
	Italia	Esportez.		
<u>DQ.</u>				
2477	28			
2478	19			
2479	17			
	64	dischi	per L. 28800.=	
			VS/ percent. 10% = .....	L. 2880.=
2486	9		I/3 dischi = 3 = per L.1350.=	
			VS/ percent. 10% = .....	L. 135.=
			VS/ credito netto =	L. 3015.=
				S.E.&.O.

Milano 13 NOV. 1950



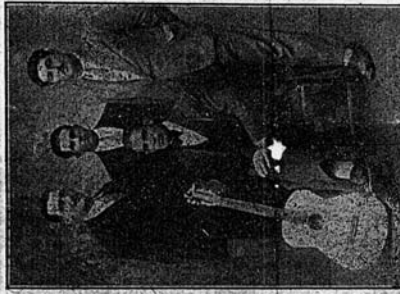
**CASA MUSICALE L. FERRARIS SASSARI**  
ESCLUSIVITÀ DI VENDITA PER L'ITALIA DEL DISCO INCISO e cura della Ditta

**FONCASTIGLIA a rate**  
LA MACCHINA PARLANTE CHE SODDISFA

**COLUMBIA a rate**  
LA GRAFONOLA INSUPERABILE

**DO-RE LOGUDORESU**  
de fres boghes

Torturella, in bramosia  
Ses de sa libera fua,  
E deo in sa zella tua  
Desizo chi mi cheria.  
Forse cun p'us bramosia  
Mi-conservu is Ninelha,  
Fattendedi s'antinnella,  
A denote e a de die,  
Pro, eh' in paragone a tie,  
Nina de te est pius bella.



**TEL. DESOLE, PORQUEDDU e L. COSSU**  
accompagnati dal chitarrista  
**IGNAZIO SECHI**

**SI BEMOLLI LOGUDORESU**  
de fres boghes

Dia d'esser pis tranquilla  
Girende cun sa cumpagna  
In badde, litos muntagne,  
Non presoneran coertilla;  
Ma s'amorsa scintilla,  
Chi ferit eh'na toccare,  
Cun-tegu eh'na istare:  
Cumpatimi, o signorina!

Richiedete alla nostra Casa Musicale il catalogo illustrato completo dei Dischi Sardi dove sono compresi i migliori cantatori di nostra esclusività per l'Italia  
DESOLE - CUCCURU - PORQUEDDU - LUIGINO COSSU - Avv. COSSU ecc. e i più apprezzati poeti sardi CUBEDDU e NINNIRI

PREMIER PIRELLA GALLIPI-SASSARI



**FONOCASTIGLIA a rate**  
LA MACCHINA PARLANTE CHE SODDISFA

**CASA MUSICALE L. FERRARIS - SASSARI**  
ESCLUSIVITÀ DI VENDITA per l'ITALIA del DISCO inolio a cura della Ditta

**DISPERADA LOGUDORESA**

Sas pastores, ch' inie cum sas hamas  
A chonadonzu solene passare,  
B' iden duas pallidas flamas  
Movers' in grpu, ispartor e torrare...  
Custas flamas sun, a creer insoro,  
S' anima de glicera e de Lindoro;



**Ten. PIETRO PORQUEDDU**  
accompagnato dal chitarrista  
**IGNAZIO SECHI**

**SÀ NUÀRESÀ**

Ojos, chi che istellas,  
Brilladas a sas dochidas miradas  
Cuidas fissadas bellas,  
Prontas pro me, a ne sunu andadas,  
Ca mi sunu ispartidas,  
Chen iscolire proite, tantas chidas?  
Nademi lte sentidas  
Cum megru, ojos bellos, lestràmente,  
Prìte cando m' talides  
M' abbandadas a su diferente,  
Cum diversa manera  
Che una ota, a manzannu a a sera.

**COLUMBIA a rate**  
LA GRAFONOLA INSUPERABILE

Richiedete alla nostra Casa Musicale il catalogo illustrato completo dei Dischi Sardi dove sono compresi i migliori cantatori di nostra esclusività per l'Italia  
DESSOLE - CUCCURU - PORQUEDDU - LUTIGINO COSSU - AVV. COSSU ecc. e i più apprezzati poeti sardi CUBEDDU' e NINNIRI

## CAPITOLO VENTESIMO

*I grandi solisti:**G. De Lunas e Maurizio Carta*

**G**avino Luna (questo il suo vero nome) nasce a Padria l'11 aprile 1895. La sua non lunga vita (morirà a quarantanove anni) è quanto di più vario si possa immaginare. Sicuramente errabonda, anche per via della professione di ufficiale postale. Frequenta per certo almeno una classe delle elementari ad Aidomaggiore. Nel 1918 lo troviamo sicuramente ad Abbasanta. Poi è a Cagliari. Negli anni Trenta (sicuramente nel 1933) è a L'Aquila. Ottiene quindi il trasferimento a Roma. Allo scoppio della guerra viene militarizzato e inviato a Lubiana per organizzare e dirigere l'ufficio telegrafico. Dopo l'armistizio rientra a Roma con la speranza di far ritorno in Sardegna. Ma, arrestato per motivi sui quali non si hanno notizie certe – probabilmente per aver aiutato clandestinamente qualcuno – viene rinchiuso in carcere. Da qui viene prelevato per essere condotto alle fosse Ardeatine e fucilato, insieme ad altri 334, in quell'orrenda giornata del 24 marzo 1944.

Personalità di grande rilievo, uomo estroverso e affabile, di bella presenza fisica (fu un notevole rubacuori), aveva una voce straordinaria per robustezza, timbrica, estensione, duttilità. Raramente si confrontava con i cantadores delle (e nelle) Gare. Pertanto venne a crearsi uno stile interpretativo autonomo e, per certi aspetti, singolare. Accompagnandosi per lo più da sé con la chitarra, si presentava nelle piazze, ma soprattutto nei teatri, in Sardegna e anche a Roma, indossando il costume sardo ed eseguendo un repertorio che comprendeva alcuni canti tradizionali del repertorio delle Gare (*Canto in Re, A sa Nuaresa, Mutos, Mi e La, Disisperada, Ballo cantato*), accanto ad altri, di estrazione popolare ma che nel repertorio dei cantadores e delle Gare non rientravano. Li prendeva, spesso li rielaborava e li eseguiva alla sua maniera. Accompagnandoli con abile ed efficace mimica e atteggiamenti che rivelavano in lui anche un apprezzabile talento scenico. E conquistava il pubblico che lo subissava di applausi in ogni sua esibizione.

Ma, come abbiamo accennato, alla sua maniera egli eseguiva tutti i tipi di canto, anche se di alcuni – ad esempio il *Mi e La* nella versione *bosana* – forniva un'esecuzione impeccabile quanto al rispetto della più pura tradizione. Talvolta scriveva le canzoni che cantava. Altre le sceglieva tra quelle di autori di fama. Spesso, nelle incisioni discografiche – ma siamo del parere che lo facesse anche durante i concerti – mischiava alcuni tipi di canto, e in specie il *Canto in re* e i *Mutos*, passando dall'uno agli altri senza soluzione di continuità. Sconcertando, di primo acchito, gente abituata agli stacchi e alle pause. Ma, per altro, rendendo

più vario e gradevole l'ascolto con l'alternarsi dei ritmi. A proposito di dischi, va detto che è stato uno dei primi in assoluto, nel mondo del canto sardo, a incidere. E ne ha inciso tanti, nella prima metà degli anni Trenta. Alcuni accompagnandosi da solo, con la chitarra. Altri col chitarrista Nicolino Cabizza; in alcuni c'è il suonatore di launeddas Efsio Melis e in qualcun altro il fisarmonicista di Aidomaggiore Pietro Porcu. In alcuni – e rimangono tra i più belli – lo affianca nel canto Maria Rosa Punzirudu. Questi sono i nomi di coloro che hanno accompagnato De Lunas nelle incisioni discografiche. Lo sottolineiamo per ripulire il campo da notizie imprecise fornite, in qualche recente pubblicazione, da persone male informate.

Molte delle canzoni incise dal cantadore di Padria sono divenute famosissime. Tanto da essere riprese da altri. E, nonostante la sua scarsa frequentazione del mondo delle Gare, alcune sue *boghes* sono entrate nel patrimonio comune e ancora ai nostri giorni accade di sentirle eseguite.

In assoluto, è uno dei nomi più noti tra quelli degli interpreti del canto sardo a chitarra. E, quantunque meno determinante di altri nell'evoluzione di esso, è stato straordinariamente importante per la sua diffusione a certi livelli.

\*\*\*\*\*

A differenza di quello di De Lunas, è oggi molto meno conosciuto il nome di un altro interprete che, più o meno nello stesso periodo, godette invece di una notevole fama. Parliamo di Maurizio Carta. Nacque egli a Mogoro il 9 novembre 1904. Il padre, oristanese, era cancelliere di tribunale (o di pretura) e in seguito a tale impiego dimorò in varie località. Sicché i figli, quattro maschi e due femmine nacquero chi qua chi là; ma tutti si sono sempre considerati oristanesi.

Fondamentale, per la formazione artistica, fu l'incontro con colui che egli considerò sempre suo *maestro*: Gavino Gabriel. Insieme a lui Maurizio esordì in pubblico nel Teatro San Martino della sua città; insieme a lui si esibì a Tempio in occasione dell'inaugurazione del teatro "Del Carmine". Da lui apprese i canti di Gallura, che prediligeva.

Fu tra i primi, in ordine di tempo, ad approdare alla discografia. Ancora prima di De Lunas. Avvenne la prima volta nel 1928. Altri dischi incise ancora, in buon numero, negli anni successivi. Molti di essi furono irradiati diverse volte dall'EIAR (che poi si chiamerà RAI). E fecero conoscere il cantante oristanese a un vasto pubblico. Un'altra fetta notevole di pubblico egli la raggiunse "di persona", esibendosi raramente in piazza, ma quasi sempre in teatri o saloni. Sia in concerto che nelle incisioni discografiche, si accompagnava da sé o si faceva accompagnare da un valente chitarrista oristanese, Francesco Fodde (scomparso nel 1975).

Dotato di una splendida voce, di notevole spessore, nitida e ricca di colore, riusciva a controllarla e a gestirla con grande cura. Era fin troppo educata e quasi raffinata. Non per nulla, nei suoi concerti, egli eseguiva anche diverse arie d'Opera. Sceglieva i testi con cura, privilegiando poeti noti o comunque di valore. Fu lui a far conoscere per primo i versi di "A diosa"(Non poto reposare) di Badore Sini eseguendoli "A sa nuaresa" anche in disco. Divennero notissime alcune sue *Disispirate* e canti come *Dilliriende* (Peri sos litos solu, in amena campagna dilliriende ecc.) o la *Canzone a Desulo* su versi di Montanaru. Certo, non era un artista "popolare", ancor meno "popolano". Possedeva anche un discreto bagaglio culturale avendo frequentato qualche classe del Ginnasio. Interprete capace, ricco di sentimento, i suoi moduli esecutivi si discostavano in misura talvolta notevole da quelli dei cantadores. E anche per tale motivo la sua influenza sull'evoluzione del canto sardo è stata decisamente meno rilevante e incisiva di quella di De Lunas. Non cantava in Gara. Solo una volta, stando a quanto da lui stesso dichiaratoci, cantò con Desole, a Dualchi. Diverse sue interpretazioni, tuttavia, stando ai dischi che ci ha lasciato, sono estremamente valide e di grande suggestione. Nel periodo in cui fu in attività, godette di larga e non immeritata fama, e fu concertista richiesto e acclamato.

Nel dopoguerra non si è più esibito in pubblico.

Maurizio Carta, che negli anni Sessanta era stato colpito da una paresi che gli rendeva difficile l'esprimersi in maniera intelligibile, si è spento il 18 gennaio 1981.



A sepia-toned photograph of a group of men in suits. Some are standing in a line, while one man in the foreground is kneeling. The image has a warm, golden-brown color palette.

# *La Gara a Chitarra*

PARTE SECONDA

## CAPITOLO PRIMO

### *La guerra e l'immediato dopoguerra: considerazioni generali. Perfusioni '44*

La seconda guerra mondiale determinò una cessazione dell'attività canora. Nel periodo più acuto le feste si ridussero, per lo più, alle sole funzioni religiose; solo alcune, in alcuni centri, conservarono una sia pur limitata fisionomia anche civile, con qualche manifestazione diciamo così *profana*. Le Gare tacquero del tutto, almeno per qualche anno. Anche per motivi contingenti. Come conferma una lettera indirizzata a Peppino Ruggiu il 24 maggio 1940, dal capofesta di S. Antonio da Padova, di Cargeghe: costui si premura di avvisare il cantadore che *“si sospende la Gara di canto con accompagnamento di chitarra per il motivo che trovasi richiamati alle armi gli interessati per la festa di S. Antonio da Padova che si doveva celebrare il 12 e il 13 giugno corrente anno”*.

Questa lettera ci consente di fare alcune osservazioni. La prima è che per tutto il 1939 e quasi sicuramente per i primi mesi del 1940 le Gare non cessarono, e presumibilmente, in qualche località si continuò ancora per buona parte del 1940. La seconda è che, sicuramente, non si proseguì nel 1941 e nel 1942. Lo dimostra anche il fatto che, per quegli anni, non siamo riusciti a trovare alcuna documentazione al proposito. D'altra parte, le condizioni non erano quelle più idonee a predisporre gli animi a festeggiamenti di sorta. In specie quando le vicende belliche incominciarono a farsi difficili e si incominciò a configurare la disfatta. Per non parlare delle restrizioni economiche e dei lutti che, pesando sulle singole famiglie, finirono per coinvolgere dolorosamente intere comunità.

Le cose incominciarono a cambiare dopo l'armistizio (8 settembre 1943). In primo luogo perché gli orrori del conflitto si erano avvertiti in Sardegna – se si escludono Cagliari e qualche altro centro – meno sanguinosamente che altrove, almeno per quanto riguarda la popolazione civile. Certo, le ristrettezze economiche, lo strazio di chi aveva perso qualche congiunto, i timori, le incertezze, le ansie di chi ne aveva impegnati sotto le armi, laceravano in misura più o meno ampia tutte le comunità. Ma, tutto sommato, in altre parti d'Italia si era stati e si stava decisamente peggio. Anche per il fatto che alla Sardegna venne risparmiato, in genere, il massimo degli orrori, costituito dalla lotta fratricida che insanguinò atrocemente alcune contrade soprattutto tra il 1943 e il 1945, con strascichi anche oltre il 25 aprile 1945.

A partire dal 1944, pertanto, si riaffacciò, sia pure timidamente e non dapper-

tutto, il desiderio di ritornare in qualche modo alle antiche e amate consuetudini. E, sia pure con tutte le difficoltà di carattere economico e i condizionamenti psicologici cui una parte della popolazione era fatalmente soggetta, si riprese a festeggiare il Santo Patrono anche con manifestazioni civili o, se vogliamo, profane. Tra cui, in primo luogo, la Gara.

È in tale contesto che va inserito l'episodio che ci apprestiamo a raccontare, perché oltre all'importanza che assunse nell'ambito della carriera (e possiamo dire della vita) di uno dei protagonisti, è anche chiaramente rivelatore di una nuova atmosfera che si andava creando se non in tutte, almeno in diverse località della Sardegna.

Nei primi giorni di agosto del 1944, a Perfugas si festeggiava la Madonna degli Angeli. Era, di fatto, lo scioglimento di un voto da parte di alcuni militari i quali, in caso di rientro a casa, indenni, avevano promesso l'organizzazione della festa. E così fu. Tra le manifestazioni in programma, ovviamente, la Gara. Tra i cantadores, era stato inserito il nome di un giovane di Bulzi, Francesco Cubeddu. Costui già da diversi anni frequentava Perfugas per motivi di lavoro (i due paesi sono vicinissimi) e, talvolta, vi si fermava fino a tardi, in specie di sabato, per fare delle serenate. Una sera il gruppo di cui faceva parte si era fermato a cantare nei pressi dell'abitazione del poeta Ciccio Piga. Al quale parve di distinguere la voce di Antonio Desole, e uscì di casa per andarlo a salutare e ad ascoltare. E invece si trovò davanti il giovanissimo bulzese che gli venne presentato. Gli era piaciuto tanto che, parlando con gli organizzatori, aveva detto: "*Si faghides sos cantadores, invitade cussu piseddu 'e Bulzi*" (Se organizzate la Gara a chitarra, invitate quel ragazzo di Bulzi). La qual cosa fu fatta; ma il giovane, forse per timidezza, rifiutò. Cosicché la Gara organizzata dai reduci per la festa della Madonna degli angeli, in quell'inizio d'agosto del 1944, vedeva sul palco Cossu, Desole, Porqueddu e il chitarrista Ignazio Secchi.

Prima dell'inizio dello spettacolo, però, in una bettola non distante dalla "piazza della festa", un gruppo di avventori circondava alcuni che, al suono di una chitarra, si divertivano a cantare. Tra loro spiccavano due ventenni, entrambi di Bulzi: il già citato Francesco Cubeddu e Leonardo Cabizza. Il tempo scorreva e, mentre gli astanti li pregavano di continuare, i due, insieme ad altri, obbiettavano che era ora di smetterla perché stava per iniziare, o forse era già iniziata, la Gara. Finalmente si decidono e tutti, in gruppo, escono dalla bettola e si avviano verso la piazza. La Gara, come alcuni temevano, era già incominciata. Ma gli irriducibili estimatori dei due giovani bulzesi fanno pressione perché salgano sul palco. I due si rifiutano. Allora li prendono di peso e ve li depositano letteralmente. Il gioco è fatto e i due si devono adeguare. Non sappiamo se abbiano cantato per tutta la Gara; sicuramente hanno eseguito diverse "voci" di "Can-

to in re". Senza sfigurare, se è vero che Luigino Cossu improvvisa sul momento i versi seguenti:

*Ja canta be' lu steddu  
mancu mi lu cridia:  
abà c' à cantatu Cubeddu  
alligra è la cumpagnia<sup>132</sup>!*

Non sappiamo se lo stesso Cossu o qualcun altro dei cantadores abbiano o meno detto qualcosa anche per Cabizza, ma ciò non è rilevante ai fini di quanto dicevamo a proposito della ripresa delle Gare già nel 1944. Tant'è che lo stesso Cubeddu, qualche giorno dopo l'episodio appena riferito, venne invitato a cantare a Nulvi (presumiamo per la festa dell'Assunta, il 15 agosto). Poi cantò a Osilo e, sempre nello stesso anno, a Sorso, a Sennori e in qualche altra località. Conosciamo anche l'importo dell'onorario, che fu di 1000 lire a Nulvi e di 2000 a Osilo per due serate. E tale dovette essere anche nelle altre località.

Oltre a quella di Cubeddu non possediamo altre testimonianze per l'anno 1944, almeno per quanto riguarda le Gare a chitarra. Ma non abbiamo nessuna difficoltà a considerarle valide perché, da altra fonte, sappiamo della ripresa anche delle Gare poetiche: con delle difficoltà per queste ultime da parte delle autorità ecclesiastiche<sup>133</sup>. Insomma, nel 1944 le Gare erano sicuramente riapparse ad allietare le popolazioni sarde e continuarono ovviamente, e crediamo con maggiore frequenza, nell'anno seguente. Per il 1945, infatti, abbiamo anche qualche documento scritto, il quale non fa che avvalorare quanto avevamo appreso dalla viva voce di alcuni protagonisti, Cubeddu su tutti nelle interviste citate, ma, nel passato, pure altri. Anche per quel che riguarda l'aspetto economico. Sappiamo di certo, ad esempio, che Peppino Ruggiu venne invitato a cantare a Ozieri, per la festa in onore della B. V. di Monserrato, nei giorni 27 e 28 maggio 1945; il 12 e il 13 agosto lo stesso Ruggiu è a Sassari, parrocchia S. Cuore, con Desole, Porqueddu e il chitarrista Merella: qui troviamo una curiosa indicazione per quanto concerne il compenso: lire 3000 (per due serate) per i domiciliati a Sassari (che erano Ruggiu e Merella); lire 3500 per gli altri due. A Cossoine, invece, per la festa di S. Lucia (13 dicembre; la cartolina postale viene spedita il 26 novembre) il prezzo complessivo stabilito per la Gara (una serata con due cantadores e un chitarrista, che in questo caso è Nicolino Cabizza mentre per l'altro cantadore si lascia facoltà di scelta a Ruggiu) è di lire 6000 (ossia lire 2000 a testa).

Va da sé che il ritorno in pieno ai ritmi più o meno normali si ebbe a partire

<sup>132</sup> Canta bene il ragazzo: meglio di quanto immaginassi. Ora che ha cantato Cubeddu, si rallegra la compagnia!  
NB. La fonte dell'episodio è lo stesso F. Cubeddu, che ce lo ha ripetuto in due diverse interviste, una del 1979 e l'altra del 2003.

<sup>133</sup> Vedi PERRIA-PILLONCA, *Juanninu Fadda* ecc., cit., pagg. 27-28.

dal 1946, quando anche le incertezze politiche ebbero termine e, con l'avvento della Repubblica prima, e l'avvio di un nuovo assetto costituzionale e amministrativo poi, l'Italia parve lasciarsi dietro il fardello gravoso del recente passato e incamminarsi verso una stagione differente.

Il desiderio di lasciarsi alle spalle tutto ciò che era stato, un regime illiberale, gli orrori e le distruzioni e i lutti della guerra; le speranze in un avvenire che a tutti piaceva configurare roseo e allettante, la fiducia nell'avvento di un mondo diverso e migliore contaminarono anche la Sardegna. Donde l'esplosione di un fervore straordinario, di un dinamismo diffuso, di iniziative che, sia pure in maniera non omogenea e con delle sacche di diffidenza e di atavica apatia, pervase anche la nostra Isola. Nonostante le difficoltà economiche, le obbiettive remore strutturali e logistiche, che ovviamente nell'immediato dopoguerra erano serie e si facevano sentire, le aspettative di un cambiamento aprivano a molti una sorta di credito illimitato. Che si fece più consistente con il delinearsi di una effettiva ripresa economica i cui effetti incominciarono però ad essere avvertiti con maggiore evidenza tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta.

\*\*\*\*\*

Quasi tutti i *grandi* che erano stati protagonisti nei decenni precedenti tornarono in scena, continuando a restare protagonisti, alcuni ancora per molti anni. Ma già una nuova leva di cantadores si affacciava alla ribalta. Costoro incominciarono con l'affiancare, con comprensibile timore riverenziale nei primi tempi, quelli che consideravano i loro maestri (e continuarono anche in seguito a considerare tali: verrà meno il timore riverenziale, mai il rispetto e la stima); con la segreta ambizione di sostituirsi a loro quando fosse arrivato il momento. Ma senza forzare troppo i tempi. Perché intanto, accanto a loro, affinavano la tecnica, apprendevano particolarità e segreti del mestiere, acquisivano sicurezza, incominciavano a farsi conoscere. La loro comparsa e, poi, la loro affermazione, inserite in quel contesto e in quell'aria di rinnovamento o di cambiamento che si respirava da più parti e nei diversi settori, costituirono un forte segnale di vitalità e di vivacità anche in quel campo. E senza dubbio queste forze fresche, con l'accompagnamento dei loro sostenitori, contribuirono a infoltire il numero dei fruitori e degli appassionati sostenitori delle Gare. Quantunque, è doveroso sottolinearlo, il numero dei cantadores fosse, tutto sommato, alquanto limitato. Ogni tanto, è vero, faceva la sua comparsa qualche nome nuovo, come abbiamo visto accadere qualche decennio prima e come accadrà anche in seguito e fino ai nostri giorni; ma si trattava di effimere e scarsamente brillanti apparizioni che durarono lo spazio di una notte, o poco più. Mentre con il termine di *forze fresche* intendiamo riferirci a cantadores che si affermarono e lasciarono traccia di sé, in molti casi indelebile.



Una Gara negli anni '40. Sul palco, da sinistra: Cubeddu, Merella e, seduto, Desole. San Teodoro 1947.

## CAPITOLO SECONDO

## Francesco Cubeddu

L'episodio di Perfugas dell'agosto 1944 che abbiamo riferito nel capitolo precedente costituì, per Francesco Cubeddu, un vero e proprio trampolino di lancio. Solo per sua volontà quello non poté essere l'esordio ufficiale, come abbiamo visto, ma una semplice ancorché incisiva apparizione sul palco. Sicché, lo ripetiamo, l'esordio ufficiale va considerato quello di qualche giorno dopo, a Nulvi dove, come abbiamo già visto, venne anche regolarmente retribuito. Vedendo tanti soldi, lui, giovincello di famiglia povera, disse tra sé: "La vergogna bisogna lasciarla da parte!" E vennero poi Osilo e Sorso. E poi Sennoiri e altre località per una decina di serate in quel 1944. E tante, tantissime altre negli anni successivi.

Francesco Cubeddu nasce a Bulzi il 29 ottobre 1924, da Giovanni e da Maria Latte, entrambi bulzesi ma di famiglia originaria di Nulvi quest'ultima. Famiglia di contadini, quella di Cubeddu; povera, quindi; abituata alle ristrettezze e allenata ai sacrifici. Il bracciantato agricolo presuppone, soprattutto presupponeva a quei tempi, una grande disponibilità per le diverse attività che il lavoro dei campi richiede secondo la stagione.

Terminate le scuole elementari, il giovanissimo Francesco viene avviato al lavoro seguendo le tradizioni di famiglia. È dotato di una bella voce e gli piace cantare<sup>134</sup>; cosicché, durante il lavoro, quando intorno a lui c'è poca gente, non disdegna di liberare alla campagna il suo canto. Così come, al sabato sera, non si tira indietro quando si tratta di fare le serenate o di cimentarsi con altre *belle voci* di Bulzi o dei paesi vicini in qualche spuntino. Oltre alla voce, ha anche un *orecchio* straordinario che gli consente di apprendere con facilità e di immagazzinare nella sua mente le varie *cantate* ascoltate nelle Gare, a Bulzi o dintorni, riuscendo ad impadronirsi di tecniche e moduli esecutivi dei più rinomati cantadores dell'epoca.

Nel 1943, esattamente la Domenica delle Palme, viene chiamato per il servizio di leva. In settembre c'è l'armistizio e lui, come altri del suo scaglione, ottiene due mesi di congedo prorogabili. Esauriti questi, riesce a farsi assegnare sei mesi di convalescenza e poi, con altri accorgimenti, ottiene di fatto di evitare un arruolamento attivo e, di conseguenza, il coinvolgimento in fatti d'arme. Tutta-

<sup>134</sup>In famiglia c'è anche il fratello Antonio che ha una bella voce; ma nel 1938 si arruola nell'Arma dei carabinieri e ha altro di cui occuparsi.

via, solo nel settembre 1946 arrivò il *congedo* definitivo e, col foglio relativo ancora in tasca, si recò a cantare a Giave, insieme al chitarrista Nicolino Cabizza: con lui Tomeuccio Sotgiu e un cantadore locale di cui non siamo riusciti a conoscere il nome. Di quella Gara Cubeddu conserva un ricordo particolare anche per il fatto che a un certo punto il palco venne giù per il cedimento di uno dei ritti di sostegno: fortunatamente nessuno si fece male e lo spettacolo poté proseguire dopo una breve interruzione.

Nel 1947, un avvenimento di notevole importanza per la sua carriera: partecipa al tradizionale “Concorso per cantanti sardi” inserito nel *Festival sassarese* in occasione del Ferragosto. Si trattava di una manifestazione che già negli anni Venti aveva visto la partecipazione di tutti i più grandi cantadores in circolazione e che di volta in volta aveva visto il trionfo dell’uno o dell’altro. Anche nell’edizione del 1947 gli iscritti sono una trentina, alcuni famosissimi altri meno, alcuni sono interpreti navigati altri appena agli esordi. Devono affrontare una serie di eliminatorie che si svolgono nell’arco del mese di agosto, perché si possa arrivare alla composizione della finale. Questa, che ha luogo domenica 31 agosto, vede sul palco, a contendersi la vittoria, Francesco Cubeddu, Antonio Desole, Pietro Porqueddu e Giovanni Cuccuru, che si classificano nell’ordine. Ad accompagnarli con la chitarra, Adolfo Merella.

Come premio, il ventitreenne cantadore di Bulzi ricevette, oltre al diploma con medaglia, la somma di venticinquemila lire (che non erano poche, a quei tempi!)<sup>135</sup>.

Numerosissimi furono gli inviti che ricevette e le Gare che lo videro protagonista, in ogni angolo della Sardegna, e in specie nell’area centrosettentrionale, per tutti gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta. Cantò molto con gli anziani Cosu e Desole (che lo stimavano particolarmente); ma indimenticabili furono le disfi-de con il compaesano Leonardo Cabizza e il quasi compaesano Puxeddu. Si ritrovò spesso con Salvatore Virdis, con cui condivise incisioni discografiche notevoli, come vedremo più in là. Di grande intensità e di straordinaria presa furono alcuni confronti con Mario Scanu, di cui si è conservato il ricordo tra gli appassionati del canto sardo. Ma anche con Canu e Chelo ha disputato Gare eccellenti.

Le sue prestazioni canore vennero richieste più d’una volta anche nella Penisola. A Roma cantò addirittura nel gennaio del 1947 con Desole e Maria Rosa Punzirudu. Con quest’ultima cantò due volte anche a Genova (città nella quale il Nostro ebbe modo di esibirsi ben sette volte). Ma anche altre città, tra cui Mila-

<sup>135</sup> A chi fosse interessato a conoscere nei dettagli tutto il Concorso, consigliamo il già più volte citato: G. PERRIA, *Usignolo della Sardegna* ecc., pagg. 8-12.

no e Bologna, conobbero le sue esibizioni. Né sono mancate le escursioni all'estero: ha cantato in Belgio, in Svizzera, in Germania. In Germania ha fatto addirittura una tournée di quindici giorni, ospite di diversi Circoli sardi, in compagnia di Salvatore Virdis e col chitarrista Antonello Biosi, nel 1980.

Nel 1987 gli è stato assegnato, a Nuoro, nell'ambito della Sagra del Redentore, il diploma di "Maestro di folklore"; ed è finora l'unico tra i cantadores a chitarra ad averlo ricevuto.

Il 13 maggio 1962 si è unito in matrimonio con la compaesana Anna Maria Pruneddu, da cui ha avuto due figlie. E pur tenendo fede ai numerosi impegni canori, non ha mai abbandonato del tutto il lavoro di contadino; il che gli ha consentito di raggiungere una condizione economica soddisfacente nonostante che a partire dalla metà degli anni Sessanta i primi abbiano subito un evidente rallentamento. Il periodo migliore della sua carriera, infatti, va collocato tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta: è stato precocissimo nel raggiungere i massimi livelli artistici e di rendimento; ma, tutto sommato, la sua attività ai vertici è stata di durata relativamente breve. Anche se ha continuato a cantare con una certa continuità per tutti gli anni Sessanta e Settanta e, con minore frequenza, anche negli anni Ottanta e Novanta, intervenendo anche in diverse trasmissioni televisive e radiofoniche a diffusione regionale ancora negli anni Ottanta. E anche quando, negli ultimi tempi, le capacità vocali erano notevolmente ridotte, riusciva a sorprendere e meravigliare il pubblico per le qualità tecniche intatte e la straordinaria sapienza canora.

Discograficamente, Cubeddu ha esordito nel 1959, alla VIS Radio, e ha continuato a incidere per la Casa discografica di Napoli fino alla sua chiusura. Sono numerosi i pezzi da lui registrati, alcuni dei quali, in specie quelli che vanno sotto la denominazione di "Trio melodico sardo", col collega Salvatore Virdis e il chitarrista Adolfo Merella, pregevolissimi. Ma anche in seguito, da solo, effettuò delle altre incisioni per altre Case discografiche.

A proposito di dischi è importante rilevare che troviamo il cantadore di Bulzi (e con lui Salvatore Virdis) attivamente presente nel momento in cui nascono *ufficialmente* (vale a dire con una documentazione sonora) due tipi di canto che fanno oggi parte integrante del repertorio delle Gare: il c. d. *Trallalera gallurese* (che viene eseguito in coda al "Cantu a la corsicana") e il *Fa diesis*.

Il primo appare, con la denominazione di *Stornelli galluresi*, nel 1959, ed è in assoluto la prima incisione di Francesco Cubeddu: il disco reca la sigla VIS Radio Vi 6321 il 78 giri e, poi, Vi MQN 36635 il 45 giri; canta in coppia con Salvatore Virdis e gli strumentisti sono Aldo Cabizza con la chitarra e Antonio Ruju con

la fisarmonica (e, se non andiamo errati, è la prima comparsa della fisarmonica per accompagnare i canti in un'incisione discografica del doposecondaguerra mondiale; ma su ciò avremo modo di tornare in seguito). Il secondo, invece, venne inciso nell'ottobre del 1962, col titolo *In s'adde* (canto nuovo), VIS Radio Vi MQN 36777: con lui canta Salvatore Virdis, alla chitarra è Adolfo Merella e alla fisarmonica Peppino Pippia (per quest'ultimo si tratta dell'esordio discografico).

Per quanto riguarda l'origine degli *Stornelli galluresi*, abbiamo una versione che ci è stata fornita da Salvatore Virdis (intervista del 25.02.04; inedita). Nell'estate del 1959 Cubeddu, Virdis e Luigino Cossu erano a Sorso, impegnati per due serate e il secondo giorno, per passare il tempo in attesa della Gara, erano usciti a fare una passeggiata in campagna. Virdis volle fare ascoltare a Cossu un motivetto allegro, con un ritornello a due voci, che gli ronzava in testa e aveva intenzione di incidere; e chiedeva il suo parere. Luigino non solo non lo scoraggiò ma, poiché era intervenuto anche Cubeddu (non è escluso che i due avessero già provato prima per conto loro), disse: "Perché no? Fate pure qualcosa di allegro. È una cosa nuova". Nascevano così, all'inizio solo discograficamente, gli *Stornelli galluresi*. Per ascoltarli eseguiti continuativamente sui palchi bisognerà attendere gli anni Sessanta. Col nome di *Trallalera gallurese* (ma i versi sono quasi sempre logudoresi!) troveranno sistemazione in coda alla *Corsicana*.

Il "Fa diesis", così come abbiamo visto parlando del "Si bemolle" (cfr. Parte prima, cap. XX) è di attribuzione incerta, quantunque propendiamo per la versione che assegna la paternità dell'elaborazione a Merella; e, comunque, in questo caso, abbiamo la data sicura della sua registrazione discografica e sappiamo anche che, prima di essa, sui palchi non veniva eseguito (perlomeno non ne abbiamo notizia; e se fosse diversamente, non si spiegherebbe per quale motivo i primi esecutori lo indicassero come canto nuovo). Per completezza di informazione *tecnica* è doveroso aggiungere che in quella occasione venne incisa solo la prima parte, quella che potremmo definire la struttura di base (che consta di tre movimenti + finale con calata in Re); la seconda parte, più elaborata (i movimenti sono cinque + finale con calata in Re), probabilmente venne formulata già allora, contemporaneamente alla prima o subito dopo, ma per ascoltarne le prime incisioni discografiche occorrerà attendere qualche tempo. Non è ozioso, riteniamo, rilevare che tutto il "Fa diesis" è strutturato sulla falsariga del "Si bemolle", anche per quanto riguarda le analogie delle due parti (che qualcuno indica talvolta anche come *semplice* e *variato*). Poiché si tratta di un *momento* e di un *documento* che non è azzardato definire *storici*, così come abbiamo riportato i dati identificativi del disco (che nell'altro lato contiene un bel "Mutu longu" intitolato *Tres dies in su portu*) riteniamo doveroso trascrivere anche il testo di quel primo "Fa diesis": è una strofa di una canzone, scritta nel 1893 dal poeta bonnanarese Giuseppe Raga (1873-1957) intitolata *Sa rundine passizera*:

*Ave bella viaggiante  
cantu ti dia a istimare  
si cherferes arrivare  
a ue est Fillide amante.  
Si issa no' est a levante  
l'as'agatare a ponente;  
ma in calchi continente  
s'incontrat Fillide mia*<sup>136</sup>.

Ci siamo soffermati sulle due *novità* non tanto per l'aspetto discografico in sé, quanto per il fatto che si tratta di due documenti storici che *ufficializzano* la nascita, o quantomeno la proposta, di due tipi di canto che entreranno a far parte del repertorio della Gara. E anche per sottolineare che, nel momento in cui nell'evoluzione della Gara succede qualcosa di nuovo, Cubeddu è attivamente presente. Diremo di più: Cubeddu era presente anche in quella Gara di Sorso del 1945 in cui Mannoni *lanciava* il "Cantu a la corsicana"<sup>137</sup>. Il che ci conferma nella nostra profonda convinzione che il più dichiaratamente *tradizionalista* dei cantadores sardi del dopoguerra, e uno degli esecutori in assoluto più classici, è stato il meno ancorato al passato, il più *innovatore*.

Dotato di buoni (ottimi nel periodo migliore) mezzi vocali e di grande intelligenza canora, si è distinto soprattutto per la tecnica, veramente straordinaria: l'abilità nell'impostazione della *boghe*, l'attenta distribuzione del fiato, l'impeccabile scansione del tempo e la sagace gestione dei ritmi, la maestria con cui eseguiva tutti i tipi di canto e le varianti di ciascuno di essi: sotto questo aspetto, Francesco Cubeddu è stato cantadore pressoché perfetto. Poteva non piacere, a qualcuno, il timbro di voce. Poteva non piacere, a molti, qualche suo atteggiamento eccessivamente polemico. Poteva dar fastidio che, nel suo cantare, non è tanto agevole decifrare i versi delle canzoni: ed è in effetti uno dei pochissimi difetti che sotto l'aspetto tecnico gli si possa obbiettivamente rimproverare quello *di mangiarsi le parole* (per usare un'espressione corrente ed efficace). Poteva non piacere anche il suo spirito battagliero, che sul palco lo portava a non guardare in

<sup>136</sup> Quanto bene ti vorrei, grazioso uccello migratore, se volessi raggiungere il luogo ove dimora l'amata Fillide. Se non la incontri a levante, la troverai a ponente; ma da qualche parte sta sicuramente la mia Fillide!

<sup>137</sup> Vedi Parte prima, cap. XII. Sull'origine di quel tipo di canto peraltro Cubeddu fornisce una versione che, almeno in parte, si discosta da quella dataci da Mannoni e che noi abbiamo riportato: secondo il cantadore di Bulzi, infatti, il tutto nasce dall'ascolto di alcuni dischi di Tino Rossi, un tenore franco-corso di cui anche io ho conosciuto (discograficamente) le interpretazioni. Le due versioni, tuttavia, non sembrano presentare contrasti insanabili: anzi; la concomitanza delle due circostanze offre una spiegazione ancor più plausibile dell'evento, in quanto la seconda potrebbe tranquillamente costituire un completamento della prima e, alla base del "lancio" di quel canto, esserci i due elementi.

faccia nessuno<sup>138</sup>. Ma di fronte alla sua eccezionale abilità c'è solo da restare ammirati. E non è azzardato considerarlo, come in tanti fanno, un autentico maestro del canto sardo "a chitarra".

Voce di registro tenorile, di metallo chiaro e terso negli acuti, ricco di indefinibili chiaroscuri, come adombrata, nella calata in Re, da un velo sottile di tristezza che, togliendole luminosità e vigore, vi aggiunge una dolce e quasi sofferata patina di malinconia. Deciso e sicuro negli acuti, lo è un po' meno nelle note basse, che rimangono leggermente sorde.

Dopo gli anni giovanili il colore scuro ha finito per prevalere soprattutto nella seconda parte della *boghe*, quella della *calata*; e lo stesso Re di chiusura (la nota finale), ha perso spessore e consistenza: difetto che sarebbe stato ancora più evidente anche a un orecchio profano e determinante in negativo nelle sue esibizioni degli ultimi decenni, se egli non avesse saputo mascherarlo con un sapiente dosaggio della *nasalità* e l'intelligente uso del microfono.

È stato l'allievo prediletto di Desole, al cui cantare si è ispirato profondamente, seguendolo tanto da vicino che alcuni lo chiamavano (in senso canoro, ovviamente) *figlio di Desole*. Ma ha saputo far tesoro anche degli insegnamenti degli altri grandi, che ha avuto modo di ascoltare e poi di affiancare sui palchi. Ha assorbito tutto, come una spugna. Ma ha avuto la capacità di metabolizzare il tutto appropriandosene e rielaborandolo in maniera personale. Nel solco della più pura tradizione ha avuto il merito e l'abilità di innestare un filone di sorprendente modernità, dando il via a un processo di straordinario rinnovamento. E lo ha fatto con una tale sottile maestria da trarre in inganno molti osservatori e gran parte dei suoi sostenitori (e forse, alla lunga, anche se stesso): lo considerano, infatti, *l'ultimo degli antichi*, in ordine cronologico; e invece, come abbiamo avuto modo di affermare in diverse occasioni<sup>139</sup> è *il primo dei moderni*.

Nonostante l'affetto, la stima, l'ammirazione quasi fanatica dei suoi tanti estimatori, la fama e il nome di Francesco Cubeddu sono in qualche misura circoscritti alla cerchia dei veri intenditori e conoscitori del canto a chitarra. Perché solo questi, più che il grosso pubblico *generico*, meno attento e avveduto, sono stati in grado di comprenderne appieno tutto il valore. Il canto sardo moderno deve molto a lui, e a lui si sono ispirati numerosi cantadores delle generazioni successive. Ciononostante riteniamo che, per quanto la sua carriera sia stata ricca di soddisfazioni, non abbia avuto la fortuna e la fama che per le sue qualità

<sup>138</sup> Lo stesso Cubeddu mi disse una volta, a Sedini, in casa del figlio di G. G. Degortes, che fu proprio Degortes a dargli questo consiglio (Cubeddu era agli inizi e Degortes nel suo ultimo anno di vita perché, come abbiamo visto, è morto nel dicembre 1944): "Fuori dal palco rispetta tutti, ma sul palco non aver rispetto per nessuno e paura di nessuno".

<sup>139</sup> Per limitarci a una sola citazione: G. PERRIA, *Cantende a boghe manna*, RAI/CA, trasmissione del 18/6/1987.

artistiche avrebbe ampiamente meritato. Anche se i più accesi ammiratori lo considerano il più grande cantadore mai esistito. C'è sicuramente molto fanatismo in tale valutazione; ma non manca un fondo di verità. E, in ogni caso, la sua grandezza è fuori discussione. I primi a riconoscergliela, quando si parla seriamente, sono proprio i colleghi. Compresi i giovani delle ultime generazioni che hanno modo di ascoltarne e studiarne le registrazioni, e rimangono stupiti di fronte a tanta straordinaria abilità.



Cubeddu (il secondo da sinistra) a Oristano nel 1954. Sono riconoscibili anche Nicolino e Leonardo Cabizza.



Cubeddu a Perfugas nel 1986. Il chitarrista è A. Marongiu.



Da sinistra: Cubeddu, Puxeddu, B. Viridis e M. Vercellino. Nuoro 1966.

## CAPITOLO TERZO

*Leonardo Cabizza*

**B**ulzi, piccolo centro dell'Anglona di non molte centinaia di anime, è una delle località che, in relazione al numero di abitanti, hanno dato di più al canto sardo a chitarra e, in particolare, alle Gare: un cantadore di chiara fama ogni due-trecento cittadini. E l'anno 1924 pare che vi sia stato particolarmente proficuo di belle voci. Qualche mese prima di Francesco Cubeddu, ed esattamente il giorno 27 febbraio, nasceva infatti Leonardo Cabizza. Era figlio di Antonio Giovanni e di Francesca Rafatellu.

Quintogenito di una famiglia di otto figli Leonardo, dopo aver frequentato le scuole elementari (fino alla terza classe: non si andava oltre, allora, in molti piccoli paesi) fu avviato a quello che abbiamo visto essere lo sbocco lavorativo quasi obbligato per i ceti poveri e popolari: il bracciantato agricolo. Le possibilità di scelta, infatti, non è che fossero tante: oltre al bracciante agricolo, restava da scegliere tra il pastore e l'artigiano (ma questi ultimi erano in numero così limitato da costituire quasi una élite: e, inoltre, in un piccolo paese la mole di lavoro era assai limitata e i proventi non bastavano, spesso, per il sostentamento della famiglia, cosicché non era raro scoprire che gli artigiani chiudevano ogni tanto bottega, per andare a lavorare "a giornata" ove capitasse).

Per completezza e correttezza di informazione dobbiamo precisare che quella di Antonio Giovanni Cabizza era stata, in un primo tempo, una famiglia di pastori. Di conseguenza, il piccolo Leonardo (*Nenaldeddu*) iniziò quel mestiere. In un secondo momento, con l'abbandono della pastorizia, anche lui trovò impiego nell'agricoltura.

Scoppiata la guerra, venne chiamato sotto le armi e arruolato in una compagnia di Camicie Nere. Dopo i primi mesi di addestramento, sostenuti tra Iglesias e Fluminimaggiore, venne il 25 luglio 1943 e la caduta del fascismo, e la Compagnia fu costretta a continui spostamenti: a Olbia, poi a Bolotana, poi a Cagliari, in cerca di una sicurezza che in un quadro politico molto incerto non poteva avere. A Cagliari, Leonardo si fece male a un piede e riuscì a farsi assegnare un anno di convalescenza per invalidità temporanea. Di fatto, questo significò per lui la fine della guerra, perché nell'autunno dello stesso anno la convalescenza venne trasformata in congedo definitivo.

Rientrato in paese, riprese il suo lavoro di contadino.

Ma c'era qualcosa, in lui, che gli faceva sognare un avvenire diverso: aveva una bella voce e amava il canto sardo. Quel canto sardo che egli aveva anche *geneticamente* nel sangue. Antonio Giovanni Cabizza, il padre di Leonardo, era stato

infatti a sua volta un buon cantadore, come abbiamo già avuto modo di dire (Parte prima, cap. XVII) benché poi all'attività canora non ci si fosse dedicato più di tanto; anche, pare, per l'opposizione della famiglia. Ma, resosi conto delle qualità vocali del figlio, e forse anche come reazione alle difficoltà che a lui erano state frapposte, fece di tutto per incoraggiarlo a seguire la sua inclinazione e per aiutarlo a inserirsi nel mondo delle Gare: era quasi come cercare, attraverso il figlio, una sua rivincita. Ci riuscì, ma non ebbe la fortuna di vedere il suo Leonardo nel momento della formidabile ascesa: si spense infatti, in ancor giovane età (aveva 56 anni) nel 1948.

Prima ancora di salire su un palco (o anche solo di pensare a farlo), un ragazzo di allora aveva modo di cantare mentre era al lavoro, in campagna; nei *tzillèris* (bettole); nelle serenate. Così fece Leonardo come abbiamo visto fare al suo compaesano e coetaneo Cubeddu. Cantadores e chitarristi avevano modo di ascoltarne, in Gara e anche in altre occasioni, perché quella era una zona piena di cultori del canto sardo. Sedini, ove risiedevano Desole e Peppino Secchi e Puxeddu, è a un tiro di schioppo da Bulzi. Vicini sono Perfugas e Laerru e Nulvi; né tanto distante è Chiaramonti.

A incoraggiare Leonardo Cabizza e a seguirlo, anche dopo la morte del padre, nel periodo iniziale della sua attività, fu un autista dei pullman di linea della SITA (la società fiorentina che gestiva le autolinee della Sardegna prima che passassero in mano pubblica), Paolino Marogna, di Sedini, appassionato cultore del canto sardo che aveva intuito le straordinarie potenzialità vocali del giovane. E tutte le volte che abbiamo parlato della sua carriera, Leonardo Cabizza ha ricordato con affetto e gratitudine questo suo mentore.

Nell'episodio di Perfugas che abbiamo narrato dettagliatamente nel capitolo precedente, anche Leonardo Cabizza fu protagonista. Ma, per il prosieguo della sua carriera, quello rimase un episodio a sé stante, scarsamente, o per nulla, significativo. La stessa cosa dicasi di qualche altra breve apparizione sui palchi, prima o dopo di quello.

L'esordio ufficiale in Gara va datato, pertanto, settembre 1945, a Badesi. Cantavano con lui Cubeddu e Puxeddu; li accompagnava un chitarrista dilettante di Bulzi, Francesco Cubeddu che, benché omonimo, non era parente del cantadore; era invece padrino di Leonardo; di professione faceva il calzolaio e il barbiere: uno di quegli artigiani che, come abbiamo accennato, era costretto a un'attività multiforme per riuscire a sbarcare il lunario in un paese di pochi abitanti e di non molte risorse come il suo. A proposito della Gara di cui parliamo va rilevata anche una curiosità: era costituita da una scheggia di Bulzi in trasferta, perché cantadores e chitarrista venivano da lì, ad eccezione di Puxeddu (ma Sedini,

come abbiamo visto, è a ridosso di Bulzi); una sorta di teatro di famiglia, insomma.

Seguirono altre Gare, in quello e negli anni seguenti, e alcune partecipazioni a quei tornei canori di cui abbiamo parlato e che, soprattutto a Sassari venivano organizzati allora (ma anche negli anni precedenti la guerra, come abbiamo detto) abbastanza di frequente; tornei il cui consistente montepremi faceva gola a tutti, tanto che vi partecipavano, insieme a personaggi meno noti in cerca di gloria, i migliori cantadores sulla piazza. In qualcuno di essi Leonardo Cabizza ebbe modo di mettersi in luce, forse anche di primeggiare.

Nel 1948, il giorno 20 di giugno, conduceva all'altare la compaesana Nicolsa Piga e si apprestava a costituire quella famiglia che, con gli anni, si completerà con la nascita di cinque figli. E, nel frattempo, non abbandonava il lavoro di contadino. Lo farà solo molto più tardi, quando i proventi dell'attività canora saranno sufficienti a garantire a lui e alla famiglia un soddisfacente tenore di vita.

Nell'autunno del 1954 la RAI organizza *Il Campanile d'oro*. Era questo un torneo radiofonico di arte varia che metteva a confronto, col sistema dell'eliminazione diretta, tutte le Regioni italiane. Ciascuna regione presentava quanto di meglio potesse mettere in campo: attori locali, cabarettisti, musicisti di classica leggera ed etnica. Per essere ammessi a far parte della squadra occorreva superare delle prove di selezione, che avvenivano in sede locale (per la Sardegna sicuramente Cagliari e, crediamo, Sassari). Veniva in tal modo costituita la squadra, il cui elenco di numeri e di personaggi non doveva essere troppo ristretto in quanto poteva accadere (e difatti accadde) che, se la Regione andava avanti, la composizione di essa poteva cambiare, in misura più o meno consistente, a seconda dell'avversario che si doveva affrontare o del gradimento riscontrato da questo piuttosto che da quel numero.

Si votava col sistema delle cartoline postali e la Sardegna si comportò più che onorevolmente, riuscendo di volta in volta a superare l'avversario di turno. Fino a che non si arrivò alla finale, che si svolse nel 1955, a Roma, presentata da Enzo Tortora ed Emma Danieli e che vide di fronte proprio la Sardegna contrapposta alla Sicilia. Fu veramente una partita avvincente: da cui uscì vittoriosa la Sicilia. Di stretta misura. Perché nonostante la Sicilia potesse vantare un numero di potenziali votanti quattro volte superiore alla Sardegna, quest'ultima riuscì a convogliare su di sé la maggioranza dei voti provenienti da altre regioni. Ma furono da subito avanzati seri dubbi sulla regolarità del Concorso, almeno per quanto riguarda l'esito. Scrive Giovanni Sanna a questo proposito: "La vittoria veniva decisa dall'invio di cartoline-voto da parte degli ascoltatori. La Sardegna finì seconda ma con una coda polemica. Tre pacchi di cartoline con voto favorevole

alla squadra sarda finirono a Tortona anziché a Torino facendo vincere, così, la Sicilia”<sup>140</sup>. E fu evidente che qualcosa di poco chiaro doveva essere accaduto se la stessa RAI volle in qualche modo metterci una pezza, assegnando alla Sicilia, come da regolamento, il “Campanile d’oro”, ma nel contempo istituendo anche un non previsto “*Campanile di Giotto*”, che venne assegnato alla Sardegna con la seguente motivazione: “alla squadra che meglio ha contribuito alla conoscenza del folklore della propria regione”.

Della squadra sarda fece parte in qualche occasione anche Leonardo Cabizza, che ne trasse sicuramente giovamento in termini di notorietà e non solo. Del 1954 sono le prime incisioni discografiche, con l’accompagnamento del chitarrista Nicolino Cabizza (e per quest’ultimo si trattò della ripresa delle incisioni, dopo quelle degli anni Trenta). E furono dischi di notevole successo, determinato anche dal fatto che si aspettava qualcosa di diverso rispetto ai già conosciuti e ascoltati dischi e interpreti dell’anteguerra. Alcune delle canzoni incise acquistarono una rilevante popolarità, come il “Mutu longu” *Adiu bonasera*, su versi di Antonio Stefano Demuru. È un bel canto *de dispedida* (ossia “di commiato”) che merita di essere trascritto<sup>141</sup>. Il titolo originale è *Mutu de dispedida* :

*Adios bonasera  
bos lasso amada zente  
su coro meu inoghe.  
Su chi bos naro a boghe  
cun fide lu declaro  
su c’a boghe bos naro  
giust’est comente Deu;  
adios bonasera  
bos lasso amada zente  
inoghe su coro meu.  
Custu publicu intreu  
cun piagher’e gustu  
publicu intreu custu  
ringrazio e adoro.  
Adios bonasera  
bos lasso amada zente  
inoghe su meu coro.  
Unidos in decoro*

<sup>140</sup>G. SANNA. *Sonadores e cantadores. Mario Francesco Inoria Bande*, Ed. Frorias, CA 2001, pag. 25 e ancora G. SANNA in *Radio Brada*, RAI/ERI, 2004, pag. 134. Dove però si parla di *due* sacchi.

<sup>141</sup>Utilizziamo la versione che si legge nel già citato libro curato da Citu Fresu: *A. S. DEMURU, Cantones e mutos*. Vedi parte Prima, cap. XIII.



*bos sezis già bos vido  
in decoro unidos  
bos sezis dignamente.  
Su coro meu inoghe  
adios bonasera  
bos lasso amada zente.  
So gratu immensamente  
pro cust'onore fatu  
immensamente gratu  
bos so zent'educada.  
Su coro meu inoghe  
adios bonasera  
bos lasso zent'amada.  
Sa presente serada  
l'app'a tenner'in mente  
sa serada presente  
a monte non la passo.  
Su coro meu inoghe  
adios bonasera  
zent'amada bos lasso.  
E bois cun ispassos  
vivedas sempre goi  
e cun ispassos bois  
fattedas sa manera.  
Su coro meu inoghe  
bos lasso amada zente  
adios bonasera.  
Custa cantada vera  
ben'attonada e giusta  
cantada vera custa  
concruo in custa zona.  
Su coro meu inoghe  
bos lasso amada zente  
adios sera 'ona.  
E infine peldona  
pubblicu in custu fine  
e peldonam'infine  
cantende ca m'avvio.  
Su coro meu inoghe  
bos lasso amada zente*

*bonasera e adios*<sup>142</sup>.

Per tutti gli anni Cinquanta e ancora nei primi anni Sessanta il *Mutu* andò forte: non possediamo documentazioni che ci informino sui dati di vendita; ma, per quanto possiamo sapere per conoscenza diretta, la diffusione fu notevole (sempre tenendo conto dell'epoca) e, soprattutto, in tanti lo conoscevano a memoria e tanti dilettanti del canto amavano eseguirlo nelle diverse occasioni. Lo stesso si può dire della "Disisperada" nota col titolo *S'orfanedda* (in realtà *Sa bellissima N. N.*, anche questa di A. S. Demuru). E crediamo di far cosa gradita a qualche lettore trascrivendo anche i versi di questa "Disisperada" (si tratta di un'ottava), avvertendo che ci rifacciamo all'originale di Anton'Istèvene così come la leggiamo nella citata raccolta curata da Citu Fresu:

*Una die in campagna attraessende  
abbojo sola sola un'ajanedda;  
bianca, ruja e oji niedda  
cun sos pilos dorados pende pende.  
La dimando: "Ite faghes anzonedda?"  
E issa mi rispondet pianghende:  
"Sola so in su mundu fat'a s'ama,  
no isco chi est babbu e chi est mama"*<sup>143</sup>.

L'anno successivo torna in sala di incisione (sempre per la CETRA), raddoppiando, nel senso che i dischi realizzati furono dieci (parliamo ancora di 78 giri); cambia però il chitarrista: al posto di Nicolino c'è il di lui figlio Aldo, che proprio in quegli anni, un po' all'ombra del padre, incominciava a cercare un suo spazio nel mondo delle Gare. E anche alcuni dei brani di quelle incisioni conobbero una grande popolarità.

Dopo l'esperienza del *Campanile d'oro*, Leonardo Cabizza ha modo di partecipare, e stavolta da protagonista, ad altre manifestazioni consimili, e in partico-

<sup>142</sup> Addio, buonasera, lascio qui in mezzo a voi, amata gente, il mio cuore. Dichiaro solennemente ciò che vi dico, giusto come Dio. Addio, buonasera ecc. Ringrazio e venero con vero piacere questa popolazione tutta intera. Addio ecc. Vi osservo tutti compostamente e dignitosamente radunati. Addio ecc. Vi sono immensamente grato dell'onore che mi avete concesso, voi che so essere persone ammodo. Addio ecc. Terrò sempre con me il ricordo di questa serata. E voi cercate di vivere sempre così allegramente. Addio ecc. Vado a concludere la cantata ben intonata che ho levato in questa zona e, infine, perdonami (se ho fatto qualche errore), perché mi congedo cantando. Lascio qui per voi il mio cuore, amata gente; buonasera e addio.

<sup>143</sup> Camminando un giorno per la campagna adocchio una fanciulla che se ne stava sola soletta. Era bianca e rosea e con gli occhi neri e i capelli biondi ricadevano sciolti sulle spalle. E le chiedo: "Cosa fai, agnellina?". Lei, tra le lacrime, risponde: "Sono sola al mondo, dietro il gregge. Ignoro chi siano i miei genitori.". La versione cantata da L. Cabizza si discosta un po' dal testo originale e suona così: *D'eris, sa campagna atraessende/ incontro sola sola una pisedda, / bianca, ruja e oji niedda/cun sos pilos dorados pende pende. / e la dimando: "Ite faghes?. Faedda. / E issa mi rispondet pianghende: / Sola sola in su mundu fat'a s'ama/no isco cal'est babbu e cal'est mama.*

lare a *Ventiquattresima ora* (1959), in cui, in rappresentanza della Sardegna, si classificò secondo dietro il rappresentante del Lazio Rino Salvati (che ebbe ai suoi tempi una notevole fama soprattutto per l'abilità di stornellatore). La finale si svolse a Firenze, al Teatro della Pergola, presentata da Silvio Gigli. Tra i finalisti, che si classificarono dietro Leonardo Cabizza, figuravano anche Giorgio Consolini (per l'Emilia) e Narciso Parigi (Toscana). Il chitarrista fu stavolta Aldo Cabizza.

Ma, oltre a quelle citate, furono diverse le manifestazioni di prestigio che lo videro impegnato in varie località della Penisola. Tra queste è doveroso citare la sua partecipazione, a Torino '61, a una delle manifestazioni indette per celebrare il primo centenario dell'unità d'Italia.

Per tornare in Sardegna, nel 1968 si aggiudica a Ozieri il titolo di "Usignolo della Sardegna", nella quinta edizione dell'omonimo concorso, che ebbe luogo in piazza Cantareddu il 23 settembre.

In Sardegna, ovviamente, lo troviamo un po' dovunque. Negli anni Sessanta, con Tonino Canu, Giuseppe Chelo, il fisarmonicista Peppino Pippia e il chitarrista Aldo Cabizza costituirono un quintetto formidabile che dominò per diversi anni la scena, fornendo tra l'altro quasi sempre prestazioni eccellenti. Che continuò ancora per i primi anni Settanta quando a Canu che, come vedremo, ebbe dei problemi vocali, subentrò Serafino Murru.

Per tutti gli anni Settanta e buona parte degli anni Ottanta Leonardo Cabizza si è esibito con continuità in Sardegna, nella Penisola e all'estero. Poi, ovviamente, le sue apparizioni sono andate progressivamente diradando, ma senza cessare del tutto. Ancora nel 2000 lo troviamo a Roma con Chelo, Franco Denanni, il chitarrista Tore Matzau e il fisarmonicista Peppino Pippia. Come sua ultima esibizione ufficiale possiamo considerare quella effettuata ancora a Roma, il 15 marzo 2001, con Mario Mannu e Francesco Demuru, col chitarrista Antonello Pulina e il fisarmonicista Giuseppe Cubeddu, in una manifestazione nel corso della quale gli è stato conferito un diploma in riconoscimento delle sue doti d'artista e "per aver tenuto alto il nome della Sardegna e del canto sardo tradizionale" con la più che cinquantennale attività. Ma di riconoscimenti consimili ne ha avuti numerosi altri un po' dovunque.

Anche per quanto riguarda la discografia l'elenco continuerà ad allungarsi, dopo le già citate incisioni del 1954 e del 1955. Intorno al 1957 lo troviamo alla VIS Radio, prima con Salvatore Viridis, il chitarrista Aldo Cabizza e il fisarmonicista Antonio Ruju, poi con gli stessi strumentisti e, al posto di Viridis, Maria Teresa Cau (Quartetto Logudoro). Negli anni Sessanta inciderà alla IPM con gli stessi strumentisti all'inizio e, poi, con Pippia al posto di Ruju, in compagnia di Tonino Canu, Giuseppe Chelo e Antonio Meloni. Negli anni Settanta realizzerà alcu-

ni dischi col chitarrista Bachisio Virdis e il fisarmonicista Pippia. E continuerà a incidere, poi, musicassette, negli anni successivi. Tra queste merita di essere ricordata, non tanto per il valore esecutivo in sé, che non è migliore di altre sue prestazioni, quanto per il fatto che, prima di cantarli, Cabizza legge i versi, quella realizzata negli studi della TEKNO Record di Sassari (Tek Mr 0035) nel 1984: significativamente, infatti, la musicassetta si presenta con la dizione *L. Cabizza "poetende e cantende"*. Lo accompagna con la chitarra Mario Salaris.

Quantitativamente, nessun cantadore sardo ha effettuato tante incisioni quanto Leonardo Cabizza e, soprattutto, distribuite in un arco di tempo così ampio (tra le prime del 1954 e l'ultima del 1984 intercorrono ben trent'anni). E diverse di queste hanno avuto un notevole successo anche di vendita.

È, quella di Leonardo Cabizza, una voce estremamente duttile, ricca di morbida modulabilità naturale, straordinariamente squillante e armoniosa nella calata in Re. Di registro tenorile, è caratterizzata da una notevole estensione. Di metallo chiaro e vibrante negli acuti, che tocca con grande disinvoltura, aggiungendovi spesso un sopraccuto di un semitono, conserva colore e spessore anche nei toni medio-bassi. Una voce di una limpidezza che potremmo definire solare e di una incredibile elasticità.

Non ha mai posseduto una tecnica eccezionale; anche perché, forse, i suoi non comuni mezzi vocali gli hanno permesso di giostrare a suo piacimento e, paradossalmente, potremmo dire che, anziché indirizzare lui il canto, era lui che seguiva la sua voce, guidato dall'istinto. E, infatti, il suo cantare risulta un po' all'antica, più istintivo che tecnico. Ma, di là dal paradosso di cui ci siamo serviti per dare efficacia alla nostra analisi, aggiungiamo e sottolineiamo, onde non generare spiacevoli equivoci, che non è che sia mai stato uno sprovvéduto in fatto di tecnica: quel tanto che gli occorreva l'ha sempre utilizzata; privilegiando, tuttavia, le caratteristiche più propriamente naturali della sua voce (un sofista potrebbe dire che anche questa è, di per sé, una tecnica: ma chi ha seguito il nostro discorso sa quel che vogliamo dire). Aggiungiamo pure che aveva una grande conoscenza di moduli canori e stili interpretativi dei cantadores anziani che aveva conosciuto direttamente per averli ascoltati o per averci cantato assieme; e più d'una volta, nel corso di amichevoli chiacchierate, per appagare la nostra curiosità ha eseguito, in sordina o a voce spiegata, le *boghes* più caratteristiche di alcuni cantadores scomparsi o ancora viventi ma usciti di scena. Ed era in grado di *imitare* abbastanza bene anche *su tragiù* di diversi colleghi suoi coevi. Questo a dimostrazione del fatto che, volendo, avrebbe potuto arricchire il suo repertorio e affinare la sua tecnica. Non l'ha fatto perché probabilmente ha preferito sfruttare la sua voce alla sua maniera; e, in tal modo, quel suo cantare non eccessivamente elaborato, che tuttavia semplice non era, e soprattutto richiedeva

delle doti vocali quali quelle che lui aveva, è risultato di una grande originalità. Era, insomma, il cantare di Leonardo Cabizza e di nessun altro.

Un'altra delle sue doti peculiari è stata la continuità. Per interi decenni è riuscito ad esprimersi sempre ad alti livelli; senza cedimenti, senza *défaillances*. La sua presenza sui palchi era una garanzia per la buona riuscita dello spettacolo. In qualunque ora del giorno, in qualunque momento della Gara, la sua voce era sempre fresca, pulita, argentina; a differenza di molti suoi colleghi, non aveva necessità di *riscaldare* la voce prima di salire sul palco: lui era sempre pronto. E cantava senza apparente sforzo, col sorriso sulle labbra.

Tutto ciò derivava anche da una grande serietà professionale e da una dedizione esemplare a un'attività che è stata al primo posto tra gli interessi della sua vita. Un'attività che gli ha procurato fama e, se non proprio ricchezza, la possibilità di offrire, a sé e alla famiglia, una vita serenamente agiata e dignitosa.

Abbiamo accennato al sorriso con cui porgeva il suo canto: abbiamo sempre avuto l'impressione che lui cantasse essendo felice di cantare, di fare partecipi gli altri del meraviglioso dono che aveva ricevuto e che non voleva tenere solo per sé. Ed è anche dovuto a tal motivo, forse, il fatto che, nel canto, fosse tanto generoso ed esuberante.

È da annoverare senza dubbio tra i cantadores che hanno caratterizzato un'epoca del canto sardo. Per alcuni decenni il nome di Leonardo Cabizza è stato, in diverse zone dell'isola, sinonimo di "canto sardo" e la sua fama ha forse superato quella di qualunque altro cantadore, almeno a livello genericamente popolare (senza entrare nel merito di competenza o meno). Sicuramente è stata, la sua, una carriera prestigiosa, costellata di successi e di riconoscimenti significativi. Quanto di meglio un cantadore sardo possa desiderare. Se poi la sua fama non è andata oltre (la sua come quella di altri ugualmente meritevoli), restando circoscritta prevalentemente alla Sardegna e ai sardi, la colpa è di chi, tra i sardi, aveva la possibilità di dargli una dimensione diversa e più degna, e non l'ha fatto. I sardi che hanno "le mani in pasta" come si suol dire, sanno solo andare a rimorchio e "scoprire" quello che hanno scoperto gli altri, possibilmente "continentali". Salvo poi alzare la cresta e attribuirsi meriti che non competono loro, e adontarsi se qualcuno fa rilevare che avevano il tutto sotto gli occhi e a portata di mano, e hanno preferito ignorarlo.



Leonardo con Nicolino Cabizza.



Cabizza ospite del programma RAI "Ventiquattresima ora", Firenze 1959. Con lui, da sinistra, Aldo Cabizza, Narciso Parigi, Giorgio Consolini.



Cabizza con le componenti del Comitato per i festeggiamenti in onore di Santa Sofia, San Vero Milis. Anni '50.



## CAPITOLO QUARTO

*Giuseppe Puxeddu. Salvatore Virdis*

In un certo periodo della sua storia, Sedini divenne una sorta di centro di raccolta di artisti sardi. Già negli anni Venti vi si era insediato Antonio Desole; nel 1930 vi si stabilì Peppino Secchi; vi era nato, e vi risiedeva, il chitarrista Antonio Fresi *Mignocchi*. Nei primi anni Venti vi si era stabilita la famiglia Puxeddu.

Questa proveniva da Ortueri, piccolo abitato in provincia di Nuoro che secondo alcuni sorge proprio nel centro geografico della Sardegna. E a Ortueri Giuseppe era nato, il 7 gennaio 1919. Ma dopo appena qualche anno il padre Antonio con la moglie Maria Sofia Urru e il piccolo Giuseppe si trasferirono a Sedini, per lavorare nell'azienda Piana. A Sedini nacquero altri quattro figli, tre maschi e una femmina. Quando crebbero, i maschi, compreso Giuseppe, trovarono anch'essi impiego, in qualità di agricoltori e mandriani, nella stessa azienda.

L'ambiente sedinese, in cui i Puxeddu si inserirono piuttosto bene, costituì per il giovane Giuseppe la temperie adeguata per avvicinarsi al canto sardo tradizionale, a cui le doti vocali che presto dimostrò di possedere non potevano non avvicinarlo. Le occasioni certo non mancavano: serenate, spuntini (non dimentichiamo la bottega di *mastru* Peppino Secchi, di cui abbiamo parlato a suo tempo). Ma dovrà attendere la fine delle vicende belliche per potersi dedicare seriamente e con continuità alle Gare. Ebbe, agli esordi, uno sponsor di eccezione: Antonio Desole; e, in seguito, un altro valido sostegno lo ebbe da parte di Nicolino Cabizza. E fu proprio Desole a farlo esordire, a Chiaramonti, nel mese di settembre del 1944. Con loro cantava anche Matteo Razzu.

Sposatosi con la sedinese Paolina Piretta, ha avuto due figli: un maschio e una femmina.

Era un uomo dal carattere riservato, poco propenso agli scherzi, serio e composto sul palco, raramente si apriva alle confidenze e alla familiarità. A detta di alcuni suoi compaesani, era spesso addirittura scorbutico, tanto da meritarsi il nomignolo di *lu 'erri* (il verro, cioè il suino maschio, proverbialmente scontroso). Saremmo però poco obbiettivi se non riportassimo anche l'opinione di altri (e tra questi Leonardo Cabizza, Aldo Cabizza e altri colleghi) che parlano di lui come di un autentico "signore dei palchi", sempre al suo posto e mai malevolmente critico verso i colleghi. Sulla scena si presentava assai bene: fisicamente ben messo, distinto, sempre composto. E così lo ricorda anche chi scrive nelle poche occasioni in cui lo ha potuto vedere e ascoltare in Gara<sup>144</sup>. Giudizi del tutto contra-

stanti, come si può vedere. Ma che, tutto sommato, potrebbero essere entrambi validi: è accaduto a diverse persone, infatti, di assumere atteggiamenti e tenere comportamenti opposti nel proprio paese o altrove. Per diversi motivi, non ultimo il non vedersi adeguatamente apprezzati.

Puxeddu era sicuramente dotato di grande sensibilità e di un certo talento poetico (erano sue molte delle canzoni che cantava). Traspare dal suo modo di intendere e di interpretare il canto, privilegiando delicatezza e sentimento.

Il periodo migliore della sua carriera va, a nostro avviso (ma anche a detta di chi ha avuto modo di seguirne l'intera parabola artistica), individuato tra la fine degli anni Quaranta e gran parte degli anni Cinquanta, allorché la sua voce poté dispiegarsi con una certa continuità in tutta la sua ricchezza e duttilità, rispondendo puntualmente alle sollecitazioni di un cantare vario, ricamato di modulazioni e di gorgheggi, talvolta di splendidi vibrati, con un sapiente ricorso a dei "pianissimo" che facevano risaltare la nota sentimentale; e una patina di metallo caldo e puro di cui si rivestiva la rendeva estremamente piacevole e accattivante. Un periodo tutto sommato breve, sufficiente tuttavia a procurargli una buona e non immeritata fama. Anche perché riuscì ad aggiudicarsi delle "sfide a premio" (quei tornei di cui abbiamo parlato), e di dare vita a dispute canore di grande intensità, suscitando entusiasmo e attirandosi consensi, con i "grandi vecchi" ancora validamente sulla scena e con i colleghi suoi coevi come Cabizza e Virdis e, soprattutto, Cubeddu.

Le caratteristiche vocali gli permettevano di giostrare con agilità e sicurezza nelle note medio-alte. Erano straordinari i suoi acuti (in specie quelli che costruiva sulla vocale "i"), che si arricchiavano quasi sempre di sopraccuti che sembravano dilatarsi all'infinito. Le note basse, che neppure nei momenti di grazia erano di grande spessore, venivano per lo più, e in parte, sostenute da una sfumatura nasale che aveva alquanto di sentimentale (e forse più appropriato sarebbe chiamarlo *sentimentoso*) che avvinceva e, non di rado, commuoveva.

Lo stile interpretativo era fortemente originale. Quantunque, non di rado, lasciasse un tantino perplessi. Di là dalle caratteristiche di cui abbiamo detto, di per sé positive, il suo cantare si presentava sempre un po' avventuroso, perché alla grande esuberanza dei mezzi vocali e alla consistente capacità toracica non corrispondeva una tecnica adeguata. Le sue *boghes* non sempre erano strutturate in maniera proporzionata e il rapporto tra *pesada* e *calada* risultava non sufficientemente equilibrato; e anche la scansione del tempo lasciava più d'una volta a desi-

<sup>144</sup>Un mio zio, che è stato richiamato con lui, e che in tale periodo con lui ha anche qualche volta cantato (questo mio zio aveva una splendida voce, ma non si è mai voluto dedicare seriamente al canto) me ne parlava molto bene anche sotto l'aspetto umano, benché anch'egli ne sottolineasse la riservatezza.

derare. Sembrava quasi che nelle sue esecuzioni Puxeddu non si preoccupasse più di tanto di attenersi alle linee melodiche e all'andamento ritmico consueti, ma si tenesse un po' fuori dagli schemi inseguendo una sua segreta e assolutamente personale ispirazione. Non si spiegherebbe diversamente, in uno che sicuramente sapeva cantare, che sicuramente conosceva il canto, che sicuramente aveva contezza delle varie tecniche esecutive, una tale diversità rispetto agli altri cantadores dell'epoca (e non solo): se si analizzano con attenzione, e con cognizione della materia, quasi notomizzandole, le registrazioni che ci sono rimaste, si capirà pienamente la nostra valutazione. Perché davvero Puxeddu, per certi versi, rimane un "unicum" nella storia del canto sardo. Un "unicum" affascinante e un tantino misterioso. E, infatti, le sue interpretazioni trasmettono un qualcosa di toccante, di malinconico: non tristezza vera e propria, ma una sorta di placido abbandono che si insinua sottilmente ma profondamente nell'animo dell'ascoltatore, avvincendolo. E allora si dimenticano i ritmi inconsueti, i contrattempi, gli squilibri strutturali. Quasi che tutto questo fosse voluto e studiato ai fini del risultato che abbiamo descritto.

Dopo quello che abbiamo individuato come il periodo d'oro, la carriera di Giuseppe Puxeddu è stata caratterizzata da un'alternarsi di prestazioni positive e di esibizioni mediocri o scarse: una discontinuità dovuta a una certa fragilità delle corde vocali, molto sensibili alla raucedine, e non sempre in grado di sostenere una perfetta intonazione, in specie nella chiusura della *boghe*, il cui *Re finale* risultava con una certa evidenza calante. E anche quando la raucedine vera e propria era meno riscontrabile, la voce si irrigidiva perdendo quella morbida scorrevolezza e la modulabilità che costituivano i suoi pregi.

Giuseppe Puxeddu ci ha lasciato alcune incisioni discografiche, effettuate negli anni Sessanta (quindi fuori dalla sua stagione migliore) per la IPM. In tali incisioni si avvale dell'accompagnamento del chitarrista Adolfo Merella, che però non figura, in quanto legato in quegli anni a un'altra Casa discografica. Infatti sui dischi compariva la dicitura: *Giuseppe Puxeddu e la sua chitarra*: il che era falso! Di Puxeddu era la voce; la chitarra era di Merella. Poche, tuttavia, di quelle non molte incisioni risultano pienamente soddisfacenti. E solamente nella "Disisperada" intitolata *Sa rosa distinta* possiamo ascoltare il miglior Puxeddu. Rimane però, quella, una delle incisioni in assoluto più valide, e non solo di quegli anni. Crediamo di far piacere a qualcuno dei nostri lettori riportandone il testo (di cui confessiamo di ignorare l'autore: lo stesso Puxeddu?):

*Rosa chi meraviglias e incantas  
collinas e ridentes pianuras,  
rosa chi perennizas e ammantas*

*sas alvures de fozas e friscura,  
rosa chi chelu e mare e terra ispantas  
e superas dogni atera bellura;  
rosa chi ses distinta e signalada  
odorifera bella frisca e pura<sup>145</sup>.*

Giuseppe Puxeddu si è sentito male, all'improvviso, mentre era in giro per il paese con gli amici: si trattava di un infarto. È deceduto il 27 settembre 1976. Aveva 57 anni.

\*\*\*\*\*

Coetaneo di Leonardo Cabizza e di Francesco Cubeddu, Salvatore Virdis nasceva il 13 luglio 1924 nella storica cittadina di Castelsardo, da cui Bulzi non dista poi tanto. Frequentate le scuole elementari, sembrò inizialmente seguire il lavoro paterno di contadino. Ma i genitori prospettarono per lui un avvenire diverso, e la madre si rivolse a una sorella suora che stava a Cagliari. Costei riuscì a trovare per lui un impiego nell'ufficio acquedotti del Comune di Cagliari. E così, nell'ottobre del 1945, il giovane Salvatore, salutati parenti e amici, si trasferì nella città capoluogo. Qui, oltre a lavorare, fece ciò che rimanendo a Castelsardo difficilmente avrebbe potuto: riprese a studiare, fino alla licenza media conseguita presso l'Istituto professionale "Regina Elena". Si iscrisse poi a un Istituto tecnico commerciale, frequentando i primi due anni di Ragioneria. Ma non andò oltre perché, lasciato l'impiego al Comune, che non gli offriva grandi prospettive per il futuro, già dai primi del 1947 si era tuffato nel mondo del commercio, acquistando, grazie a una ghiotta occasione, un esercizio di generi alimentari in via S. Benedetto, nei pressi dell'omonima piazza, che a quei tempi era tutt'altro che centrale e allettante; ma era anche un momento storico che, se si aveva un po' di fiuto e un minimo di coraggio e di voglia di fare, si poteva ragionevolmente sognare ciò che apparentemente poteva essere considerato assurdo. E infatti, come lo stesso Virdis ci ha dichiarato il 25 marzo 2004, nel corso di una lunga chiacchierata, "fu come una folgorazione improvvisa"; sapeva che era un azzardo; ma, aggiunse, "me la sentivo". Difatti, le cose andarono bene; la sua attività prosperò e si ampliò, con l'acquisto anche di altre rivendite e di un magazzino fuori Cagliari.

Il 12 febbraio 1950, intanto, in una cerimonia svoltasi a Castelsardo, aveva

<sup>145</sup>Rosa che stupisci e incanti colline e ridenti pianure, rosa che perennemente ricopri di foglie e di refrigerante frescura gli alberi, rosa che riempi di meraviglia cielo e terra e mare e oscuri ogni altra bellezza, rosa che sei distinta e segnalata, bella e profumata e fresca e pura.

sposato la compaesana Maria Borrielli, con cui si era promesso da tempo. I due si sistemarono definitivamente a Cagliari. Dall'unione sono nati cinque figli.

L'esordio sui palchi di Salvatore Virdis avvenne in occasione della festa di S. Isidoro, a Castelsardo, nel settembre del 1945. Cantavano con lui Giuseppe Puxeddu e Gavino Calzaghe di Laerru, uno di quei "minori" che qualche esperienza sui palchi l'hanno fatta. Li accompagnava con la chitarra Antonio Fiori, noto *Manzella*, anch'egli di Castelsardo e rientrante nella categoria di cui sopra.

Continuerà poi, e anche piuttosto intensamente, negli anni successivi, fino al 1964, quando fu costretto a smettere. Vedremo più in là il perché.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il suo risiedere a Cagliari, ossia in un centro piuttosto distante dalle località maggiormente interessate alle Gare, finì in buona misura per favorirlo. Innanzitutto perché anche allora il capoluogo sardo era costituito, oltretutto dal nucleo dai cagliaritari DOC, da un gran numero di persone provenienti da ogni parte dell'Isola; tra i quali non mancavano i logudoresi e i cultori del canto a chitarra. E c'erano dei ritrovi dove questi si incontravano e non di rado si dilettavano a cantare. Sicché Salvatore Virdis ebbe modo di farsi notare e apprezzare, fino a essere presentato a un dirigente della sede RAI della Sardegna. E qui gli venne assegnato uno spazio settimanale dedicato al canto a chitarra. In tal modo, il Virdis cantadore poté sfruttare un bacino d'ascolto infinitamente più ampio di una qualunque piazza di una qualunque località ed ebbe modo di farsi conoscere in tutta la Sardegna. Comprese quelle zone che fino a quel momento erano rimaste estranee al mondo delle Gare. Tant'è che da tutta la Sardegna incominciarono ad arrivare gli inviti per sue esibizioni. E Gare a chitarra vennero organizzate in paesi dove mai, o solo rarissimamente, erano risuonati accordi di chitarra *a sa logudoresa* (alla maniera del Logudoro, ossia per accompagnare il canto). Tra il 1948 e il 1953 cantò a Fonni (con Mannoni), diverse volte a Desulo (con L. Cabizza, Giovanni Pintus e altri), a Guasila, Donori, Siliqua, Serramanna, Serrenti, Villacidro, S. Gavino, Barumini, Cagliari, Iglesias, Quartu, Monserrato, Pirri: tutte località *vergini* o quasi per il canto a chitarra logudorese.

A Gavoi, nel 1951, dove aveva cantato con Puxeddu, dopo lo spettacolo il Presidente del Comitato, che aveva organizzato la festa e che aveva fortemente voluto la Gara a chitarra in un paese dove erano conosciute e seguite solo le Gare poetiche, rimase talmente soddisfatto dell'impressione favorevole destata e dall'accoglienza che il pubblico le aveva riservato, che invitò un gruppo di amici, oltre ai cantadores e al chitarrista, che era N. Cabizza, a scolarsi una damigiana di ottimo vino che teneva in serbo dal giorno delle nozze (celebrate sette anni prima). La damigiana venne prosciugata, ovviamente, fino all'ultima goccia.

Naturalmente le esibizioni non si limitarono alle località citate, perché bisogna aggiungervi quelle delle zone *classiche* della Gara a chitarra. Tanto che nel 1954, nel solo mese di agosto, si avvicinò alle venticinque serate.

È singolare il modo in cui fece conoscenza diretta con Mannoni. Era il 1948, e Virdis venne invitato per cantare a Sennori. L'appuntamento per incontrarsi con i colleghi, che erano Cossu e Mannoni, era fissato nella trattoria che lo stesso Mannoni gestiva allora e che era sita dietro il Mercato<sup>146</sup>. Virdis vi arriva all'ora di pranzo e si siede a tavola. Più tardi, alcuni avventori prendono una chitarra (ricordiamo che in questo tipo di ritrovi *popolari* ce n'era sempre una a disposizione, in quei tempi) e si mettono a cantare. E lo stesso Mannoni, nei momenti lasciati liberi dal servizio, si univa ogni tanto a loro. A un certo punto Virdis si avvicina e dice: "Posso fare due voci?". "Perché, sa cantare?" gli chiede Mannoni. "Mi *arrangio*", è la risposta. E canta. "Ma allora tu sei Virdis" lo saluta affettuosamente Mannoni. Poi arrivò anche Cossu e insieme partirono per Sennori.

La carriera di Virdis proseguì con un ritmo intenso fino al 1964, quando una sera, a Orotelli, si sentì male. Ebbe una specie di collasso che lo allarmò. Si recò dal medico che gli impose una scelta. O l'attività commerciale (che in quel periodo lo impegnava tantissimo) o il canto. "A reggere le due cose insieme non ce la fa; rischia grosso".

Ovviamente, lasciò le Gare<sup>147</sup>.

Trascorsero dieci anni. E, nel 1974, un colpo di scena. Si reca per la festa a Castelsardo. Tra le altre manifestazioni, è in programma anche la Gara a chitarra che prevede l'esibizione di Tonino Canu, Mario Mannu e Giovanni Pintus, e l'accompagnamento con la chitarra di Antonio Marongiu. Ma Giovanni Pintus ha un grave lutto in famiglia; allora viene chiesto a Salvatore Virdis se vuole cantare al posto del suo compaesano e comparire, oltretutto caro amico. Virdis sa di non essere preparatissimo, dato il lungo periodo lontano dai palchi; ma, con tutte le riserve del caso, accetta. E non va male. Si sparge la voce e, di fatto, ricomincia a frequentare i palchi. Non più, ovviamente, con l'intensità di un tempo (e intanto anche l'attività commerciale gli prende meno tempo perché stabilizzata e con una distribuzione di energie e di impegni più razionale); e comunque, sia pure con un progressivo diradamento delle esibizioni, continuerà a cantare fino agli inizi degli anni Ottanta, quando smetterà definitivamente. L'ultima sua esibizione è del settembre 1984, a Tempio Pausania: con lui, sul palco, Francesco Cubeddu di Seneghe, Giuseppe Chelo e Franco Demuru, il chitarrista Antonio Marongiu e il fisarmonicista Tamponeddu.

<sup>146</sup> Dopo essere rientrato da Genova nel 1945, Mannoni si stabilì per qualche tempo a Sorgono, dove aveva trovato occupazione in un'azienda per la lavorazione del sughero, di proprietà di una sorella di Luigino Cossu. Successivamente si trasferì a Sassari. E lì, appunto, per qualche tempo gestì una trattoria, la famosa "Pergola", in via Pascoli (cosiddetta perché davanti all'ingresso c'era una specie di giardino con pergolato), indimenticato *ritrovo* di cantadores e appassionati del canto sardo.

<sup>147</sup> In una situazione analoga verrà a trovarsi trent'anni dopo, come vedremo, Mario Firinau. Ma, per lui, i problemi non saranno di salute; e non vi avrà a che fare alcun medico. La decisione sarà comunque la stessa.

Discograficamente Salvatore Viridis esordisce abbastanza presto: incide per la prima volta nel 1954, con Adolfo Merella, per la CETRA: in quella occasione, realizza solo quattro dischi. Qualche anno dopo, nel 1957, lo troviamo alla VIS Radio, per merito di Antonio Ruju. Era costui un fisarmonicista originario di Muros, residente a Sampierdarena, che Viridis, insieme al collega Leonardo Cabizza e al chitarrista Nicolino Cabizza aveva conosciuto andando ad esibirsi a Genova. Mentre provavano nel Circolo dei Sardi (o in casa di uno degli organizzatori), costui si era offerto di accompagnarli con la fisarmonica (in coppia con la chitarra). Visto che poteva andare, lo fecero suonare anche in Gara. Dopo, il Ruju disse che, per via di alcune conoscenze, sue o del figlio, aveva la possibilità di andare a incidere presso la Casa discografica napoletana. E così fecero dando vita al *Quartetto Logudoro*, solo che, al posto di Nicolino Cabizza, in qualità di chitarrista, per desiderio dello stesso Nicolino fu inserito il figlio Aldo<sup>148</sup>. Poi, nel 1960, lui si abbinò a Francesco Cubeddu e col chitarrista Adolfo Merella diedero vita al *Trio melodico sardo*, mentre il suo posto nel *Quartetto Logudoro* fu preso da Maria Teresa Cau.

Discograficamente, il *Trio* continuò a operare fino al 1963.

Dall'anno successivo, come abbiamo visto, si astiene anche dalle Gare. La sua rentrée, nel 1974, coincise con un'ultima incisione: un LP intitolato *Bola 'oghe sinzera*, che realizzò con la collaborazione di Antonio Pintus alla chitarra e di Pietro Madau alla fisarmonica<sup>149</sup>. Ma, obiettivamente, non è al livello delle precedenti registrazioni, in specie quelle effettuate con la sigla di "Trio melodico sardo" che rimangono, a nostro avviso, le sue più valide.

Uomo serio e riservato, Salvatore Viridis si è conquistato un buon numero di estimatori e, per un certo periodo, il suo nome circolava accanto a quello dei cantadores più rinomati. Lo attesta il gran numero di esibizioni in ogni parte dell'isola, nella Penisola e, non di rado, all'estero. È del 1980 l'ultima sua esibizione in Germania, per una tournée di due settimane insieme a Francesco Cubeddu.

La sua voce aveva la particolarità di essere assai gradevole senza possedere alcunché di eccezionale. Pastosa e calda, sia nei toni alti che in quelli medi; non particolarmente robusta e potente ma ben modulata. Caratteristico il timbro fortemente nasale, in specie nelle note "di riposo" e nella calata in Re, che assume un tono appassionato, quasi dolente, di struggente accoramento.

<sup>148</sup> Sotto l'aspetto puramente cronologico, Antonio Ruju sale sul palco per accompagnare i canti sardi, e incide dischi, per primo, nel dopoguerra (in precedenza c'erano stati Celestino Fogu e Pietro Porcu). Ma, ripetiamo, solo cronologicamente, perché non creerà né imporrà uno stile. Quando comparirà Pippia, sarà tutta un'altra musica, e lascerà un segno indelebile: ecco perché non si può non attribuire a quest'ultimo il merito della creazione tout court dell'accompagnamento con la fisarmonica dei canti sardi tradizionali.

<sup>149</sup> Pietro Pintus, fratello del cantadore Giovanni (di cui parleremo in seguito), più che altro è stato un dilettante della chitarra e non ha avuto fortuna sui palchi delle Gare.

Lo stile interpretativo, del tutto personale, comprendeva un'apprezzabile varietà di moduli e si presentava, anch'esso, originale e inconfondibile al pari della timbrica vocale. Privilegiava la delicatezza e il sentimento, e su queste caratteristiche indugiava a volte anche a discapito della corretta osservanza del ritmo. D'altra parte, dobbiamo osservare che i ritmi sostenuti e marcati non rientravano tra le sue preferenze. Gli ascoltatori che lo seguivano nelle Gare – e i suoi estimatori in primis – intuivano, più forse che dedurlo da un'analisi critica, che il suo cantare aveva sovente il sapore delle antiche melodie “di serenata”, semplici e toccanti e permeate d'un intimo e misterioso fascino.



Giuseppe Puxeddu tra F. Cubeddu e L. Cabizza.



Salvatore Virdis tra Merella e A. Meloni. Il primo da sin. è F. Cubeddu. Dorgali 1960.

RAI · RADIO ITALIANA

DIREZIONE GENERALE TORINO · ROMA

CAPITALE L. 2.400.000.000 INTER. VERSATO

CAPITALE L. 2.400.000.000 INTER. VERSATO

RISERVATA

CITARE NELLA RISERVATA  
CA/Progr. 890

Egr. Sig.  
SALVATORE VIRDIS  
Via Petrarca, n° 12  
CAGLIARI

Cagliari, 24 febbraio 1953

A conferma dei precedenti accordi verbali, la S. V. è scritturata per la esecuzione, ad uso radiofonico, del seguente  
PROGRAMMA (1)

" " MUSICHE E CANTI SARDI " "  
Con il chitarrista Giovanni Carta.

(1) L'artista si impegna ad osservare l'ordine dei brani qui concordato e le eventuali modifiche apportate dalla RAI

che avrà luogo sabato 28 febbraio 1953 - ore 10.30 =  
presso la Sede di Cagliari 1

Il compenso, per la esecuzione di cui sopra, è pattuito in L. 2.000. = ( duemila )  
Verranno effettuate due registrazioni di 15' minuti l'una .

Esso è comprensivo anche della registrazione, comunque effettuata, di detta esecuzione, per il libero uso radiofonico in Italia e all'estero, registrazione che viene appunto a tale scopo retribuita.

La S. V. è tenuta a partecipare a tutte le prove che saranno da noi prestabilite per la esecuzione in oggetto e dovrà presentarsi alle stesse secondo gli orari da noi fissati. Dette prove e la esecuzione potranno avvenire in qualsiasi locale da noi predisposto allo scopo e ad esse potrà assistere pubblico invitato o pagante, senza che ciò importi variazioni al compenso come sopra pattuito.

La S. V. potrà essere da noi protestata, secondo le modalità e le condizioni di uso, qualora, a nostro insindacabile giudizio, la S. V. risultasse inidonea ai ruoli per i quali è stata scritturata.

La S. V. si impegna inoltre ad osservare, durante la permanenza nei nostri locali, tutte le norme vigenti per la disciplina degli auditori e delle trasmissioni e tutte le disposizioni che potranno essere impartite dai nostri incaricati per l'allestimento, la trasmissione e la registrazione dell'esecuzione in oggetto.

In caso di inadempimento, anche parziale, ad una delle clausole sopra specificate, la parte inadempiente pagherà all'altra, a titolo di penale e senza pregiudizio di maggiori danni, la somma di L. 500. = ( cinquecento )

Per il semplice ritardo, da parte della S. V., nel presentarsi alle prove e sempre che il ritardo stesso superi i ..... minuti, la penale, a carico della S. V. potrà essere ridotta al 10 % della cifra sopra indicata, per ogni singolo ritardo.

L'eventuale malattia della S. V. dovrà esserci comunicata immediatamente per rendere possibile la Sua sostituzione. Ci riserviamo di far constatare la malattia a mezzo di un medico di nostra fiducia, in caso di constatazione positiva il contratto si intenderà risoluto senza obblighi di indennità.

Qualora la S. V. risieda in una città diversa da quella ove verranno effettuate le prove e la esecuzione del programma di cui sopra, potranno esserLe rimborsate le spese di viaggio e di soggiorno che si rendano necessarie per l'adempimento della presente scrittura.

Clausole particolari

senza rimborsi.

Prove : sabato 28 febbraio 1953 - ore 10.00

Resta fin d'ora convenuto che, in caso di contestazioni dipendenti dalla presente scrittura, le parti riconoscono competente ad ogni effetto il Foro di Roma.

Qualora la S. V., all'atto della sottoscrizione della presente scrittura, non elegga un particolare domicilio, sarà considerata domiciliata elettronicamente presso la Direzione Generale della RAI di Roma, Via delle Botteghe Oscure, 54.

La S. V., se d'accordo su quanto sopra precede, è pregata di restituire, a mezzo raccomandata postale, al seguente indirizzo:

R.A.I. = RADIO CAGLIARI = VIALE BONARIA 224 = CAGLIARI =

le due allegate copie della presente, dopo averle firmate a titolo di integrale accettazione ed impegno.

Nell'attesa porgiamo distinti saluti.

RAI · RADIO ITALIANA  
RADIO ITALIANA  
SEDE DI CAGLIARI  
Il Direttore  
*Salvatore Viridis*

**RAI · RADIO ITALIANA**

DIREZIONE GENERALE TORINO · ROMA

CAPITALE SOCIALE STATUTARIO L. 1.000.000.000

RISERVATA

CITARE NELLA RIPOSTA  
CA/PR 108/2

Egr. Sig.  
SALVATORE VIRDIS  
Via Petraraca, 15  
CAGLIARI

Cagliari, 29 marzo 1963

A conferma dei precedenti accordi verbali, la S. V. è scritturata per la esecuzione, ad uso radiofonico, del seguente  
PROGRAMMA (1)

" " MUSICHE E CANTI LOGUDORESIS " "

(1) L'artista si impegna ad osservare l'ordine dei brani qui concordato e le eventuali modifiche apportate dalla RAI

che avrà luogo mercoledì 1° aprile 1963 - ore 19.00 ( 2 reg. )  
presso la Sede di Cagliari

Il compenso, per la esecuzione di cui sopra, è pattuito in L. 4.000.= ( quattromila )

Il programma verra' diviso in due trasmissioni di 30 minuti l'una che verranno registrate

Eso è comprensivo anche della registrazione, comunque effettuata, di detta esecuzione, per il libero uso radiofonico in Italia e all'estero, registrazione che viene appunto a tale scopo retribuita.

La S. V. è tenuta a partecipare a tutte le prove che saranno da noi prestabilite per la esecuzione in oggetto e dovrà presentarsi alle stesse secondo gli orari da noi fissati. Dette prove e la esecuzione potranno avvenire in qualsiasi locale da noi predisposto allo scopo e ad esse potrà assistere pubblico invitato o pagante, senza che ciò importi variazioni al compenso come sopra pattuito.

La S. V. potrà essere da noi protestata, secondo le modalità e le condizioni di uso, qualora, a nostro insindacabile giudizio, la S. V. risultasse idonea ai ruoli per i quali è stata scritturata.

La S. V. si impegna inoltre ad osservare, durante la permanenza nei nostri locali, tutte le norme vigenti per la disciplina degli auditori e delle trasmissioni e tutte le disposizioni che potranno essere impartite dai nostri incaricati per l'allestimento, la trasmissione e la registrazione dell'esecuzione in oggetto.

In caso di inadempimento, anche parziale, ad una delle clausole sopra specificate, la parte inadempiente pagherà all'altra, a titolo di penale e senza pregiudizio di maggiori danni, la somma di L. 1.000.= ( mille )

Per il semplice ritardo, da parte della S. V., nel presentarsi alle prove e sempre che il ritardo stesso superi i ..... minuti, la penale, a carico della S. V. potrà essere ridotta al 10 % della cifra sopra indicata, per ogni singolo ritardo.

L'eventuale malattia della S. V. dovrà esserci comunicata immediatamente per rendere possibile la Sua sostituzione. Ci riserviamo di far constatare la malattia a mezzo di un medico di nostra fiducia, in caso di constatazione positiva il contratto si intenderà risoluto senza obblighi di indennità.

Qualora la S. V. risieda in una città diversa da quella ove verranno effettuate le prove e la esecuzione del programma di cui sopra, potranno esserle rimborsate le spese di viaggio e di soggiorno che si rendano necessarie per l'adempimento della presente scrittura.

Clausole particolari Prove : mercoledì 1° aprile 1963 - ore 17.00

Resta fin d'ora convenuto che, in caso di contestazioni dipendenti dalla presente scrittura, le parti riconoscono competente ad ogni effetto il Foro di Roma.

Qualora la S. V., all'atto della sottoscrizione della presente scrittura, non elegga un particolare domicilio, sarà considerata domiciliata elettivamente presso la Direzione Generale della RAI di Roma, Via delle Botteghe Oscure, 54.

La S. V., se d'accordo su quanto sopra precede, è pregata di restituire, a mezzo raccomandata postale, al seguente indirizzo:

**RA.I. = RADIO CAGLIARI = VIALE BONARIA 124 = CAGLIARI =**

le due allegate copie della presente, dopo averle firmate a titolo di integrale accettazione ed impegno.

Nell'attesa porgiamo distinti saluti.

**RAI · RADIO ITALIANA**  
SEDE DI CAGLIARI

*Perria*

## CAPITOLO QUINTO

*Tonino Canu*

**P**er caratteristiche vocali, Tonino Canu è uno dei cantadores di più difficile catalogazione. Nel corso di una carriera tutto sommato lunga relativamente per via di alcune interruzioni, ha fatto registrare, infatti, diversi e vistosi mutamenti di timbrica e non solo. E poiché tali mutamenti sono legati a particolari episodi della sua vita, o sono avvenuti in concomitanza, possiamo anche affermare che in pochi altri cantadores l'andamento della carriera è tanto strettamente legato alle vicende biografiche. Che già di per sé presentano aspetti singolari. A partire dalla nascita.

Diciamo intanto che è nato a Perfugas il 30 agosto 1932. Ufficialmente, in quanto questa data è riportata all'anagrafe. In realtà era nato un giorno prima, ma la notizia dell'evento giunse al padre Pietro, che era di Perfugas ma lavorava nelle campagne di Sassari, nella tenuta di proprietà di Giacomo Valle, un capitano medico di cui era stato attendente durante il servizio militare prestato nella Guardia di Finanza, il giorno successivo e, nell'eccitazione, senza starci a pensare, andò a denunciarlo come nato in quel giorno. La mamma, Maria Francesca Sotgiu, anche lei di Perfugas, poiché non stava bene, e aveva bisogno di assistenza, era venuta a stare dai suoi a Perfugas. E qui appunto Tonino vide la luce, a casa dei nonni. Aveva appena due anni quando la madre gli venne a mancare.

Trascorse i primi anni dell'infanzia a Perfugas, dai nonni; e vi frequentò anche le prime tre classi delle elementari. Nel 1938 il padre si risposò e, successivamente, si trasferì con la famiglia a Taniga, sempre nelle campagne di Sassari, nella tenuta dell'avv. Satta-Branca. A Sassari Tonino frequenterà le ultime due classi delle elementari.

Amante dei canti, dei divertimenti e delle bisbocce, non perdeva occasione per prendervi parte. E incominciò a farsi notare negli ambienti del canto sardo per una voce caratteristica per timbro, di grande spessore; e per un cantare aggressivo e ancora grezzo, ma interessante. Fino a che, nell'agosto del 1951, a Sassari, non fece il suo esordio ufficiale, accanto a due grandi come Ciccheddu Mannoni e Mario Scanu, accompagnati dal chitarrista Emilio Oggianu.

Negli anni che seguirono, la sua attività canora andò avanti senza particolari accensioni. Era conosciuto quasi esclusivamente nel Sassarese, e comunque in un'area non vastissima. Non a tutti piaceva il suo cantare dominato dall'irruenza e un tantino sopra le righe. Ma alcuni si entusiasmarono per la sua grinta di attaccante nato che spara sempre tutte le cartucce.

Nel 1961, la svolta. Nei vari ritrovi sassaresi dove si incontravano gli passio-

nati del canto sardo (compresi gli addetti ai lavori), aveva conosciuto Giuseppe Chelo, con cui aveva stretto amicizia, e poi il chitarrista di Pozzomaggiore Pietro Fara. Insieme, con la denominazione di “Terzetto Sardo” incisero alcuni dischi presso la RCA Europa. Dischi che incontrarono subito il favore degli estimatori e fecero conoscere i loro nomi al grosso pubblico. Alcuni “pezzi” di quelle incisioni divennero popolari, come vedremo anche quando parleremo di Chelo. Di Tonino Canu, in particolare, aveva fatto centro il “Mutu longu” intitolato *Sa Gala est terminada*, scritta dal poeta perfughese Ciccio Piga (1887-1962):

*Sa Gala est terminada  
fato sa dispedida  
a totus bonasera.  
A zente cantu c'ada  
auguro annos de vida  
che in s'aera istellas,  
e istaiones bellas  
de riccas conquistas.  
Santos Evangelistas  
beneighide sas campagnas,  
pianuras e muntagnas  
cun robas e laores;  
beneighide sos pastores  
ortulanos e massaios,  
artistas e operaios  
tribagliantes de ogni gradu;  
e-i su Comitadu  
beneighide cun fervore  
s'Oberaiu mazore  
cun sa sua discendentzia.  
Sa divina Onnipotentzia  
chi bos fetat cumpagnia.  
Cun megus in allegria  
appedas cust' ammentu.  
Ateros annos chentu  
custa festa festeggedas.  
Nostra Signora mandadat  
grascias e beneisciones.  
Auguri a sas persones  
e a sas ateras cosas;  
sas baianas isposas  
cun d'unu bellu innamoradu;*

*s'antzianu incoronadu  
de florida primavera.  
Sa Gala est terminada  
fato sa dispedida  
a totus bonasera<sup>150</sup>.*

L'anno successivo, nel 1962, realizzò alcune altre incisioni con Antonio Meloni e il chitarrista Peppino Doro. Fecero, però, meno clamore di quelli precedenti, anche se contribuirono ad accrescere la sua notorietà. E la sua carriera, infatti, si avviava a una rilevante accelerazione e le richieste di esibizioni (spesso in coppia con Chelo e magari assieme a qualche altro) incominciavano ad arrivare da tutte le parti, quand'ecco il primo contrattempo: un gravissimo incidente stradale, all'alba dell'8 aprile 1964, sui tornanti della Scala di Giocca. L'amico che era con lui, il dottor Nino Cadoni, originario di Pattada, radiologo nelle Cliniche sassaresi, morì dopo un'ora o due, all'ospedale. Tonino stette per diverso tempo in coma, ma poi si riprese e, dopo qualche mese, riprese a cantare. Ufficialmente doveva stare in ospedale, ricoverato, per otto mesi; in realtà, nella tarda estate, con la testa avvolta da una vistosa fasciatura<sup>151</sup>, lo troviamo già sui palchi.

Il periodo immediatamente successivo all'incidente fu, per quanto riguarda le caratteristiche vocali, quello sicuramente più splendido. Non sappiamo in seguito a quale processo, la voce gli si era schiarita, aveva acquistato una patina di singolare bellezza. Si era come digrezzata, perdendo una parte di quella timbrica nasale chiusa e scura che l'aveva caratterizzata nel periodo precedente. Era come se gli si fosse "stirata, dispiegata", e aveva acquistato una patina argentea di grande suggestione. I suoi acuti erano entusiasmanti; e i bassi di una consistenza e di un'armoniosità quale pochi altri cantadores hanno avuto. La sua potenza vocale era, in alcuni momenti, devastante. In quegli anni migliorò notevolmente la sua tecnica. Rimase sempre impetuoso e aggressivo, ma andò progressivamente controllando tali caratteristiche e incanalandole in una costruzione delle *boghes* più equilibrata e razionale. In specie nel *Canto in Re*, che prediligeva, e in cui riusciva a dare il meglio, il suo cantare era di una varietà e di una originalità uniche.

<sup>150</sup> Traduz.: La festa (la Gara) è finita, mi addio augurando a tutti la buonasera. A tutti i presenti auguro anni di vita tanti quante stelle sono in cielo. Auguro una stagione ricca di successi. Santi Evangelisti, benedite le campagne, pianure, montagne, con tutto ciò che c'è. Benedite i pastori, gli ortolani, gli agricoltori, gli artigiani, gli operai e tutti i lavoratori.; e benedite tutto il Comitato, il Presidente e la sua progenie. L'onnipotenza divina vi accompagni sempre. Ricordate insieme a me questo momento di allegria. Possiate festeggiare per altri cent'anni questa ricorrenza. Nostra Signora vi colmi di grazie e benedizioni. Rivolgo il mio augurio alle persone e alle cose. Le giovani possano trovarsi al accanto un bel giovane innamorato, e l'anziano abbia intorno a sé una corona di sani nipoti. La Gara è terminata e io mi addio augurando a tutti la buonasera.

<sup>151</sup> Nell'incidente aveva riportato alcune fratture e un trauma cranico piuttosto serio, con una vasta ferita alla testa. Dovettero mettergli 36 punti di sutura. La cicatrice sulla fronte gli resterà poi per sempre.

Non che non si avvertissero, qua e là, i modelli ispiratori, che erano alcuni dei grandi che aveva avuto modo di ascoltare o di frequentare cantandoci insieme, ma prevaleva sempre la sua versione personale. Rimangono indimenticate le Gare che, in quegli anni, disputò, un po' dovunque, con Cabizza e Chelo, accompagnati da A. Cabizza e da P. Pippia. Ma cantò molto anche con altri. E realizzò ancora delle incisioni discografiche, con i sunnominati e con altri.

Non durò a lungo. Tonino Canu non era fatto per essere un professionista. Non amava le mezze misure. Non conosceva il risparmio. Prendeva tutto e spendeva tutto. Spese soprattutto, con la sua voce, se stesso. Fumava tantissimo, beveva pure. E la voce, sottoposta a sollecitazioni eccessive, anche per via di un cantare dispendioso e tirato qual era il suo, ne risentì. Già nel 1968-69, in specie in finale di serata, incominciava ad avvertirsi qualche *scricchiolio*, che si fece più frequente ed evidente nei due anni successivi: la voce gli si era *velata*, si era fatta opaca, senza vibrazioni, priva di consistenza nei bassi e scheggiata negli acuti. In quelle condizioni continuò per qualche tempo a cantare, forzando oltre misura e peggiorando in tal modo la situazione; e furono momenti penosi, per lui e per i suoi estimatori. Fino a che fu costretto a fermarsi del tutto.

Fu un periodo molto difficile. Si trovò senza un mestiere vero e proprio in cui rifugiarsi e a cui aggrapparsi; e senza i proventi delle Gare le condizioni economiche erano tutt'altro che floride. Anche perché tanto aveva speso in cure costose che si rivelarono peraltro inutili. D'altronde, il rapporto di Tonino Canu con il denaro è sempre stato quello di altri artisti: non li sapeva tenere. Riuscì a sopravvivere adattandosi a fare quel che gli capitava. Fino a che un medico (generico), che l'aveva sentito, sospettò il problema che si evidenziò in seguito a visita presso un serio specialista a cui l'aveva avviato: il tutto era dovuto a un polipo della laringe (detto anche polipo dei cantanti perché questi vi sono soggetti dato il tipo di sollecitazioni a cui sottopongono corde e apparato vocale in generale). Asportatogli questo con un intervento chirurgico, nel 1972, riprese a cantare. Addirittura prima del periodo di convalescenza che il medico gli aveva prescritto. Tuttavia, dopo i primi mesi, forse un anno, di "rodaggio", fu di nuovo in buona efficienza e in grado di sostenere anche le Gare più tirate (e per lui lo erano sempre). Per quanto non sia più riuscito a toccare, per qualità vocali, i vertici del periodo successivo all'incidente stradale, artisticamente fu una fase di grandi soddisfazioni. Anche per il fatto che, pur continuando a restare fondamentalmente un "dilettante", riusciva a "curare" meglio le sue esecuzioni, prestando una maggiore attenzione ai dettagli e alle rifiniture, in specie nei tipi di canto ai quali non aveva negli anni giovanili e della prima maturità prestato particolare attenzione. Naturalmente il suo cantare era meno vario, rispetto al periodo vocalmente d'oro, perché la voce rispondeva bene ma non totalmente alle sollecitazioni, per cui, in specie nel "Canto in Re", che era il suo forte, si trovava un tantino "con-

dizionato”. La voce era sicuramente, salvo che in qualche momento eccezionale, meno fresca, come se accusasse un po’ la stanchezza e un certo logorio. Si era “ingrossata”, aveva perso parte dell’elasticità e della purezza del metallo degli anni migliori; né, di quelli, aveva riacquisito la dirompente potenza e la brillantezza. Aveva, in qualche misura, ripreso qualcosa delle caratteristiche dei primi anni giovanili. Ma tornò ad essere pienamente competitivo e numerose sue esibizioni furono di alto livello e di grande spessore, anche perché riusciva a lasciare trasparire in maniera più evidente e più di frequente il sentimento, e vi si abbandonava con meno remore. Forse anche per il fatto che, sposatosi (il 4 marzo 1973, con la villanovese Maria Grazia Meloni, sorella del cantadore Antonio), e diventato padre, molte cose erano cambiate, e lui non era più il giovane scavezzacollo di un tempo. A una sola cosa continuò a non rinunciare: la sigaretta. E non si limitava a due o tre!

Fu un periodo sereno e tranquillo. Con la moglie avevano messo su una rivendita di frutta e verdura e le cose sembravano finalmente andare per il verso giusto. Sembravano. Perché sul libro del destino era riservata a Tonino Canu un’altra brutta sorpresa. Nel 1979 gli venne diagnosticato il diabete<sup>152</sup>. A costo di rinunce e di sacrifici, e con cure adeguate, per qualche tempo riuscì a tenerlo, in qualche misura, sotto controllo. Ma le sue risorse fisiche erano ridotte al lumicino. Smagrito, emaciato, pallido: quant’era lontano da quel Tonino Canu robusto e rubicondo che sembrava l’immagine della forza e della salute! E anche lo spirito non era più lo stesso. Pur continuando a cantare – ma negli ultimi tempi diventava penoso ascoltarlo, e ai suoi estimatori venivano le lacrime agli occhi – le condizioni, anche economiche, non erano delle migliori. E, come purtroppo spesso accade in situazioni simili, i colleghi e gli amici, in generale,olgevano lo sguardo altrove, si defilavano. Negli ultimi anni in cui, in conseguenza della malattia, ebbe anche una notevolissima riduzione delle facoltà visive, gli restarono accanto solo la moglie e i figli Pierfranco e Marco, la sorella e qualche intimo.

L’ultimo contatto con il palco, e il pubblico, è dell’autunno 1991, quando a Ploaghe gli consegnarono un premio alla carriera. Ne rimase, raccontano i familiari, profondamente commosso. Ma ormai la situazione precipitava, anche per via di un blocco renale che subentrò quando, all’ospedale di Sassari, ricoverato per cure agli occhi (era diventato cieco, anche se poi in qualche modo un po’ di vista riuscirono a ridargliela) trascurarono di tenere nel dovuto conto la sua condizione di diabetico. Tuttavia, con appropriate terapie, riuscirono a riportare sotto controllo il quadro clinico.

<sup>152</sup> In realtà, le prime avvisaglie si erano avvertite intorno al 1974, e il medico gli aveva imposto una dieta e un sistema di vita che avrebbero potuto preservarlo dallo svilupparsi di esso o comunque dallo svilupparsi in forma seria. Ma, come al solito, egli non ne tenne conto. A casa, perché costretto dalla moglie, si atteniva in qualche modo alle regole. Quando era fuori – e lo era spesso per via dell’attività canora – non se ne dava per inteso. Fino a che, nel 1979 appunto, il male non si manifestò seriamente.

Rientrò a casa per trascorrere in famiglia le feste natalizie del 1991, ma la notte del 31 dicembre le sue condizioni si aggravarono e divennero critiche. Ricoverato d'urgenza la mattina successiva, è morto praticamente nell'androne dell'ospedale, tra le braccia della moglie e della sorella. Qualche secondo prima, rispondendo alla sorella Ninuccia che gli chiedeva come si sentisse, aveva detto: "Sto bene".

Era la mattina del primo gennaio 1992. Aveva cinquantanove anni e quattro mesi.

Tonino Canu è stato un cantadore singolare anche per quanto riguarda il favore del pubblico. In alcune località contava sostenitori numerosi e accaniti; e non mancava mai. In alti riceveva un'accoglienza molto tiepida quantunque vi si riconoscessero le sue qualità. In altre non piaceva proprio. Riteniamo per il suo tipo di voce e per il suo modo di cantare. E non vi è dubbio che ad orecchie abituate a voci "chiare" e a un cantare composto, poco potevano avere di attraente una voce così robusta e particolare, e un cantare irruente, per qualcuno addirittura sguaiato, in specie nei primi tempi. Ma anche dopo, era come se un "tenore drammatico" si fosse inserito in una compagnia di cesellatori del belcanto. E tuttavia, una volta raggiunto un certo equilibrio tra impeto istintivo e raziocinio, e acquisito un sufficiente controllo e un migliore uso dei suoi mezzi vocali, a un intenditore attento non sfuggivano alcune caratteristiche che erano solo e inconfondibilmente sue. Dietro quell'atteggiamento un po' guascone, aggressivo, dietro quell'irruenza istintiva, Tonino Canu nascondeva una grande timidezza di fondo, quasi il pudore di lasciar trapelare l'intimo sentimento. Anche nei momenti di maggiore apertura e disponibilità, infatti, neppure con le persone a lui più vicine si lasciava andare alla piena confidenza. Restava fundamentalmente riservato; chiuso in sé. Era anche, in fondo, insicuro. E, a ben guardare, nelle sue *boghes*, all'impeto quasi feroce della *pesada* e alle poderose bordate degli "acuti", seguiva una sequenza in cui l'aggressività e l'impeto si stemperavano e si placavano in una *calata in Re* nella quale si avvertiva un tocco di profonda malinconia e una dolcezza pudica che si lasciava appena intravedere, quasi provasse timore a rivelarsi chiaramente. Era come se l'uomo, più che il cantadore, avesse paura di svelare quel lato, tutto sommato forse il più vero e profondo, del suo carattere.

Anche per questo Tonino Canu è stato un cantadore in parte incompreso. Ma, nelle sue stagioni migliori, grande<sup>153</sup>.

<sup>153</sup> A questo proposito mi piace riferire un episodio di cui sono stato testimone. A Oristano, al termine di una Gara che avevo presentato e che aveva visto sul palco Canu, M. Mannu e G. Casu (si era negli anni Settanta), quest'ultimo, che pure non era un grande estimatore di Canu, parlando con alcuni suoi tifosi che criticavano la *Disisperada* (la solita *Sa nae in sa tempesta*, su versi di Ciccio Piga) che la sera il cantadore di



Tonino Canu tra Pippia e A, Cabizza. Sassari, cinema "Smeraldo", 1979.

Perfugas aveva tra l'altro eseguito senza problemi, disse testualmente: " Non avete capito nulla. Ascoltate-la con attenzione. È una delle più belle cose che fa, ed è, la sua, una delle *Disisperadas* meglio eseguite che ci siano in circolazione".

È invero, la versione che Canu ne offriva nei momenti migliori era splendida. Lavorando compiutamente sulle note medio-basse e insistendo con alcune appropriate modulazioni su quelle note, offriva quasi *visivamente* all'ascoltatore un quadro sconvolgente dell'evento drammatico evocato (un naufragio). Un piccolo capolavoro interpretativo. Che non tutti, come abbiamo visto, erano in grado di apprezzare. E la stessa cosa accadeva per altre sue esecuzioni.



Da sinistra: L. Cabizza, T. Canu, A. Cabizza, A. Ruju.



Tonino Canu tra P. Madau e V. Marras. Primi anni '80.

**CAPITOLO SESTO***Giuseppe Chelo*

**N**ei racconti di alcuni cantadores come Cabizza, Cubeddu o Virdis intorno alla loro attività nei primi anni Cinquanta, compare spesso il nome di un ragazzino che, in alcune località del Sassarese, stava incollato ai piedi del palco, ad ascoltare con estatica attenzione le Gare. Tanto che ormai tutti lo conoscevano e, talvolta, essendo divenuto noto che gli piaceva cantare e che aveva una voce niente male, lo facevano salire sul palco per qualche esibizione.

Si chiamava Giuseppe Chelo ed era nato il 17 aprile 1938 a Crabolù, nelle campagne di Sassari, ultimogenito di cinque fratelli. Il padre Antonio era nativo di S. Lorenzo di Osilo e la madre, Giovanna Maria Mura, di Sennori. Appartenenti a famiglie di mugnai, si erano trasferiti a Crabolù proprio per motivi di lavoro (vi sorgevano dei mulini ad acqua). Antonio Chelo, tuttavia, non seguiva la tradizione di famiglia, e faceva l'operaio.

Il piccolo Giuseppe frequentò le prime tre classi della Scuola elementare nella frazione di S. Giacomo, e le altre due classi a Sassari. E a Sassari, nel nuovo quartiere del Latte Dolce si trasferì con i suoi nel 1961, quando già si era affermato come muratore e incominciava ad affermarsi anche come cantadore.

L'ambiente del canto sardo iniziò a frequentarlo presto, essendoci a Sassari, in quel tempo, diversi ritrovi (bettole, trattorie, Circoli vari) in cui si ritrovavano i numerosi cultori per cantare e suonare e dove spesso era facile incontrare anche cantadores o chitarristi di nome. Fu in uno di questi che Giuseppe, che dopo le ore di lavoro, da manovale prima e da muratore poi, frequentava, ascoltando e provando a sua volta, incontrò Tonino Canu, che già da qualche anno cantava sui palchi. Così come conobbe Mannoni, che gestiva "La Pergola", uno di quei "ritrovi" e di cui abbiamo già parlato, e Merella, che ne gestì a sua volta.

Fino a che non si presentò l'occasione "vera" di salire su un palco, per un debutto ufficiale, a pagamento. Avvenne a Cargeghe il 13 giugno 1958, in coppia con Ciccheddu Mannoni e l'accompagnamento del chitarrista Adolfo Merella. Qualche tempo dopo, nello stesso anno, cantò a Narbolia, con Antonio Nuvoli e il chitarrista Antonio Pintus di Castelsardo, fratello del cantadore Giovanni. Seguirono, poi, altre serate, negli anni immediatamente successivi, grazie alle quali incominciò a farsi un nome.

Chelo ha avuto la fortuna di poter entrare in una sala di incisione abbastanza presto, appena qualche anno dopo il suo esordio sui palchi. Avvenne nel 1961, a Roma, presso la RCA Europa, grazie all'interessamento di un chitarrista di Poz-

zomaggiore, Pietro Fara, con cui si erano conosciuti qualche tempo prima in una trattoria di Sassari. E quei dischi, realizzati con Canu e lo stesso Fara con la denominazione di “Terzetto sardo”, ebbero, come abbiamo detto nel capitolo precedente, una buona accoglienza da parte del pubblico ed una diffusione più che discreta. Divenne, in particolare, molto popolare tra le interpretazioni di Chelo, un “Mutu longu” intitolato *Mi jamana a soldadu*, scritto da una signora di Pozzomaggiore. Lo cantavano per strada anche i ragazzini. L’argomento in sé non era nuovo; altri consimili se ne erano cantati ed erano stati incisi. La partenza per il servizio militare e la permanenza per molti mesi lontani dall’abituale dimora e in una località “forestiera”, la necessità di affrontare un viaggio in pullman, in treno e in nave che, pur rimanendo, all’epoca, ancora disagiata non era tuttavia più quello dei decenni precedenti e, soprattutto, non nascondeva alcun pericolo serio, non costituiva più un fatto traumatico. A viaggiare e ad allontanarsi da casa anche per periodi non brevissimi, si stavano abituando pure i Sardi. E tuttavia, chissà perché, quel “Mutu” fece tanta “presa” sul pubblico. Crediamo per lo stile interpretativo di Chelo, che in realtà vi impresso un ritmo particolare, che restava nel solco della tradizione ma con un approccio nuovo, anche nella sillabazione e nella cadenza melodico-ritmica; e anche, perché no, a una sorta di *pathos* che il giovane cantadore già allora adombrava nelle sue interpretazioni: una sorta di ansiosa sospensione che si impadroniva dell’ascoltatore e che trovava il suo scioglimento solo dopo la calata finale in Re, che egli teneva nell’incertezza fino alla conclusione. Comunque sia, il “Mutu”, pur non presentando, poeticamente e come struttura del testo, alcunché di particolare, rimane dignitoso e segue un suo filo logico; ed è, in ogni caso, tra quelli che, in qualche misura, hanno caratterizzato un’epoca:

*Mi jamana a soldadu  
sento sa columbina  
sa c’apo abandonadu.  
Ecco sa cartolina  
sa c’apo abandonadu  
sento sa columbina.  
Bortas chi mi dispedo  
a tie Nina mia  
unu adiu tzedo  
Dae sa cumpagnia  
unu adiu tzedo  
a tie Nina mia.  
Mi fato s’iscontrinu  
sento ‘e ti abandonare  
ma goi est su destinuu*



*Pro cherrere viaggiare  
ma goi est su destinu  
sento 'e ti abbandonare.*

*A Tatari sa jamada  
continuu ti rispetu  
columba mia amada  
Ca inie est su Distretu  
columba mia amada  
continuu ti rispetu.*

*Tempus de duas dies  
pensa de la finire  
tzessa su piantu e rie  
Mi dana pro partire  
tzessa su piantu e rie  
pensa de la finire.*

*Lontanu est su viaggiu  
Nina ti raccumando  
forte para coraggiu;  
no s'ischit a u' ando  
forte para coraggiu  
Nina ti raccumando.*

*Chelzo a t'allegrare  
s'indiritzu t'imbio  
da chi m'an'assegnare  
Ca impresse mi c'avvio  
da chi m'an'assegnare  
s'indiritzu t'imbio.*

*E bona permanenza  
da chi mi l'an'a dare  
ja che torro in licenza;  
ti chelzo salutare  
ja che torro in licenza  
da chi mi l'an'a dare.*

*E tando nos bidimos  
cust'amore perfetu  
como lu dividimus  
Caru meu oggetu  
como lu dividimus  
cust'amore perfetu.  
S'ora est arrivada*

*mi c'ando a dormire  
columba mia amada;  
manzanu est a partire  
columba mia amada  
mi c'ando a dormire.*

*Mi leo sa vetura:  
adiu Nina mia  
ti lasso in tristura.  
Sa vetura est sa Scia  
ti lasso in tristura  
adiu Nina mia<sup>154</sup>.*

In assoluto, e con il senno di poi nel momento di tracciare un consuntivo della sua lunga carriera, non è, questo “Mutu”, una delle cose più belle (anche se rimane tra le notevoli) di Chelo. E tuttavia, riascoltandolo oggi, chi, come noi, l’ha ascoltato nel momento in cui nasceva, vi trova ancora una traccia avvertibile della forza di suggestione che poté avere allora. È vero che, sovente, il fascino “*d’altri tempi/ non era che la nostra giovinezza*” (G. Gozzano); ma in questo caso, non è solo il ricordo della nostra giovinezza che colora di struggente fascino le cose di allora; è che, riascoltando altri documenti sonori coevi, rileviamo il marchio di originalità che caratterizza l’interpretazione di Chelo: non una vera e propria rottura, ma sicuramente una certa discontinuità rispetto ai consueti moduli esecutivi del passato, un’aria nuova che catturò l’interesse dei giovani dell’epoca.

Alcune altre buone incisioni Chelo le ha effettuate nel 1964, con lo stesso Fara e nel 1966, ancora con Fara e il fisarmonicista Pippia. Altre seguiranno, con diversi abbinamenti, negli anni successivi.

Sposatosi nel 1968 con la florinese Lucrezia Pala, la coppia è andata a vivere in un’altra zona di Sassari, Luna e Sole. E intanto gli impegni crescevano in maniera consistente, e le sue “quotazioni”, sul mercato delle Gare, salivano.

<sup>154</sup>Mi chiamano per il servizio militare; ecco la cartolina-precetto: mi rattrista il pensiero della ragazza che devo lasciare.. Ogni volta che mi accomiato dagli amici lascio un saluto per te, Nina mia. Faccio il biglietto per il viaggio: mi addolora il doverti lasciare, ma così vuole il destino. È Sassari la mia prima tappa, perché lì è il Distretto (militare): amata mia colomba, è costante il mio omaggio per te. Mi danno due giorni di tempo per partire: smettita di piangere e sorridi. Il viaggio è lungo e non so quale sarà la mia destinazione: fatti coraggio, Nina mia, mi raccomando. Voglio che ti rassereni, perché ho premura di mettermi in viaggio: appena mi assegneranno la sede, ti manderò l’indirizzo. Ti voglio salutare, e statti bene: verrò a trovarti quando mi daranno la licenza. E dunque arriverdoci, caro mio tesoro: ora dobbiamo separare questo nostro amore perfetto. È tardi e domani mattina devo partire: mia colomba amata, vado a dormire. Prenderò l’autobus della Scia: triste ti devo lasciare. Addio, Nina mia.

NB. La SCIA era una linea di autocorriere attiva soprattutto nel Sassarese. Nella sua stesura originaria – e nella versione che Chelo ne eseguiva sul palco – il *Mutu* comprendeva alcune altre strofe che non poterono essere contenute, per una questione di tempi, nel disco. Noi abbiamo riportato la versione discografica, che divenne la più nota.

A differenza di altri, la cui carriera assume un andamento altalenante, Giuseppe Chelo non ha conosciuto, per un trentennio, momenti di flessione. È stato di una continuità e di una linearità non comuni. Frutto anche, per non dire soprattutto, di una serietà e di una dedizione esemplari. È stato, a nostro avviso, il primo vero *professionista* tra i cantadores a chitarra. E, finora, uno dei pochi. Pur non abbandonando mai del tutto il mestiere di muratore (che però, col tempo, da generico si perfezionò in un lavoro prevalentemente di rifinitura), quando incominciava la stagione delle Gare lasciava ogni altra cosa per dedicarsi esclusivamente al canto. Consco delle possibilità ma anche dei limiti della sua voce, si è applicato con un'attenzione e un acume straordinari a disporre di essa in modo da trarne il massimo e il meglio. Come un sarto provetto, si è cucito addosso l'abito più confacente a sé e più gradito agli altri; pur non esimendosi dall'ispirarsi ai modelli che godevano delle sue simpatie, si è costruito uno stile interpretativo che era inconfondibilmente suo. Lo ha fatto già dai primi anni, ma ha continuato ad applicarvi con costanza nel prosieguo dell'attività, perfezionandolo e adattandolo alle inevitabili trasformazioni che lo scorrere degli anni vi apportava. Difatti, mentre nel primo periodo la sua voce, che era di registro prevalentemente baritonale ma dai toni chiari e di limitato spessore, ancorché gradevolissima, col passare degli anni, e in specie negli ultimi decenni, ha finito per irrobustirsi, acquisire un colore un po' meno chiaro e un calore che prima non aveva, rafforzandosi e acquistando sicurezza e consistenza nelle note basse. E a cotali caratteristiche ha adattato il suo cantare.

Raramente Chelo improvvisava. Era talmente pignolo e sistematico, che si studiava già a casa l'andamento della Gara. Per chi lo conosceva bene e lo seguiva con assiduità, raramente riservava sorprese, invenzioni del momento. E difficilmente, in specie negli anni della maturità, accadeva che egli si adattasse ai colleghi con cui veniva a trovarsi. Per lo più erano gli altri che si dovevano adattare all'andamento che egli decideva di imprimere alla Gara. Oppure poteva accadere (in specie se, come avveniva di solito, si era in tre) che gli altri due se la vedessero tra loro; lui proseguiva per la sua strada, col suo passo, il suo metodo, il suo programma. E raramente gli capitava di rimediare delle magre. Poteva anche non uscirne "vincitore", per usare un linguaggio mutuato dallo sport, ma difficilmente il pubblico lo considerava "perdente". Anche perché, quando si arrivava alla parte finale della Gara, con i canti classici (*Mi e La, Fa diesis, Si bemolle, Disisperada*: tutti o alcuni di essi), proprio per la misurata e intelligente distribuzione delle sue forze, arrivava meno provato rispetto agli altri: a tali canti egli riservava un impegno, un'attenzione, un'applicazione eccezionali. E veniva fuori tutta la sua maestria, tutto il suo talento. Qui egli immetteva una carica di sentimento fuori del comune che avvinceva gli ascoltatori, coinvolgendoli in quell'atmosfera particolare di tensione e di attesa, di cui abbiamo già detto, che si allentava e si pla-

cava nella *calata in Re* finale, che assumeva quasi la dimensione di un atto liberatorio, una sorta di catarsi.

Non vorremmo però aver tratto in errore il lettore quando abbiamo detto che Chelo raramente riservava sorprese per gli ascoltatori assidui. Sarebbe ingiusto nei suoi confronti. Perché egli è stato in assoluto tra i cantadores meno ripetitivi. Mentre tanti suoi colleghi si sono limitati a eseguire per lungo tempo le stesse canzoni, la stessa “Disisperada”, gli stessi “Mutos”, Chelo, ogni due o tre anni, talvolta di anno in anno, si presentava con un programma in parte rinnovato. Nessuno quanto lui ha messo in circolazione tante “Disisperadas”, tanti “Mutos longos”. Talvolta creava anche dei moduli esecutivi: pensiamo ad esempio al “Mutu longu” *Preghende a Maria* (su versi del chitarrista di Codrongianus Giovannino Sassu), strutturato sulle cadenze campidanese del canto “a sa repentina”; accostamento ancora più marcato in un altro “Mutu” successivo intitolato *A mama penso ebbia*, dello stesso sunnominato Sassu<sup>155</sup>. Mutos, in specie il primo, che raggiunsero una notevole popolarità. Così come popolari diventarono alcune delle tante “Disisperadas” da lui interpretate nel corso degli anni.

Anche sotto questo aspetto Chelo è stato ammirevole. Non si è mai stancato di cercare canzoni nuove, non ha mai avuto timore di provarle e riprovarle, studiando sempre il modulo esecutivo più adatto alle sue caratteristiche vocali per poi proporlo al pubblico in Gara (o in incisioni discografiche). Pertanto, il fatto di non *improvvisare* sul palco e di seguire un programma prestabilito, era un altro aspetto della sua professionalità, che lo portava a non fidarsi degli “umori” del momento e a offrire le novità solo quando si sentiva sicuro del risultato. E qui sta anche il segreto della sua continuità su livelli eccellenti.

Chelo è stato un vero professionista pure nel suo comportamento in Gara. Sempre composto, attento, concentrato, raramente si lasciava distrarre da chiacchiere con i colleghi e ancor meno con altre persone presenti sul palco. Così come raramente si lasciava trascinare ad atti di nervosismo molto evidenti. Riusciva a mascherare i momenti di difficoltà in cui anche a lui capitava talvolta di venirsi a trovare e raramente lasciava trasparire il disappunto per qualche *boghe* che non risultava secondo i suoi desideri.

Ha cantato in Sardegna, nella Penisola e all'estero. Ha preso parte a manifestazioni importanti e il suo carnet non è privo di riconoscimenti a vari livelli. Per almeno due decenni è andato a una media di un centinaio di serate a stagione o poco meno, e solo nell'ultimo scorcio di carriera ha accusato un calo evidente, a cui però è arrivato gradatamente. Ma, ubbidendo a un sussulto di orgoglio di chi non si rassegna a un ruolo di comprimario, quando si è reso conto di venire, nei

<sup>155</sup> *Preghende a Maria*, chit. A. Cabizza, fisa P. Pippia, LPUP 5042, 1976; *A mama penso ebbia*, chit. A. Marongiu, fisa P. Pippia, OR 021, periodo 1984-'87.

gusti e nelle preferenze del pubblico, oscurato dai cantadores delle nuove leve, ha preferito ritirarsi in buon ordine, pur essendo ancora in età e in efficienza vocale per continuare ancora più che dignitosamente. Ufficialmente, pertanto, ha dato l'addio alle Gare nel 1989.

Ma ha continuato a esibirsi, sia pure saltuariamente e in particolari circostanze, anche negli anni successivi; e ogni volta con quella maestria che pubblico e colleghi gli hanno sempre riconosciuto.



Milis, 1966. Chelo al microfono accompagnato dal fisarmonicista P. Madau e dal chitarrista locale Giovanni Antonio Mastinu.



Giuseppe Chelo con L. Cabizza, A. Cabizza e Pippia. Anni '60.



da sinistra: Falchi, Chelo, G. Perria. Al microfono T. Canu. Seminascosto, alla chitarra, A. Cabizza. Quartu S. E. 1983.

## CAPITOLO SETTIMO

*Gli anni Cinquanta: Ciccheddu Padre,  
Nanni Pinna, Giovanni Pintus,  
Nanni Soggiu. Deiala e Pisanu. Altri.*

**T**ra la metà degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta esordirono, oltre a Tonino Canu di cui abbiamo già detto, diversi altri cantadores, qualcuno dei quali ha avuto modo di restare sulla breccia per un bel numero di stagioni e di raggiungere anche una discreta fama. Come ad esempio Giovanni Pintus.

Nato a Castelsardo il 4 gennaio 1925, esordisce ufficialmente sui palchi a Porto Torres il 18 giugno 1950, con Porqueddu, Cossu e Nuvoli; chitarrista era Adolfo Merella.

Il periodo migliore della sua carriera è stato sicuramente quello compreso nella seconda metà degli anni Cinquanta, quando le sue esibizioni venivano richieste con una certa frequenza e in località appartenenti a diverse aree dell'Isola. Ha avuto modo di esibirsi anche nella Penisola (Genova), in Francia (Valenciennes, con Eugenio Dettori) e in Olanda (1967, con Tonino Canu e Leonardo Cabizza).

Nel 1965 è entrato a far parte della celebre corale di Castelsardo "Oratorio di S. Croce", specializzato nell'esecuzione di canti sardi di intonazione religiosa e liturgica.

Uomo di grande bontà e semplicità, schivo e riservato, non ha mai fatto parte di alcun gruppo particolare ma ha mantenuto buoni rapporti con tutti. Paradossalmente, forse anche per questo è stato tenuto un tantino in disparte. Quantunque di serate ne abbia sommato un buon numero, un po' dovunque, come già detto.

Dotato di una voce dolce e melodiosa, caratterizzata da una particolare nasalità che talvolta, se più accentuata, poteva apparire un po' fastidiosa, emanava tuttavia una suggestiva reminiscenza di antiche serenate. Il suo canto, sempre ricco di genuino sentimento, assumeva talvolta un tono accorato e struggente che toccava le intime corde dell'ascoltatore. Vario e ricco di moduli esecutivi il suo repertorio di canti galluresi; eccellente nel canto in Re "a s'othieresa". Era comunque un cantadore completo. Il limite era costituito da un evidente *tremolio* che si accentuava nel finale di *boghe* e che lo portava, non di rado, a essere un tantino calante. E anche questo, presumibilmente, lo ha condizionato, intralciandogli una carriera che poteva essere diversa e ancora più intensa. Ma che, comunque, più di una soddisfazione gliel'ha regalata.

\*\*\*\*\*

Esordì nel 1954 a Telti, Francesco (noto Ciccheddu) Padre; si era ai primi di maggio, e con lui, sul palco, si esibivano Giuseppe Puxeddu e Leonardo Cabizza, accompagnati dalla chitarra di Nicolino Cabizza. Aveva ventisette anni, essendo nato a Monti il primo gennaio 1927. Risiedeva, allora come in seguito, a Enas.

Cantadore dalla voce robusta e pastosa, poté valorizzare al meglio queste sue caratteristiche soprattutto quando ci si esibiva senza amplificazione, “al naturale”. Il suo cantare risultava alquanto lineare, non molto elaborato e stilisticamente un tantino “grezzo”, ma non privo di gradevolezza e di originalità. Otteneva i risultati più convincenti soprattutto nel “canto in Re”. Per quanto abbia continuato a esibirsi, sia pure molto saltuariamente negli ultimi tempi, fino a tutti gli anni Settanta e anche oltre, il suo momento migliore va individuato nel decennio 1957-67, periodo in cui è riuscito a sommare diverse decine di Gare a stagione. E non gli sono mancati gli apprezzamenti e il favore di una buona fetta di pubblico, anche per le sue caratteristiche umane di semplice e cordiale genuinità.

\*\*\*\*\*

Ancora prima degli anni Cinquanta esordì, a Tempio, in occasione della festa in onore di S. Isidoro, Giovanni Pinna, per tutti Nanni. Si era nel mese di settembre, probabilmente del 1945. Il “probabilmente” è dovuto all’incertezza dei ricordi dello stesso protagonista, il quale aveva ben chiaro in mente, tuttavia, che indossava ancora la divisa militare, come ebbe modo di rivelarci in una chiacchierata a margine di una Gara svoltasi a Oristano negli anni Ottanta, in cui cantava la figlia Franca. In quel suo esordio, aveva al fianco Antonio Stefano Demuru e il luresse Mario Depperu *Becciu*; li accompagnava, ed era anche lui un esordiente o alle primissime apparizioni, il cabraese Giovanni Porcheddu.

Nato a Oschiri il 2 luglio del 1918, Nanni Pinna era dotato di una voce gradevole anche se non di grande spessore. Si faceva apprezzare per il suo stile interpretativo, che risultava piuttosto vivace e spiritoso, direi esuberante e con un pizzico di istrionismo. Era da tutti acclamato nell’esecuzione del “canto a la Corsicana”, su cui aveva acquisito anche una discreta documentazione facendosi arrivare, direttamente dalla Corsica, pubblicazioni sul canto e la cultura del luogo.

La sua carriera non è stata molto fortunata. Tuttavia, nelle stagioni migliori, tra il 1949 e il 1960, ha effettuato un notevole numero di esibizioni in diverse parti dell’Isola. Ha cantato nel 1952 a Cagliari, in occasione della “Rassegna del libro”, ospite d’onore nella manifestazione organizzata da Michelangelo Pira. Nel 1952 e nel 1953 è stato ospite di alcune trasmissioni della Sede regionale RAI di Cagliari.

Nel 1961 ha dovuto abbandonare i palchi per andare a lavorare in Germania. Rientrato in Sardegna nel 1963, riprende a cantare, sia pure in maniera molto saltuaria. Ma il momento propizio era passato e non incontrò più quel successo che era sembrato sul punto di arriдерgli dieci anni prima.

\*\*\*\*\*

Giovanni Maria Soggiu (tale il nome all'anagrafe di colui che per tutti sarà Nanni Soggiu) nacque a Perfugas il 4 dicembre 1924; era coetaneo, pertanto, di Cubeddu, Cabizza e Viridis. Verso il 1950 si trasferì a Tempio, dove da allora è sempre vissuto e dove è deceduto nel marzo del 2003.

Ha debuttato sui palchi presumibilmente sul finire degli anni Quaranta. Aveva una voce un po' cupa e grezza che però si schiariva e addolciva nel "Re finale". Non disprezzabile il suo stile interpretativo.

Al grande entusiasmo e alla passione genuina per il canto sardo non corrispondevano una dotazione vocale e un bagaglio tecnico adeguati. Di conseguenza, la sua carriera di cantadore – che pure può vantare diverse esibizioni anche accanto a nomi famosi – non fu esaltante.

Rispondendo lui per primo alla chiamata di Mario Cervo, ebbe il merito di *costringere* in un certo senso Mario Scanu a cimentarsi con le incisioni discografiche. Era il 1963 e, per ammissione dello stesso Mario Cervo (casa discografica *Nuraghe*, di cui si è già parlato), senza Nanni Soggiu probabilmente non avremmo oggi i dischi di Mario Scanu, quantomeno non avremmo quelli che incisero per la *Nuraghe*. E questo merito gli rimarrà per sempre. E dobbiamo anche aggiungere che attraverso i dischi (ne incisero anche da solo) Nanni Soggiu poté essere conosciuto da un pubblico notevolmente più vasto di quello che avrebbe potuto raggiungere con le Gare.

\*\*\*\*\*

Altro cantadore che maturò una qualche esperienza sui palchi di diverse località fu Giovanni Maria Verdini. Da Sorso, dove era nato il 10 gennaio 1929, si trasferì a Sassari intorno al 1950. E a Sassari ha trascorso il resto della sua vita.

La sua attività canora si è svolta prevalentemente tra la fine degli anni Cinquanta e tutti gli anni Sessanta, con qualche apparizione anche nel decennio successivo.

Pur facendosi conoscere nell'ambiente e in una cerchia, sia pure non molto ampia, di appassionati del canto sardo prevalentemente dell'area sassarese, la sua presenza sui palchi delle Gare non è andata oltre una onesta partecipazione. Anche se è doveroso dargli atto di essersi sempre sforzato di attenersi a una sua linea, di ricercare e seguire un suo stile personale.



Merita una particolare considerazione, per i motivi che andremo a esporre, la presenza di due cantadores la cui prima caratteristica consiste nell'estrazione campidanese: Giuseppe Pisanu e Giuseppe Deiala, l'uno e l'altro conosciuti e comunemente indicati col nomignolo di Peppino.

Tutti i cantadores di cui abbiamo parlato finora, dai più grandi e famosi ai meno conosciuti, hanno avuto i natali nella Sardegna centrosettentrionale, quella che, con una definizione *all'ingrosso* di cui ci siamo serviti più volte, possiamo indicare come area genericamente logudorese e gallurese. Però, come abbiamo visto, le Gare, già dagli anni Venti- Trenta, non erano state assenti nel Campidano, e la loro presenza si era intensificata e ampliata dopo il secondo conflitto mondiale. E, in specie nell'Oristanese, non era sconosciuto il canto sardo *a chitarra*. In molti paesi c'erano gli estimatori, in più d'uno coloro che usavano praticarlo, in varie occasioni. A livello prevalentemente dilettantistico, s'intende, o addirittura *dilettantesco*<sup>156</sup>. Ma non mancavano, tuttavia, alcuni che emergevano per doti vocali e anche per capacità esecutive. E, quando nei loro paesi arrivavano i cantadores più affermati, avevano occasione, spesso, di unirsi a loro nelle serenate o nelle cantate extra-palco e, talvolta, di *fare due voci* anche sul palco. Era un modo, anche questo, di fare esperienza e, perché no? di farsi conoscere.

Cabras, notevole paese sulla laguna omonima ricca di muggini e di anguille conosciuti in tutta la Sardegna, era una di quelle località a cui ci riferivamo. E a Cabras, in occasione della festa di Santa Maria, nel maggio del 1949, la Gara a chitarra ha per protagonisti assoluti tre rappresentanti locali: i cantadores Peppino Pisanu e Peppino Deiala e il chitarrista Giovanni Porcheddu. Di quest'ultimo, che abbiamo già visto poc'anzi come chitarrista dell'esordio di Nanni Pinna, parleremo più in là. Per ora ci limitiamo a sottolineare il fatto che sia lui sia i due suoi compaesani, pur avendo esordito qualche anno prima, si ritrovavano *per la prima volta* tutti insieme in una Gara.

Peppino Pisanu era nato, a Cabras, il 25 gennaio 1919 e aveva esordito, sempre nel suo paese, nel giugno 1946. Ignoriamo chi cantasse con lui in quell'occasione; sappiamo che il chitarrista era Giovanni Porcheddu.

Era dotato di una voce notevole per spessore e malleabilità, nonché per gradevolezza, sicura negli acuti e consistente nei bassi. Con una più adeguata educazione, una più accurata utilizzazione e una più frequente esercitazione poteva

<sup>156</sup> Non va ignorato, tra l'altro, il fatto che già a partire dalla fine degli anni Venti aveva incominciato a farsi conoscere e apprezzare l'oristanese Maurizio Carta, di cui abbiamo parlato nel capitolo XX della Prima parte.

diventare, a nostro avviso, una *grande* voce in assoluto. Invece è rimasta un tantino se non allo stato grezzo e primitivo, sicuramente poco raffinato, e in ogni caso piuttosto lontano dall'esprimere le potenzialità. E tuttavia siamo anche del parere che in tale caratteristica di per sé non positiva stava parte del suo fascino, della sua peculiarità; se vogliamo, della sua *presa* sul pubblico. Analogamente anche il suo cantare era piuttosto lineare, seducente nella sua semplicità ed essenzialità, ricco di sentimento.

Peppino Pisanu era una persona molto riservata; amava il canto e gli piaceva cantare, ma non era eccessiva la sua propensione ad esibirsi.

Ha posto fine alla sua attività sui palchi intorno al 1970. Nel corso di essa ha avuto modo di farsi conoscere in diverse località, soprattutto nel medio Campidano, ma non solo. Verso la metà degli anni Sessanta ha partecipato con successo, insieme ai suoi compaesani Deiala e Porcheddu, al torneo radiofonico RAI *Il nuraghe d'argento* (riservato alla sola Sardegna). Nel 1963, sempre con Deiala e Porcheddu, ha inciso una serie di dischi: il gruppo aveva preso il nome di *Quartetto sardo campidanese*, perché comprendeva anche il fisarmonicista di S. Vero Milis Raimondo Lepori<sup>157</sup>.

Peppino Pisanu si è spento il 25 febbraio del 2000.

Di tre anni più giovane del collega, Peppino Deiala era nato a Cabras il 4 settembre 1922. Anch'egli esordì nel 1946, a Oristano, nel mese di settembre, per la festa di S. Efisio. Cantavano con lui Peppino Ruggiu, Luigino Cossu e Mario Scannu; suonava Adolfo Merella.

Le prime incisioni discografiche risalgono al 1961, con l'accompagnamento della chitarra di Giovanni Porcheddu. A quelle seguirono, nel 1963, quelle col *Quartetto sardo campidanese* di cui si è appena detto. Altre ancora vennero negli anni successivi, prevalentemente col chitarrista Valerio Marras e, talvolta, il fisarmonicista Pietro Madau.

Era dotato di una voce meno robusta rispetto a quella di Pisanu; forse, in assoluto, meno bella; ma più duttile, meglio educata e "smaliziata". Così come era più vario, più ricco di moduli esecutivi il suo cantare. Dotato di buona tecnica, eseguiva con sufficiente maestria tutti i tipi di canto, e riusciva a esprimersi al meglio quando non si lasciava prendere dalla foga, da quell'"ansia da prestazione", che talvolta gioca dei brutti scherzi. A differenza del collega, a Deiala piaceva esibirsi, e approfittava di tutte le occasioni. Ne fanno fede, oltre alle numerose incisioni discografiche (comprese pure canzoni campidanesi nella versione tipica di

<sup>157</sup>Raimondo Lepori (noto col diminutivo *Lepireddu* per distinguerlo dal padre Salvatore *Ballòi*, anch'egli fisarmonicista) è stato un eccellente fisarmonicista *di piazza*, accompagnatore di Gare poetiche campidanesi *a sa repentina*, che non disdegnava di accompagnare anche i canti logudoresi. Nato il 23 febbraio 1914, è deceduto il 27 maggio 1991.

Cabras e perciò dette *a sa crabarissa*), anche le diverse partecipazioni a manifestazioni varie, oltre a quella, di cui abbiamo già parlato, al *Nuraghe d'argento*. La sua carriera si è dilatata nel tempo fino a comprendere tutti gli anni Ottanta.

È deceduto il 12 giugno 2004.

\*\*\*\*\*

Tra gli altri nomi che, in maniera più o meno convincente ma con qualche frequenza si affacciarono alla ribalta dei palcoscenici nel periodo in esame, ricordiamo Giovannino Sale (1917-2002), nativo di Bonnanaro ma trasferitosi a Siniscola nella seconda metà degli anni Trenta. Pur in possesso di mezzi vocali rilevanti e di buone capacità interpretative, non riuscì a farsi apprezzare quanto avrebbe potuto, né a fare la carriera che le naturali qualità sottintendevano, forse anche a causa di un'eccessiva esuberanza che poteva sfociare nel disordine. Il periodo che la sua attività poté abbracciare fu ampio, e non furono poche le esibizioni in diverse parti. Era un vero personaggio, allegro, divertente ed estremamente giovanile anche in età abbondantemente matura.

Dotato di enormi potenzialità era sicuramente Eugenio Dettori, di Tula (n. 1925) con una voce bella, pastosa, di straripante potenza. Si affacciò alla ribalta intorno alla metà degli anni Cinquanta, e sembrava destinato a una brillante carriera. Ma dovette smettere ben presto, perché non in condizione di proseguire (aveva un polmone solo; l'altro gli era stato asportato con un intervento chirurgico). Emigrato a Vigevano nel 1960, per lavoro, ha continuato a fare qualche rara esibizione, ma senza riprendere seriamente l'attività del cantadore. In età avanzata sono poi subentrati anche altri problemi di salute.

Diverse volte, negli anni Cinquanta e Sessanta, salì sui palchi anche Giovanni Antonio Arre, un sassarese nativo di Ottana. Aveva una voce estremamente melodiosa e il suo cantare era basato sulla grazia e la dolcezza. Non aveva una grande resistenza. Cantava per lo più in qualcuno dei tanti locali di Sassari e dintorni, dove si davano convegno i cultori del canto sardo per dilettarsi di fronte a un buon bicchiere di vino, e magari un piatto di fave lesse o di *giogga*; dove, spesso, venivano a trovarsi anche cantadores e chitarristi professionisti.

La stessa cosa si può dire anche per il sassarese Valentino Usai (1924-2004), il quale pure si presentò alcune volte sui palchi negli anni Cinquanta. Ma la sua presenza era particolarmente richiesta nelle riunioni private del tipo che abbiamo poc'anzi descritto; anche dai professionisti, che dal suo cantare fantasioso e, non di rado, creativo (anche se, più che altro, a livello di intuizione), traevano spunto

per le loro *invenzioni* o *innovazioni*. Pare, per esempio, che da una sua idea, rielaborata poi da Merella con il contributo di Cubeddu e Virdis, sia nato il “Fa diesis”.

Qualche Gara ha avuto al suo attivo anche Gianuario Carboni, nato a Bonnanno nel 1924, residente a Cagliari, che ha pure effettuato alcune registrazioni a Radio Cagliari negli anni Sessanta con i coetanei (ma sicuramente più famosi!) Cubeddu e Virdis.

Un altro nome che va ricordato è anche quello di Tommaso, noto Tomeuccio, Sotgiu (1912-1980), che dalla natia Martis si trasferì a Tempio dove svolgeva attività commerciale, che si esibì diverse volte sui palchi, probabilmente a partire dalla seconda metà degli anni Trenta.

Qualche gara l’ha fatta pure “Baigneddu” (all’anagrafe però faceva Spartaco) Balata, che nel retro del bar che gestiva in piazza Gallura a Tempio, aveva ricavato un accogliente luogo di ritrovo per gli appassionati del canto a chitarra, dove non disdegnavano di convenire e intrattenersi anche cantadores di grido.



Nanni Pinna con L. Cabizza. In mezzo, A. Cabizza. Cabras 1958.



Ozieri 1968. Giovanni Pintus (terzo da sinistra). Con lui anche L. Cabizza, Mario Mannu e il romanese Titino Piras.



Giovanni (Nanni) Soggiu con G. Scanu. Anni '70.



Peppino Deiala con P. Madau e V. Marras. Primi anni '80.

## CAPITOLO OTTAVO

*Serafino Murru*

**S**e con Pisanu e Deiala il Campidano abbandona la veste di semplice spettatore per salire sui palchi e recitare una parte attiva nella Gara a chitarra, con Serafino Murru assume al ruolo di protagonista. Ci riferiamo al Campidano di Oristano, dove il canto sardo logudorese aveva trovato non solo buona accoglienza, ma anche, oltre a un pubblico attento e ricettivo, un buon numero di cultori in numerosi paesi, come abbiamo già detto nel capitolo precedente. E non è neppure un caso che, negli anni Sessanta, con Peppino Pippia prima e per primo, e poi con Pietro Madau, i più illustri fisarmonicisti di accompagnamento provengano da quell'area.

Serafino Murru nacque a Ollastra Simaxis l'11 dicembre 1932, da Giovanni, ollastrino, e da Maria Rosaria Flore, della vicina Fordongianus.

Aveva pochi anni quando la famiglia si trasferì nella confinante Zerfaliu, per lavorare alle dipendenze della locale ricca famiglia Faret.

Terminate le scuole elementari, anche Serafino venne instradato nell'attività di pastore. E chissà quante volte, in campagna, avrà esercitato la sua voce nel canto sardo, che amava particolarmente. Come lui, altri ragazzi di Zerfaliu si erano appassionati al canto *a chitarra*, e non disdegnavano di cimentarsi ogni volta che era possibile. E, quando c'erano le Gare, si ritrovavano in prima fila ad ascoltare.

Lo stesso Serafino Murru ci raccontò più volte in privato e, su espressa richiesta, ripeté pubblicamente ai microfoni della sede RAI di Cagliari<sup>158</sup>, un episodio molto significativo. Era il 1946 e a Zerfaliu, per la festa, era in corso la Gara a chitarra. Sul palco si esibivano Peppino Ruggiu e Luigino Cossu. A un dato momento il quattordicenne Serafino, su richiesta dei compaesani e invitato dal chitarrista (che era N. Cabizza) viene fatto salire per una breve esibizione (le classiche *due voci* che, ovviamente, sono sempre più di due); insieme a lui, in quell'occasione, altri quattro ragazzi del paese provano l'ebbrezza del palcoscenico. Per questi ultimi fu l'unica volta e l'esperienza non ebbe un seguito. Per lui fu la prima volta e il seguito ci fu, e come! Ma dovevano passare diversi anni prima che sui palchi ci salisse non come ospite occasionale e momentaneo ma in qualità di protagonista ufficialmente invitato dagli organizzatori. Avvenne intorno al 1957, probabilmente a Monti, su indicazione del fratello Salvatore, carabiniere, che vi prestava servizio.

Si era intanto sposato, nel 1955, con la zerfaliense Maria Mirella Cera, di tre anni più giovane di lui. Dall'unione nasceranno nove figli.

<sup>158</sup>Nel programma *Canto in Re*, a cura di G. Perria, trasmissione del 25 maggio 1980.

Passano gli anni e la vita scorre tranquilla tra lavoro e, ogni tanto, qualche Gara. Poi, nel 1965, la svolta. La sera del 20 settembre, a Ozieri, si aggiudica il titolo di “Usignolo della Sardegna”, vincendo clamorosamente l’omonimo Concorso, alla sua seconda edizione. Un fatto clamoroso, abbiamo detto. Che “sconvolge, in una certa misura, l’ambiente del canto sardo tradizionale. Viene infatti a smentire, in qualche modo, convinzioni radicate e diffuse, secondo le quali nel Campidano non potevano nascere dei buoni cantadores. Sicuramente, il fatto che il titolo di Usignolo della Sardegna, a Ozieri, vale a dire nel centro del Logudoro, in una roccaforte del canto sardo tradizionale, venga riconosciuto a un campidanese, è di per sé clamoroso e, per certi versi, scandaloso. Gli anni a venire, e la carriera del vincitore, dimostreranno che la Giuria aveva visto giusto. Ma, sul momento, ci voleva del coraggio”<sup>159</sup>.

Quella vittoria, oltre a imprimere un’accelerazione impressionante alla sua carriera, proiettò il nome di Serafino Murru nell’Olimpo dei cantadores più affermati. Nel giro di due o tre anni si moltiplicarono gli inviti, che raggiunsero il massimo verso la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, anche in coincidenza dell’eclissi di Tonino Canu, di cui abbiamo parlato nel capitolo a lui dedicato. Affrontò le prime incisioni discografiche, confortate già dall’inizio da una buona accoglienza da parte del pubblico.

Successivamente, Serafino Murru si affermerà come la vera “star” della discografia sarda per cifre di vendita: un primato che, per tutta una serie di motivi, nessuno è riuscito più a togliergli.

Ancora una volta, fu *scandalo*. Perché la prima incisione ad andare incontro a un’accoglienza strepitosa fu un *Mutu longu* “in italiano”: *La gita in continente*. Vedremo di analizzare più in là le ragioni del successo e i motivi che possono aver spinto Murru a servirsi di versi italiani. Per il momento ci basti osservare che, sulla scia del successo – che non fu solo discografico, in quanto pure in Gara gli veniva richiesto a gran voce l’esecuzione di esso; o lo si dava per scontato, tant’è che appena annunciato veniva accolto da entusiastici applausi. E non accadeva solo in Campidano, come qualcuno malignamente insinua talvolta! – seguirono altri *Mutos*, lunghi o brevi, sempre con versi italiani. Fino al 1970, quando toccò il massimo: per *Lo scudetto in Sardegna* si parlò di diverse decine di migliaia di copie del 45 giri che lo conteneva. Qualcuno parla di centomila copie raggiunte o addirittura superate. Cifre da capogiro per il mercato sardo e, crediamo di poterlo affermare senza incertezze, il vertice più alto di diffusione di un disco e di popolarità di una canzone sarda (perché se anche i versi erano italiani, il tipo di canto e il modulo esecutivo erano prettamente sardi e tradizionalissimi). Per molti mesi e, se pure meno intensamente, per qualche anno, non ci fu bancarel-

<sup>159</sup>G. PERRIA, *Usignolo della Sardegna ecc.*, cit. pagg. 19-20.

la, non ci fu mangianastri, non ci fu una famiglia in cui non fosse entrata una copia di esso o dove non lo si udisse suonare. Un vero tormentone<sup>160</sup>.

Il successo di quel *Mutu* (che, giova sottolinearlo, fu trasmesso più volte dalle reti radiofoniche RAI e, insieme a *La gita in continente*, anche da Radio Montecarlo su richiesta degli ascoltatori), è spiegabile con l'evento costituito dalla clamorosa conquista dello scudetto tricolore da parte della squadra di calcio del *Cagliari*. C'era una tale euforia, si viveva un tale entusiasmo che la gente trovava uno dei modi migliori di sfogarsi ascoltando – e spesso cantando – quel *Mutu*. Che, lo diciamo a scanso di equivoci, è decisamente brutto per quanto riguarda il testo. E lo è indipendentemente dalla volontà dell'autore, che è lo stesso della *Gita in continente*<sup>161</sup>. Il pasticcio, se ci si perdona il termine, nasce dal fatto che, anziché esistere, come avrebbe dovuto, una separazione netta di contenuti tra *istèrrida* (che dovrebbe seguire un discorso logico autonomo) e *torràda* (che dovrebbe contenere il “messaggio” vero e proprio, indipendente e diverso rispetto all'*istèrrida*), abbastanza di frequente ci troviamo di fronte a una confusa sovrapposizione di essi. Si tratta invero di un *Mutu* anomalo. Non è il solo, ma è uno dei casi più evidenti anche per via dei versi in italiano, e di un italiano molto approssimativo, che fa risaltare ancora di più quello che potremmo chiamare il “non sense”. In realtà, per scendere ancora meglio nello specifico, diciamo che i *Mutos longos* possono seguire lo schema dei normali *Mutos* brevi: *istèrrida* e *torràda* concettualmente distinte; ma possono anche presentare una continuità, nel senso che *sa torràda* continua il discorso iniziato dall'*istèrrida*, e tra i due momenti non esiste, concettualmente, soluzione di continuità. I *Mutos longos* che abbiamo riportato nel presente libro: *Columba mia cara*, *Adios bonasera*, *Sa Gala es' terminada*, *Mi jamana a soldadu* (quest'ultimo con qualche anomalia ma meno appariscente rispetto a *Lo scudetto in Sardegna*) sono del secondo tipo. Per chiarire il nostro discorso anche a coloro che non sono addentro ai meccanismi dei *Mutos* sardi e trovano difficoltose le elucubrazioni teoriche, analizziamo concretamente le prime strofe (a sinistra e in corsivo i versi di *istèrrida*):

<sup>160</sup>A tal proposito vale la pena riferire un ricordo personale. Ci eravamo recati un giorno, doveva essere il 1971, Murru, Pippia e il sottoscritto, in un paese dell'Oristanese, in occasione di una sagra, per stare un poco insieme e mangiare qualche muggine arrosto. Mentre camminavamo, tra un saluto di qua, una stretta di mano di là, un bicchiere di vernaccia e un aneddoto, da tutte le bancarelle, dai radioregistratori portatili che ragazzi e anche adulti tenevano in mano, dalle baracche dove si spacciavano vino e altre bevande, dai mangiadischi di macchine in sosta provenivano le note di quel *Mutu*. Tanto che io, scherzando, gli dissi: “*O Serafi; ma ses in dònna logu. Arratz'e noia!*” (O Serafino, ma sei dappertutto. Che barba! – L'espressione è in narboliese).

<sup>161</sup>Il cuglieritano Pietro Giallara, di cui avremo modo di parlare più in là come chitarrista, che oltre ai *Mutos* in italiano ne ha scritto numerosi in sardo, lunghi e brevi, per Murru e altri, alcuni tutt'altro che disprezzabili. E versi non disprezzabili, in sardo, ha scritto anche per altri tipi di canto. Molti sono contenuti nella raccolta uscita nel 2002: P. GIALLARA, *Canti a chitarra logudoresi*.

<i>Lo scudetto in Sardegna</i>	per te un grande amore nel mio cuore regna;
<i>Cagliari mattatore</i>	nel mio cuore regna per te un grande amore;
<i>Albertosi numero uno</i>	il brevetto gli han dato di non passar nessuno.
<i>Riserva è Reginato</i>	di non passar nessuno il brevetto gli han dato
<i>Reginato Adriano</i>	quando saremo soli ti bacerò la mano.
<i>Martiradonna e Zignoli</i>	ti bacerò la mano quando saremo soli... ecc.

Mentre in alcune strofe quella separazione c'è, ed è evidente, in altre non c'è. Così, mentre appare chiaro che ad Albertosi hanno "dato il brevetto di non (far) passare nessuno", e ci troviamo di fronte alla continuità concettuale tra *istèrrida* e *torràda*, altrettanto chiaro non è (o lo è ma ci troviamo di fronte al pasticcio o *non sense* di cui abbiamo detto) con "Reginato Adriano" e col verso seguente "Martiradonna e Zignoli", dove invece dovremmo trovarci di fronte a una discontinuità, che però appare piuttosto confusa. Sicché l'ascoltatore che si trovasse a riflettere "a freddo" e con distacco sulla canzone, si troverebbe in grande imbarazzo: quel "ti bacerò la mano /quando saremo soli" ha come destinatario il portiere di riserva Reginato e i terzini Martiradonna e Zignoli, o una figura di donna? E questa è anche la destinataria di altri versi e della chiusura "cara colomba mia/ il tuo amore mi serve", senza alcun collegamento con quel "con tutte le riserve" che invece è riferito ai giocatori "di riserva" della squadra? Parallelamamente, assistiamo a un'alternanza di coinvolgimento diretto dell'autore e di commento esterno.

Queste doverose osservazioni o, se vogliamo, l'onesta critica, non inficiano l'interpretazione di Murru, che è, come in tanti altri casi, brillante e coinvolgente, caratterizzata da una grande maestria, una tenuta ritmica eccellente e misurata, e l'armoniosità vocale che gli era congeniale. E crediamo che a questo si debba il successo, indipendentemente dal (o nonostante il) testo.

Quello compreso tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà dei Settanta fu sicuramente il periodo d'oro per il cantadore zerfaliense. Oltre ai successi discografici – di cui però, in termini economici, a lui arrivarono i proventi minori – fu molto intensa l'attività sui palchi: numerosissime furono le sue esibizioni in Sardegna, nella Penisola e all'estero. E vocalmente finì per risentirne e pagarne le conseguenze. Anche perché chiese al suo fisico già per sé non eccezionale un dispendio di energie non indifferente, in quanto allo stress e alle fatiche delle esi-

bizioni e dei viaggi andavano aggiunti quelli del lavoro dei campi, che non aveva abbandonato.

Continuò tuttavia a esibirsi, sia pure con risultati meno esaltanti ma con una certa continuità, anche nel periodo successivo. Negli anni Ottanta ebbe l'idea di inserire, nel suo repertorio, delle canzoni campidanesi *a sa crabarissa* (alla maniera di Cabras), del cui modulo esecutivo egli si era impadronito con buona maestria. Erano per lo più dei testi di argomento equivoco o espressamente sessuale, trattato in modo non particolarmente "fine" anzi, spesso, grossolanamente volgare; che, però, piacevano al pubblico meno raffinato. L'operazione, comunque, garantì a Murru un rinnovato successo nell'area campidanesa. E così, anche quando le sue apparizioni nell'area settentrionale dell'Isola (un'area che pure lo aveva apprezzato e applaudito nei suoi anni migliori) si andarono rarefacendo, l'attività continuò altrove con un buon numero di serate. Fino al 14 novembre 1993, data della sua ultima esibizione. Che non ebbe come teatro la Sardegna, ma la Francia. Fu a Farébersviller, e con lui cantavano Alessandro Fais e Mariano Lilliu, accompagnati con la chitarra da Mario Careddu e con la fisarmonica da Pietro Madau. Si esibiva con loro anche il suonatore di launeddas Orlando Maxia. I colleghi raccontano che, quella sera, Serafino Murru fosse in forma smagliante; e, quasi presagendo la fine, il suo commiato dal pubblico lo affidò a uno splendido *Mutu longu* "de dispedida" intitolato *Pregbiera a Maria*, che era stato, guarda caso, uno dei suoi primi successi discografici. Quasi un ritorno alle origini, che egli aveva già da diversi anni realizzato anche nella vita pratica quotidiana, quando volle investire una parte dei suoi risparmi nell'acquisto di un gregge di pecore, tornando quindi a quel mestiere di pastore, che egli prediligeva, e che era stato il mestiere del padre e suo della giovinezza.

Al rientro dalla Francia incominciò ad avvertire i sintomi del tumore all'apparato digerente che di lì a due mesi lo avrebbe condotto alla morte, sopravvenuta la sera del 26 gennaio 1994. Aveva da poco compiuto 61 anni.

Serafino Murru era dotato di una voce calda, armoniosa, gradevolissima all'orecchio, di registro prevalentemente baritonale, anche se nitida e di colore chiaro, di limitata estensione; limitata era anche l'autonomia di fiato. Ma con grande avvedutezza egli si era costruito uno stile interpretativo su misura per i suoi mezzi vocali, grazie anche a una tecnica notevole e a un senso del ritmo non comune. La sillabazione perfetta e la dizione chiarissima rendevano facilmente intelligibili le sue canzoni (e anche questo contribuì alla loro popolarità, e non ci riferiamo solo a quelle in italiano). Il suo cantare classicamente composto, relativamente semplice e lineare, alieno da eccessi di tecnicismo e di virtuosismi, ma ricco di grazia e di sentimento, sembrava racchiudere l'essenza vera del canto un po' all'antica, riposato e riposante. Ed è sorprendente che tut-

to questo si trovi in un campidanese: la qual cosa non fa che accrescere i suoi meriti.

Pur con tutte le riserve che si possono avanzare su talune sue scelte, come i *Mutos* in italiano e l'inclusione di canti campidanesi, gli va comunque riconosciuto anche il merito di aver contribuito enormemente alla diffusione delle Gare in numerose aree della Sardegna centromeridionale. Per merito in gran parte – anche se non solo – suo, da quelle parti mai si sono fatte tante Gare a chitarra come nel periodo suo. In alcuni paesi non se n'erano addirittura fatte mai prima; e non se ne faranno dopo.



Serafino Murrù e A. Meloni in mezzo a bambini in costume. Con loro anche il fisarmonicista Madau e il chitarrista Valerio Marras. Lussurgiu, maggio 1980.



Una curiosa immagine di Serafino Murru indaffarato sul palco. Al microfono è Luciano Motzo di Scano Montiferro. Fisarmonica: P. Madau, chitarra: R. Cadoni. Metà anni '80.



Murru con V. Marras. Accosciato, F. Cubeddu junior.

## CAPITOLO NONO

*L'accompagnamento strumentale:  
Aldo Cabizza*

**N**ei primissimi anni Cinquanta si affacciò alla ribalta un personaggio – è opportuno chiamarlo tale perché tale fu, indipendentemente dalla bravura nel ruolo specifico di chitarrista – destinato a dominare la scena per alcuni decenni. Non sorgeva dal nulla o all'improvviso ma tramandava un nome e raccoglieva, dilatandola, un'eredità. Si chiamava Aldo (all'anagrafe Antonio Aldo) Cabizza ed era nato a Codrongianus il 15 settembre 1929 da Nicolino ed Emilia Sanna.

Fin da bambino, come da lui stesso abbiamo appreso in una lunga intervista (inedita) concessaci nei giorni 28 febbraio-1 marzo 1991<sup>162</sup> – ebbe contezza dell'esistenza delle Gare. E di canto sardo udiva parlare in continuazione a casa sua dove, spesso, di passaggio, sostavano numerosi cantadores che insieme a suo padre si apprestavano a mettersi in viaggio per le diverse destinazioni, o da esse facevano ritorno. E tuttavia, negli anni dell'adolescenza e della giovinezza, non si sentì particolarmente attratto dal canto sardo. Amava la musica, ma di altro genere, e strimpellava la chitarra; ma le preferiva il mandolino e, soprattutto, la fisarmonica. Con tale strumento si esibiva talvolta anche in pubblico, eseguendo musica leggera, in specie ballabili. Un anno, a Siligo, gli accadde addirittura di essere invitato a suonare in una piazza per coloro, soprattutto giovani ma non solo, che amavano ballare i cosiddetti "balli civili" (in questo modo venivano chiamati, chissà perché, i balli *non sardi*); mentre il padre, in un'altra piazza, contemporaneamente, accompagnava i cantadores in Gara.

Terminate le scuole elementari, frequentò la bottega di fabbroferraio dove, sotto la guida del padre, imparò il mestiere.

Nonostante la sua riluttanza, il padre continuò a insistere perché si dedicasse alla chitarra e all'accompagnamento del canto sardo, crediamo per una sorta di puntiglio ma anche perché aveva intuito le potenzialità del giovane. Incominciò poi a portarlo con sé, magari per fargli accompagnare qualche segmento di Gara. E proprio in una di tali circostanze, a Torpè, dove era stato impegnato per due serate consecutive, nella seconda serata Nicolino, con il consenso del Comitato, rispose all'invito di un Comitato di un'altra località, raggiungendola, e lasciando

<sup>162</sup> Molte altre notizie sulla sua carriera, su suo padre, sui colleghi e sul mondo delle Gare in genere le ho potute apprendere in un numero incalcolabile di chiacchierate informali, in oltre un quarantennio di amichevole frequentazione incominciata nei primi anni Sessanta.

al figlio l'incarico di accompagnare i cantadores, che erano Mario Scanu e Antonio Nuvoli. Era il 1950, e dovrebbe essere considerato, questo, l'esordio ufficiale di Aldo Cabizza quale chitarrista *alla sarda*. Ma, in realtà, fu un fatto puramente episodico, senza alcun seguito immediato. Anche per il fatto che di lì a poco, nel febbraio del 1951, venne la chiamata per il servizio militare. E dovette lasciare la chitarra e la Sardegna.

Al rientro, l'esordio vero e proprio, nel settembre 1952, a Sa Castanza, una frazione di Olbia, dove accompagnò Leonardo Cabizza e Nanni Pinna. Seguirono, ancora in quell'anno, e soprattutto in quelli successivi, diverse esibizioni, spesso per più o meno espressa *raccomandazione* del padre.

Vennero anche le prime incisioni discografiche, per l'etichetta CETRA, con Leonardo Cabizza, nel 1955. Passò poi alla VIS Radio (Quartetto Logudoro) e poi ancora, nel corso degli anni, sotto altre etichette e con formazioni varie, per un numero di incisioni tale che sarebbe lungo e, tutto sommato, di scarsa utilità elencare.

I primi anni di carriera, tuttavia, non furono facili per Aldo Cabizza, nonostante il sostegno del padre e la benevolenza dei cantadores che a lui erano più legati. È lo stesso Aldo che, nell'intervista suaccennata dichiara: "Onestamente devo riconoscere che per i primi sette-otto anni io ero ancora nessuno. I campioni erano allora mio padre e Merella. Era folle, in quegli anni, sperare di poter competere con loro. Io ero sempre e solo *il figlio di Nicolino Cabizza...*".

Di questa situazione tutto sommato non facile egli in qualche modo risentì. La figura del padre finì per diventare troppo ingombrante e difficile da gestire. È vero che, per i primi anni, gli fu di notevole aiuto, gli diede la possibilità di lavorare e di introdursi nell'ambiente; ma poi, piano piano e in misura sempre più pesantemente condizionante, si trasformò in un limite e in un ostacolo di ordine psicologico. Perché era inevitabile il paragone.

Solo a partire dagli anni Sessanta Aldo Cabizza incominciò a emanciparsi del tutto e a non essere più solo *il figlio di Nicolino*. Fino all'esplosione vera e propria, che coincise con l'avvento e l'affermazione della fisarmonica quale secondo strumento di accompagnamento.

Intanto, nel 1962, si era unito in matrimonio con la ploaghese Adelaide Montesu, insegnante elementare. Delle due figlie nate dall'unione, il nome dato alla prima, Teresa (l'altra è Laura) è un esplicito tributo che Aldo ha voluto rendere alla sorella, che così si chiamava, morta per un tragico incidente, appena diciottenne, a Codrongianus nel 1957. A Sassari la coppia stabilì la residenza. Aldo vi si era trasferito già dal 1960: memore delle sue competenze in materia e che aveva avuto modo di ampliare, aveva aperto un'officina meccanica, che sognava di

ingrandire per garantirsi un'avvenire economicamente tranquillo o addirittura prospero (sui proventi delle Gare non faceva ancora grande affidamento). Ma la dovette cedere e anche abbandonare tale attività nel 1966, quando, recatosi dal medico perché infastidito e preoccupato da una continua irritazione degli occhi, si sentì dire che si trattava della conseguenza del fumo della saldatrice; che era necessario smettere se voleva evitare conseguenze ancora più gravi.

Fu giocoforza, a questo punto, dedicarsi anima e corpo alla chitarra. Non sbagliò.

Dopo la Gara di Codrongianus del 1962, che segnò l'inizio di una presenza non più estemporanea ed episodica della fisarmonica quale secondo strumento di accompagnamento accanto alla chitarra, e di cui parleremo diffusamente in un prossimo capitolo, sempre più frequentemente Nicolino Cabizza, che era stato il promotore dell'iniziativa, lasciò al figlio Aldo l'abbinamento col fisarmonicista Peppino Pippia. Di conseguenza, dalla metà degli anni Sessanta e per almeno venticinque anni i due costituirono la coppia di strumentisti forse più affiatata che abbia calcato le scene della Gara per tecnica, fantasia, inventiva, prontezza di riflessi. Insieme, i due hanno creato – il termine, ancorché improprio, non è azzardato – un modulo di accompagnamento esemplare per tempismo, capacità di *seguire* e *supportare* le “boghès”, varietà e originalità di suonate introduttive e di intermezzo. Tanto da costituire un modello che è stato di straordinario impatto sul pubblico e sui protagonisti delle Gare, e che è rimasto come una pietra miliare nella storia dell'accompagnamento del canto tradizionale. Potremmo addirittura affermare che la coppia è stata tanto straordinaria ed efficace che tutti gli altri che sono venuti dopo hanno solo saputo – o potuto – imitarla, aggiungendo poco o nulla di nuovo; e, spesso, quel poco neppure tanto valido e sicuramente non sostanziale.

Ha tenuto a battesimo, con Pippia, sia nelle prime incisioni discografiche, sia nel debutto sui palchi, Maria Carta (1934-1994), a Codrongianus e poi a Oristano e Tortolì (1969 o '70), sia nelle prime incisioni discografiche (con Serafino Murru, per la TIRSU di Salvatore Medinas, un LP chiamato *Sardegna Canta*<sup>163</sup>; poi per la RCA (due LP, *Paradiso in Re*). Con Maria Carta, nei tempi dei suoi primi appassionati ed entusiastici approcci attivi col canto tradizionale, fu prodigo di consigli e di suggerimenti. Poi la cantante di Siligo prese altre strade che la con-

<sup>163</sup>La denominazione “Sardegna Canta”, intorno alla quale è nato un contenzioso tra il produttore Gianni Medda e l'emittente televisiva cagliaritano Videolina, venne già data, alla fine degli anni Sessanta e forse anche prima, quando ancora Videolina non esisteva e Gianni Medda non faceva il produttore televisivo, a uno spettacolo itinerante, che nel 1969 faceva sicuramente tappa a Ozieri (vedi G. PERRIA, *Usignolo della Sardegna ecc.*, cit., pag. 31), oltre ad essere il nome dell'Ellepi della Tirsu, LIP 317.

sacrarono a livello internazionale; ma questo non appartiene alla storia della Gara a chitarra.

Aldo Cabizza ha anche accompagnato Leonardo Cabizza in trasmissioni radiofoniche interregionali della RAI come “Ventiquattresima ora” e ha fatto qualche apparizione pure in TV, reti RAI nazionali, con Maria Carta. Si è esibito in ogni angolo della Sardegna, in numerose località della Penisola e all'estero. Nel periodo d'oro è andato oltre le 120 serate a stagione.

Ha abbandonato l'attività nel 1992, poco più che sessantenne e ancora in buona efficienza.

Dire che, stilisticamente, Aldo Cabizza si è ispirato al padre Nicolino è affidarsi all'ovvio e alla banalità. L'impostazione tecnica, l'approccio col canto, con i colleghi e col pubblico risentono della lezione paterna. Alcune suonate di intermezzo o introduttive erano già, più o meno sviluppate o appena accennate, in Nicolino. Ma qui si fermano le analogie o le consonanze. Perché Aldo, in più e in meglio rispetto al padre, possedeva l'abilità dell'accompagnamento vero e proprio. In altre parole, pur seguendo il metodo paterno, ha anche posto cura e attenzione, peculiarità queste che erano di Merella, nel seguire il cantadore passo passo nel suo vocale girovagare tra le note, creando un'ammirabile sintesi tra esigenze musicali e sonore a sé stanti ed esigenze di accompagnamento vero e proprio. Alcune sue *suonate*, di introduzione o di intermezzo, o anche in fase propria di accompagnamento, in specie nell'ultimo decennio di attività e meglio valutabili quando non c'era la fisarmonica, suscitavano l'entusiasmo del pubblico più attento; e, lungi dall'infastidirlo, esaltavano il cantadore meno egocentrico e mentalmente aperto, o almeno non pregiudizialmente chiuso, alle novità<sup>164</sup>.

Rispetto al padre, Aldo era meno egocentrico e concedeva meno all'istrionismo. Nicolino, come abbiamo visto, preparava e curava psicologicamente il cantadore, caricandolo e portandolo a dare il massimo; ma lo faceva soprattutto in funzione dello spettacolo in sé, di cui però il protagonista in primo piano doveva essere soprattutto lui. In altre parole, come chitarrista si preoccupava più di magnificare ed esaltare se stesso piuttosto che di sostenere musicalmente il cantadore (anche se, in genere, aveva l'accortezza di non danneggiarlo). Aldo, inve-

<sup>164</sup>Parlo per conoscenza diretta. Non dimenticherò mai tre Gare straordinarie, che ebbi anche il piacere di organizzare e di presentare, a Oristano nel 1983 e nel 1987, a Luogosanto nel 1988. Nella prima, accompagnò Chelo, F. Falchi e F. Denanni. A un certo punto dello spettacolo, un bel gruppo di giovani, aderendo cortesemente al mio invito di fermarsi almeno un poco ad ascoltare la Gara, anziché stare a chiacchiere in fondo alla piazza o a gironzolare nei dintorni, si piazzò proprio davanti al palco. Dopo qualche minuto di attenzione decisero di sedersi per terra –come a un concerto jazz (che a Oristano ha tantissimi appassionati) o rock – e li osservavo, piano piano, lasciarsi conquistare dalle voci e, soprattutto, dalla chitarra. Aldo afferrò la situazione e si esaltò. E fu un susseguirsi di “invenzioni”, di virtuosismi entusiasmanti, di fioriture splendide, di tocchi delicati e dolcissimi. Il tutto senza trascurare l'accompagnamento e il supporto al canto, che anzi fu impeccabile; tanto da trascinare gli stessi cantadores.

ce, partiva dal presupposto che a fare lo spettacolo dovesse essere la Gara nel suo insieme di cantadores e strumentista (o strumentisti), e che quanto maggiore fosse la coesione e la sintonia tra questo e quelli, tanto migliore sarebbe lo spettacolo e tanto più efficace l'impatto col pubblico e il gradimento da parte di esso.

Anche nelle presentazioni, o negli interventi estemporanei<sup>165</sup>, era meno ridonante e meno stravagante rispetto al padre. Faceva eseguire spesso, potremmo dire sempre negli ultimi vent'anni di attività (a meno che non si trovasse di fronte un pubblico refrattario), i canti cosiddetti classici. Perché a differenza del padre, che non li aveva in grande simpatia, lui li prediligeva.

Aveva una grande abilità nel passare dalle "pennate" fortissime a quelle lievi e dolcissime, sfiorando appena le corde della chitarra. In alcuni momenti taceva per consentire alla voce di risaltare al massimo nell'effettuazione di gorgheggi particolarmente delicati, e rientrava con un tocco semplice o con un accordo pieno al momento opportuno. Così come era una sua peculiarità la morbidezza nel rallentare il ritmo della suonata assecondando all'unisono il rallentamento del canto. Ai cantadores con cui era particolarmente affiatato riusciva spesso a preparare con un'opportuna introduzione la *boghe* che si apprestavano ad eseguire, intuendone l'intenzione.

È stato, per alcuni decenni, un punto di riferimento fisso per intere generazioni di cantadores, che ha saputo, spesso, guidare e, in qualche misura, controllare. Tanto da venire accusato, da qualcuno – in specie da quelli che, non facendo parte della sua cerchia, si sentivano in qualche modo esclusi – di aver creato una sorta di clan (in realtà il termine usato da costoro era "mafia") e di esserne il capo (il "boss"). A chi, come noi, ha seguito da vicino e anche dall'interno quest'ultimo quarantennio di Gare (1962-2005), l'accusa è sempre parsa eccessiva e non giustificata. Molti lo ritenevano responsabile delle loro scarse esibizioni. In realtà era il pubblico, erano i Comitati che non li volevano. Vero è tuttavia che, come era successo, prima di lui, col padre, aveva un tale ascendente, una tale capacità orga-

---

E gli applausi scrosciavano a scena aperta, continui; e anche gli spettatori più composti e incalliti si unirono, lasciandosi contagiare dai giovani. Fu una serata indimenticabile.

La seconda, nella quale accompagnò G. Chelo e F. Denanni, era una serata inserita nel programma *Armonie di Sardegna*, che il sottoscritto curava per la Pro-loco nell'ambito del "Settembre oristanese". Fu una sorta di "concerto", della durata di una novantina di minuti netti, senza intervalli, con un assaggio di quasi tutto il repertorio del programma delle Gare, con una particolare attenzione per i cosiddetti "canti classici". Un'altra straordinaria performance, con la chitarra in primo piano, con un pubblico numeroso, attento ed entusiasta.

Quella di Luogosanto si sviluppò davanti a un uditorio più ristretto – si era in una sala, e la manifestazione era dedicata alla memoria di Ciccheddu Mannoni, VIII edizione – ma fu, sia a livello di cantata che di accompagnamento, un'altra di quelle serate che io chiamo "di incanto", in cui tutto sembra concorrere alla migliore riuscita dello spettacolo. Di tutte e tre, fortunatamente, possediamo la registrazione, anche se non tutte tecnicamente ben riuscite.

<sup>165</sup>Questi ultimi peraltro assai rari e, più che al grosso pubblico in piazza, li riservava ai colleghi, tenendoli di buonumore sul palco, o a una cerchia ristretta magari nella sede del Comitato, prima o dopo la Gara.

nizzativa e, se vogliamo, di dominare la scena e la situazione, che gli altri, per pigrizia, per acquiescenza spontanea o giocoforza perché comunque quello era “il grande giro”, si adeguavano. In genere volentieri, raramente con riluttanza se non nei momenti di crisi; passata la quale, comunque, si riallineavano senza trovare la forza o la voglia di ribellarsi. E anche le accuse che gli venivano dai colleghi chitarristi, di voler arraffare tutto, erano per lo più ingiustificate<sup>166</sup>. Che poi, qualche volta, abbia pure approfittato di tale situazione, non è escluso. Però gli va anche riconosciuto il merito di aver saputo mantenere almeno una parvenza e, tutto sommato nonostante i mugugni, un pizzico di sostanziale unità e di coesione in un ambiente disorganico, egocentrico, anarcoide e sempre in ebollizione come quello dei cantadores (e degli strumentisti).

Per concludere il nostro discorso sulla figura di Aldo Cabizza, che, come già il padre, abbiamo visto essere stato qualcosa di più di un semplice chitarrista, un'ultima osservazione. Mentre potremmo sbilanciarci nel definirlo il più completo, non possiamo dire se sia stato o no il chitarrista più grande. Anche perché un'affermazione del genere sarebbe avventata e, come abbiamo detto per i cantadores, è obbiettivamente difficile non tanto stabilire delle graduatorie in sé (cosa che entro certi limiti è possibile), quanto indicare dei vertici assoluti, anche per il fatto che nelle valutazioni entra una serie di fattori spesso imponderabili, come i gusti personali, la maggiore o migliore conoscenza di questo o di quell'altro, la quantità o la qualità degli elementi di valutazione di cui si è in possesso, l'epoca di appartenenza e il contesto artistico in cui si è operato. E a questa regola continueremo ad attenerci.

Possiamo invece affermare che è stato, in assoluto, quello che ha avuto il maggior numero di imitatori tra i chitarristi dell'ultimo quarantennio. Alcuni lo hanno imitato con intelligenza e una qualche originalità, altri quasi pedissequamente. Di qualcuno si può dire che lo ha maldestramente saccheggiato.

<sup>166</sup>Un anno, ad esempio, io fui accusato, da un altro chitarrista, di aver fatto accompagnare sei o sette cantadores tra i più acclamati del momento, in un seguitissimo programma televisivo, sempre da Aldo Cabizza, dietro suo suggerimento. Fu un'accusa assolutamente ingiusta. In realtà io avevo proposto che fossero almeno in due a dividersi il compito. E indicai proprio quel chitarrista. Furono i cantadores a non volerlo. Ma questo, al chitarrista che mi accusava, preferii non dirglielo, per evitare di peggiorare il clima già poco sereno. E di episodi simili ne potrei raccontare tanti.



Aldo Cabizza con L. Cabizza. A sinistra, seduto Tonino Canu. A destra Giovanni Pintus. Olanda 1967.



A. Cabizza con F. Denanni e P. Pippia. Luogosanto 1990.

## CAPITOLO DECIMO

*Dagli anni Quaranta alla soglia dei Sessanta:  
continuità e innovazione. L'amplificazione.  
Il pubblico. I compensi.*

**F**rancesco Cubeddu ci raccontò un giorno che il suo primo approccio, abortito, con l'amplificazione avvenne a Ploaghe nei primi anni Cinquanta. Cantadores e strumentisti si avviavano verso il palco per dare inizio alla Gara, quando un signore si fece loro incontro dicendo che vi aveva sistemato il suo impianto di amplificazione. Era convinto di aver fatto cosa gradita agli artisti e al pubblico. Ma appena l'esibizione ebbe inizio, qualcuno del pubblico (o forse dello stesso Comitato organizzatore), imbufalito, incoraggiato a gran voce dalla piazza, urlò di togliere di mezzo quel marchingegno prima che salisse lui e lo facesse a pezzi. Sicché il proprietario dell'impianto, dalle idee troppo "moderne", si affrettò a smontarlo e a portarlo via. E, come Cubeddu stesso aggiunse, passò qualche anno prima che potesse cantare in pubblico con un microfono davanti.

Anche Leonardo Cabizza ci ha parlato di metà anni Cinquanta; e così altri. Salvatore Virdis ricorda di aver utilizzato il microfono per la prima volta a Orosei, nel 1955: con lui cantava Matteo Razzu e alla chitarra era Nicolino Cabizza.

Eppure, in qualche rarissimo caso, già negli anni a ridosso della seconda guerra mondiale si incominciò a parlare di amplificazione da utilizzare nelle Gare a chitarra. Siamo in possesso di una lettera, inviata al cantadore Peppino Ruggiu dall'amico Piero Acciaro, da Nuoro, in data 17 giugno 1946, in cui si legge: "Carissimo Peppino, nei giorni 31 agosto e 1° settembre prossimo si faranno a Nuoro le feste del Redentore. Io sono stato chiamato a far parte del Comitato direttivo e mi hanno assegnato tutta l'organizzazione del canto sardo e cioè canti in poesia e a chitarra. Per i poeti abbiamo già disposto. Per il canto a chitarra rivolgo l'invito a te se sei libero e vorrai accettare... Pensa che sul palco *sarà piazzato anche il microfono* in modo che la voce si possa sentire con maggior forza...".

Abbiamo riscontro, dalla documentazione conservata dal cantadore, che Peppino Ruggiu a quelle due serate prese parte effettivamente, e che percepì, dietro suggerimento dell'amico che, nella lettera suindicata, gli consigliava di chiedere tale cifra onde fargli guadagnare qualcosa in più, 5000 lire complessive. Non sappiamo invece – e ci rammarichiamo per non averglielo chiesto a suo tempo – quale sia stato l'impatto dei cantadores con la novità dell'amplificazione e l'effet-

to sul pubblico. Così come non sappiamo in quante altre località in quello o negli anni immediatamente seguenti essa sia stata utilizzata. Crediamo comunque in pochissimi casi, se è vero che tutti gli *addetti ai lavori* con cui ne abbiamo parlato datano il loro primo approccio con l'amplificazione alla metà degli anni Cinquanta. Dal ché dobbiamo dedurre che, per vedere una generale diffusione di essa, dobbiamo attendere la fine del decennio. Sicuramente, le Gare risultarono amplificate tutte o quasi (salvo qualche rarissima eccezione, e più che altro perché ancora non era arrivata la corrente elettrica, come in qualche piccola frazione) agli inizi degli anni Sessanta.

Si trattava, ovviamente, di un impianto molto semplice, direi rudimentale. Un solo microfono, in mezzo, che serviva per le voci e per la chitarra, e una tromba (qualcuno ricorderà ancora le famose trombe *Geloso!*), di solito legata a uno dei ritti del palco, rivolta verso il pubblico. L'amplificazione veniva piazzata a cura degli organizzatori.

Qualche anno più tardi alcuni cantadores e strumentisti si dotarono, acquistandolo e pagandolo di tasca propria, di un impianto. Se lo portavano appresso e lo montavano prima di iniziare lo spettacolo. Per l'esattezza, ad acquistarlo era di solito il chitarrista, e i cantadores si decurtavano di una piccola parte del loro compenso e lo versavano, a titolo di indennizzo, al proprietario dell'amplificazione. A meno che non riuscissero – e talvolta ci riuscivano – a *caricarlo* sul Comitato. Si trattava di un impianto un po' più moderno e funzionale: intanto constava di due microfoni per le voci, a cui si aggiunse poi un braccetto laterale per la fisarmonica, mentre la chitarra era collegata direttamente al Mixer e aveva il microfono sistemato all'interno della cassa.

Nei primissimi anni della fisarmonica, e quando ancora c'era un solo microfono per tutti, chitarra e fisarmonica erano ai due lati del microfono (solitamente il chitarrista a sinistra – a destra per chi guarda – e la fisarmonica dall'altra parte). Il cantadore di turno stava in mezzo ai due, davanti al microfono. Al momento del "Do" (o *boghe furàda*), gli strumentisti si allargavano un po' di lato, in modo da lasciare spazio per l'altro o gli altri cantadores (generalmente erano tre).

Si andò avanti così per tutti gli anni Sessanta e oltre. Altre innovazioni, riguardo all'amplificazione, si presenteranno negli anni Settanta ma, soprattutto, negli anni Ottanta. Ne parleremo al momento opportuno.

Gli anni Cinquanta portarono altre novità nelle Gare, rispetto ai decenni precedenti. Ad esempio l'uso del plectro (la penna) da parte del chitarrista. Fino al 1945, tutti i chitarristi che si esibivano sui palchi per accompagnare i cantadores, adottarono il metodo classico dell'*arpeggio* o del *pizzico*; in altre parole, facevano vibrare le corde della chitarra toccandole direttamente con le dita. Quando però, dopo il periodo di interruzione della sua attività per l'impegno militare (parte I,

cap. IX), nel 1945 Nicolino Cabizza rientrò in scena, sorprese tutti utilizzando il plettro. Quale sia stato il vero, profondo motivo che ve lo spinse non sappiamo. Da lui, ma anche dalla moglie e dal figlio, è stata sempre dichiarata l'esigenza di supplire alla scarsa *tenuta* delle unghie, dovuta alla lunga inattività<sup>167</sup>. Non possiamo pensare che avesse problemi di arpeggio, perché nei dischi incisi già nei primi anni Trenta ci sono dei fraseggi straordinariamente belli e di sorprendente modernità. E allora *non* usava il plettro! Per cui, non conoscendo altre cause motivate, dobbiamo credere a questa versione. Rafforzata poi dal fatto che, sempre attenendoci a quanto riferitoci più volte dalla moglie, il problema lo aveva afflitto anche in precedenza, acuito dal lavoro di fabbroferraio che, oltre a indebolirgli le unghie, tendeva a irrigidirgli le dita.

Qualunque sia stata la motivazione d'origine, sta di fatto che nel dopoguerra abbiamo sul palco un chitarrista che usa il plettro. E, dopo qualche tempo, si vennero a formare due *fazioni* o, se vogliamo, due *scuole*: suonare *con le dita* o con *il plettro* (comunemente chiamato *penna*). Sul momento, il primo metodo, che potremmo chiamare tradizionale, contava un maggior numero di seguaci; ma, di lì a qualche anno, la situazione sarà totalmente capovolta.

Altra novità, che compare anch'essa nel secondo dopoguerra, probabilmente nei primi anni Cinquanta, e dovuta ancora a Nicolino Cabizza, fu l'usanza di avviare la Gara con una presentazione. Nei primi tempi fu il solo Nicolino Cabizza a farlo. Poi, piano piano, e in specie negli anni successivi, anche gli altri si dovettero adeguare<sup>168</sup>. Ovviamente in esse non ci si addentrava in osservazioni di carattere tecnico, sia pur sommarie, né fiorivano poetici contenuti: i più (sulla scia di Nicolino, a presentare furono solo e sempre, e lo sono tuttora, i chitarristi) si limitavano a salutare il pubblico e ad annunciare i cantadores. Nulla a che vedere con le straordinarie performances di Nicolino, un fantastico florilegio di boutades e di non-sense che divertivano gli spettatori e creavano un'atmosfera di allegria sul palco e nella piazza<sup>169</sup>.

<sup>167</sup> Nicolino Cabizza ha sempre affermato che nel periodo sotto le armi *non toccò mai* la chitarra. La qualcosa sembrerebbe in contrasto con il fatto che il giorno stesso in cui venne congedato andò a suonare in Gara, come dichiaratomi da qualche cantadore, e suonò nei giorni immediatamente successivi. Ed è difficile pensare che possa averlo fatto dopo cinque anni di inattività e senza alcun allenamento. Vero è che il figlio Aldo mi ha sempre detto che mentre lui, ogniqualvolta avesse un impegno, prima di uscire di casa faceva una mezz'oretta di allenamento per la scioltezza delle dita, Nicolino non sentiva mai la necessità di farlo. Neppure quand'era avanti con gli anni.

<sup>168</sup> Il fatto che tutte le novità introdotte da Nicolino Cabizza abbiano avuto un seguito fino a divenire poi consuetudine, depone a suo favore, e dimostra che le sue non erano stravaganze ma autentiche intuizioni, direi fiuto per ciò che al pubblico, e ai colleghi, poteva piacere, o il pubblico, e i colleghi, potevano desiderare.

<sup>169</sup> Nel cap. IX della parte prima ne abbiamo anche fornito un esempio.

Il pubblico che seguiva le Gare nel dopo seconda guerra mondiale e per tutti gli anni Quaranta non differiva molto, per i primi tempi, da quello del periodo precedente. Le cose incominciarono a cambiare nella seconda metà degli anni Cinquanta, con l'avvento della televisione e la diffusione, che si andava facendo sempre più massiccia e capillare anche in Sardegna, della radio. Ne derivò la conoscenza, da parte di una fascia sempre più larga di popolazione, di melodie e ritmi *forestieri*, italiani e stranieri, diversi dai ritmi e melodie sarde che fino a qualche tempo prima l'avevano fatta da padroni, costituendo il repertorio quasi unico di fruizione musicale della gente di Sardegna, almeno a livello popolare. Di conseguenza, si incominciò a guardare *oltre* la Gara e i balli sardi. Sempre più di frequente si organizzavano, anche in piazza in occasione delle sagre, serate danzanti all'insegna dei ritmi di importazione.

L'affermazione poi e la diffusione della televisione portò alla conoscenza di manifestazioni più sofisticate e, per certi aspetti, raffinate, in ogni caso diverse rispetto a uno spettacolo bello e fascinoso ma, tutto sommato, semplice come la Gara. Sicché quest'ultima, che ancora godeva della preferenza della stragrande maggioranza del pubblico, cominciò comunque ad essere vista, da un numero inizialmente ristretto ma che continuamente andava allargandosi, di persone, non più come l'unica forma di intrattenimento e di spettacolo esistente o fruibile.

Si trattava tuttavia, per il momento, di *vibrazioni* sommerse, appena percettibili, che potevano increspare leggermente la superficie, ma non avevano conseguenze di rilievo agli effetti pratici.

Per quanto concerne l'ingaggio dei cantadores da parte dei Comitati organizzatori e i contatti tra questi e quelli, non ci furono grandi differenze rispetto al periodo precedente. Il mezzo generalmente usato rimase quello della cartolina postale. Qualche volta si faceva ricorso al telegrafo, ma più che altro per conferma: il primo contatto era avvenuto magari per lettera o, in alcuni casi, per approccio diretto, nel senso che li si era prenotati mentre si esibivano in un'altra località.

Non c'è dubbio, poi, che, avendo ciascun cantadore un suo gruppo di estimatori, in qualche caso accessissimi, erano costoro che si davano da fare per invitare i loro beniamini non solo nel proprio paese, ma anche altrove, fino a dove potevano arrivare. E lo facevano, crediamo, disinteressatamente, solo per la gioia di ascoltarli e, magari, di ospitarli a casa loro e trascorrere uno o due giorni in loro compagnia<sup>170</sup>.

<sup>170</sup> Ciò è più che comprensibile. I cantadores erano, allora, come abbiamo già avuto modo di osservare, un po' (e fatte le debite proporzioni) i divi, le *star* del momento, a livello popolare e, proiettando il tutto ai nostri giorni, cosa non farebbero i *fans* di una rockstar o di un cantautore di grido, o anche di un noto calciatore o divo dello schermo, pur di trascorrere, se possibile, uno o qualche giorno in compagnia dei loro idoli?

A tal proposito siamo in possesso, tra le altre, di una lettera molto significativa. È di quel Piero Acciario che abbiamo conosciuto or non è molto come amico di Peppino Ruggiu, laddove invitava il cantadore di Cossoine a cantare a Nuoro per la festa del Redentore del 1946. In quest'altra lettera, che è di qualche mese prima, esattamente del 10 aprile 1946, il signor Acciario scrive (riportiamo la lettera integralmente): *Carissimo Peppino, la Gara che si doveva fare per il giorno di Pasqua, per ragioni impreviste del locale è stata rimandata al 27 e 28 di questo mese improrogabilmente. – Ad ogni modo io conto sempre nella tua conferma e comincio già a fare la propaganda. – Ad oggi ancora Luigino (Cossu) non ha risposto mentre Mario Scanu ha risposto che lui è disposto venire se viene Luigino. – Comunque se anche loro per una ragione qualunque non dovessero venire, la gara si fa lo stesso in quanto provvedo subito a chiamare altri due. – Intanto io tengo buona la tua assicurazione. Almeno dopo un anno abbiamo modo di passare assieme un paio di giorni. – Ora sono in trattative per organizzare anche ad Orosei, Orune ed Oliena. Speriamo che tutto vada bene così potremo fare una specie di settimana di crociera ed anche tu avrai modo di farti conoscere in questi paesi dove non sei mai stato. – Gradisci i miei affettuosi saluti ecc.*

Non sappiamo se poi le cose, per quanto riguarda le altre serate, siano andate come il signor Acciario si augurava ma, in ogni caso, la lettera è eloquente ai fini del nostro discorso.

Quanto ai compensi, abbiamo visto che, già dopo il 1943, per una serata che nell'anteguerra era pagata sotto le 200 lire, si passò a 2000 lire. Per effetto, crediamo, della svalutazione della moneta; o, se vogliamo, di una diversa valutazione della lira stessa.

Ancora negli anni immediatamente successivi, da una serie di documenti in nostro possesso veniamo a sapere per certo che si oscillava dalle 1500 lire alle 2500 lire per una serata e dalle 3000 alle 4000 per due serate. Ci troviamo, insomma, come già abbiamo sottolineato anche in precedenza, di fronte a un onorario più che altro indicativo, che poteva subire delle oscillazioni piuttosto consistenti.

Due anni dopo, nel 1948, il Comitato per i festeggiamenti in onore di S. Giorgio, di Pozzomaggiore, invita Peppino Ruggiu a cantarvi per due serate, il 22 e il 23 aprile, per un compenso complessivo di lire 6000 (3000 a serata). Nella risposta di accettazione il cantadore precisa che le 6000 lire siano “nette di vitto, alloggio e viaggio”.

Qualche anno più tardi, esattamente nel 1953, i pezzi erano decisamente lievitati se da Desulo, per una serata nel mese di luglio viene proposto a Salvatore Viridis il compenso di lire 5000 più viaggio e soggiorno. Lo confermano anche le 10000 lire nette percepite a Usini, per due serate, il 20 e il 21 giugno dello stesso anno. Sempre nel 1953 invece, per una serata nel mese di maggio a Villacidro, il Comitato pattuisce con Viridis, un altro cantadore e un chitarrista di sua scelta, il

compenso complessivo di lire 23000 lorde: il che potrebbe far pensare a un compenso elevato (poco meno di 8000 lire a testa); ma se ne deduciamo le spese di viaggio e di pernottamento, rimane all'incirca il compenso ordinario.

Crediamo che per tutti gli anni Cinquanta ci si sia attenuti a queste cifre, magari con qualche piccola variazione. Perché ancora nei primissimi anni Sessanta non si andava oltre le 8000 lire a serata.

Per quanto riguarda gli spostamenti, nell'immediato dopoguerra non si registrarono grandi mutamenti rispetto al decennio precedente. Ma sul finire degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta si registrò un incremento delle località collegate con i centri più importanti grazie alle autolinee. I pullman delle diverse compagnie operanti nell'Isola (SITA e SCIA, poi PANI e altre), comunemente indicate col nome di "corriere" o "postali", in quanto svolgevano anche quella funzione, intorno alla metà degli anni Cinquanta coprivano ormai quasi tutta l'Isola. Per cui, in treno o in pullman, qualunque località era raggiungibile con mezzi pubblici, ad eccezione di qualche minuscola e sperduta frazione. E questo favorì enormemente i cantadores nelle loro trasferte. Quando poi, sul finire del decennio e i primi anni Sessanta, aumentò il numero delle autovetture private, qualcuno dei cantadores o chitarristi provvide ad acquistarla. E, ovviamente, non viaggiava solo: veniva fissato un appuntamento in una determinata località, o in una piazza, dove i colleghi confluivano e, poi, si partiva alla volta della località di destinazione<sup>171</sup>.

A Sassari un luogo di confluenza per chi proveniva dalle diverse località era l'emiciclo Garibaldi, ove sostavano i pullman.

Fuori Sassari, invece, un punto "logistico" che potremmo addirittura definire strategico, e che conserva un suo fascino "storico", fu per lungo tempo "la Rimesa" di Codrongianus. Anticamente era una stazione di posta; ma anche con la scomparsa delle carrozze conservò la sua importanza. Veniva infatti ad essere un punto di passaggio per chi proveniva dalla Gallura e dall'Anglona e per chi proveniva da Sassari; vicino c'era la stazione ferroviaria di Ploaghe. Dalla stessa Codrongianus o da Ploaghe si potevano prendere i pullman.

<sup>171</sup> Per non restare nel generico e, soprattutto, nel teorico, riferisco un episodio che ho vissuto in prima persona. Si era nell'inverno del 1965 (o del 1966, non ricordo con precisione assoluta l'anno) ed era stata programmata una Gara, in un salone, a Campanedda, in agro di Sassari. I cantadores erano Canu, Chelo e Leonardo Porcu, accompagnati dal chitarrista A. Cabizza e dal fisarmonicista Pippia. Quest'ultimo mi chiese se volevo andare con lui. Siccome non era la prima volta che lo facevo, accettai con entusiasmo l'invito. Partimmo in pullman da Narbolia per Oristano. Qui prendemmo il treno per Sassari. Alla stazione di Sassari trovammo ad attenderci Tonino Canu con la sua macchina e, con lui, Aldo Cabizza. Insieme partimmo per Campanedda. Chelo invece viaggiò con Porcu, che proveniva da Sennori. Al ritorno, stemmo qualche ora a casa di Aldo, in attesa che partisse il primo treno per Oristano, e sia lui che Canu ci fecero compagnia giocando a "mariglia".

Ma ancora negli anni Settanta – lo ricordiamo per esserne stati testimoni attivi – ci si dava spesso appuntamento proprio alla “Rimessa” che ormai non era più tale (c’era un piccolo bar, un distributore di benzina e un campo di bocce). Provenendo da località diverse ma avendo la stessa destinazione, ciascuno vi giungeva con la propria auto, e poi si proseguiva con una sola avendo provveduto a parcheggiare lì le altre (o l’altra). Per il rientro, a fine serata (ma di solito si era alle prime ore del mattino), si faceva l’operazione inversa. La cosa strana, o forse allora non lo era per nulla, è che, pur lasciandole per tante ore incustodite, ritrovavamo sempre le nostre auto così come le avevamo lasciate. Probabilmente era dovuto ai tempi, ma gran merito credo che lo si debba riconoscere agli abitanti di Codrongianus e dintorni.





## CAPITOLO UNDICESIMO

*Gli anni Sessanta: G. Casu,  
A. Meloni, M. Mannu, A. Fais.*

**A**lcuni tra i cantadores di cui ci occuperemo in questo capitolo avevano, in realtà, esordito già negli anni precedenti, ma ne parliamo ora perché fu soprattutto a partire dagli anni Sessanta che il loro nome cominciò a essere conosciuto oltre una ristretta cerchia di estimatori e, di conseguenza, la loro attività ebbe come scenario un'area più ampia di quella di partenza. E non si tratta di figure "minori", perché per un periodo più o meno lungo furono co-protagonisti in centinaia di manifestazioni in tutta l'Isola, affacciandosi spesso anche oltre, nella Penisola e all'estero. Diremo di più: poiché nel periodo in cui operarono erano in attività tanti cantadores di grandissimo spessore, potremmo dire di valore assoluto, finivano per restare un po' in ombra e, forse, un tantino sottostimati. Ma oggi, visti e valutati in prospettiva storica, ci appaiono più grandi rispetto alla valutazione che gli si dava allora. Ciascuno aveva una sua particolare timbrica vocale, un suo peculiare e caratteristico stile interpretativo, una sua personalità. Erano l'uno diverso dall'altro, pienamente individuabili e facilmente riconoscibili per le loro specificità. Nessuno correva il rischio di essere scambiato per un altro, e non solo per aspetto fisico o caratteristiche vocali. Segno, questo, di una statura artistica non indifferente.

Abbiamo avuto modo di citare più volte Bulzi in quanto paese natale di Leonardo Cabizza e di Francesco Cubeddu. Ma a Bulzi, anche se diversi anni dopo di loro, ed esattamente il 24 novembre 1941, è nato pure un altro cantadore eccellente: Giovanni Casu, noto Giovannino. Figlio di Bernardino, agricoltore, e di Maria Chiara Cabizza, sorella di Leonardo, è pertanto nipote d'arte.

Finite le scuole, sembrava avviato a seguire, in mancanza di altre prospettive, il mestiere paterno. Ma nel 1961 lo troviamo a Genova, per assolvere gli obblighi militari. Congedato, si trattiene nel capoluogo ligure fino al 1965, svolgendo diverse attività, ma prevalentemente l'autista. Nel 1967 si trasferisce a Torino, sempre per motivi di lavoro. Rientrato in Sardegna nel 1968, nell'agosto di quell'anno si sposa e si stabilisce a Martis, paese della moglie.

A Martis, dove, oltre al canto, si dedica al commercio, rimane fino al 1985, quando si trasferisce a Porto Torres.

Il canto sardo lo aveva nel sangue, come abbiamo visto. A Bulzi, Sedini e dintorni gente da ascoltare e con cui esercitarsi ne aveva in abbondanza. E, in

specie negli anni dell'adolescenza e giovanili, ne approfittò facendone tesoro.

Esordì ufficialmente sui palchi a S. Maria Coghinas, nel 1959, con Cubeddu, Puxeddu e il chitarrista N. Cabizza. Ma dovette interrompere la carriera appena iniziata per via del servizio militare. Poi, come si è detto, il periodo vissuto lontano dall'Isola lo tenne lontano anche dalle Gare. Non però dal canto, perché a Genova conobbe Mario Firinaiu il quale, come vedremo a suo tempo, aveva seguito un percorso analogo. E qualche volta con lui, ma più frequentemente con altri che lì si trovavano, ebbe modo di incontrarsi presso Circoli di sardi, o anche in altri ritrovi, per coltivare il proprio hobby. Durante il periodo torinese, poi, nei mesi estivi scendeva in Sardegna per fare la *stagione canora*. Sicché possiamo affermare che l'interruzione effettiva va dal 1961 al 1965 compresi. La *ripresa* incomincia già nel 1966, ma l'attività si intensificherà negli anni successivi, e vedrà il picco tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta: in tale periodo, rientrato dalla Penisola anche Mario Firinaiu, insieme a lui e a Mario Mannu (anch'egli reduce per esperienze professionali di lavoro dalla Penisola) e col chitarrista Michele Senes (rientrante addirittura dall'estero!) costituirono un gruppo affiatatissimo che ebbe modo di esibirsi in un gran numero di serate<sup>172</sup>. Quando il gruppo si divise (anche se, ufficialmente, non si era mai costituito come tale), Giovannino Casu continuò a cantare con altri, senza abbinamenti precostituiti (cosa che, d'altronde, aveva fatto anche prima: non è che i tre sunnominati cantassero sempre e solo con quella formazione!). E, tutto sommato, la sua attività si mantenne abbastanza regolare, anche se non raggiungerà più il numero di serate di prima. Solo nella seconda metà degli anni Ottanta ci fu un evidente rallentamento, ma senza cessare del tutto. Per cui, quando decise autonomamente di smettere, all'inizio degli anni Novanta, era ancora in piena efficienza, avendo conservato un'invidiabile freschezza di voce (d'altronde aveva solo cinquant'anni, o poco più).

Nella sua carriera, Giovannino Casu ha avuto modo di esibirsi, oltre che in Sardegna, in numerose località della Penisola e in diversi Paesi europei. Ha avuto premi e riconoscimenti (tra cui l'*Usignolo di Sardegna* per ben due volte – unico caso nella storia di quel Concorso – nel 1966 e nel 1969, e la *Coppa dei campioni*, sempre a Ozieri, nel 1970). E tuttavia, per una serie di circostanze sfavorevoli, non ha avuto la popolarità e gli apprezzamenti che le sue qualità preconizavano. Può anche darsi che, in ciò, ci abbia messo pure del suo. Il suo carattere non facile, scarsamente malleabile e poco accomodante si manifestava in tutta evidenza in taluni momenti, alienandogli le simpatie di chi, conoscendolo poco,

<sup>172</sup> Curiosamente, il gruppo era costituito interamente da gente che aveva fatto le sue esperienze di lavoro fuori dall'Isola, sicché, per comodità, li indicheremo talvolta come gli *ex-emigrati*.

considerava certi suoi atteggiamenti, che erano legati al momento, come caratteristiche permanenti del suo essere. Cosa che non risponde a verità, perché generalmente è persona allegra, amabile e disponibile. Inoltre, per quanto in Gara si applicasse con serietà e con grande scrupolo, sembrava che, nel suo intimo, prendesse il tutto come gioco, come divertimento. Innamorato sinceramente e profondamente del canto sardo, dava invece, talvolta, l'impressione di guardare al mondo delle Gare con un certo distacco, con una certa ironica diffidenza.

Dotato di mezzi vocali non comuni per freschezza, pasta, metallo, consistenza, limpidezza, era in possesso di una eccellente impostazione tecnica. Il suo cantare classicheggiante, ricco e vario, seguiva da vicino – pur senza rinunciare a un suo apporto originale – i modelli da cui traeva ispirazione, in particolare Desole e, soprattutto, il suo compaesano Cubeddu, per il quale non ha mai nascosto la sua predilezione.

Un grosso rammarico, oltre all'abbandono precoce delle scene, è quello di averci lasciato una scarsa e anche poco convincente documentazione discografica.

\*\*\*\*\*

Nell'atto di nascita del Concorso ozierese "Usignolo della Sardegna" risaltano su tutti due elementi: la data, che è quella del 21 settembre 1964 e il nome del vincitore della prima edizione, che è quello di Antonio Meloni. Due elementi consegnati alla storia, non solo del Concorso stesso, ma del canto a chitarra in generale.

Quando vinse a Ozieri, Antonio Meloni aveva già una certa dimestichezza con i palchi delle Gare, perché da una decina d'anni li frequentava con alterna fortuna. Fu dopo quella vittoria che prese l'aire per una carriera piuttosto lunga e che gli ha dato non poche soddisfazioni.

Nato a Villanova Monteleone il 28 novembre 1932, da una famiglia numerosa (terzo di 13 figli), dopo aver frequentato le scuole elementari (dopo la V classe prese anche la licenza C seguendo i corsi serali) seguì l'attività, che era un po' della sua come di tante altre famiglie e non solo a Villanova, di bracciante agricolo, disposto comunque ad affrontare qualunque lavoro giornaliero, a seconda delle stagioni e delle richieste. Successivamente si dedicò prevalentemente al lavoro di autista e, soprattutto, di trattorista.

Fin da piccolo coltivò la passione del canto a chitarra (in famiglia altri avevano una bella voce ma non la coltivarono, mentre il fratello Gavino, oltre a cantare con bravura gli stornelli *alla romana*, si dilettava di poesia di improvvisazione) e, qualche volta, quando in paese c'era la Gara, lo facevano salire sul palco

per “qualche voce”. Fino a che, nel maggio del 1954, a Padria (paese di origine della madre, tra l’altro), esordì ufficialmente accanto a Luigino Cossu e Nanni Pinna; li accompagnava un chitarrista a sua volta quasi esordiente, Pietro Fara.

Nel periodo successivo, per almeno quattro-cinque anni cantò soprattutto col chitarrista Adolfo Merella, per un discreto numero di Gare. Fu dopo la vittoria a Ozieri<sup>173</sup> che, come abbiamo già detto, la sua attività registrò una notevole accelerazione e, per una decina d’anni, fino a metà degli anni Settanta, si fece notevolmente intensa. Cantò soprattutto con Fais, con Canu, Chelo, Cabizza, Murrù. Fece parte della Cooperativa, di cui parleremo in uno dei prossimi capitoli. Cantò un po’ dovunque in Sardegna, alcune volte nella Penisola e spesso all’estero: in Francia si è esibito per la prima volta nel 1962.

Dopo quello che possiamo considerare il periodo d’oro della sua carriera, ha comunque continuato a cantare, sia pure senza la stessa continuità, e poi con un progressivo rallentamento, fino quasi alla metà degli anni Novanta. Successivamente sono subentrati anche problemi di salute che però, nel momento in cui scriviamo, pare siano in via di risoluzione.

Le prime incisioni discografiche risalgono alla fine del 1962, per la CETRA, in coppia con Tonino Canu (che diventerà suo cognato) e con l’accompagnamento del chitarrista sassarese Peppino Doro. Successivamente inciderà, ancora con Canu, Cabizza, Chelo e il chitarrista Aldo Cabizza (con o senza la fisarmonica) per la IPM. Altre incisioni le farà con altri per altre etichette in seguito. Nel frattempo si era trasferito a Porto Torres, da cui poi approderà, sposandosi, mettendo su famiglia e sistemandovisi definitivamente, ad Alghero.

Le qualità vocali di Antonio Meloni sono notevoli. È, la sua, una voce limpida, chiara, di un metallo temprato e consistente, anche se un tantino rigido e freddo, poco sensibile alle modulazioni; ben intonata sempre. Sicura e brillante negli acuti, ma abbastanza solida anche nelle note basse. Il cantare risultava, nelle annate migliori, vario e di rilevante originalità. Era capace di rifiniture particolari, che non sempre e non tutti sapevano valutare adeguatamente, ma che piacevano al grosso pubblico e rivelavano delicatezza e sentimento. A nostro avviso sarebbe stato ancora più apprezzato, e avrebbe avuto una considerazione ancora più elevata, se avesse saputo, o voluto, rendere più morbida e gradevole la “calata in Re” con qualche modulazione che, sempre a nostro avviso, era alla sua portata.

<sup>173</sup>Dobbiamo rilevare che le Gare a “a premio” o i Concorsi gli portavano bene, perché se ne aggiudicò diversi, anche davanti a cantadores di grido, come a Sorso nel 1962 e a Porto Torres nel 1966 e nel 1969.



Nato a Cossoine il 3 giugno 1933, Francesco Maria Mannu vanta rapporti di parentela con l'altro cantadore cossoinese Peppino Ruggiu. A casa, e in particolare la moglie, lo chiamano Franco; ma nel mondo del canto sardo è conosciuto come Mario. E così lo chiameremo anche noi, qui, come sempre l'abbiamo chiamato nei rapporti personali.

Trascorre l'infanzia e la prima giovinezza a Padru, ove il genitore era impiegato nel locale ufficio postale. E, siccome era desiderio della famiglia che anch'egli seguisse le orme paterne<sup>174</sup>, nell'aprile del 1958 partecipa a un Concorso indetto appunto dall'apposito Ministero. Lo vince e trova impiego in provincia di Bergamo, dove rimane fino al 1963, quando viene trasferito a Milano. E finalmente, nel tardo autunno di quello stesso anno, rientra in Sardegna. Ma non cessa, tuttavia, il suo girovagare: sta per qualche tempo a Buggerru; da lì passa a Villa S. Pietro; lo troviamo poi a Thiesi; successivamente è a Villanovatulo. Eccolo di nuovo a Buggerru. Qui conosce la futura moglie. Si sposa nel 1965 e si trasferisce a Oristano, dove ha termine il suo peregrinare e nell'ufficio postale di Oristano (con qualche breve periodo di *missioni* ad Arborea e Siamanna) conclude la sua carriera di postelegrafonico nel 1984.

Successivamente si trasferisce a Cannigione, in quell'amata Gallura la cui aria aveva respirato negli anni dell'adolescenza e della giovinezza.

La prima volta che ebbe modo di osservare il pubblico che lo ascoltava mentre cantava *sopra* un palco fu a Tempio nel 1958. Protagonisti erano, in quell'occasione, Luigino Cossu, Mario Scanu e il chitarrista Adolfo Merella. Fu fatto salire, gratis, per una sorta di provino. Non sappiamo quale sia stato l'esito, ma il dato non ha valore per il semplice motivo che subito dopo, come abbiamo detto, deve trasferirsi in Lombardia. Sicché consideriamo tale episodio, e con tale intento l'abbiamo riportato, come una semplice curiosità. L'esordio vero e proprio, quello da cui prende avvio l'attività canora, avviene nel 1965, a S. Giusta, presso Oristano: cantano, con lui, Vittorio Roccu, Giovanni Spanu, Nigia Carai. Il chitarrista è Nicolino Cabizza; fisarmonicista Mondo Vercellino.

La professione esercitata non gli consentiva eccessivi *strappi*, per cui, appena incominciano a farsi più frequenti le richieste per sue esibizioni canore, deve un po' giocare d'equilibrio per tenere fede agli impegni. Tuttavia riesce a sommare

<sup>174</sup>«Noi siamo una famiglia di postelegrafonici» mi disse quando lo ebbi ospite di un programma che conducevo nel 1986 a RADIO BU di Oristano. Il programma si chiamava *Boghes de domo* e da quella chiacchierata sono tratte anche altre notizie di cui mi sono avvalso per curare la sua biografia. Altre ancora derivano dall'amichevole frequentazione avuta con lui negli anni in cui è vissuto a Oristano.

numerose serate, soprattutto con il gruppo di colleghi ex-emigrati. Ma continuerà poi anche con altri cantadores, dagli anziani ai suoi coetanei e ai più giovani. Si esibisce molto nell'Oristanese e anche più a sud; ma fa diverse *puntate* verso l'interno e la zona costiera centro-orientale; senza trascurare la Gallura e il Marghine-Planargia. È spesso in finale a Ozieri, dove si aggiudica l'*Usignolo* nel 1972, mentre nel 1971 e nel 1977 vince la Coppa per il canto "a s'othieresa".

In possesso di grandi mezzi vocali e di una non comune capacità di attingere a riserve di fiato che sembravano inesauribili, il suo cantare, tecnicamente ben impostato, era caratterizzato da una grande varietà di moduli esecutivi. Poteva passare con estrema disinvoltura dalle *boghes* tirate, talvolta addirittura un tantino forzate e avventate, impetuose, ad altre contrassegnate da un'espressione pacata, serena, delicata e quasi sognante. Eccelleva nell'esecuzione delle *boghes* "a s'othieresa" e nel canto *a la gaddurésa*.

Quando riusciva a tenere sotto controllo il suo istinto battagliero e generoso, e l'esuberanza che lo portavano a voler strafare e, ovviamente, ad andare sopra le righe, ed era in grado di impostare le sue interpretazioni sul sentimento, la grazia, la dolcezza, dava il meglio di sé. E allora era cantadore di ottima levatura, con una ben precisa fisionomia artistica e una apprezzabile originalità.

Si è esibito spesso nella Penisola e in diversi Paesi europei.

Ha al suo attivo diverse incisioni discografiche, alcune di buon livello.

\*\*\*\*\*

Non si è mai fatto gran chiasso su lui, né lui ha contribuito a farne, eppure nella sua carriera, che non è stata lunghissima, ha raggiunto e superato il migliaio di esibizioni. Nato a Sindia il 2 luglio 1936, Alessandro Fais è sempre vissuto nel paese natale. Colpito all'età di diciotto mesi dalla poliomielite, che lo ha lasciato parzialmente invalido, non si è perso d'animo. Ha appreso il mestiere di ciabattino, che ha continuato a esercitare fino all'età "pensionabile".

Innamorato fin da piccolo del canto sardo, non perdeva occasione di recarsi ad ascoltare le Gare, non solo nel suo ma anche nei paesi vicini, e di "fare" le classiche "due voci". Pur essendo timido ai limiti del patologico, la passione per il canto e il desiderio di esprimersi erano in lui così forti che non esitava a chiedere ai Comitati e ai cantadores di farlo salire sul palco per una cantatina. Lo accontentarono, nel 1960, a Bonorva, dove si esibivano Puxeddu e C. Padre, col chitarrista N. Cabizza, con interventi, negli intervalli, di M. T. Cau; e, poiché iniziò dai *Mutos*, praticamente cantò per tre quarti buoni di Gara. La stessa cosa, e nello stesso anno, gli accadde anche a Silanus, dove peraltro il Comitato gli riconobbe un compenso. Ufficialmente, invece, sempre nel 1960, fu

invitato a Norbello, dove cantò con Antonio Meloni e il chitarrista A. Merella.

Nel 1966 prende parte al Concorso ozierese “Usignolo della Sardegna” entrando in finale e classificandosi al secondo posto dietro Giovannino Casu; ma si rifà l'anno successivo, aggiudicandosi il titolo. E incomincia il suo periodo d'oro. Piovono da diverse parti le richieste di sue esibizioni (molte anche dalla Penisola e dall'estero); negli anni 1971-72 si avvicina alle cento serate a stagione. E non sono solo le sue dichiarazioni a testimoniarlo: abbiamo potuto consultare dei quaderni nei quali il cantadore di Sindia segnava scrupolosamente, anno per anno, tutti gli “impegni”, indicando località, data e compenso. Solo all'estero, senza contare le esibizioni nella Penisola, ha cantato una cinquantina di volte, dalla Francia alla Germania al Belgio, alla Svizzera all'Olanda.

Ha dato l'addio alle Gare ufficialmente nel 1983. Ma ha continuato a esibirsi, nei primi tempi anche con una certa frequenza, per beneficenza. Nel 1993, ad esempio, cantò in Francia (ma senza compenso) in quella che fu l'ultima Gara di Serafino Murru.

La voce di Alessandro Fais non è molto robusta e pastosa, e rimane di scarso spessore nelle note più basse. È invece elastica, brillante, duttile e morbidamente scorrevole nelle note medio-alte. Ed è di un timbro gradevole ancorché privo di toni “scuri”. Benché si mantenesse entro gli schemi classici, il suo cantare risultava originale, ricco di sfumature e di delicatezze, e non mancavano, in specie nei *Mutos*, richiami a interpreti del passato, e in particolare a De Lunas. Eccellente e personale la sua esecuzione del “ballo cantato” (*su ball' e Sindia*, che poi era *su ball' e Fais*), che gli veniva immancabilmente chiesto a gran voce, dovunque, dal pubblico.

Oltre che per le doti di cantadore, Alessandro Fais è stato sempre apprezzato per il carattere allegro e cordiale, e il buonumore che lo contraddistingueva (nonostante la menomazione fisica), l'atteggiamento modesto e la serietà dell'impegno. Anche se – ma questo lo sapevano i colleghi e gli addetti ai lavori – prima di ogni esibizione (e questo non solo all'esordio o nei primi tempi) doveva superare uno stato emotivo che lo portava alla soglia del mancamento.

La morte prematura di un figlio lo ha notevolmente abbattuto negli ultimi tempi.

**CANTI SARDI LOGUDORESÌ**  
**GIOVANNINO CASU**

TR. 159



**S'EMIGRANTE**

**DAE SA TERRA  
LONTANA**

Giovannino Casu (a sinistra) con M. Senes. Anni '70.



Madau, Antonio Meloni e, accosciati, Murrù con Cubeddu jr., Alghero 1975.



Mario Mannu con P. Madau.



Alessandro Fais con Pietro Madau e un chitarrista reperito in loco tra gli emigrati sardi. Monaco di Baviera, anni '70.

## CAPITOLO DODICESIMO

*Altri cantadores*

**G**iovanni Spanu è sicuramente una figura singolare nel panorama del canto a chitarra, fino a diventare, probabilmente senza volerlo, un “personaggio”.

Nasce a Villanova Monteleone il 27 settembre 1938. La sua famiglia, povera e numerosa (erano nove figli), ottenuta in assegnazione un’azienda agricolo-pastorale ad Arborea, vi si trasferisce nel 1960. Egli la raggiunge l’anno successivo, dopo espletati gli obblighi di leva.

Si dedica al lavoro, ma trova pure il tempo di coltivare quella passione per il canto manifestatasi negli anni giovanili nella natia Villanova. Nel vicino paese di Marrubiu trova alcuni amici, tra cui un villanovese e un montrestino, appassionati di canto sardo; e lì, in un bar e in qualche casa privata, si incontrano per sfogare la loro passione ed esercitarsi. E, quando nelle località del circondario c’è qualche Gara, è in prima fila ad ascoltare. Qualche volta riesce a salire sul palco per *fare due voci*. E proprio in una situazione del genere, nel giugno 1963 a Solanas, presso Cabras, c’è sul palco Nicolino Cabizza. Che non rimane insensibile. Tant’è che lo invita per il successivo mese di luglio a Macomer, per la festa di S. Pantaleo. È il suo esordio ufficiale, e gli sono accanto Canu e Chelo.

Seguirà qualche altra esibizione negli anni successivi. Ma l’attività canora si farà più intensa e assidua a partire dal 1967, quando subentrerà a Diego Catgiu nel “Quartetto sardo nuorese”, col chitarrista Bachisio Virdis, il fisarmonicista Mondo Vercellino e la cantante Nigia Carai. Per almeno un quindicennio, prevalentemente con questo gruppo, irrobustito di volta in volta dall’apporto di un altro cantadore, ma sovente anche con altri strumentisti e cantadores, Giovanni Spanu si esibisce in un considerevole numero di serate. Per quanto non manchino le apparizioni in diverse parti dell’Isola, la sua attività si svolge prevalentemente nel Campidano centromeridionale, ma anche nel Sarcidano e in Marmilla, in Ogliastra e in Barbagia.

Dotato di una gran voce, la tecnica è invece approssimativa, e il suo cantare estremamente personalizzato risulta lontano dai canoni classici. Raramente riusciva a controllare (e forse non voleva farlo) l’esuberanza. Ma a un pubblico meno accorto e attento, o addirittura ignaro o non addentrato nelle caratteristiche consacrate del canto a chitarra, piaceva il suo modo di cantare in specie i *Mutos* (frequentemente in italiano, così come pure la *Corsicana*), spesso istrionicamente espressivo, che creavano allegria e buonumore. Da questa sorta di esultanza canora egli stesso si lasciava trascinare, e allora più che in altri momenti saltavano schemi, metodi, ritmi e quant’altro.

Stimato da tutti, anche da chi non lo apprezzava come cantadore, per le sue doti umane. Grande lavoratore, cordiale e generoso nei rapporti con gli altri. Lui stesso per primo, con molta modestia, ha sempre affermato che preferiva essere apprezzato come uomo prima e più che come cantadore.

\*\*\*\*\*

Una presenza abbastanza attiva sui palchi, in specie nel periodo compreso tra la seconda metà degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta, è stata quella di Mariano Lilliu. Nato a Barumini l'11 giugno 1935, al canto professionistico approdò in età matura, quando aveva già superato i trent'anni. Sul finire degli anni Cinquanta e i primissimi anni Sessanta visse a Narbolia, ove svolgeva l'attività di tassista. E in quel periodo, più che al canto "a sa chiterrina" si dedicava alla poesia improvvisata logudorese, confrontandosi di frequente con alcuni cultori locali del genere<sup>175</sup>.

L'esordio ufficiale sui palchi risale al 1967, a Siliqua. In quell'occasione cantò con Giovanni Spanu, Ireneo Ledda e Nigia Carai, con Bachisio Virdis alla chitarra e Mondo Vercellino alla fisarmonica. Col gruppo, o singoli esponenti di esso, cantò spesso. Ma numerose furono le sue esperienze con quasi tutti gli interpreti e gli strumentisti allora in circolazione. Frequentemente, in particolare, si esibì con Serafino Murru e Franca Pinna. Con Murru, inoltre, aveva in comune la passione anche per la poesia improvvisata logudorese. E accadeva spesso che dedicassero qualche intermezzo di Gara all'improvvisazione di alcune ottave. Ma non disdegnavano neppure le cantate campidanese. E Murru che, come abbiamo già detto parlando di lui, in specie negli ultimi tempi della sua carriera vi dedicava spesso largo spazio, trovò in lui una spalla ideale. Anche a livello di incisioni discografiche.

Mariano Lilliu era dotato di una voce gradevole, anche se non molto duttile e di estensione limitata. Il suo cantare, che si ispirava abbastanza scopertamente a quello di Murru, era sufficientemente composto e ricco di sentimento, e trovava un buon numero di estimatori. Che, oltretutto, apprezzavano l'uomo.

Nella sua vita un tantino errabonda per motivi di lavoro, ha esercitato diverse attività: prima il tassista, come abbiamo visto, poi il trasportatore di pane, infine il bidello. E in ultimo, il gestore di un bel bar (che nelle sue intenzioni doveva diventare anche ristorante) nel centro di Barumini (al paese natale era rientrato già da molto).

<sup>175</sup> Narbolia ha avuto, per diverso tempo, un discreto numero di appassionati che si dilettevano sia di canto a chitarra sia di poesia di improvvisazione, prevalentemente logudorese (ma, qualcuno, anche campidanese).

Ma la sua bontà e onestà, e la sua laboriosità, non hanno trovato una risposta adeguata nella fortuna, e ha dovuto cedere quest'ultima attività.

\*\*\*\*\*

Santa Giusta, adagiata ai bordi della laguna omonima, nei pressi (oggi praticamente formano un unico agglomerato) di Oristano, già nel periodo anteriore alla seconda guerra mondiale aveva avuto diversi cultori della poesia e del canto logudoresi<sup>176</sup>. La cerchia si andò via via allargando negli anni del dopoguerra. E anche in epoca abbastanza recente (fine anni Settanta e primi anni Ottanta) non era raro assistere ad allegre riunioni conviviali, magari a base di *anguidda incasàda* (ossia anguille di taglia media, bollite e annegate nel pecorino grattugiato che vi aderisce formando quasi una seconda pelle: una squisitezza; poco indicata, però, per chi ha problemi di colesterolo!) che sfociavano in lunghe cantate *alla logudorese*, con voci e strumentisti interessanti.

In quest'ambiente è cresciuto Ireneo Ledda, nato a Oristano il giorno 11 febbraio 1935.

Esordisce, o comunque incomincia a uscire dall'anonimato, nei primi anni Sessanta.

Quantunque per diverso tempo canti prevalentemente col gruppo facente capo a Bachisio Viridis, predilige una visione più tradizionale della Gara, con l'esecuzione dei canti più impegnativi e meno comuni.

La sua è una voce discontinua, un po' cangiante (più o meno chiara o più o meno scura a seconda dei momenti e del suo stato di "forma"), non sempre cristallina; tuttavia non priva di gradevolezza e di malleabilità. La buona impostazione tecnica e la più che apprezzabile conoscenza del canto gli hanno consentito, nelle stagioni migliori, di offrire buone prestazioni non prive di varietà e di originalità.

È stato più volte finalista all'"*Usignolo*" di Ozieri, classificandosi secondo nel 1981.

Sinceramente innamorato del canto sardo, oltre che delle tradizioni popolari in genere, Ireneo Ledda si è dato da fare per valorizzarli anche in qualità di amministratore comunale (ha ricoperto la carica di Assessore nel suo paese) e di presidente della Pro-loco. E, inoltre, si è proposto anche in veste di conduttore di programmi televisivi "in limba".

<sup>176</sup>Nonché della poesia improvvisata campidanese. Era di S. Giusta Gabriele Pili (1908-1990), *tziu Crabièli*, uno dei massimi esponenti della *repentina*, che per oltre un cinquantennio calcò i palchi di tutta l'area interessata al genere. Ricordiamo anche, di passaggio, che a S. Giusta è vissuto a lungo anche Felicino Pili, un grande suonatore di *launeddas*, che non era parente del primo: era nativo di Villaputzu e negli ultimi anni di vita si trasferirà a Oristano.

\*\*\*\*\*

Benché la sua carriera non sia stata molto lunga, Leonardo Porcu ha fatto in tempo a sommare oltre centocinquanta serate. Nato a Sennori il 9 febbraio 1929, ha esordito a Seneghe nel luglio del 1962, con Giuseppe Chelo e il chitarrista Nicolino Cabizza. Negli intervalli si esibiva Maria Teresa Cau; nella seconda parte della Gara, fu invitato sul palco Serafino Murru e, se non ricordiamo male, anche il fisarmonicista Peppino Pippia<sup>177</sup>.

Dotato di una voce non particolarmente robusta ma melodiosa e ben modulata, basava il suo canto soprattutto sulla grazia e la dolcezza, ma non disdegnava gli acuti, in specie se si veniva a trovare con gente come Cabizza e Canu, che gli acuti non li lesinavano. Cantò in numerose località e con quasi tutti i grandi protagonisti allora in circolazione.

Ha abbandonato anzitempo la scena per motivi famigliari. L'ultima sua esibizione è dell'estate 1976, a Bono: cantavano con lui il bonorvese Giuseppe Pintus e Giovanni Fenu di Nughedu S. Nicolò; il chitarrista era Pino Lella e il fisarmonicista Mondo Vercellino.

\*\*\*\*\*

Nato a Bonorva il 27 novembre 1941, Giuseppe Pintus ha cominciato a frequentare i palchi delle Gare ancora giovanissimo, nell'estremo scorcio degli anni Cinquanta, ma è soprattutto nel decennio successivo che acquista una qualche rinomanza fuori dall'ambito strettamente locale; successivamente, negli anni Settanta, può effettuare un buon numero di esibizioni in diverse località del Logudoro, della Gallura e dell'Oristanese.

Dotato di una voce calda e gradevole, non particolarmente possente ma notevolmente pastosa, offre il meglio nelle note medio-basse. Il cantare calmo e posato, supportato da una tecnica apprezzabile, non manca di varietà e originalità.

Per un breve periodo, col collega Giovannino Marruncheddu e il chitarrista Pittui ha costituito il "Trio del Marghine", con diverse esibizioni e una incisione discografica. Ma, in genere, ha agito come "battitore libero", cantando con chiunque il Comitato organizzatore gli mettesse al fianco.

<sup>177</sup> Parlo per conoscenza diretta (il tutto poi mi è stato confermato dallo stesso Porcu nel corso di una chiacchierata, prima per telefono e successivamente di persona a Sennori, nella primavera-estate del 2005), in quanto fui presente a quella Gara, e stavo sul palco dove ebbi occasione di parlare a lungo con Maria Teresa. Ho ricordato l'episodio in un articolo apparso su *Tuttoquotidiano* del 15 febbraio 1976, intitolato "M. T. Cau: l'incompiuta".

\*\*\*\*\*

Giovanni Antonio Marruncheddu, Giovannino per gli amici, era nato a Seme-stene il 29 agosto 1933. Conseguito il diploma all'Istituto magistrale, ha esercitato il mestiere di insegnante in alcune località della sua zona prima di trasferirsi a Oristano, dove ha concluso l'attività.

Profondo e sincero cultore del canto sardo, era in primo luogo un estimatore di esso, e in particolare di quei moduli espressivi più composti e più strettamente legati alla tradizione degli "antichi". Aveva una voce robusta, di registro baritonale, ricca di chiaroscuri, con un'impostazione tecnica eccellente, che rispecchiava le sue "preferenze" stilistiche.

L'emotività eccessiva e la paura di sbagliare gli impedivano spesso di esprimere appieno le sue potenzialità. Ne derivava un inadeguato controllo del "fiato", che risultava sovente insufficiente per il completamento tranquillo e senza problemi della *bogbe*. Donde l'ansia di concludere o la necessità di una cesura, che, di fatto, sfociavano in una frase musicale non corrispondente esattamente a quella che avrebbe voluto.

Ha fatto parte per un certo periodo del già citato "Trio del Marghine". Anche per via dei suoi impegni scolastici si è dedicato al canto più che altro per soddisfare una sua passione, un po' a tempo perso, come si suol dire. E il numero delle sue esibizioni è stato limitato.

È deceduto all'improvviso, per infarto, nella seconda metà degli anni Ottanta.

\*\*\*\*\*

Avrebbe potuto, con un po' di fortuna, godere di maggiore considerazione e acquistare una più vasta rinomanza Giovanni Maria ("Mimmia") Muntoni, nato a Tula nel 1936. Trasferitosi a Tempio nei primi anni Sessanta, salì per la prima volta su un palco, per un invito ufficiale, intorno al 1962: lo tennero a battesimo (canoro) G. Puxeddu e A. Nuvoli.

Per motivi di salute o di lavoro, la sua carriera è andata soggetta a frequenti interruzioni, per cui gli è venuta a mancare quella continuità che favorisce il pieno inserimento nell'ambiente delle Gare e permette anche l'acquisizione di quella disinvoltura e sicurezza esecutive che rendono possibile un continuo progressivo perfezionamento. E, di là dalle traversie, il suo carattere schivo e alieno da ogni intrigo non l'ha di certo spinto a lottare con le unghie e con i denti per farsi strada in quel mondo. Anche se gli ha conquistato la simpatia e la stima, a livello umano, di molti. Ha sempre cantato soprattutto per il piacere di farlo. Ma la sua voce melodiosa, il suo cantare pacato, aggraziato, non eccessivamente elaborato ma ricco di sentimento, un po' all'antica, emanavano un fascino accattivante.

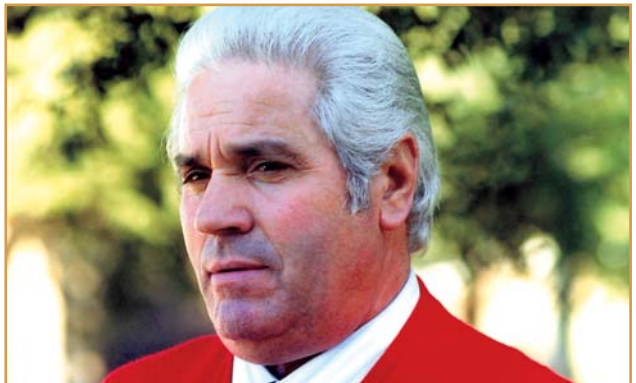
te. Affiancato a colleghi dalle caratteristiche analoghe, dava vita a delle cantate forse poco tirate, fors'anche, per qualcuno, eccessivamente calme; ma anche estremamente rasserenanti. Sicuramente gradevoli per gli amanti delle Gare tranquille, composte, senza sussulti violenti.

Tra il finire degli anni Cinquanta, i Sessanta e i Settanta era possibile incontrare, sui palchi delle Gare, anche Vittorio Roccu, di Lei, più volte finalista al Concorso ozierese dell'*Usignolo*. Abbiamo sentito sempre dire un gran bene di lui, ma, per quanto ci è dato sapere, non è mai riuscito a "sfondare". Così come vocalmente dotato, e non privo di buona propensione per il canto, era Titino Piras di Romana, la cui carriera si è limitata a qualche sporadica apparizione; della sua attività rimane documentato il terzo posto conseguito nell'*Usignolo* ozierese del 1968, a pari merito con Mario Mannu. E non vogliamo dimenticare il cosoinese Salvatore Pitzolu, che vanta pure qualche partecipazione alle trasmissioni, allora molto seguite, di Radio Cagliari, in coppia anche con Tonino Canu.

Per diversi anni si è esibito, con alterna fortuna, Ettore (noto "Tore") Canu. Nato a Mores il 24 marzo 1938, si trasferì presto a Sassari, dove lavorò per anni come autista di una nota Ditta di autolinee (successivamente è diventato a sua volta proprietario di alcuni pullman). Dotato di una voce non particolarmente consistente, conobbe qualche momento di notorietà, peraltro limitata, ancora per una parte degli anni Settanta.

Qualche comparsa in Gara, sicuramente negli anni Sessanta e successivi, la vantano anche i fratelli Nanneddu e Giulio Satta, ozieresi di nascita ma residenti nella borgata agricola di Pardu Nou, tra Solarussa e Siamaggiore, non lontano da Oristano. E, ancora prima di loro, il seneghese Antonio Sogos, dotato di una gran voce, che però non è stato capace di gestire opportunamente.

E ci fermiamo qui per i motivi che avremo modo di chiarire più in là.



a sinistra: un'immagine giovanile di Mariano Lilliu. a destra: Leonardo Porcu.



da sinistra: Giovanni Spanu, Murru, A. e L. Cabizza. Fine anni '70, inizio '80.



Mimmia Muntoni è il terzo da sinistra. Con lui, Tore Sanna e Tore Mannu. Ozieri, primi anni '80.

## CAPITOLO TREDICESIMO

*La fisarmonica. P. Pippia*

**A**bbiamo accennato, in un precedente capitolo, al fatto che, mentre fino alla metà circa degli anni Cinquanta la Gara era rimasta di fatto lo spettacolo unico, immancabile e insostituibile delle feste patronali, sul finire di quel decennio si avverte qualche scricchiolio, dovuto a diversi fattori che abbiamo indicato. Ma nei primi anni Sessanta anche la Sardegna viene investita in pieno da quella ventata di novità, per certi aspetti rivoluzionaria, che aveva interessato la musica leggera, mettendone in crisi l'impianto tradizionale legato alla canzone melodica "all'italiana". Il primo segnale devastante era stata la vittoria a Sanremo di Domenico Modugno con la sua *Nel blu dipinto di blu* (nota poi come *Volare*, 1958). Ma, di là dal talento dell'autore e dal valore intrinseco della canzone, quello era solo uno dei tanti segnali che avvertivano di un cambiamento in atto, e a tutti i livelli, della società italiana (e non solo).

Di là a poco, sulla scia di quanto avveniva altrove (in special modo nel mondo anglosassone e oltre oceano), anche in Italia si registrò in breve tempo la nascita dei primi Complessini musicali; e, immediatamente dopo, come per naturale contagiosa emulazione ci fu un proliferare straordinario di essi. La "moda" non tardò a diffondersi anche in Sardegna. Ne sorsero in quasi tutti i paesi, anche se la maggior parte ebbe vita brevissima. "E ai giovani, i quali, grazie anche alla diffusione degli apparecchi radio, dei dischi e della TV cominciarono a venire in dimestichezza con nuovi, vari e diversi generi musicali, stavano piuttosto stretti quei canti che pure avevano appassionato i loro padri. In questo loro atteggiamento non era determinante la scelta di carattere squisitamente musicale, o un preciso orientamento del gusto verso indirizzi musicali ben individuati. C'era, beninteso, anche questo; ma, soprattutto nella gran massa, era diffuso il desiderio, forse un po' confuso ma vivo, di rompere col passato, di svecchiarsi, di scrollersi di dosso quella cappa di *sardità* che essi ritenevano insopportabilmente limitativa e provinciale (e, per alcuni, quasi disonorante), per mettersi al passo con gli altri, per *modernizzarsi*"<sup>178</sup>.

Si preannunciava, in ogni caso, un periodo critico per la Gara. Fortunatamente ci fu qualcuno che non rimase passivo in attesa degli eventi, ma predispose delle contromisure. Ancora una volta, il coraggio delle scelte lo ebbe Nicolino Cabizza. Dotato di un fiuto straordinario, che gli consentiva quasi di precorrere,

<sup>178</sup> G. PERRIA, *Usignolo della Sardegna ecc.*, cit., pag. 115.

Aggiungo che era il periodo in cui chi, come il sottoscritto, allora studente al Liceo classico di Oristano, amava e seguiva i canti e le tradizioni sarde, veniva guardato quasi con commiserazione e considerato spregiativamente *biddaiu*, ossia villico.

prima e più ancora che captare, i gusti e le esigenze del pubblico, di *avvertire* quasi a fior di pelle il mutamento dei tempi e la direzione del vento, pensò dentro di sé: “La gente vuole delle novità? È tempo di cambiare qualcosa? Bene, noi gliele daremo, le novità. Ma senza cancellare la Gara. Cambieremo la Gara dall’interno”<sup>179</sup>.

E introdusse la fisarmonica.

Intendiamoci: il fatto, di per sé, non costituiva una novità in assoluto. Già negli anni Trenta, come abbiamo visto, (parte I, cap. XVIII) si era registrata la presenza, discografica ma anche, più d’una volta e addirittura senza la chitarra, di Celestino Fogu. E, negli anni Cinquanta, discograficamente ma pure, talvolta, a Genova o a Sampierdarena dove risiedeva, di Antonio Ruju, sia pure solo per alcuni tipi di canto; e, ancora, discograficamente, del nuorese Renzo Diana. Ma, lo ripetiamo, si trattò di presenze, sia pure non prive di un qualche significato, che, però, rimasero finì a se stesse, senza indicare vie o lasciare tracce durevoli.

Lasciò il segno, invece, aprì strade percorribili e in seguito anche intensamente trafficate, ciò che avvenne a Codrongianus il 24 giugno 1962. Era di domenica e il programma della festa prevedeva una Gara a chitarra con i cantadores L. Cabizza, Tonino Canu e G. Chelo. Nicolino Cabizza, che aveva l’incarico di accompagnarli con la chitarra, pensò bene di farsi affiancare, per tutta la Gara, da un giovane fisarmonicista: Peppino Pippia.

Fu una trovata straordinariamente azzeccata. La novità piacque e fu un successo.

Va anche detto che Nicolino Cabizza non a caso scelse Codrongianus, suo paese di elezione, per sperimentare la novità. Conosceva bene l’ambiente e lo sapeva aperto, disponibile, senza preconcetti. Sapeva bene che, se l’avesse fatto per esempio a Ploaghe, suo paese natale o, mettiamo, a Ozieri, il risultato sarebbe stato ben diverso. E invero, statisticamente, i due sopraindicati – non a caso – furono tra i non molti paesi nei quali la fisarmonica non è mai stata amata; vi ha fatto solo qualche apparizione, anche con eccellenti risultati; ma i preconcetti sono talvolta più forti della constatazione della realtà. O l’attaccamento alle consuetudini è particolarmente tenace e le innovazioni sono viste con estrema diffidenza.

Dopo la Gara di Codrongianus, in numerose altre località furono i cantadores stessi o i chitarristi che suggerirono la presenza della fisarmonica. In qualcuna di esse arrivarono, nei primissimi tempi, a togliere qualcosa dal loro onorario per pagare il nuovo collega. Ma quasi subito furono i Comitati a volerla, anche perché il pubblico era stato rapidamente conquistato dalla nuova formula. Che

<sup>179</sup>La riproduzione del pensiero di N. Cabizza potrebbe sembrare, e tecnicamente lo è, arbitraria. Ma per chi, come me, conosceva l’uomo, è più che probabile che le cose, sostanzialmente, siano andate proprio così.

rispondeva, in qualche misura, all'esigenza di una nuova *sonorità* (un po' in sintonia con le "mode" musicali dominanti); dava alla Gara un brio e una vivacità che prima non aveva, o li aveva in minima parte e, inoltre, l'esecuzione di qualche ballo, spesso cantato, negli intervalli tra un tipo di canto e l'altro, rendeva lo spettacolo più ricco e più vario. E consentiva al pubblico, laddove si amava ballare, di farlo, partecipando così in qualche modo allo spettacolo e non limitandosi al semplice ascolto.

A partire da quel momento, anche le incisioni discografiche non poterono più fare a meno della fisarmonica. Tant'è che lo stesso Pippia, già nell'autunno di quell'anno 1962, fu chiamato da Adolfo Merella a incidere i primi dischi, alla VIS Radio, con Cubeddu e Viridis, partecipando, tra l'altro, alla prima *uscita* ufficiale del *fa diesis*.

Peppino Pippia nasce a Narbolia il 4 giugno 1937.

Terminate le scuole elementari segue, senza grande passione, il mestiere del padre, Salvatore, che fa il ciabattino. La sua vera passione è la fisarmonica; ed è tanto forte, che i suoi lo mandano da un valente fisarmonicista del vicino paese di Riola Sardo, Efisio Luigi Mocci (*tzi' Efs Luisu*), per apprendere le tecniche esecutive e migliorare la conoscenza dello strumento. Era costui uno dei grandi suonatori della zona, uno di quei "fisarmonicisti di piazza" che, per lungo tempo, e in molte aree della Sardegna, sono state figure caratteristiche, un punto di riferimento immancabile e insostituibile delle feste patronali. Erano coloro intorno ai quali la festa stessa in un certo qual modo *girava*. Col loro strumento assecondavano o addirittura dettavano il passo della processione, allietavano gli intervalli delle Gare poetiche logudoresi, accompagnavano *is cantadoris* nelle Gare poetiche campidanesi *a sa repentina*, invitavano il popolo al ballo scandendone il ritmo.

L'Oristanese ne ha avuto molti di eccellente livello. Più o meno nella stessa epoca (prima metà del Novecento, ma il Mocci e qualcun altro erano nati nel secolo precedente) in un ristretto lembo di terra sono fioriti Luigino Saderi (di Ruinas), Salvatore Lepori (di S. Vero Milis) e, appunto, Efisio L. Mocci. A cui è subentrata la schiera dei loro allievi, ugualmente grandi: Raimondo Lepori e Pietro Madau (S. Vero Milis), Giovanni Saderi (Ruinas e poi Sili) e, appunto, Peppino Pippia.

Torniamo a quest'ultimo. Appena adolescente viene impegnato nella *baracca* di Salvatore Carta (*tzi' Babòi Carta*), un produttore e commerciante di vini, soprattutto vernaccia, di Baratili S. Pietro il quale, in occasione delle grandi sagre, piazzava la sua rivendita (*sa barracca* o *su statzu*); una di quelle su cui ci siamo soffermati adeguatamente nel capitolo secondo della prima parte. Il giovanissimo fisarmonicista era a disposizione di chi volesse cantare o ascoltare un ballo o anche, spazio permettendo, danzare.

Quell'esperienza andò avanti per qualche stagione. Ma, intanto, Pippia si faceva conoscere anche nei paesi del circondario. E incominciarono ad arrivare gli inviti per andare a suonare i balli in piazza, per carnevale o per le sagre; in questo caso suonava anche per la processione o, talvolta, accompagnava le *Gare a sa repentina*.

Dopo il servizio militare, riprese in pieno l'attività di fisarmonicista di piazza. E qualche volta, durante la Gara a chitarra nel suo paese di Narbolia, veniva fatto salire sul palco per accompagnare i cantadores in qualche tipo di canto, in specie quando – e a Narbolia succedeva quasi sempre – il chitarrista era Nicolino Cabizza. Fino a che, come abbiamo visto, quest'ultimo lo invitò a Codrongianus.

Ma come aveva imparato Pippia ad accompagnare il canto sardo tradizionale? A Narbolia, come in tanti paesi, era, nei tempi della sua giovinezza, diffusa l'usanza delle serenate; e, inoltre, erano presenti nel paese, e in quelli vicini (Seneghe in particolare), diversi cultori, dotati anche di qualità vocali notevoli e di non disprezzabile capacità esecutiva; per cui non erano rari, oltre alle serenate, gli incontri canori conviviali. E, benché a Narbolia non mancassero persone che sapessero suonare la chitarra (anche più che discretamente), spesso era proprio il giovane fisarmonicista ad accompagnare i canti. Se a questa aggiungiamo l'esperienza maturata nelle *baracche* e nelle sia pur estemporanee e parziali apparizioni sui palchi, e ci mettiamo la sua personale *sensibilità* per il canto e l'attitudine ad accompagnarlo, possiamo capire come possa essere arrivato a "creare" quella formula, quello stile, quel "modo" che ha riscosso immediato successo tra il pubblico e ottenuto il gradimento dei cantadores.

Se si analizza con attenzione il suo metodo, si nota che all'origine delle suonate di Pippia c'è l'accompagnatore puro (anzi, per l'esattezza, l'accompagnatore unico, che prescinde addirittura dalla presenza della chitarra); infatti egli, con un *orecchio* straordinario e una non comune conoscenza del canto, segue passo passo il cantadore in tutte le varie fasi, in tutti i momenti dell'esecuzione, e non c'è variazione o *invenzione* canora che lo trovi impreparato. E qui sta anche la sua *unicità*. Perché gli altri fisarmonicisti che sono venuti dopo hanno potuto seguire il suo stile, si sono impadroniti delle sue suonate (*picchiadas*) introduttive o di intermezzo, ma nessuno ancora è stato capace di eguagliarlo in tale specificità.

Per tutti gli anni Sessanta e Settanta e parte degli Ottanta, Peppino Pippia, che nel 1969 si unisce in matrimonio con la compaesana Caterina Mirai da cui avrà due figli, si è esibito in un gran numero di serate in ogni parte della Sardegna, e svariate volte anche fuori. Nei primi anni ha lavorato molto con Nicolino Cabizza e, poi, soprattutto con Aldo, con il quale ha costituito una coppia di straordinario affiatamento, come abbiamo già detto (parte II, cap. IX). Ovviamente, Pip-

pia non ha suonato solo con Nicolino e Aldo Cabizza, perché si è trovato più d'una volta anche al fianco di tanti altri chitarristi, praticamente tutti, da Giovanni Scanu e Adolfo Merella e Pietro Fara a quelli apparsi sulla scena negli anni Novanta.

Ha, di fatto, abbandonato l'attività nel 2004, in seguito a problemi di salute.

Oltre alle incisioni, già menzionate, alla VIS Radio, che costituiscono la sua entrée nella discografia, ne ha realizzato numerose altre, per diverse Case discografiche e con diversi cantadores e chitarristi. Per cui ci limitiamo a ricordare quelle effettuate nel 1966 per la BLUEBELL Records, con Giuseppe Chelo e il chitarrista Pietro Fara e le tante con Aldo Cabizza, Canu, Murru, L. Cabizza; ricordiamo anche quelle con Maria Carta per la TIRSU prima e poi per la RCA. E, ancora, con la denominazione di *Nuova compagnia della canzone sarda*, per la SAAR, con A. Cabizza, Chelo e Firinaiu.



da sinistra: Pippia, F. Denanni, F. Cubeddu jr., F. Demuru, G. Chelo, A. Cabizza, ripresi in uno studio televisivo. Cagliari, 1988.



Peppino Pippia con L. Cabizza, anni '70.

## CAPITOLO QUATTORDICESIMO

*Fisarmonicisti:  
P. Madau, Tamponeddu e altri.*

**P**er qualche anno Pippia dominò la scena in splendida solitudine. Ma ormai la presenza della fisarmonica era divenuta talmente costante che si presentava l'esigenza di altri suonatori. Fu così che, il 20 maggio 1966, a Sennariolo, ancora N. Cabizza faceva esordire al suo fianco Pietro Madau, per accompagnare Canu, Meloni e Fais.

Il percorso artistico di Pietro Madau, nato a S. Vero Milis il 15 agosto 1937, non è dissimile da quello di Pippia, con cui condivide l'anno di nascita e la zona di origine (tra S. Vero e Narbolia c'è una distanza di quattro chilometri, o poco più). Allievo di Raimondo Lepori, a cui si è accennato nel capitolo precedente, fece la gavetta nelle *baracche*, nelle serenate e nei balli in piazza. In quest'ultima veste esordì, appena dodicenne, a Seneghe, per il Carnevale del 1949. Fisarmonicista molto versatile, capace di eseguire con eguale bravura sia i balli sardi che i balli *civili* (liscio e ritmi vari di importazione), era molto richiesto in numerose piazze della zona e non solo. Ma, una volta iniziata l'attività di accompagnatore del canto sardo, a quella si dedicherà prevalentemente, anche se non rinuncerà del tutto alle serate danzanti; e continuerà a suonare, dove richiesto, anche per accompagnare *is cantadoras* nelle Gare poetiche campidanesi. Casomai, i numerosi impegni lo costringeranno a disertare e a chiudere poi del tutto il salone di parucchiere che gestiva nel suo paese. Anche se, più tardi, troverà impiego prima come bidello e poi come commesso nella Prefettura di Oristano.

Ha effettuato negli anni numerose incisioni discografiche con vari cantadores e strumentisti. Ha suonato tantissimo e un po' dovunque in Sardegna ed è, forse, il fisarmonicista che più si è avvicinato, per maestria, al caposcuola. E, in ogni caso, anche in questo campo ha dimostrato una sua precisa identità e una forte personalità. Si è esibito spesso nella Penisola e all'estero, dove veniva preferito allo stesso Pippia, non perché ritenuto migliore nell'accompagnamento della Gara, ma perché più idoneo ad allietare e variare le serate con ogni tipo di suonata (sarda e non); cosa che gli riusciva splendidamente per il fatto che, come abbiamo detto, non abbandonò mai del tutto l'attività del fisarmonicista "di piazza" o da "dancing" (per usare un termine moderno). Diversamente da Pippia il quale, una volta imboccata la strada dell'accompagnamento, vi si dedicò con impegno e dedizione assoluti e quasi esclusivi.

Nonostante qualche problema di salute, Pietro Madau prosegue la sua attività, sia pure con ritmo ridotto, ancora nel momento in cui scriviamo (2005).



Diverso e particolare è il ruolo assunto sui palchi da Giovanni Maria Tamponi, noto Tamponeddu.

Nato a Luras il 30 gennaio 1930, sembrava destinato a vivacchiare nel lavoro dei campi, come il resto della sua famiglia. Una vita che, però, presentava la varietà (non sappiamo però quanto gradita) degli spostamenti (vere e proprie piccole migrazioni) da uno *stazzo* all'altro delle campagne di Luras. Solo intorno al 1949 la famiglia rientrò definitivamente in paese. Dal quale il nostro non si è più mosso, anche perché, nel 1960, ha messo su famiglia propria.

La vita degli *stazzi* è fortemente comunitaria e, in occasione di incontri festosi legati alle varie fasi dell'attività lavorativa, il giovane Giovanni Maria entra in contatto con il ricco patrimonio popolare soprattutto gallurese (canti, balli, racconti)<sup>180</sup>. Apprende a suonare l'organetto e successivamente, la fisarmonica, con cui si perfeziona. E accompagna i festanti che si cimentano col canto e con i balli. Nello stesso tempo, e in specie dopo il ritorno in paese, continua a esercitare quello spirito di osservazione grazie al quale riesce a rilevare con grande acume e spirito affettuosamente ironico le caratteristiche principali dei suoi compaesani e, soprattutto, di alcuni *tipi* di cui Luras presentava diversi esemplari (che in verità, in misura più o meno rilevante e con differenze anche notevoli, sono tuttavia presenti in ogni comunità). Da queste osservazioni, che diventeranno vero e proprio *studio* (l'unico, in fondo, inconscio e da autodidatta, perché la vita nelle campagne e gli spostamenti negli anni dell'infanzia e della prima giovinezza non gli hanno consentito di frequentare la scuola), deriveranno, più tardi, quelle straordinarie *macchiette* che animeranno le sue "scenette comiche" (o, con termine moderno, sketches).

Nel frattempo, oltre a dedicarsi al lavoro agricolo, viene invitato a suonare i ballabili nelle numerose festicciole che vengono organizzate nelle campagne intorno al paese o nelle località vicine.

Incomincia, a questo punto, anche la sua attività di fisarmonicista di accompagnamento, prevalentemente con gli *ex-emigrati* (Casu, Firinaiu, Mannu e Senes); ma anche con altri, in specie negli anni Settanta, ha modo di esibirsi.

Più che per la sua abilità di accompagnatore la sua presenza viene richiesta per gli interventi "comici" con i quali "riempie" gli intervalli, divertendo il pubblico. In tale veste eccelleva veramente. I suoi "bozzetti", in verità, si avvalevano di una trama piuttosto esile; in qualche caso si trattava di un comunissimo episodio di vita paesana; che però Tamponeddu dilatava con osservazioni e un divertente

<sup>180</sup> Abbiamo avuto modo di sottolineare (parte prima, cap. XVI) che Luras è, sì, un paese bilingue e che la parlata logudorese le è propria e vi è prevalente, ma è altresì vero che geograficamente appartiene alla Gallura e pertanto, aggiungiamo, le usanze e le tradizioni prevalenti sono quelle galluresi.

intercalare luse, arricchito da una mimica efficace e dalla capacità di riprodurre atteggiamenti e difetti di pronuncia dei personaggi assunti come protagonisti. E, quantunque gli sketches fossero più o meno sempre gli stessi, a volte finivano per apparire al pubblico quasi altra cosa, quando Tamponeddu era in serata di grazia, tanto riusciva ad arricchirli di nuove e diverse battute, di aggiunte, di altre trovate, non di rado adattandoli alla località e al pubblico.

Sotto l'aspetto del cabarettista puro, il meglio di sé lo diede negli anni Ottanta, quando si distaccò dal mondo delle Gare per unirsi al gruppo del Duo Puggioni<sup>181</sup>; qui, liberato da obblighi di accompagnamento, poté dare fondo a tutte le risorse della sua verve comica ed evidenziare appieno il suo talento, facendosi apprezzare da un pubblico vasto e in località dell'Isola diverse e distanti dall'originaria Gallura. Fu quella, per l'artista di Luras, un'esperienza esaltante e gratificante psicologicamente; che però presentò, come contraltare, l'allontanamento e poi l'estraniamento totale dal mondo delle Gare a chitarra. Tant'è che, finito il sodalizio col duo Puggioni, egli chiuse di fatto la carriera sui palchi. Anche se non ha del tutto relegato la fisarmonica in un angolo. È ritornato un po' alle sue origini di fisarmonicista di intrattenimenti danzanti, che esercita ancora (2005), benché non assiduamente, nelle campagne di Luras e dintorni.

Ci siamo dilungati, su Tamponeddu, più di quanto la sua attività di fisarmonicista di accompagnamento richiedesse; lo richiedeva, però, l'attività di cabarettista che per un periodo notevole esplicò sui palchi delle Gare e non come corpo estraneo ad esse; il che ne fa un personaggio unico nel mondo di cui ci stiamo occupando. E meritava un trattamento di riguardo proprio per tale sua singolarità.

<sup>181</sup> Annamaria e Giovanni Puggioni, fratelli di Berchidda residenti a Tempio, hanno iniziato la loro attività artistica sul finire degli anni Settanta; ma fu soprattutto a partire dai primi anni Ottanta che la loro carriera assunse le caratteristiche di un vero e proprio "ciclone" che investì la Sardegna e cambiò il modo di concepire lo spettacolo. Nei primissimi tempi il gruppo era costituito da Annamaria, voce: splendida, originale, molto sarda e ricca di pathos, con uno stile interpretativo proprio e inconfondibile, che non si rifaceva se non in minima parte ai moduli canori maschili e consueti, pur restando, nei canti tradizionali, entro gli schemi canonici di essi; e da Giovanni, buon chitarrista che andrà perfezionandosi con gli anni, brillante e carismatico; con loro, in veste di presentatore e, in qualche misura, di direttore artistico, il sottoscritto, che allora era molto conosciuto dal pubblico perché conduceva un programma televisivo di successo. Quasi subito si unì a loro, anche se non sempre e non dappertutto, Tamponeddu. Successivamente vennero cooptati altri strumentisti e cantautori come il luse ma residente a Calangianus Paolo Bellu. Successivamente ancora il Duo Puggioni si presentò, fino agli anni Novanta, con altre formule e altri collaboratori. Nei primi tempi il repertorio era costituito quasi per intero da canti e balli tradizionali; poi, anche per arricchire e dilatare lo spettacolo, vennero aggiunti altri motivi musicali che, sia pure avvalendosi del sardo, nella tradizione sarda non rientravano.

Ci siamo soffermati sul Duo Puggioni perché ci sembrava giusto e doveroso farlo per ciò che esso ha rappresentato *veramente* per i Sardi, che lo ha seguito e amato (nei tempi d'oro fino ai limiti del fanatismo) come nessun altro gruppo o personaggio. Senza contare il fatto che, sul loro esempio, c'è stato, negli anni immediatamente successivi alla loro comparsa, tutto un proliferare di esperienze consimili. Fino ai giorni nostri. Ne abbiamo parlato in questa nota esplicativa e non nel testo, perché la loro vicenda artistica non rientra nella storia della Gara a chitarra.

\*\*\*\*\*

Grande esecutore di balli, formidabile addirittura in quelli tipici della sua zona, è stato Domenico Medde, noto ‘*Uminigheddu*, di Borore (1929-2002), che salì diverse volte sui palchi, prevalentemente nella zona del Marghine, per accompagnare cantadores in Gara. Ed era notevolmente apprezzato, oltre che per l’abilità in sé, per il fatto che, in qualche misura (in ogni caso in misura superiore agli altri) cercava di seguire un suo modulo originale.

Un’esperienza sicuramente più ampia territorialmente e intensa per quanto concentrata in un periodo di tempo non lunghissimo, maturò in questo campo Mondo Vercellino, nativo di Burgos ma residente a Bono. Brillantissimo organetista, eccellente addirittura nell’esecuzione dei balli del Goceano, strumentista preferito di diversi gruppi di ballo in costume, con la fisarmonica e in veste di accompagnatore del canto sardo esordì intorno alla metà degli anni Sessanta e agì soprattutto, o quasi esclusivamente, in coppia col chitarrista Bachisio Virdis e il gruppo che a lui faceva capo. Con loro realizzò anche alcune incisioni discografiche.

Di una qualche notorietà, nel ventennio tra gli anni Sessanta e gli Ottanta, e in specie nell’area baroniese, godette pure Salvatore Oggianu (noto *Oggianeddu*), di Posada(1936).

Numerose esibizioni vanta anche Franco Udassi, di Villanova Monteleone(1952), attivo nel campo specifico nei suoi anni giovanili, tra la fine degli anni Sessanta e tutti gli anni Settanta. Vulcanico personaggio, estroverso e fantasioso, ha poi preferito, nel periodo successivo, dedicarsi con buoni risultati alla musica leggera.

\*\*\*\*\*

Sicuramente altri fisarmonicisti si sono esibiti qualche volta sui palchi. E ci scusiamo se omettiamo di citarli. Ma, quando ci siamo accinti a questo lavoro, il nostro intento era quello di scrivere una storia critica della Gara a chitarra e dei suoi protagonisti, non di compilare un elenco completo di nomi di persone che sono salite qualche volta su qualche palco in qualche località della Sardegna. E a tale criterio cerchiamo di attenerci, pur tentando, nei limiti del possibile, di essere quanto più completi ed esaurienti. Vogliamo solo dire che, se qualche nome, forse anche diversi nomi, ci sfuggono, ai fini della storia della Gara nulla cambia, perché non sono sicuramente tra quelli che hanno costituito una svolta o le hanno dato un indirizzo.



Tamponeddu con il figlio Michele. Inizi anni '70.



Pietro Madau. Dietro, seduto, S. Murrù.



Tamponeddu in veste di cabarettista. Dietro, seduta, è Annamaria Puggioni. Berchidda, 1985.



Mondo Vercellino con Nigia Carai e Bachisio Virdis. Anni '70.

## CAPITOLO QUINDICESIMO

*Altri chitarristi*

**C**on l'affermazione di Aldo Cabizza, che si aggiunse al padre quale espressione di una "scuola" di accompagnamento del canto sardo, che, per comodità, definiremo "del plectro", si andarono sempre più restringendo lo spazio e riducendo le opportunità di affermazione per i seguaci dell'altra "scuola", quella antica tradizionale che aveva il suo massimo rappresentante in Adolfo Merella. In specie dopo l'avvento della fisarmonica, la cui richiesta divenne quasi dappertutto consuetudine. E questo per il fatto che, anche se è vero che fu lo stesso Merella a volere Pippia al suo fianco facendolo esordire discograficamente, così come è vero che per un certo periodo lo stesso Pippia si esibì più volte con lui in diverse piazze, è anche vero che, per come venne impostato l'accompagnamento con la fisarmonica il metodo dei Cabizza, e l'uso del plectro, si rivelarono più facilmente compatibili ed efficaci per un affiatamento che non mortificasse né l'uno né l'altro strumento. Ed è anche per questo che i chitarristi che emergono o si affermano a partire dagli anni Sessanta seguono tutti – con qualche rara eccezione – il metodo "del plectro".

Già negli anni Cinquanta, esattamente nel 1954, aveva esordito Pietro Fara; a Pozzomaggiore, paese dove era nato il 14 novembre 1923.

Ai tempi della sua giovinezza, in un paese che amava sì i canti tradizionali e seguiva le Gare, ma che non aveva espresso in tale ambito nessun personaggio di rilievo, viveva un certo Gino Cavia. Costui suonava discretamente la chitarra e accompagnava i cultori del canto nelle serenate o nelle riunioni conviviali, in bettole o in case private. Da lui Pietro apprese i primi rudimenti e ebbe degli incoraggiamenti. Con applicazione e impegno seri riuscì a perfezionarsi. Ma nel 1951 un brutto incidente sul lavoro lo costrinse per un intero anno alla degenza in ospedale, per una lesione alla spina dorsale che, in parte risolta, lo lascerà tuttavia parzialmente invalido. La conseguenza più evidente esteriormente era la zoppia. Sembrava tutto finito; ma con grande coraggio Pietro reagì. Riprese la chitarra giungendo a coronare il suo sogno con il primo impegno ufficiale di cui abbiamo detto.

Dopo l'esordio e negli anni seguenti riuscì a farsi un nome aggiungendo alcune esibizioni fuori dai confini del proprio paese. Ma al grosso pubblico incominciò ad essere noto agli inizi degli anni Sessanta, grazie ai dischi del "Terzetto sardo" (Canu-Chelo-Fara). La incontestabile maggiore notorietà non si tradusse che in minima parte in un aumento di serate. Né contribuirono a far cambiare di molto la situazione i dischi realizzati qualche tempo dopo, col solo Chelo, e che pure ebbero una buona diffusione. Le cose incominciarono ad andare un po'

meglio dopo un'altra serie di incisioni discografiche, per l'etichetta "Bluebell Records" e con la denominazione di "Complesso Chelo-Fara-Pippia" (in realtà Pippia figura, erroneamente, con una sola "p"). Incisioni che incontrarono, anch'esse, una buona accoglienza da parte del pubblico. E si avvertì un discreto "ritorno" anche per il numero di esibizioni. Tuttavia, per quanto stimato dai colleghi e dal pubblico, non riusciva "a sfondare". Tant'è che, scherzando (ma non più di tanto), diceva amichevolmente ad Aldo Cabizza: "Ho la speranza di diventare qualcuno anch'io, un domani, quando si sarà ritirato tuo padre!"<sup>182</sup> Cosa che, purtroppo per lui, non poté avverarsi. O lo poté solo in parte. Perché comunque, anche in seguito ad altre incisioni, realizzate con Serafino Murru e Alessandro Fais, Pietro Madau e ancora Pippia, la sua notorietà accresciuta si tradusse anche in un ulteriore aumento delle esibizioni. Ma nella notte tra il 29 e il 30 marzo 1974, sulla nave che faceva rotta da Porto Torres a Genova, venne colpito da un infarto. Sbarcato a Genova e ricoverato d'urgenza in ospedale, cessò di vivere il 3 aprile. Aveva da poco compiuto i cinquant'anni. E, ironia della sorte – o, se vogliamo, conferma ulteriore di una sorte avversa – proprio in quell'occasione si avviava a farsi conoscere anche dagli emigrati sardi in terra francese, perché lì si stava recando, per suonare, in compagnia di L. Cabizza, G. Chelo e P. Pippia.

Pietro Fara seppe crearsi un suo stile che seguendo un percorso parallelo a quello dei Cabizza e ad esso in origine ispirandosi, ebbe una sua peculiarità originale e individuabile. Aveva uno spiccato senso del ritmo, un orecchio "sensibile" alle varianti melodiche del cantadore le cui esigenze non disattendeva, limitando invece i fronzoli e le fioriture superflue; solo in alcune introduzioni e in qualche intermezzo si compiaceva talvolta di indugiare, ma senza eccedere. Fu un chitarrista che potremmo definire essenziale. Un po' come l'uomo, un tantino ruvido (più che altro alla prima apparenza) ma di animo sensibile, ricco di bontà e di sentimento. *"Non conosceva l'invidia e la calunnia. Per quanto ricordo, non l'ho udito una volta dir male dei colleghi; di ciascuno, chitarrista o cantadore, apprezzava e decantava le qualità positive, soffermandosi solo raramente, e senza cattiveria, sulle pécche. Era un uomo buono e leale, Pedru Fara, un sardo all'antica come ormai non se ne trovano quasi più. Non chiedeva molto e pochissimo ebbe, dagli uomini e dal destino. Sentiva la musica dentro di sé ed era felice, a modo suo, di trasmetterla agli altri, felice di dare molto più di quanto non ricevesse. Se ne è andato prima di incontrare quel vasto successo e la popolarità che per le sue doti umane e artistiche avrebbe meritato. Sicché, parafrasando, ma solo un poco, una vecchia canzone, si potrebbe dire di lui, semplicemente e quasi come un epitaffio: un uomo, una chitarra e tanta sfortuna"*<sup>183</sup>.

<sup>182</sup> Intervista del 28 febbraio-1 marzo 1991, cit.

<sup>183</sup> G. PERRIA, *Pietro Fara, maestro di chitarra*, Tuttoquotidiano, 6 marzo 1976 e G. PERRIA, *A boghe manna piena*, RAI/CA, trasmissione del 23 agosto 1979.

\*\*\*\*\*

Ancora prima di Pietro Fara, verso la metà degli anni Quaranta o forse addirittura prima, ma non ne abbiamo traccia, incominciò a salire sui palchi Giovanni Porcheddu. Sappiamo che accompagnò Nanni Pinna nella sua Gara d'esordio a Tempio nel 1945. È certo che suonò a Cabras nel giugno 1946, in occasione della festa in onore di S. Antonio da Padova, tenendo "a battesimo", come si suol dire, il compaesano Peppino Pisanu.

Nato a Cabras il 23 novembre 1917, Giovanni Porcheddu ebbe modo di esercitarsi in una di quelle *baracche* di cui abbiamo più volte parlato, di cui era proprietario Giovanni Solinas. Continuò poi con le serenate e le riunioni eno-gastro-nomico-canore; che gli si confacevano per il suo carattere allegro, spiritoso, amante della compagnia e della buona tavola. Era ben voluto da tutti, e particolarmente nel suo paese, dove c'era sempre qualcuno a fargli visita nella *bottega* in cui esercitava la professione di orologiaio.

Realizzò, come abbiamo visto, anche alcune incisioni discografiche, nel 1961 e nel 1963. Dotato di una voce un tantino esile ma gradevole e ben intonata, in un disco di esibisce anche in veste di cantadore.

Al suo attivo, un discreto numero di esibizioni, in località varie.

Usava il plettro. Il suo metodo era alieno da eccessi virtuosistici e di lungaggini introduttive. Ma dava sicurezza al cantadore perché questi, nei momenti cruciali, sapeva che avrebbe trovato il tocco della chitarra, con la nota o l'accordo precisi, a sostenere le sue invenzioni vocali.

Eccellenti le sue esecuzioni del ballo sardo, in specie quello campidanese di Cabras, di cui offriva una versione particolare e personalizzata, che finì con l'essere con lui identificato; tant'è che molti lo definivano "*su ball'e Procheddu*" (il ballo di Porcheddu; cosa che è accaduta anche a molti grandi fisarmonicisti).

Era ancora in attività quando la morte se l'è portato via, appena cinquantenne, l'11 dicembre 1967.

\*\*\*\*\*

Nato a Osilo l'8 giugno 1937, Antonio Marongiu fece le sue prime apparizioni sui palchi nella seconda metà degli anni Sessanta. La chitarra la amò e la frequentò ancora molto giovane; ma, secondo la sua stessa dichiarazione, "*nel periodo tra i diciassette e i diciotto anni il canto sardo non mi interessava più di tanto...*"<sup>184</sup>. Anche le Gare non si fermava ad ascoltarle. Stava un attimo e poi andava via.

<sup>184</sup>I brani virgolettati sono tratti dalla già altre volte citata tesi di laurea di P. ANGELI, *La gara di canto. La gara a chitarra nella Sardegna settentrionale*.

Qualche anno più tardi, tuttavia, incominciò a seguire con maggiore costanza e una più partecipe attenzione il canto sardo. Anche perché il luogo di ritrovo più facilmente fruibile, pure in un paese come Osilo, era la bettola. E, nella bettola, *“la musica che si sentiva era la musica sarda”*. Solo nelle sale da ballo, che pure il giovane Antonio, dopo aver “smontato” dalla sua attività di muratore, amava frequentare, si suonava qualcosa di diverso.

I primi rudimenti della chitarra sarda li apprese dunque nelle bettole. Dove non c’era, almeno a Osilo, gente che sapesse suonare veramente. C’era uno che conosceva ed eseguiva un accordo bellissimo e un altro ne conosceva uno diverso. Prendendo un po’ dell’uno e un po’ dell’altro, riuscì a costruirsi un bagaglio di conoscenze che rielaborò e completò con l’impegno e l’applicazione derivati da un modo mutato di guardare al canto sardo. E così poté salire per la prima volta su un palco, in un salone, a Osilo nell’inverno del 1967. Accompagnò Cabizza, Canu, Chelo e Meloni. A breve distanza di tempo tornò sul palco per accompagnare ancora Cabizza, F. Cubeddu e M. Scanu. L’anno successivo, nel mese di agosto, esordì “all’aperto”, in piazza, sempre a Osilo, in occasione della festa patronale. Di fatto, iniziava la sua carriera.

Non fu facile, per lui, il primo periodo. Per i motivi che capiremo meglio quando avremo parlato della Cooperativa e delle contromisure adottate da alcuni di coloro che non ne facevano parte. E tuttavia, piano piano, con paziente costanza, senza particolari “esplosioni”, riuscì ad andare avanti, a farsi un nome e una cerchia di estimatori, tra i colleghi e, soprattutto, tra il pubblico. E le soddisfazioni non sono mancate, insieme a un buon numero di serate, in Sardegna e fuori.

Pur utilizzando il plettro e seguendo da presso la scuola dei Cabizza, si è tuttavia costruito uno stile in cui, più che la “pennata” decisa e sonora, privilegia il tocco morbido e delicato, con introduzioni e intermezzi di grande e talvolta originale armoniosità. Cosa, questa, poco gradita da alcuni cantadores, che non nascondevano talvolta una certa irritazione: il che, essendo lui molto emotivo, gli impediva di esprimersi al meglio. Perché Antonio Marongiu aveva bisogno, proprio per questa sua emotività, di sentirsi sicuro; e lo diveniva quando si sentiva apprezzato. In tali condizioni si esaltava e dava il meglio di sé.

La sensibilità, la delicatezza, la dolcezza delle sue suonate riusciva a esprimerle soprattutto quando si trovava – e vi si è trovato spesso perché godeva delle loro preferenze – ad accompagnare interpreti femminili, in Gara e, più e meglio ancora, in esibizioni da “soliste”. In particolare lo ha fatto con Maria Teresa Pirrigheddu prima e successivamente con Cecilia Concas. Dotato anche di una voce che potremmo definire da “cantante confidenziale”, ben modulata e non priva di pathos, in svariate occasioni aveva modo di intervenire come interprete, eseguendo canzoni “in sardo” di cui non di rado era autore. Altre volte si univa alla voce femminile nel controcanto.

Tuttavia sarebbe errato considerare Antonio Marongiu chitarrista eccellente solo nel settore femminile e come concertista. Egli ha fornito prove convincenti anche in Gare con cantadores di grande spessore. Probabilmente, come abbiamo già detto, per esprimersi compiutamente aveva bisogno di calma, serenità e fiducia; non gli giovava, e anzi gli nuoceva in misura determinante, la frenesia.

Al suo attivo un rilevante numero di incisioni – talune anche di notevole livello – con diversi interpreti, uomini e donne.

\*\*\*\*\*

Personaggio multiforme, che non si limitava a fare il chitarrista, ma si esibiva spesso, contemporaneamente, in veste di cantadore oltre che di fantasioso animatore delle Gare, fu Bachisio Virdis. Nato a Orotelli il 22 gennaio 1929, abbandonò abbastanza presto il suo paese. Fece il falegname a Orgosolo, e successivamente l'impiegato a Nuoro, città nella quale ha trascorso il resto dei suoi giorni.

Si è spento nei primi di gennaio del 2003.

Per diverso tempo, negli anni Sessanta, ha suonato spesso in coppia col fisarmonicista Mondo Vercellino, nell'ambito del "Quartetto sardo nuorese". Ha realizzato pure alcune incisioni discografiche, sia accompagnando altri, e non solo quelli del sunnominato gruppo, sia accompagnando se stesso.

Aveva una discreta conoscenza della chitarra e del canto sardo; accompagnava con sufficiente puntualità il cantadore e non dispiacevano certe sue "suonate". Era un efficace show man. E scriveva molte delle canzoni che egli stesso eseguiva o dava ad altri.

\*\*\*\*\*

Sempre negli anni Sessanta si fece conoscere e apprezzare pure un chitarrista di Macomer: Angelino Pittui. In realtà proveniva da Suni, dove era nato il 21 dicembre 1930. Suonava spesso in compagnia di amici, nelle serenate, in festuciole private e in riunioni conviviali. Ma fece anche alcune apparizioni sui palchi. Verso la fine degli anni Sessanta – o i primi del Settanta – insieme ai cantadores Giovannino Marruncheddu e Giuseppe Pintus costituì il "Trio del Marghine", con un'incisione discografica e un certo numero di esibizioni nelle quali si aggiunse anche, talvolta, il fisarmonicista Domenico Medde.

Ha accompagnato nei primi passi, e incoraggiato in tutti i modi quando era solo una promessa e, forse, solo una speranza, Salvatorangelo Salis (di cui parleremo in seguito).

È scomparso nel 2001.

\*\*\*\*\*

Tra i pochi che seguirono la scuola di Merella, il più noto è sicuramente Michele Senes.

Il suo nome, all'anagrafe, risulta Antonio; e come tale in molti lo conoscevano a Bonorva, paese in cui vide la luce il 9 dicembre 1927. Il *bisticcio*, chiamiamolo così, del nome nasce dal fatto che la mamma voleva chiamarlo Michele e il babbo, che voleva invece dargli il nome di Antonio, così lo registrò all'anagrafe. La mamma, convinta che fosse stato registrato con entrambi i nomi, usò sempre quello da lei preferito. E per tutti, poi, salvo che per molti bonorvesi, fu Michele.

Intorno al 1943 tutta la famiglia si trasferì a Sassari, nelle cui campagne il padre aveva trovato lavoro preso un'azienda agro-pastorale.

Nell'ottobre del 1956 Michele emigrò in Belgio, a Flammery, dove lavorò in una miniera di carbone. Vi stette per diversi anni; interrotto da un breve rientro a Sassari nel 1958, per sposarsi e poi, con la moglie appresso, tornò in Belgio. Lì nacquero due suoi figli.

Rientrato in Sardegna nell'ottobre 1962, trovò impiego come marmista a Caniga, nei pressi di Sassari. E lì lavorò fino al raggiunto limite della pensione.

Aggredito da un tumore ai polmoni, che gli ha causato molte sofferenze negli ultimi tempi, è deceduto a Sassari il 22 maggio 2003.

La prima apparizione sui palchi avvenne nei primi anni Cinquanta. Pare che uno dei primi cantadores da lui conosciuti e accompagnati sia stato Tonino Canu, anche lui agli esordi. Ma non ebbe nemmeno il tempo di farsi conoscere e apprezzare, che la necessità di trovare un lavoro lo costrinse a emigrare.

Riprese a suonare dopo il rientro, nella stagione 1963. Ma i primi tempi si presentavano difficili. Intanto perché anche quei non moltissimi che avevano avuto modo di ascoltarlo, o avevano avuto a che fare con lui, se ne erano dimenticati. Eppoi perché proprio in quegli anni non era facile inserirsi in un ambiente dominato dai Cabizza e da Merella, dove anche altri, che avevano incominciato prima e potevano contare su solide basi di conoscenze e amicizie, stentavano. Difficoltà accresciute anche dal fatto che la diffusione della fisarmonica non favoriva il suo metodo, come abbiamo avuto modo di dire all'inizio di questo capitolo.

Paradossalmente fu la nascita della Cooperativa, che avrebbe dovuto tagliarlo fuori, a dargli la possibilità di farsi strada. Con gli ex-emigrati Mannu, Casu e Firinaiu, e talvolta con l'aggiunta di Tamponeddu, ebbe modo di esibirsi per diversi anni e per un gran numero di serate. Naturalmente non suonò solo con loro, perché anche con altri cantadores fece un buon numero di serate.

Poi, progressivamente, la sua attività sui palchi andò scemando e, infine, rare-

facendosi. Fino all'abbandono, negli anni Novanta. O già non stava bene, o aveva avuto il sopravvento il disgusto verso un mondo e un ambiente che, tutto sommato, gli erano stati avari di riconoscimenti e attenzioni.

Michele Senes era un grande chitarrista. Pur seguendo il metodo di Merella, non si adagiò nell'imitazione del modello, ma riuscì a crearsi uno stile proprio, attento alle esigenze del cantadore, ma con dei fraseggi introduttivi e di intermezzo che potremmo definire più "moderni", più rispondenti alle sonorità dell'epoca. La bellezza di tali fraseggi e l'abilità nell'arpeggio si potevano apprezzare appieno quando non era affiancato dalla fisarmonica. Quando questa era invece presente – e gli accadeva spesso – doveva adattarsi alla convivenza con l'altro strumento e, in qualche modo, mortificare la sua natura. In questo caso, per alcuni canti utilizzava addirittura il plectro. Cosa che negli ultimi tempi faceva anche quando era solo, a causa di un irrigidimento delle dita e della debolezza delle unghie derivati dal suo lavoro di marmista.

Per concludere il nostro discorso su di lui, possiamo aggiungere che la carriera di Michele Senes non ha raggiunto quei risultati che egli, per originalità, maestria e potenzialità avrebbe ampiamente meritato. Forse anche lui non ha avuto il coraggio e la costanza necessari e la personalità "vincente". Certo è che il suo è uno dei casi, non il solo ma uno dei più clamorosi, in cui un artista popolare sardo ha avuto riconoscimenti molto inferiori rispetto alle effettive qualità.

\*\*\*\*\*

Il più naturale erede di Adolfo Merella avrebbe potuto essere il figlio Bruno. Nato a Sassari il 16 gennaio 1954, rivelò un talento precocissimo. Già quando aveva dodici-tredici anni il padre lo conduceva con sé e, quando avvertiva la stanchezza, si concedeva delle pause di riposo in cui affidava il compito di accompagnare i cantadores al figlio. A quindici anni, nel 1969, Bruno si alternò col padre nel prestigioso Concorso ozierese dell'*Usignolo*. Ma a quell'epoca vantava al suo attivo già diverse esibizioni. Tecnicamente si era impossessato di tutta l'abilità del padre e conosceva la chitarra e il canto sardo come pochi. Non era difficile preconizzargli una carriera luminosa.

Ma una serie di circostanze sfavorevoli, di cui egli stesso si rese in gran parte responsabile (cattive compagnie, stravizi, scarso impegno, carattere difficile) glielo impedì. Sicché, dopo la fiammata iniziale promettente, si smarrì per strada, riducendosi a una presenza tutto sommato marginale.

Venutagli meno, negli ultimi anni, anche la salute, si è spento precocemente il 21 giugno 1997.

Poco di lui ci è rimasto, se non il ricordo, che si tinge di malinconia in chi l'ha conosciuto giovanissimo e ricco di talento, rimasto per lo più inespresso.

\*\*\*\*\*

Non acquistò una grande popolarità né si possono attribuirgli numerose esibizioni fuori dal suo paese, Valerio Budroni. Nato a Thiesi il 9 settembre 1910, manifestò abbastanza presto la sua passione per la chitarra e le melodie sarde, apprendendo anche qualche lezione di musica dall'allora vice-parroco di Thiesi don Meloni. Fu solo verso i 17 anni che, tuttavia, poté entrare in possesso di una chitarra tutta sua (in realtà se l'era costruita, grazie alla sua abilità di falegname, mestiere a cui era stato avviato appena terminate le scuole elementari).

Suonava spesso in compagnia di amici. Sui palchi fece forse qualche apparizione prima del 1940, nel suo paese. Gli eventi bellici lo condussero a Roma come addetto alle officine militari. Congedato e rientrato in paese, riprese la sua attività di falegname e, all'occasione, chitarrista. Fu impegnato spessissimo a Thiesi, quasi per ogni festa, ma pochissimo fuori. Vanta qualche puntata a Roma negli anni Sessanta e a Cortina d'Ampezzo nel 1974, quale accompagnatore di Maria Isabella Puggioni. Si apprestava a partire per la Spagna, dove aveva in programma un'esibizione (non sappiamo con chi) quando la morte lo ha colto il 7 febbraio 1979.

Seguiva il metodo tradizionale dell'arpeggio, e non era privo di qualità. Avendolo ascoltato in qualche registrazione, nutriamo il dubbio che forse, probabilmente anche per una certa sua ritrosia, non sia stato valorizzato abbastanza.

\*\*\*\*\*

Numerosi altri chitarristi si esibirono in quegli anni, magari solo nel proprio paese o in qualche località dove potevano godere dell'appoggio di parenti o amici che li proponessero. Taluni fecero alcune apparizioni, rare e che passarono per lo più inosservate, tanto che riesce difficile anche solo raccoglierne il nome. Sicché, dichiarando in anticipo che l'elenco che presentiamo è sicuramente lacunoso, ci accingiamo a ricordarne alcuni. Premettendo, a mo' di commento che, pur riconoscendo in taluni una qualche, talvolta anche non trascurabile, abilità, la loro incidenza sulla storia della Gara a chitarra in generale, e sull'evoluzione dell'accompagnamento del canto sardo più specificatamente, è stata pressoché irrilevante. Così come, doverosamente lo riconosciamo, anche altri di cui abbiamo parlato più diffusamente – e ciò vale anche per i cantadores – non vi hanno apportato alcun contributo sostanziale. Solo che la loro presenza è stata – in misura maggiore o minore – più vistosa e ingombrante, benché, talvolta, quantitativamente più che qualitativamente. E a favore di una “carriera” più consistente, almeno numericamente, hanno contribuito fattori extra-artistici.

Ricordiamo Giovannino Sassu, di Codrongianus (1926-2003), autore anche di alcune canzoni portate al successo da diversi cantadores, come ad es. la “Disispe-

rada” *Ave Maria* e il “Mutu longu” *Preghende a Maria*, cantati da Chelo. Seguiva il metodo “del plettro” e fece un certo numero di esibizioni soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta.

Una certa fama poté conquistarsi il sassarese Peppino Doro, sia per un discreto numero di esibizioni sul palco, sia per le incisioni discografiche realizzate nel 1962 con Tonino Canu e Antonio Meloni.

Qualche Gara ebbe modo di accompagnarla Antonio Cocco, di Narbolia (1928-2001), che ebbe modo di farsi conoscere e apprezzare, successivamente, oltre che come chitarrista anche come cantadore, nell’ambito del “Trio Cocco”, costituito insieme ai figli Onofrio e Giannetto, specializzatosi in esecuzioni di “musica etnica”. Seguiva il metodo tradizionale, pizzicato più che arpeggiato. Ed è da ricordare, anche perché si presentava talvolta nella duplice veste di chitarrista e di cantadore, il seneghese Giovanni Antonio Loddo, nato nel 1911, dotato di una voce gradevole e valente accompagnatore, dal carattere estroverso e mutevole.

Anche Erio Zoccheddu, di Baratili S. Pietro, si esibì alcune volte sui palchi in veste di chitarrista e, talvolta, di cantadore.

Il bororese Antonio Zuncheddu, grande amico di Mario Scanu e di altri, ha accompagnato diverse volte soprattutto i cantadores antichi. E qualche Gara, nel suo paese di Milis ma anche altrove, l’ha accompagnata pure Giovanni Antonio Mastinu.

Una figura più sfaccettata e complessa è quella di Giuseppe (noto Peppino) Cabiddu. Nato ad Abbasanta il 16 novembre 1929, dopo le scuole medie ha frequentato, a partire dal 1953, anno in cui si arruolò nell’esercito, la Scuola per sottufficiali a Spoleto. Poi è stato a Roma, nel 1° Reggimento Bersaglieri; poi a Civitavecchia, prima di approdare a Capo Teulada, dove è rimasto per ben diciotto anni. Gli ultimi otto anni li ha fatti a Macomer, addetto all’ufficio contabilità. Si è congedato nel 1985 col grado di Maresciallo maggiore. È stato nominato Cavaliere per meriti di servizio. Alla chitarra ha prestato attenzione fin da giovanissimo. Dotato anche di eccellenti qualità vocali, non si limitava ad accompagnare se stesso, ma seguiva pure gli altri. Personalmente, amava cantare in sardo ma lo alternava alle canzonette italiane. E in tale veste ebbe modo, nel periodo in cui stava nella Penisola, di partecipare a qualche programma radiofonico, come quando, al Teatro “Delle Vittorie”, a Roma, conquistò il “microfono d’argento” nell’omonima trasmissione condotta da Silvio Gigli.

Per quanto riguarda l’attività di chitarrista sardo, la prima Gara ufficiale fu intorno al 1949-50, a Ghilarza, quando accompagnò Francesco Cubeddu e Matteo Razzu. Altre Gare seguirono ma non con ritmi intensi, per il fatto che “la divisa” (nel senso di carriera militare) gli creava qualche problema. E solo nell’ultimo

periodo ha potuto godere di una certa “libertà”: ma i tempi belli, sotto quell’aspetto, se n’erano andati, e il treno era già passato. Quello, almeno, del chitarrista da Gara. Che però, sia pure a rilento, ha continuato a fare. Dedicandosi, contemporaneamente, ad accompagnare se stesso in alcune canzoni “in sardo”, in qualche misura ispirate a motivi più o meno strettamente tradizionali. Canzoni nelle quali riesce a valorizzare appieno le eccellenti doti vocali e le altrettanto notevoli capacità interpretative; e quelle di chitarrista attento, preciso, dal tocco pulito e sonoro; marcato o lievissimo a seconda delle esigenze.

Le sue doti vocali Peppino Cabiddu le ha anche messe al servizio del Coro polifonico di Abbasanta per diverso tempo e poi di un altro gruppo, “Su cuntzer-tu”, impegnato nella ricerca e rielaborazione di antichi canti popolari (polivocali e non) abbasantesi.



Pietro Fara è il terzo da sinistra. Con lui sono Alessandro Fais, P. Madau e Giovannivo Casu. Fine anni '60 o primissimi '70



Giovanni Porcheddu. Primi anni '60.



Michele Senes con Tonino Canu.



Antonio Marongiu tra F. Cubeddu e M. Scanu. Anni '70.

## CAPITOLO SEDICESIMO

*La presenza femminile sui palchi tra gli anni Cinquanta e Settanta*

**U**no dei primi nomi in assoluto che incontriamo nelle vicende del canto sardo legate alle Gare è quello di una donna: Candida Mara. E, dopo Candida Mara, abbiamo conosciuto Maria Rosa Punzirudu; e poi Annetta Spano.

Si è sempre trattato, tuttavia, di presenze “singole”, solitarie e rare.

A partire dagli anni Sessanta e soprattutto nel decennio successivo incominciarono ad essere presenti sulla scena diverse interpreti femminili che addirittura diedero vita, in qualche caso, a Concorsi a premi riservati alle sole donne e a un certo numero di Gare costituite da sole donne; per non parlare poi delle Gare “miste” (ossia con uomini e donne).

Per seguire un ordine cronologico inizieremo parlando di quelle il cui esordio data addirittura agli anni Cinquanta.

Era proprio verso la fine di quel decennio che una quattordicenne di Ozieri sembrava sul punto di raccogliere l’eredità della concittadina Maria Rosa Punzirudu: Maria Teresa Cau. Aveva doti vocali straordinarie e talento da vendere, e una “naturale” predisposizione per il canto “a chitarra”, che però non amava più di tanto. Sui palchi delle Gare, dove veniva invitata per completare lo spettacolo allietando gli intervalli, amava cantare le canzoni classiche “all’italiana” e quelle più in voga al momento. Accompagnandosi con la sua chitarra, deliziava il pubblico mandandolo talvolta in visibilio quando eseguiva i suoi “pezzi forti” come *Giamaica*, *Chitarra romana*, *Tango del mare* etc... Al canto sardo (*Re*, *Nuaresa*, *Mutos*, *Corsicana*) dedicava qualche scampolo e, per lo più, quando erano presenti L. Cabizza o Puxeddu, che riuscivano a cantare nella tonalità a lei confacente. La sua carriera sui palchi fu di breve durata, praticamente non andò oltre il quinquennio 1958-1962 compresi, ma il ricordo che ha lasciato in chi l’ha conosciuta e ascoltata è ancora vivo. Anche per il fatto che i suoi interventi nel “tradizionale”, per quanto estemporanei e brevi sui palchi ma ben documentati discograficamente, non sono mai banali e, quantunque non eccessivamente elaborati e preparati, hanno il dono della freschezza e della genuinità, e attestano quel talento e quella predisposizione di cui abbiamo detto poc’anzi. A parte i ricordi personali, o l’ascolto dei dischi da lei incisi, abbiamo potuto ascoltare di recente una registrazione “dal vivo” risalente alla fine degli anni Cinquanta, effettuata a Sedinì, in cui lei, con la chitarra accordata alle sue esigenze vocali (e da lei suonata),

duetta con Giuseppe Puxeddu: si tratta di una mezz'ora di canto in Re assolutamente straordinaria; ci sono delle *boghes* incredibili, soprattutto se si pensa che lei era, tutto sommato, una ragazzina. Splendido anche Puxeddu, che, dopo un inizio un po' timido e incerto, si "ritrova" bene con una tonalità altissima per un uomo.

Lasciati i palchi e ripresi gli studi, si è diplomata e dedicata all'insegnamento elementare. Senza tuttavia abbandonare il canto, ma dedicandosi al genere che sentiva più congeniale: quello di cantautrice. In questo genere ci ha lasciato alcuni autentici gioielli. E, se è vero che la sua presenza nella storia della Gara è di scarsa rilevanza, almeno per quanto riguarda il tempo che vi ha effettivamente dedicato (ma non per l'impronta e l'immagine lasciate), rimane in noi la convinzione che la sua figura di cantautrice attende ancora di essere pienamente valorizzata.

È scomparsa prematuramente, per un tumore, il 6 gennaio 1977. Non aveva ancora compiuto i 33 anni, essendo nata il 15 agosto 1944<sup>185</sup>.

\*\*\*\*\*

Sempre nell'ultimo scorcio degli anni Cinquanta, e precisamente nel 1959, fece il suo esordio sui palchi, a fianco di Giuseppe Puxeddu e di Tonino Canu, e il chitarrista Bachisio Virdis, Nigia Carai. Avvenne a Torpè, paese dove aveva visto la luce il 18 febbraio 1932.

Negli anni immediatamente successivi all'esordio la sua carriera andò un tantino a rilento, mentre ebbe un'impennata nella seconda metà degli anni Sessanta e, sulla spinta, proseguì per tutto il decennio successivo. Poi, per una scelta personale legata alle convinzioni religiose, di fatto smise di esibirsi sui palchi.

Si è spenta il 24 maggio 1985.

Dotata di mezzi vocali non comuni, aveva un'impostazione tecnica sufficientemente valida e comunque tale da consentirle delle prestazioni buone, talvolta anche più che buone; ma, a nostro avviso, non tali da permetterle di sfruttare al meglio le sue potenzialità. Poche donne abbiamo conosciuto che, oltre alla *pesada*, riuscissero a mantenere, come lei, una grande consistenza e pienezza vocale anche nel "Re" finale.

Possedeva una grinta straordinaria, e si presentava al pubblico con una sorta

<sup>185</sup> Per una più ampia conoscenza della cantante ozierese rimandiamo al già più volte citato : G. PERRIA, *Usgnolo della Sardegna ecc.* pagg. 95-97 e 134. E, ancora, G. PERRIA: *Ombra d'un sogno fuggente: M. T. Cau*, Sardegna oltre, febr.-marzo 1986; G. PERRIA, *Mi 'enit su desizu de cantare*, Il Cittadino, Ozieri, n. 27, 24-12-1989; il già in precedenza citato G. PERRIA, *M. T. Cau l'incompiuta*, apparso su Tuttoquotidiano il 15 febbraio 1976 e, infine, il cofanetto con due MC contenenti diverse incisioni della cantante e anche alcuni inediti, e testi di G. G. CAU e di G. PERRIA, curato da Arcinova Sa 'Ena, Ozieri, 1992.

di simpatica spavalderia, senza però risultare mai supponente. Tutt'altro. Nei rapporti con gli altri era garbata e gentile. Forse addirittura un po' timida. Ma sul palco era combattiva come pochi<sup>186</sup>.

Cantò spesso col gruppo di Bachisio Virdis, di cui fece parte fin dalle origini. Ma non disdegnava, ogniqualvolta le si presentasse l'occasione e in specie dopo lo scioglimento del gruppo, di confrontarsi con altri colleghi o colleghe.

Ha varcato spesso il Tirreno, esibendosi nella Penisola e all'estero per gli emigrati sardi.

\*\*\*\*\*

Un'altra interprete femminile che incontriamo, sia pure non frequentissimamente, nelle manifestazioni degli anni Sessanta (e anche successivi), è Maria Isabella Puggioni. Nativa di Thiesi e residente a Sassari, aveva incominciato già negli anni Cinquanta, esibendosi anche da sola, in concerto, accompagnata per lo più dal chitarrista suo compaesano Valerio Budroni. Ha cantato in Gara con gli uomini e altre volte si è confrontata con colleghe, soprattutto negli anni Settanta. Dotata di una voce pastosa, di colore quasi misteriosamente scuro, disdegnava le tonalità alte e si esprimeva al meglio in quelle medio-basse. Non di rado si rifaceva allo stile interpretativo di Gavino De Lunas.

Tra impegni di lavoro (in farmacia) e impegni politici (per molti anni si è battuta spesso e coraggiosamente nell'ambito del Movimento radicale), non ha potuto dedicare che una piccola parte del suo tempo al canto sardo, nonostante l'amore intenso per esso nutrito.

\*\*\*\*\*

Maria Teresa Pirrigheddu nasce a Tempio il 12 giugno 1942.

La sua era una famiglia di allevatori che, però, gestiva anche una bettola a Tempio. Fin da bambina, ebbe modo di ascoltare il padre, che cantava da solo, in campagna, quand'era intento al lavoro, o in compagnia, con gli avventori che frequentavano la bettola. In tal modo apprese precocemente i canti (in particolare quelli di Gallura) e incominciò a esercitarsi. Senza, tuttavia, osare di esibirsi in pubblico, per via di una timidezza estrema. Solo intorno al 1975 trovò il coraggio di salire sul palco. E fu per la prima volta, a Bantine. Seguirono altre Gare, in diverse parti della Gallura e, successivamente, anche in altre zone, confrontandosi sia con colleghi che con colleghe.

<sup>186</sup> Attingendo, come altre volte ho fatto, alle esperienze vissute, ricordo di averla definita, in alcune occasioni, *la fulva leonessa dei palchi*, per via anche di quei capelli biondi tendenti al rossiccio che la contraddistinguevano.

Negli anni successivi al 1983 ha anche tentato con discreta fortuna la via della cantante “concertista”, costituendo col chitarrista Antonio Marongiu il “Duo Logudoro”. Quell’esperienza, tra alti e bassi, proseguì per alcune stagioni.

Nel 1990 ha dovuto lasciare l’attività per motivi di salute.

Anche dopo l’abbandono delle scene, tuttavia, ha realizzato qualche incisione discografica. Altre due, pregevoli, risalgono al periodo migliore della sua carriera.

A causa di una emotività indescrivibile, che faceva un tutt’uno con la timidezza di cui abbiamo detto, e che difficilmente riusciva anche solo a controllare, ha espresso in misura ridottissima il suo notevole potenziale. Poche donne abbiamo conosciuto che avessero una voce così duttile, ricca di straordinarie modulazioni, con una “pesada” eccezionalmente varia, efficace, fiorita di accattivanti gorgheggi; a cui, però, non corrispondeva una “calata” altrettanto valida; o, per essere più precisi, il difetto principale si avvertiva soprattutto nel “Re finale”, scarsamente consistente e, talvolta, un tantino calante. Dovuto, questo, non a una mancanza “di orecchio”, come si suol dire, perché per il resto era intonatissima, ma a un inadeguato controllo della voce. Per via di quelle peculiarità caratteriali di cui sopra. A cui si aggiunse, e probabilmente in parte contribuì, la mancanza di serenità per vicende familiari non particolarmente felici e impegni di lavoro (a partire dal 1965 ha trovato impiego in qualità di infermiera nell’ospedale della sua città).

Aveva molti estimatori tra i cultori del canto tradizionale e in particolare in Gallura, con i tempiesi in prima fila.

\*\*\*\*\*

Alcune apparizioni sui palchi, prevalentemente nell’ultimo scorcio degli anni Settanta e i primi Ottanta vanta anche Paola Licheri, nativa di Noragugume ma trasferitasi a Sassari. Dotata di una voce aggraziata ma senza particolari attrattive, animata da passione e volontà ma con una tecnica poco più che elementare, era talvolta condizionata anche da una notevole emotività che le impediva di esprimersi con la dovuta sicurezza.

\*\*\*\*\*

L’interprete femminile la cui carriera sui palchi delle Gare è stata di gran lunga la più significativa è sicuramente Franca Pinna. La figlia di Nanni Pinna è nata a Oschiri il 31 dicembre 1955 ed ha esordito giovanissima. Aveva poco più di quindici anni quando salì per la prima volta su un palco. Fu nel suo paese, per la festa di S. Lucia, il 7 settembre 1971. Cantò con Giovannino Casu, Giovanni Spanu e il padre Nanni Pinna; chitarrista era Bachisio Virdis e fisarmonicista Mondo Ver-

cellino. Nello stesso mese di settembre, con gli stessi colleghi si esibì a Villacidro, per la festa dell' *Avanti*<sup>187</sup>! Sempre nel 1971 cantò anche a Sardara e a Monti.

La sua attività si intensificò negli anni successivi. Nei primissimi tempi le giurarono sicuramente le conoscenze e le amicizie del padre (e al suo fianco si esibì infatti più volte); ma quasi subito andò avanti autonomamente, per doti sue. Nel 1973 cantò molto con Chelo, Canu, L. Cabizza. Nel 1974 e '75 sono più frequenti le esibizioni con Serafino Murru e Francesco Cubeddu junior. Il primo incontro canoro con quest'ultimo avvenne in circostanze particolari: Franca doveva cantare a Buddusò (siamo nel 1974), ma la Gara venne rinviata a causa della pioggia; e siccome per la nuova data che era stata stabilita Chelo non era disponibile, Murru propose il cantadore seneghese ("un giovane che ha iniziato da poco ma vedrete che vi piacerà" queste le sue parole). E così fu. In quegli anni, a Murru, Cubeddu jr. e Franca si univa sovente Ireneo Ledda.

Per chi non ricorda la Franca Pinna dei primissimi anni, e ce l'ha presente vestita in costume sardo, precisiamo che agli esordi lei non indossava il costume. La prima volta, presumibilmente, fu a Bauladu, nel 1972 (cantava con Murru e L. Cabizza). Siccome il Comitato organizzatore era costituito da sole donne, le chiesero se voleva esibirsi indossando il costume del luogo. E così fece. Quando videro che il costume le stava bene (la qualcosa non era difficile, con una ragazza di bella presenza, ben fatta e dalle misure giuste, come si suol dire), nei paesi in cui si esibiva le chiedevano di indossare il costume locale. Solo successivamente Franca si decide a indossare il "suo" costume (che poi, in realtà, è per lo più quello di Bonnanaro, paese di origine del marito).

Sempre negli anni Settanta, altri cantadores con cui ebbe modo di confrontarsi più volte furono Giovanni Pintus e Nanni Soggiu; tra l'altro capitava che ad accompagnare questo gruppo ci fossero il giovane chitarrista Tonio Carai e suo padre, fisarmonicista, Giovanni Carai (li citiamo perché, curiosamente, appena qualche anno dopo, troviamo Tonio Carai apprezzato fisarmonicista, con numerose esibizioni accanto a diversi chitarristi). E poi ancora con Mariano Lilliu, Mario Mannu, Leonardo Cabizza. Tra i momenti più emozionanti della sua carriera le piace ricordare una Gara del 1976 o '77, a Valledoria, dove si esibì con loro (gli altri erano, oltre a Franca, Fais e Murru, alla chitarra Valerio Marras e alla fisarmonica Madau) per buona parte dello spettacolo, l'ormai quasi ottantenne Antonio Desole.

Le prime incisioni discografiche sono del 1973, col chitarrista A. Marongiu, per la TIRSU. Realizzò un 45 giri da sola e un altro con Murru. Altre, numerose altre incisioni, di canto tradizionale e non, sono venute negli anni successivi.

<sup>187</sup> In quegli anni, numerose feste di partito inserivano nel programma Gare a chitarra o poetiche.

Sposatasi il 28 febbraio 1976 col bonnanarese Mario Zamburru, dipendente dell'Ospedale marino di Cagliari, anche Franca Pinna si è trasferita a Cagliari, dove già risiedeva il marito<sup>188</sup>.

A partire dal 1987, ha incominciato a dare una svolta alla sua carriera, dedicandosi all'attività concertistica, ossia di cantante solista che si cimenta con espressioni musicali anche diverse dai canti propriamente tradizionali, o, comunque, da quelli che costituiscono il repertorio delle Gare. Nei primi anni alternandoli con queste ultime. Poi, a partire dal 1989-90, si è dedicata esclusivamente all'attività di concertista.

Dal 2000 tiene corsi di canto e ballo sardo in alcune Scuole elementari di Cagliari e nel 2005, per approfondire le sue conoscenze della materia (ma anche per arricchire la sua cultura specifica), si è iscritta al Corso di laurea in Etnomusicologia dell'Università di Cagliari.

Nel corso della sua attività ha avuto numerosi riconoscimenti, anche di alto significato, come la "Navicella d'argento" come rappresentante della Sardegna nel mondo; o l'invito a cantare nella chiesa di Nostra Signora di Pompei, a Buenos Ayres, nel 2004, in occasione della presentazione del libro su Padre Pio del giornalista Filippo Anastasi.

Oltre che in Sardegna, si è esibita nella Penisola e all'estero, in Europa, nel Continente americano (settentrionale e meridionale) e in Australia.

Dotata di grandi mezzi vocali, Franca Pinna è una cantante completa. Conosce ed esegue correttamente tutti i tipi di canto sardo (ci limitiamo alla sua attività di cantadora da Gara, perché l'altro aspetto esula dal nostro assunto). La sua tecnica, derivatale in parte dall'insegnamento paterno, ma soprattutto dalla lunga e intensa carriera sui palchi, e affinata dai confronti con cantadores di notevole livello, è eccellente. Alla sua pasta vocale, che è di buona qualità, non ha giovato sicuramente il fatto di essere stata costretta, di frequente, a cantare con una tonalità che per lei dev'essere stata di grande sofferenza. Certo, ci si è adeguata; e per fortuna la sua voce ha retto; ma avrebbe potuto assumere una timbrica e un colore diverso e più brillante se avesse potuto cantare sempre in una tonalità a lei più congeniale. Ma, d'altra parte, se voleva cantare "in Gara" (addirittura con Nuvoli, che esigeva un'accordatura molto "bassa" della chitarra), era giocoforza adeguarsi. E in ogni caso, la lunga carriera e il gran numero di esibizioni attesta-

<sup>188</sup>M. Zamburru, appassionato cultore di canti sardi, è doveroso citarlo perché ha dedicato tempo e impegno alla divulgazione di essi. È stato, insieme a Gianni Medda, ideatore del programma televisivo *Sardegna Canta*, di cui ha anche condotto le prime due edizioni. E fa anche il presentatore di spettacoli folk (prevalentemente quelli in cui è impegnata la moglie, ma non solo).

no che una fetta di pubblico non irrilevante se l'è conquistata. E questi estimatori hanno continuato a seguirla e sostenerla per tanti anni.

\*\*\*\*\*

Verso la fine degli anni Sessanta ha avuto inizio anche la carriera di Maria Carta (1934-1994). Sulla sua poliedrica figura artistica molto si è scritto anche per il fatto che, in qualità di interprete “solista”, si è esibita in diverse parti del mondo, tenendo concerti in teatri e in sedi di assoluto prestigio e, inoltre, ha avuto modo di farsi apprezzare anche come attrice in alcune apparizioni cinematografiche, televisive e teatrali. In questo nostro lavoro, ci limiteremo a un fugace accenno, tenuto conto che la sua vicenda artistica riguarda solo in minima parte la storia della Gara, e, per quanto riguarda il canto “a chitarra” la sua presenza, obbiettivamente, non è stata di grande rilievo o particolarmente incisiva. E tuttavia, per la sua entrée nel mondo del canto sardo scelse la Gara. Quando vi si cimentò la prima volta, mancava già da un pezzo dall'Isola: viveva a Roma, dove aveva sposato il regista sceneggiatore Salvatore Laurani. Era il 1969 quando si esibì in alcune piazze come Codrongianus, Oristano, Tortolì, cantando con Chelo, Cabizza, Murru, il chitarrista A. Cabizza e il fisarmonicista Pippia. Con questi strumentisti realizzò anche le prime incisioni discografiche. Non furono, tuttavia, quelle esperienze in Gara, pienamente soddisfacenti; neppure molto incoraggianti. Nonostante la bellezza della voce, morbida e dolce, ricca di colore e di pathos, il pubblico sardo si dimostrò piuttosto tiepido e diffidente; non riusciva ad apprezzare il suo modo di porgere il canto tradizionale a chitarra.

Da donna intelligente quale sicuramente era, e con la volontà che si ritrovava, con un po' di pazienza e maturando la giusta esperienza avrebbe potuto probabilmente anche riuscire in quel campo e conquistare quel pubblico. Ma preferì scegliere altre strade. E in quelle trovò sicuramente uno sbocco più felice e anche più consono alle sue qualità. Con le conseguenze, per lei positive o addirittura esaltanti, a cui abbiamo accennato. Che la consacrarono artista di levatura internazionale.

Gli ultimi anni della sua vita non furono particolarmente sereni e felici, per vicende familiari e per un tumore che la aggredì portandosela via anzitempo. Ma la serenità e il coraggio con cui ha affrontato le avversità le hanno conquistato la stima e il rispetto di tutti. Anche oltre i suoi meriti artistici.

Recentemente nel suo paese di Siligo le è stato dedicato un Museo ed è stata creata una Fondazione con scopi culturali a lei intitolata.



Maria Teresa Cau, fine anni '60.



Nigia Carai, fine anni '60. o primi '70.



Maria Teresa Pirrigheddu con Antonio Marongiu. 1985 circa.



F. Pinna con L. Cabizza. Fine anni '70. o primi '80.



F. Pinna tra F. Cubeddu jr. e Irene Ledda. Fisarmonica: P. Madau, chitarra: V. Marras. Santa Giusta (Or) fine anni '70.

## CAPITOLO DICIASSETTESIMO

### 1 “favolosi” anni Sessanta (e Settanta): alcune considerazioni.

Il periodo che va dalla metà degli anni Sessanta fino a tutti gli anni Settanta è stato forse, in assoluto, il più splendido che la Gara a chitarra abbia conosciuto. Un periodo straordinario per la concomitante presenza di numerosi artisti di grande, alcuni di grandissimo, spessore e di altri che, pur nella loro obiettivamente modesta dimensione, seguivano una loro strada e non si rassegnavano al ruolo di replicanti. Ma straordinario anche, per non dire soprattutto, per l'incredibile varietà di *timbriche vocali* e di *stili interpretativi* che era possibile cogliere e che offriva agli appassionati la possibilità di ascoltare, da una località o da una sera all'altra, delle Gare totalmente o notevolmente differenti. Per non rimanere nel vago, immaginiamo di trovarci nelle vesti di un “tifoso” che, in una sera qualunque, mettiamo del 1968, deve ascoltare una Gara. Può scegliere tra diverse opportunità, tanto da trovarsi in imbarazzo. Anche per il fatto che ciascuna delle opzioni presenta caratteristiche differenti, e tutte, quale più quale meno, allettanti<sup>189</sup>. Voi, ad esempio, tra le Gare di cui forniamo un elenco, per quale avreste optato? Premettiamo che le “formazioni” potevano anche essere in misura più o meno sostanziale intercambiabili, e che i nostri abbinamenti sono ovviamente teorici): 1) L. Cabizza, Tonino Canu, G. Chelo/ A. Cabizza, P. Pippia; 2) A. Fais, A. Meloni, S. Murru/ N. Cabizza, P. Madau; 3) L. Cossu, A. Desole, M. Scanu/chit. G. Scanu; 4) F. Cubeddu, G. Puxeddu, C. Mannoni/ chit. A. Merella; 5) M. Mannu, G. Casu, G. Pintus/ chit. M. Senes; 6) M. Lilliu, G. Spanu, N. Carai/ B. Viridis, M. Vercellino; 7) L. Porcu, G. Soggiu, C. Padre/chit. A. Marongiu; 8) Tore Canu, Giuseppe Pintus, G. Verdini/ chit. E. Oggiano; 9) Deiala-Pisanu-I. Ledda/ chit. P. Fara. E ne abbiamo lasciato fuori altri. Ma è sufficiente il “cartellone” presentato per affermare la validità della nostra affermazione, che ci consente di aggiungere che tante Gare, e tanto diverse tra loro, non è stato possibile assemblarle in epoca precedente né sarà più possibile in seguito.

Di là poi dalle differenze di cui s'è fatto cenno, è opportuno rilevare che emergevano, con grande evidenza, due diverse concezioni della Gara, in contrasto tra loro e che contrapponevano, talvolta aspramente, le fazioni dei sostenitori.

La prima, che potremmo definire *conservatrice*, si proponeva di seguire in maniera molto stretta la tradizione, e si rifaceva, in qualche misura, a quell'aspet-

<sup>189</sup>Parlo non a caso ma per conoscenza diretta, essendomi trovato spesso, in quegli anni, in tale condizione.

to quasi "rituale" che era propria della Gara poetica. E non riusciva a dismettere (o non voleva) quell'abito che aveva indossato e a cui si era affezionata. Ma nel frattempo, e per varie concause, quell'abito si era andato restringendo o, per tornare a un linguaggio più specifico, tale aspetto della Gara era andato perdendo progressivamente (in parte più o meno consistente) la sua validità e, soprattutto, la sua *presa* sul pubblico, o su una parte rilevante di esso, e si assisté a quel declino di cui or non è molto abbiamo accennato ai primi scricchiolii. Quei fermenti sommersi cominciavano a incresparsi in modo sempre più marcato la superficie e minacciavano di trasformarsi in cavalloni.

È a questo punto che si inserisce e prende corpo la seconda concezione. E ancora una volta fu Nicolino Cabizza a farsi artefice di una sorta di rivoluzione, trasformando la Gara in puro spettacolo. Oltre a una dilatazione della presentazione iniziale, che divenne sempre più enfatica e iperbolica, e alla già avvenuta introduzione della fisarmonica, egli si fece protagonista di un'altra serie di innovazioni: scenette comiche con la partecipazione dei cantadores, interventi estemporanei (anche canori) suoi, in specie nell'esecuzione dei *Mutos a dispetu (de dispretziu)*, di cui si eseguiva un gran numero, commenti al microfono su questa o quella cantata, ammiccamenti all'uditorio. Era evidente, in tutto questo, l'intento di catturare il pubblico, coinvolgendolo in un momento spassoso e scaccia-pensieri; ma rendeva evidente anche una forte dose di istrionismo e una volontà di protagonismo talvolta addirittura eccessiva. E, inoltre, aveva una sua validità solo se sul palco c'era Nicolino Cabizza; altri non erano in grado di farlo, né possedevano il carisma necessario.

Va da sé che, con uno spettacolo così strutturato, venivano eseguiti solo i tipi di canto più comuni e più conosciuti dal grosso pubblico, con esclusione quasi totale (anche per mancanza di tempo, perché con tutte le "trovate" di cui abbiamo parlato, le cantate serie e gli intervalli, le Gare si protraevano per non meno di tre-quattro ore) dei cosiddetti canti classici (tutt'al più si eseguiva la *Disisperada*, e qualche volta il *Mi e La*). Lo spettacolo risultava tuttavia attraente, e il pubblico rispondeva con grande concorso ed entusiasmo.

I seguaci della prima concezione però non demordevano, continuando imperterriti per la propria strada. Era, per loro, come se nel corso dei decenni poco o nulla fosse mutato (mentre gli altri agivano come se fosse cambiato tutto o tutto dovesse cambiare). Costoro, che avevano il loro alfiere in Adolfo Merella<sup>190</sup>, erano cantadores e ascoltatori che amavano i moduli esecutivi più elaborati e maggiormente legati alla tradizione, e volevano eseguire e ascoltare, con attenzione e

<sup>190</sup> Fu allora che nacque, o forse sarebbe più esatto dire che si acuì, la rivalità tra i due, sentita e vissuta aspramente soprattutto dai loro rispettivi sostenitori, come abbiamo visto a suo tempo (parte Prima, cap. XV). Che non riguardava solo il metodo di accompagnamento ma tutto il modo di intendere la Gara.

serietà, i canti più complessi e difficili. E non c'è dubbio che questo tipo di Gara sortisse risultati notevolmente più consistenti ed elevati per tecnica, sapienza canora, maestria esecutiva (in specie se sul palco si esibivano alcuni "grandi"); e venisse incontro alle esigenze di un pubblico sicuramente più esiguo, ma più avveduto e competente. Ma aveva il suo punto debole nel fatto che difficilmente, e in misura minima, riusciva ad attirare il pubblico più giovane. E questo, col tempo, avrebbe portato al progressivo esaurimento, fino all'estinzione per motivi fisiologici, dei fruitori delle Gare; e, di conseguenza, alla scomparsa di esse.

Il periodo in cui lo scontro fra le due concezioni si manifestò in maniera più acuta, e le differenze apparvero in più forte evidenza, durò tuttavia non più di un quinquennio. Fu un'inevitabile fase di transizione. Quando lo stesso Nicolino Cabizza frenò o misurò alcuni espedienti che risultavano obiettivamente eccessivi; e poi, soprattutto, quando la presenza sua andò rallentando e sempre più si intensificava quella del figlio Aldo, si arrivò a un certo equilibrio, e, in qualche modo, a un avvicinamento, se non proprio a una omologazione, delle due concezioni. Questi, infatti, inserì sull'impianto tradizionale una certa vivacità e leggerezza, senza cadere nell'istrionismo e nell'eccesso di protagonismo del padre. Aldo Cabizza, di fatto, è stato il prototipo del chitarrista moderno, attento al canto e ai cantadores ma senza ignorare e trascurare il pubblico, tutto il pubblico, sia i competenti che gli orecchianti o i semplici curiosi.

Il periodo che stiamo analizzando è anche quello in cui si completa il programma della Gara, con tutti i tipi di canto che ancora oggi ne costituiscono il repertorio. Per comodità del lettore li elenchiamo nell'ordine con cui normalmente vengono eseguiti. Anzi, per essere più esatti, presentiamo, come in un cartellone, il programma "integrale" di una Gara odierna (che è poi quella che si è andata configurando nei decenni e completata verso la metà degli anni Sessanta): *Canto in Re, A sa Nuaresa, Mutos, Gaddurésa, Filonzana, Piaghessa antiga, Canto in Re, Corsicana, Trallalera, Mi e La, Si bemolle, Fa diesis, Disisperada*. Poteva seguire un ultimo *Canto in Re e/o Mutos e/o Mutu longu de dispedida*. Va da sé che il programma è puramente teorico, perché accade e soprattutto accadeva raramente e in pochi posti che venissero eseguiti tutti i canti del repertorio. Comunque, raffrontando questo programma a quello dei primi decenni di Gare, i "pezzi" nuovi inseriti sono (tra parentesi indichiamo l'anno di nascita ufficiale, non quello di diffusione o di inserimento stabile in repertorio): *Corsicana* (1945), *Trallalera* (Stornelli galluresi, 1959), *Fa diesis* (1962).

Sul finire degli anni Sessanta si verificò poi un fenomeno assolutamente nuovo: la costituzione di gruppi chiusi di cantadores e strumentisti che, di fatto, tendevano a escluderne chi non ne facesse parte. Intendiamoci: nella storia della Gara a chitarra è sempre accaduto che due o tre cantadores, vuoi per motivi per-

sonali di amicizia, vuoi per affinità di carattere e, soprattutto, per sintonia artistica, facessero di tutto per ritrovarsi insieme, magari anche con lo stesso chitarrista. E, quando veniva data loro (e questo, lo abbiamo già visto, accadeva non di rado) facoltà di scelta, combinavano la Gara secondo i loro desideri. Ma non si arrivava mai ad un esclusivismo categorico e vincolante. Se era possibile, bene; altrimenti, pazienza: si faceva come desiderava il Comitato organizzatore. Il quale, a sua volta, doveva anche assecondare i gusti della popolazione, non trascurabile in quanto era da lì che venivano i quattrini. Il fatto strano (che poi tanto strano non è perché derivante da una competenza specifica, più diffusa e profonda allora che ai giorni nostri) è che spesso le decisioni dei Comitati finivano per collimare con le aspirazioni degli artisti<sup>191</sup>.

Nell'ultimo scorcio degli anni Sessanta, invece, alcuni cantadores e strumentisti si costituirono ufficialmente in un gruppo, con uno statuto e delle norme che dovevano essere osservate dai componenti. Così quando un Comitato organizza una Gara, doveva per forza scegliere all'interno del gruppo. Per essere più chiari ed esaurienti: se si voleva fortissimamente un cantadore (o uno strumentista) che faceva parte della *Cooperativa* (questo fu il nome che il gruppo si diede), non poteva abbinarlo che a un altro cantadore e, ovviamente, strumentista della stessa. Diversamente, neppure quel cantadore (o quello strumentista) sarebbe stato della partita. Della *Cooperativa* fecero parte, in un primo momento, i cantadores L. Cabizza, Tonino Canu, G. Chelo, A. Meloni; i chitarristi N. e A. Cabizza e il fisarmonicista P. Pippia. Successivamente, e anche in seguito all'eclissi di Canu, vennero cooptati Murru e Fais, e il fisarmonicista P. Madau.

Tutti gli altri cantadores e strumentisti (e abbiamo appena visto che erano tantissimi, e diversi di grande prestigio) rimasero fuori. Ma non è che restassero inoperosi. Anche perché alcuni fecero quasi subito ricorso a delle contromisure e, pur non seguendo la *Cooperativa* sul campo dell'ufficializzazione, di fatto si costituirono in gruppi. E così dalla fine degli anni Sessanta fino alla metà del decennio successivo, agirono almeno tre gruppi. Oltre alla *Cooperativa*, c'era il gruppo costituito da G. Casu, M. Mannu e M. Firinaiu, col chitarrista M. Senes e, talvolta, il fisarmonicista cabarettista Tamponeddu; e quello di Bachisio Virdis, con Mondo Vercellino alla fisarmonica, e i cantadores Giovanni Spanu, Nigia Carai, Mariano Lilliu e Ireneo Ledda. E tutti i gruppi riuscivano a fare numerose serate, agendo quasi in spazi esclusivi o comunque preferenziali.

<sup>191</sup> Credo di aver detto o scritto più di una volta che il primo passo per una buona riuscita di una Gara risiede nella sua combinazione. L'abbinamento delle voci e delle caratteristiche esecutive è fondamentale. Talvolta scaturiscono serate più belle e interessanti quando sul palco ci sono tre cantadores di medio calibro ma ben affiatati e caratterialmente e artisticamente compatibili, che quando si affiancano due grandi a un mediocre o uno grandissimo e due mediocri. Si è dato il caso, forse più di una volta, di tre cantadores grandi ma scarsamente affini per caratteristiche umane e artistiche, che hanno dato vita a uno spettacolo deludente.

Per qualche anno la Cooperativa funzionò perché tutti si attenevano abbastanza rigorosamente ai patti. Poi, per un motivo o per un altro, ora l'uno ora l'altro dei componenti, chi più chi meno, allentarono il rigore e si tornò, per usare un'espressione forse un tantino impropria ma efficace, al "libero mercato". Nel frattempo anche il gruppo di Michele Senes entrò in crisi perché Mario Firinaiu, intorno al 1974, passò al gruppo dei Cabizza; e pertanto ognuno si sentì libero di agire come meglio credeva. Anche se va detto che, a differenza della Cooperativa, gli altri due gruppi non erano rigorosamente chiusi; i loro componenti erano liberi di andare con chiunque li invitasse.

A rendere sempre più improbabile l'efficacia dei gruppi, fu poi il fatto che verso la metà degli anni Settanta si affacciavano alla ribalta, o incominciavano ad affermarsi, altri cantadores destinati a occupare la scena nei decenni successivi, come Francesco Cubeddu junior, Francesco Falchi, Franco Denanni, Giovanni M. Faedda, tanto per fare qualche nome. Di loro avremo modo di occuparci tra non molto.

Per tornare a quella stagione che non a caso abbiamo definito "favolosa", dobbiamo aggiungere che, dagli elementi raccolti e dall'esperienza maturata in oltre un quarantennio di assidua frequentazione delle Gare, emerge un dato difficilmente contestabile: in nessun'altra epoca si sono organizzate tante Gare a chitarra e in un numero così ampio di località. Pur non avendo effettuate rilevazioni statistiche in merito – e credo sia anche difficile, per non dire impossibile, farlo – dalle chiacchierate e osservazioni fatte con gli addetti ai lavori, oltre che dai dati derivanti da conoscenza personale, siamo giunti alla conclusione che, in molti di quegli anni, si arrivasse a non meno di 600 Gare a stagione; contando, ovviamente, anche quelle invernali, al chiuso, e quelle organizzate nella Penisola o all'estero.

Ce n'era veramente per tutti i gusti. E tante offerte diverse stimolavano la domanda. Abbiamo parlato delle due fondamentali "concezioni" della Gara, precisando che la Cooperativa si ispirava in larga misura a quella di N. Cabizza, mentre alcuni *svincolati*, compresi i grandi anziani ancora in attività come Mannoni, M. Scanu, Cubeddu, Puxeddu (senza contare i Cossu e i Desole nelle loro rare esibizioni) seguiva la concezione merelliana.

Il gruppo che faceva capo a Michele Senes seguiva, in una certa misura, lo schema "tradizionale", con l'esecuzione dei canti "classici" e privilegiando l'aspetto serio della Gara, con qualche concessione alla modernità con gli interventi della fisarmonica, Tamponeddu o altri. La presenza frequente di Tamponeddu, inoltre, garantiva i momenti "comici" senza però interferire con lo svolgimento "serio" del programma propriamente canoro.

Ma anche un'altra compagnia, un altro gruppo operava in quel periodo, e ne abbiamo già fatto cenno: quello che faceva capo a Bachisio Virdis e che si mosse

con grande frequenza in una fascia ampia dell'Isola che comprendeva il Campidano a sud di Oristano, diverse zone della Barbagia, dell'Ogliastra e della Baronia (non ci riferiamo a zone esclusive né uniche, ma di prevalenza). Questo gruppo, invece, si ispirava, in parte, allo schema di Nicolino Cabizza, ma con un'accentuazione addirittura dell'elemento spettacolo: la presenza frequentissima di una donna, Nigia Carai, che non si limitava ad alcuni tipi di canto sardo tradizionale, ma "riempiva" gli intervalli con altri "pezzi", in sardo e in italiano (comprese le stornellate); i balli cantati che erano all'ordine del giorno; *Mutos* (e anche *Corsicana*) spesso in italiano; barzellette. Ed erano in tanti ad andarli ad ascoltare; e tante le località in cui venivano chiamati a esibirsi.

Per concludere il discorso su quel quindicennio, un'ultima osservazione: potrebbe non essere un caso che tutto questo abbia fatto seguito all'introduzione della fisarmonica. Qualcuno potrebbe dire: sono aumentate le Gare, ma si è inquinata la originaria purezza del canto sardo. Difficile negarlo ma più difficile ancora sostenerlo. L'unico dato incontestabile è che le Gare si sono moltiplicate. E il declino era ancora lontano; o sembrava.

## CAPITOLO DICIOTTESIMO

*Gli anni Settanta:  
M. Firinaiu. F. Cubeddu.*

Come è facile arguire da ciò che si è detto nei capitoli precedenti, non esiste di fatto nessuna differenza tra l'ultimo scorcio degli anni Sessanta e la prima metà dei Settanta. Quasi tutti coloro che si affermarono a partire dagli anni Settanta, avevano esordito nel decennio precedente o, al massimo, a cavallo tra i due decenni. Agli inizi degli anni Settanta abbiamo solo due "entrées" significative: Franca Pinna, di cui abbiamo già detto, e Francesco Cubeddu junior, di cui diremo più in là. Per altri esordi di rilievo dobbiamo aspettare qualche anno.

Inizia in pieno la sua attività verso il 1969 un cantadore che con il suo stile e la sua personalità darà un'impronta a tutti gli anni Settanta e metà degli anni Ottanta, fino al suo ritiro prematuro che avverrà nel 1986: Mario Firinaiu.

In realtà, la sua prima esibizione ufficiale risale al 1953 o 1954, a Plebi, una località tra Olbia e Arzachena, dove cantò con due ragazzi più grandi di lui, Italo Amadori e Giovanni Molinas, accompagnati con la chitarra da Adolfo Firinaiu (parente di Mario ma per parte di madre): tutti di Berchideddu, una frazione distante una ventina di chilometri da Olbia, dove Mario era nato il 25 gennaio 1939. Aveva già una voce sufficientemente formata, e il suo modo di cantare risentiva dei modelli a cui si ispirava avendoli ascoltati con estrema attenzione, "bevendoseli" quasi con occhi e orecchie, quando venivano a esibirsi nel suo paese e nei dintorni raggiungibili: Cossu, Cubeddu, M. Scanu. E non era la prima volta che saliva sul palco. Sia pure per esibizioni più o meno brevi, aveva incominciato già a dodici anni, nel 1951, nel suo paese, a fianco nientemeno che di Luigino Cossu e di Mario Scanu, col chitarrista Giovanni Scanu. In quella prima apparizione si beccò anche i rimbrotti del grande e saggio Luigino, perché, animato dal "sacro furore", ma meglio sarebbe dire dall'incosciente entusiasmo giovanile, era partito "sparando" le sue prime due *boghes*. "Sei contento adesso? – gli disse – *Continua così e vedrai che di questo passo di strada ne farai poca. Ascolta come canto io e cerca di seguirmi*". Un suggerimento di cui il ragazzo fece tesoro. Un'altra breve apparizione la fece anche a Padru, con L. Cabizza e C. Mannoni, nel 1952. Dopo la Gara di Plebi venne invitato anche a Calangianus, grazie ad alcuni operai del luogo che lavoravano a Berchideddu per l'estrazione del sughero e avevano avuto modo di conoscerlo e di ascoltarlo: a Calangianus cantò con Cabizza, Cubeddu e Mannoni e il chitarrista N. Cabizza. Alcuni luresi che erano pre-

sentì, lo invitarono per la sera successiva nel loro paese. E il piccolo Mario, senza nemmeno rientrare a casa, è di nuovo sul palco la notte seguente: a Luras si ritrova con Cossu, M. Scanu e Porqueddu, il chitarrista è Merella. Inizialmente la popolazione, vedendo salire sul palco, insieme a tre “mostri sacri”, un ragazzino, mugugnò: “*Sicuramente rovinerà la Gara*” – dissero in molti. Così evidentemente non fu se rimase su fino alla conclusione.

Per il quindicenne di Berchiddeddu sembravano aprirsi le porte di un futuro roseo nel mondo delle Gare. Ma non si vive di sole Gare e per vivere le Gare non bastano. Occorreva imparare un mestiere. Quello familiare di bracciante agricolo non rispondeva alle aspettative di Mario. In zona non c'erano grandi possibilità. Sicché prese il coraggio a due mani, come si suol dire, e nel 1956 si imbarcò alla volta di Genova. Nel capoluogo ligure aveva dei punti d'appoggio in una sorella e in due zii che vi si erano stabiliti da qualche tempo. Dopo un periodo di attesa, riuscì a trovare occupazione in un colorificio, nel settore della composizione del colore (cosa che gli risulterà di enorme utilità in seguito); e, nel frattempo, con i soldi guadagnati riusciva a pagarsi le spese per seguire i corsi di stampa e il materiale occorrente per le prove, in una Ditta dove poteva imparare a fare il fotografo, ma lavorando gratis. Le sue giornate erano piene: lavorava nello stabilimento, andava a scuola di “ritocco” e, la notte, si faceva le sue stampe in casa. Per il canto sardo non aveva più tempo. O ne aveva ben poco.

A Genova incontrò Caterina Porcu, una sedilese che seguiva dei corsi per parrucchiera. Fu un colpo di fulmine. Nel 1966 si sposarono e vissero ancora per qualche anno nel capoluogo ligure. Nel marzo del 1969, Mario Firinaiu rientrò in Sardegna. A Olbia mise su uno studio fotografico (la moglie lo aveva preceduto di qualche mese, tornando nell'isola quasi in avanscoperta, aprendo un salone di parrucchiera), e iniziò la sua attività.

Ma ritornò anche al suo antico amore, il rapporto col quale aveva dovuto interrompere dopo un inizio folgorante.

Fu Giovannino Casu, che aveva conosciuto a Genova, a invitarlo a cantare, nel maggio del 1969. Mario non si sentiva pronto, ma si lasciò convincere. La località di quel suo secondo “esordio” fu Cheremule, e con lui e Casu cantò Alessandro Fais; il chitarrista era Pietro Fara. A quella Gara fece seguito un'altra, a Sanno di Montiferro, con lo stesso gruppo; poi a Bonorva; e a Giave; e poi altre ancora: in quell'anno totalizzò una quindicina di esibizioni. Ormai l'aire era stato preso e la sua carriera di cantadore procedette speditamente e con un numero sempre crescente di estimatori. E nel 1971, aggiudicandosi il titolo di “Usignolo della Sardegna” nell'omonimo concorso ozierese, ebbe modo di allargare la sua fama e di conquistarsi nuovi consensi (nel 1977, sempre a Ozieri, conquisterà anche la “Coppa dei campioni”).

Le sue serate si concentravano prevalentemente nell'area centrosettentrionale

della Sardegna e, in specie dopo la costituzione della Cooperativa, nell'ambito di quello che abbiamo definito il "gruppo degli ex-emigrati". Ma anche con altri (esclusi quelli che facevano parte della Cooperativa) ebbe modo di confrontarsi più d'una volta. Per qualche anno andò avanti così, con un buon numero di esibizioni a cui riusciva a tener fede anche per il fatto che la maggior parte avveniva in località non eccessivamente distanti da Olbia.

La situazione cambiò quando, sfasciata la Cooperativa, le sue prestazioni vennero richieste anche, per non dire soprattutto, nell'ambito di quel che restava di essa. Il "raggio d'azione" si allargò notevolmente, e notevolmente si intensificarono gli impegni. E sorsero le prime serie difficoltà. Perché, nel frattempo (siamo nella seconda metà degli anni Settanta), anche la sua attività di fotografo si faceva più intensa. Di lì a qualche anno apre un nuovo studio ad Arzachena e ingrandisce quello di Olbia; apre un altro negozio a Olbia. I servizi per cerimonie varie (soprattutto matrimoni) sono numerosissimi. Praticamente non ha tempo per riposare. Spesso, come chiude il negozio si mette in viaggio per raggiungere la località dove si deve esibire. Siccome parte sempre tardi, deve correre per arrivare in tempo. Al rientro dalla serata, poi, spesso alle prime ore del mattino, si concede qualche ora di riposo e poi è di nuovo nello studio fotografico. È una vita frenetica e pericolosa. Ha perfino due incidenti d'auto (fortunatamente senza conseguenze), al rientro dalle serate, per il sonno e la stanchezza. La moglie vive in uno stato d'ansia continuo. Non ne può più. Ma anche lui si va convincendo giorno dopo giorno che così non può continuare ad andare avanti; non è in grado di reggere un tale ritmo.

Sicché, nel 1985, dopo avere, già negli anni immediatamente precedenti, rallentato notevolmente il ritmo, esibendosi solo, o prevalentemente, nelle località meno distanti da Olbia, conclude la sua ultima stagione sui palchi e decide di smettere<sup>192</sup>.

Continua, ogni tanto, a fare qualche breve apparizione, in qualità di ospite, per lo più in manifestazioni di beneficenza, a Olbia o dintorni. Ma il cantadore di professione non lo farà più. Si dedicherà, stavolta a tempo pieno, all'attività di fotografo, allargando anche il settore commerciale ad essa legata.

Al canto, in realtà, Mario Firinaiu non si è mai dedicato a tempo pieno, nel senso che raramente saliva sul palco riposato e avendo riservato tutte le sue energie e la concentrazione per l'esibizione canora. Sicché gli capitava, talvolta, di

<sup>192</sup>Già nel corso di una partecipazione al programma *Canto in Re*, trasmesso in diretta dagli studi RAI di Cagliari, a una precisa mia domanda, determinata dal fatto che conoscevo bene la situazione, se, messo alle strette, in condizioni di dover continuare con una sola attività, avrebbe scelto il canto o la fotografia, rispose: "Senz'altro la fotografia". Perché, aggiunse: "Lì è il futuro", ossia la sicurezza economica e l'attività lavorativa anche dei figli. "E quindi lasceresti il canto?" - chiesi. "Lascerai il canto. A malincuore, ma lascerai il canto". Era il 18 maggio 1980.

concludere la Gara un po' in affanno; e comunque non al meglio delle sue possibilità. Non di rado riusciva a mascherare una condizione di obiettiva difficoltà distribuendo sapientemente le residue energie e limitandosi a *boghes* di routine, ben congegnate e diligentemente eseguite ma poco impegnative "fisicamente". Evidentemente la lezione di Luigino Cossu non l'aveva dimenticata! Spesso poi, e in specie nelle ultime stagioni di attività, a fine Gara, quando gli altri, dopo aver mangiato, si trattenevano a chiacchierare con gli organizzatori, lui prendeva la macchina e partiva o, se viaggiava con altri (lasciava talvolta la sua macchina a Sassari o a Codrongianus), si sdraiava su una poltrona e in un amen si addormentava. Tanta era la stanchezza<sup>193</sup>.

Nelle serate di grazia, ossia quando saliva sul palco un po' meno stressato e trovava anche i colleghi in buona vena, si sbizzarriva in un caleidoscopio di *boghes* varie, elaborate, impostate con una straordinaria sagacia e finemente ceselate, anche con accorgimenti vocali come trilli e vibrati di trascinate bellezza.

Abbiamo già avuto modo di osservare che i modelli a cui Mario Firinaiu si ispira sono fondamentalmente tre: Cossu, Scanu e Cubeddu. E, infatti, se si scompongono, come in una sorta di vivisezione o, se vogliamo, di analisi strutturale, le sue *boghes*, si individuano talvolta "invenzioni" di Cossu riprese da Mario Scanu e ritmate da Cubeddu: ma il tutto è composto e amalgamato con una tale finezza e maestria, e agghindato con un lieve tocco di rifinitura, che quella diventa una *boghe* di Mario Firinaiu. Fatte queste doverose osservazioni, che lungi dallo sminuire accrescono le sue capacità artistiche, occorre anche aggiungere che egli aveva pure grande fantasia e notevole creatività; e diverse sue esecuzioni, dai modelli ispiratori prendevano solo lo spunto, e talvolta neppure quello.

Vocalmente, presentava alcune peculiarità sulle quali ci sembra opportuno soffermarci. La sua voce aveva una buona estensione e notevole elasticità, ed egli sapeva gestirla con non comune sagacia. Sia negli acuti che nei bassi risultava di apprezzabile spessore. Era una di quelle voci che, grazie alle frequenze su cui si basano, riescono "ad andare", ossia a diffondersi anche a una certa distanza, pur non essendo di per sé molto robuste. Quanto a gradevolezza, si presentava con due facce diverse: estremamente gradevole, seducente, coinvolgente quando era in serata di grazia (ossia riposato); allora i gorgheggi, i vibrati, i trilli, le modulazioni, i melismi scaturivano con una lievità armoniosa e rotonda. Diversamente, la voce rimaneva "cruda", fredda e come "scheggiata", incrinata: scorreva con grande difficoltà e, nonostante l'impegno, anche le modulazioni risultavano faticose e mancanti di quel qualcosa che rende armonioso e dolce l'insieme. In sera-

<sup>193</sup> Parlo per conoscenza diretta. A episodi simili ho assistito più volte e in diverse località.

ta di vena, comunque, Mario Firinaiu catturava il pubblico e lo trascinava all'entusiasmo. Affrontava i colleghi con grande rispetto ma con spirito battagliero. Il suo cantare risultava di un varietà straordinaria e, sempre nei limiti della compostezza classica, estremamente innovativo e moderno, come già osservato.

Nonostante la complessiva brevità della carriera, ha lasciato il segno e trovato un nugolo di seguaci. Non è inesatto affermare che ha dato un apporto determinante all'innovazione tecnica del canto sardo degli ultimi decenni: per l'osservanza e la tenuta di tempi e ritmi, per la ricerca delle rifiniture, per l'approccio lieve, aggraziato, mai violento e in genere privo di strappi anche alle *boghes* più "tirate". Era in possesso di una tale tecnica e aveva un controllo tale dei suoi mezzi vocali, che riusciva, anche nei momenti di maggiore "aggressività", a conservare la freddezza necessaria per contenere l'impeto entro i limiti della compostezza e a rivestirla di dolcezza nella "calata".

È stato un vero beniamino del pubblico, che ne apprezzava assai l'eleganza e la finezza del comportamento. Anche per tale motivo il suo ritiro prematuro e nel pieno del successo, ha lasciato nello sconcerto tutti gli estimatori del canto e i fruitori della Gare.

\*\*\*\*\*

L'omonimia può, in alcuni casi, essere fastidiosa e provocare equivoci e contrasti. Per evitarne le conseguenze, nei paesi dove poteva accadere che fossero piuttosto numerose, si faceva ricorso al soprannome o al patronimico<sup>194</sup>. Altre volte, ad esempio in campo artistico, si risolve il problema, se sono di provenienza diversa, indicando, accanto al nome, il paese di origine; oppure facendo riferimento all'età, accompagnandolo dall'aggettivo sostantivato "il giovane" o "il vecchio" (oppure, in maniera più sofisticata, con i vocaboli latini "senior" e "junior").

Sta di fatto, comunque, che, in Sardegna, quando all'orizzonte del canto sardo si affacciò e incominciò a farsi conoscere il seneghese Francesco Cubeddu, l'altro Francesco Cubeddu, quello di Bulzi, già celebrato protagonista di tante battaglie canore, si sentì quasi come defraudato del proprio nome. Diamine! Francesco Cubeddu, quello vero, era solo lui. E più di lui si sentirono defraudati i suoi estimatori, quelli più fanatici, per i quali c'era solo un Francesco Cubed-

<sup>194</sup>Nel mio paese di Narbolia, dove i Vargiu erano, ai tempi della mia infanzia, piuttosto numerosi, mia madre e i suoi fratelli venivano indicati col nome del padre, Gavino (in narboliese *Bainzu*). Sicché mia madre, anziché Maria Vargiu, i compaesani la chiamavano *Maria Bainzu*, più precisamente, nella pronuncia schietta narboliese, *Mari' Bainzu*. Ossia Maria figlia di Gavino. Dimodoché non poteva essere confusa con nessun'altra Maria Vargiu presente in paese.

du cantadore. E l'altro? – potrebbe chiedersi qualcuno. L'altro non contava. Praticamente era come se non esistesse.

Quando poi l'altro Cubeddu incominciò ad affermarsi, era lui ad adontarsi se, come qualcuno faceva, sentiva definire quello di Bulzi come “Cubeddu il grande”. Il più delle volte l'espressione non includeva alcun giudizio di merito: ci si voleva riferire semplicemente all'età. Ma dava fastidio. Non parliamo poi di quando il più giovane raggiunse il culmine del successo e della popolarità. A questo punto le parti si erano rovesciate e, per i fans, di Cubeddu tornò a esistere uno solo: quello che non esisteva prima.

Ci siamo soffermati un momento su un elemento di per sé scarsamente rilevante, ma che si aggiunge a tanti altri tasselli che di volta in volta abbiamo esposto e che, tutti insieme, contribuiscono a creare il mosaico dell'ambiente nel quale la Gara a chitarra si colloca e dell'atmosfera che intorno ad essa di volta in volta, nelle varie epoche, si è respirata. E anche per premettere, una volta per tutte, che per evitare confusioni noi indicheremo quello di Bulzi semplicemente come Francesco Cubeddu, mentre aggiungeremo il comparativo latino junior (da non leggere “giunior”, per favore!), ogniqualvolta lo riterremo necessario, a quello di cui stiamo per occuparci.

Francesco Cubeddu nasce a Seneghe il 10 settembre 1944, in una famiglia povera e numerosa.

Seneghe è un paese i cui abitanti sono tenacemente attaccati alle tradizioni. Amano molto i balli e li eseguono con riconosciuta maestria. Ma sono noti soprattutto per il canto polivocale: “Su cuntratu” (analogo a quello che altrove chiamano “tenore”) vanta lunga tradizione e, ancora ai nostri giorni, largo seguito. Ma anche il canto a chitarra vi era, in specie negli anni Quaranta e Cinquanta, diffusamente praticato. E non mancavano voci notevoli, quali Antonio Sogos, Nannicu Cubeddu “Bigotzi”, e lo stesso padre di Francesco, Salvatore, noto *Apéri s'ogu* (a proposito di omonimie, a Seneghe sono tantissimi i Cubeddu; per cui ciascuno di essi viene contraddistinto da un soprannome o, in qualche caso, dal patronimico: lo stesso Francesco, infatti, a Seneghe e nei paesi vicini, era conosciuto come Francesco *Apéri s'ogu*).

In tale contesto il giovane Francesco ebbe modo di sviluppare la sua passione per il canto, imparando anche a suonacchiare la chitarra. Ma non è che avesse molto tempo per dedicarsi. Per quanto amasse i divertimenti, le condizioni familiari non gli permettono di condurre la vita del Michelaccio: appena concluse le scuole dell'obbligo, trovò lavoro come manovale in un'impresa edile. E, dopo il necessario periodo di apprendistato, si mise in proprio. E sarà sempre il mestiere del muratore quello esercitato nella sua breve vita. Anche se, va detto, negli ultimi anni era riuscito a sua volta a mettere su una piccola impresa edile.

Ma Seneghe non offriva grandi prospettive per un giovane ambizioso e sognatore. Sicché, al termine del servizio militare, svolto a Trieste, emigra in Svizzera, dove ha modo di perfezionarsi nella professione. Rientra in Sardegna nel 1962. Ma non trova requie. Tra il 1968 e il 1970 torna ogni tanto, sia pure per periodi abbastanza brevi, in Svizzera.

Verso la metà degli anni Sessanta si lascia contagiare dalla “moda” dei complessini di musica leggera e, insieme al fratello Raimondo e ad alcuni amici costituisce un gruppo che denominarono “I Dannati”: uno dei tanti che in quegli anni apparvero, spesso con nomi straordinariamente fantasiosi, un po’ in tutti i paesi della Sardegna (e non solo); e, come molti altri, ebbe scarso successo e vita breve: si sciolse dopo un anno.

La vera e propria attività di cantadore sardo, sui palchi delle Gare, pur avendo avuto inizio nei primi anni Settanta, come vedremo, assume una certa continuità e consistenza nella seconda metà di quel decennio e si intensifica nel decennio successivo. Aveva raggiunto i livelli più alti di popolarità e di successo, ed era probabilmente ancora in fase di ascesa, anche in termini di tecnica esecutiva, quando è venuto tragicamente a mancare. Rientrava da Palau, dove aveva cantato con Franca Pinna e Gavino Loria, accompagnati dal chitarrista Aldo Cabizza e dal fisarmonicista Claudio Dessena, quando, alle tre e trenta del mattino del 5 settembre 1988, perde la vita sulla strada statale 131 bis, nel tratto Siniscola-Nuoro. All’altezza del chilometro 76, la sua auto esce fuori strada. Probabilmente per un malore, a sentire coloro che quella sera stavano con lui<sup>195</sup>. Muore probabilmente sul colpo.

Mancavano cinque giorni al compimento dei quarantaquattro anni, e lasciava la moglie, Anna Maria Ponti, che aveva sposato nel 1974, e due figli in tenera età: Sebastiano e Salvatore, quest’ultimo di appena nove anni.

La tragica scomparsa suscitò una straordinaria onda emotiva e, ai suoi funerali, partecipò una gran massa di persone, provenienti da tutta l’Isola. A testimonianza anche del gran numero di estimatori che era riuscito a conquistarsi.

Abbiamo accennato al suo esordio canoro. Ufficialmente lo si fa risalire al luglio 1972, a Seneghe, in occasione della festa di S. Maria. Al suo fianco c’era Mario Firinaiu. Ignoriamo il nome dell’altro collega (se c’era un altro) e degli strumentisti. Ma, a dire il vero, la prima volta che salì su un palco per cantare, fu nel 1958, quando aveva appena quattordici anni, a Narbolia. Con lui si esibirono il fratello Antonio (Tottò) e il già citato Antonio Sogos, accompagnati da Antonio

<sup>195</sup> Anche in una chiacchierata recente Franca Pinna mi ha raccontato che per tutta la serata Cubeddu si era lamentato dicendo di non sentirsi al meglio. A fine Gara non aveva voluto mangiare, né aveva bevuto.

Cocco: una Gara tutta “locale”, con tre cantadores seneghesi accompagnati da un chitarrista narboliese.

Qualche altra esibizione ci fu anche negli anni successivi e dopo il primo rientro dalla Svizzera; ma si trattò di episodi sporadici e isolati. Sicché, come anche lui faceva, non è errato considerare quella del luglio 1972 come la Gara d’esordio vero e proprio. Benché, va ripetuto, negli anni immediatamente successivi, pur registrando un discreto numero di Gare, che si andò accrescendo di anno in anno, stentasse un tantino a farsi “accogliere” nel novero dei cantadores più rinomati. Anche perché, in specie nei primi tempi, il suo carattere un po’ indisponente e la mancanza di tatto nei rapporti con i colleghi non gli giovavano proprio. E, inoltre, anche a causa di una vita non del tutto regolata, le sue prestazioni canore erano discontinue. Piano piano, però, riuscì a darsi una regolata e la situazione migliorò notevolmente fino a raggiungere i risultati di cui s’è detto.

Aveva una voce non particolarmente robusta e possente, ma abbastanza consistente, estremamente gradevole, sufficientemente elastica, armoniosa, notevolmente sicura e brillante nei registri medio-alti, un po’ meno in quelli bassi; ma riusciva a correggere e a mascherare tale deficienza con un apporto di nasalità non fastidiosa ma anzi suggestiva. La *calata in Re* era squillante e assai di frequente splendida per via di un gorgheggio vibrato che seduceva il pubblico. Dotato di una buona impostazione tecnica e di un notevole repertorio di variazioni (i cosiddetti “passaggi”), il suo cantare risultava ricco, vario e fantasioso. Molto apprezzata la sua esecuzione della *Disisperada*. Nei *Mutos* sapeva alternare impeto e dolcezza, grinta e delicatezza, facendo seguire un ritmo lento e compassato a uno svelto e aggressivo.

Battagliero e generoso, era, talvolta, psicologicamente fragile: aveva bisogno del conforto e dell’incoraggiamento del pubblico e, soprattutto, di chi gli stava vicino, perché bastava un nonnulla per abatterlo. Ma quando partiva sicuro di sé, o acquistava tale sicurezza, diventava straordinariamente grintoso e irriducibile: un tipico cantadore da Gara, che con la sua presenza vivacizzava e rendeva avvincenti le disfide canore. Qualche volta questa generosità e irruenza (anche caratteriale) lo portavano a voler strafare. E ciò avveniva a discapito della correttezza stilistica. E anche nella sua ricerca del nuovo, del diverso, dell’originale, creava talvolta delle *boghes* che, pur apprezzate dal pubblico meno avveduto soprattutto in virtù di una accattivante “calata in Re”, lasciavano perplessi gli intenditori più fini, risultando “degli ibridi”, vale a dire dei miscugli non perfettamente amalgamati di stili diversi e spesso inconciliabili (tutto il contrario, ad esempio, di ciò che riusciva invece a Firinaiu, come abbiamo visto). Questo, però, accadeva di prevalenza quando non era “in grande serata” o mancava di piena serenità. Talvolta accusava anche la stanchezza dovuta agli impegni di lavoro (era

diventato titolare, come abbiamo accennato, di una impresa edile) e alle preoccupazioni relative a quello. Spesso partiva per andare a cantare senza essersi adeguatamente riposato<sup>196</sup>.

Quando è venuto a mancare era sicuramente tra i grandi protagonisti delle Gare, tra i più apprezzati e amati dal pubblico. E, da un punto di vista qualitativo, probabilmente ancora in fase ascendente, e pertanto in grado di ulteriore miglioramento<sup>197</sup>.



Mario Firinaiu tra P. Pippia e A. Cabizza. Si intravedono dietro, F. Denanni e Q. Lunetta. Badesi mare 1985.



Francesco Cubeddu jr. con V. Marras. Metà anni '70.

<sup>196</sup> Posso affermarlo per conoscenza diretta, avendo presentato diversi spettacoli in cui si esibiva lui, e avendo con lui viaggiato più volte.

<sup>197</sup> Per un ulteriore approfondimento su F. Cubeddu, consigliamo lo scritto *F. Cubeddu. L'uomo. Il cantadore*, accluso alle due musicassette *Cubeddu vivo*, a cura di G. PERRIA, KOKKO Record KR 390 e 391, 1992; e, ancora, G. PERRIA, *Usignolo della Sardegna ecc.*, cit. pagg. 144-146.



Mario Firinaiu tra P. Pippia e M. Senes. Olbia 1978.



da sinistra: Pippia, Denanni, Cubeddu jr. e A. Cabizza. 1988.

## CAPITOLO DICIANNOVESIMO

*Gli anni Settanta. F. Falchi. F. Denanni.  
A. Falchi. C. Sarobba. Q. Lunetta.  
G. Loria. F. Demuru. G.M. Faedda.*

**A**bbiamo visto, analizzando decennio dopo decennio il susseguirsi di cantadores e strumentisti, che alcuni hanno iniziato la loro attività molto presto, talvolta ancora nell'adolescenza; e il fenomeno, come vedremo, si andrà intensificando a partire dall'ultimo decennio del Novecento. Per contro, abbiamo anche visto che, qualcuno, ha iniziato piuttosto tardi: pensiamo a Pietro Porqueddu. Il primato sotto questo aspetto, tuttavia, tra i cantadores più rinomati, crediamo che spetti incontestabilmente a Francesco Falchi. La sua prima Gara, infatti, è del 22 giugno 1974, a Porto Torres: cantò con F. Cubeddu, M. Scanu e M. Firinaiu, accompagnati dal chitarrista M. Senes. Aveva trentacinque anni, essendo nato ad Ardara il 20 luglio 1939. Il padre, Antonio, lavorava in ferrovia.

Ad Ardara il piccolo Francesco frequentò le scuole elementari e, poi, incominciò a lavorare nel settore dell'edilizia che lo portò, dopo il necessario periodo di apprendistato, a diventare muratore: quello che sarà, definitivamente, il suo mestiere.

Il padre, così come il fratello maggiore di Francesco, Agostino, di cui parleremo più in là, erano dotati di bella voce e cantavano. Il padre si era esibito qualche volta anche sui palchi.

Nel 1954 la famiglia Falchi, composta dai genitori e otto figli, si stabilì a Porto Torres, città di cui il capofamiglia era originario.

Anche Francesco era dotato di una bella voce, ma in pochi ne erano a conoscenza. Di carattere riservato, addirittura chiuso, badava ai fatti suoi. Casa e lavoro erano i suoi principali obbiettivi e costituivano in qualche modo il pensiero dominante. Frequentava poche compagnie e ignorava le bettole. Di conseguenza, pur avendo propensione per il canto, nulla faceva per trasformarlo in passione e, soprattutto, per alimentarla. Né smaniava per far conoscere agli altri le sue doti e per mettersi in mostra. Tra i suoi sogni non c'era sicuramente quello di prender parte a competizioni canore. In specie dopo aver messo su famiglia, conducendo all'altare, nel 1967, la concittadina (di Porto Torres) Chiara Soro. Dall'unione nasceranno tre figli.

E tuttavia, era evidentemente destino che sui palchi Francesco Falchi ci andasse a finire.

Dopo l'esordio del 1974, e alcune altre esibizioni nello stesso anno, nel 1975 prende parte al Concorso ozierese "Usignolo della Sardegna", aggiudicandosi il titolo. Fu, come si suol dire, la ciliegina sulla torta, perché fece conoscere a un pubblico più vasto un cantadore che già dalle prime apparizioni aveva destato l'interesse di coloro che avevano avuto modo di ascoltarlo. Interesse trasformatosi ben presto in convinto consenso, che si accrebbe anno dopo anno. A partire dai primi anni Ottanta e per oltre un quindicennio è stato tra i cantadores più celebrati e richiesti, e si è esibito con grandissima frequenza in numerosissime località. Ha conosciuto, in quel lasso di tempo, un breve periodo di crisi (per quasi un anno smise di cantare), in seguito alla prematura scomparsa della moglie, avvenuta nel dicembre del 1986; e qualche stagione di appannamento, manifestatosi soprattutto con un'opacizzazione della voce, che perdeva quella brillantezza che ne costituisce una delle caratteristiche più evidenti e accusava un cedimento di spessore nel "Re" finale. Ma è riuscito a riprendersi in notevolissima misura. Ancora nel 2005 continua a esibirsi con successo e non disprezzabile frequenza. E proprio in quest'anno, nel mese di giugno, l'Amministrazione comunale di Ardera, suo paese natale, ha organizzato una grande manifestazione di canti sardi, per onorare i suoi trent'anni di carriera sui palchi (in realtà gli anni sono 31, ma la manifestazione doveva tenersi nell'ottobre del 2004 e poi, per svariati motivi, è slittata all'anno successivo ed è stata inserita nella seconda edizione della "Sagra della cordula"). Una serata pienamente riuscita, gratificata da un notevole afflusso di pubblico, parte del quale di varia provenienza, che ha visto la partecipazione dello stesso Falchi, di Franco Denanni e Francesco Demuru, accompagnati dal chitarrista Bruno Maludrottu e dal fisarmonicista Graziano Caddeo, presentati da chi scrive, che ha anche tracciato un profilo biografico-critico del festeggiato.

Francesco Falchi rimane, a nostro avviso, uno dei cantadores più originali, per qualità vocali e doti interpretative. Possiede una voce straordinariamente elastica, con degli acuti incredibili e dei sopraccuti ancor più incredibili, che creano nell'ascoltatore l'illusione che possano dilatarsi all'infinito, eseguiti con una naturalezza unica e impreziositi da stupendi vibrati. E dopo l'acuto (e l'eventuale sopraccuto), si allenta la tensione e c'è come un molle abbandono che conduce a una "calata in Re" solitamente semplice, ma avvolta in un chiaroscuro permeato di struggente malinconia.

Di lui ciò che maggiormente colpisce (e, anche in questo caso, le nostre personali impressioni concordano con quelle di tantissime altre persone, compresi gli "addetti ai lavori") è la voce. Quel particolare timbro che la caratterizza che ci ha fatto dire più volte e in diverse occasioni, nel tentativo di trovare una definizione adeguata, che ci troviamo di fronte a una voce "antica", o, più precisamen-

te, di una voce “sarda antica”. E tale impressione è rafforzata dal modo di cantare, che non è particolarmente elaborato, e anche in questo ha il vago sentore di antico. Le “boghes” più belle di Francesco Falchi – in cui non è raro incontrare qualche traccia del cantare del concittadino P. Porqueddu (i riferimenti a quest’ultimo erano più frequenti e più evidenti nei primi anni di attività) – sono, tutto sommato, abbastanza semplici, lineari, dispendiose solo negli acuti, ma senza lungaggini eccessive; e anche laddove agli acuti non fa ricorso, in quelle che potremmo definire “di riposo” – che però, talvolta, presentano la caratteristica, piuttosto rara in epoca recente, di essere eseguite con un’unica emissione di fiato, senza cesure, cioè, tra “pesada” e calata – i tratti salienti sono quelli di una struttura semplice e lineare, e di una esecuzione talmente naturale che quasi non si avverte la volontà (e la maestria) del cantadore. Ma il ritmo, la timbrica vocale, il sentimento che da esse promanano, rendono quelle “boghes” incantevoli e accattivanti per un pubblico che rimane immancabilmente sedotto. E ci è accaduto più d’una volta, anche nei primi anni del Duemila (in epoca, vale a dire, in cui il cantadore di Porto Torres non poteva più – anche per ragioni anagrafiche – esprimersi ai livelli degli anni d’oro) di osservare il pubblico restare stupito ed entusiasta di fronte alle “boghes” spinte, elaboratissime, tecnicamente impeccabili di interpreti più giovani e innegabilmente bravissimi, ma di riservare gli applausi più “sentiti” a talune esecuzioni di F. Falchi.

\*\*\*\*\*

Quasi contemporaneamente a Francesco Falchi si affacciava alla ribalta un ragazzone di Chiaramonti: Franco Denanni<sup>198</sup>.

Nato il giorno 11 febbraio 1958 da una famiglia di allevatori, sarà questo anche il mestiere a cui verrà avviato una volta terminate le scuole dell’obbligo, e che diverrà l’attività primaria della sua vita.

La sua entrée nel mondo delle Gare non è avvenuta in punta di piedi e neppure attraverso una porta secondaria. In una col suo carattere ambizioso e tenace, si è imposto subito all’attenzione del pubblico entrando in finale nel 1975 a Ozieri (finì terzo, nell’edizione che, come detto poc’anzi, fu vinta da un altro quasi esordiente, ossia F. Falchi). Si rifece però l’anno successivo, aggiudicandosi il trofeo davanti a Quirico Lunetta e a Mariano Lilliu. Era il 20 settembre, e alcuni spettatori di Oschiri, che erano presenti, ne parlarono con i loro compaesani, una volta rientrati a casa, e lo invitarono per la festa dell’ “Unità”. E così a Oschi-

<sup>198</sup> È singolare il fatto che nel primo quinquennio degli anni Settanta abbiano esordito numerosi cantadores di nome Francesco: Cubeddu jr, Falchi, Denanni, Sarobba, Demuru, Franca Pinna!

ri Franco Denanni fece il suo esordio in una Gara “normale”: cantò con Murru, Lunetta, Ireneo Ledda, il chitarrista Valerio Marras e il fisarmonicista P. Madau.

Dopo qualche anno di “noviziato”, che gli serve per farsi le ossa e accumulare esperienza, la sua carriera assume le dimensioni di un crescendo continuo e impetuoso. Dalla metà degli anni Ottanta, la sua risulta una delle figure di spicco del mondo delle Gare. La sua sicurezza, la sua spavalderia (ostentata, a dire il vero, più che autenticamente reale e sentita), il suo coraggio fanno sì che egli riesca a imporre la propria personalità e ad assumere, in qualche misura, anche per riconoscimento di molti colleghi, un ruolo dominante, e a diventare un punto di riferimento.

Verso la metà degli anni Novanta conosce un periodo di appannamento, di momentanea eclissi, che fanno paventare addirittura la sua uscita di scena. Ma reagisce con la grinta e la volontà feroce che gli sono caratteristiche e dopo un anno o due, risolti i problemi (di salute) che avevano determinato la crisi, riemerge con forza, forse meno impetuoso ma più maturo e caratterialmente più riflessivo e comprensivo. E ritrova il suo posto di rilievo sui palchi.

Franco Denanni è dotato di una grande voce, pastosa e potente, di notevole estensione, anche se non sempre timbricamente bellissima. Ricca di chiaroscuri, con una consistenza e robustezza nelle note basse quali pochi cantadores hanno potuto vantare, suscettibile di straordinarie modulazioni se adeguatamente sollecitata. Negli anni e nei momenti migliori stupiva e incantava il pubblico con una cura attenta dei dettagli e con delle finezze straordinarie, facendo ricorso ai “fortissimo” e ai “pianissimo” (quasi sottovoce), e a gorgheggi prolungati di grandissimo effetto. Ma era capace pure di trascinarlo all’entusiasmo spingendo su ritmi assolutamente coinvolgenti supportati da una grinta straordinaria.

Stilisticamente, dopo un avvio un tantino incerto (spiegabile comunque con l’età giovanile), sulla scia soprattutto di Mario Firinaiu, con un’applicazione continua e uno studio degli antichi modelli che lo hanno portato a costruirsi un eccezionale bagaglio di conoscenze e di moduli esecutivi, è venuto pian piano acquisendo una sua caratteristica ben precisa e individuabile, almeno nei suoi tratti fondamentali. Perché, come vedremo, alla base della concezione artistica di Franco Denanni sembra esserci il principio apparentemente paradossale di restare se stesso cercando in continuazione di cambiare, o, se vogliamo dirla in altro modo, di essere sempre lo stesso presentandosi di volta in volta in maniera diversa.

Nel periodo immediatamente successivo alla “ripresa” di cui abbiamo detto, sembra aver maturato una visione un po’ disincantata e quasi ironica del canto, rifacendosi spesso ad alcune formule di Desole, magari accentuandone l’originalità e il tocco di insolito: “boghés” tutt’altro che sentimentali, sottolineate anche

da inconsueti ibridismi ritmici. Ma dopo una fase che potremmo definire “eccessiva”, sembra aver trovato un nuovo equilibrio tra l’ansia del “nuovo” e del “diverso”, potremmo dire dello “sbalorditivo”, e una linea non distante dal cantare più classicamente tradizionale, con un bilanciato alternarsi di tecnica pura e di sentimento, di impetuose accensioni e di molle rilassatezza. Può essere condivisibile o meno questo suo atteggiamento, e possono piacere o meno queste fasi che ci mostrano un Denanni proteiforme. Ma è senz’altro encomiabile lo sforzo di ricercare strade nuove, di sperimentare moduli esecutivi differenti, piuttosto che adagiarsi comodamente sul già visto e conosciuto, che sicuramente comporta meno fatica e meno rischi di critiche.

In ogni caso, benché la sua carriera prosegua ad alti livelli nel momento in cui scriviamo, ce la sentiamo di poter trarre, da quanto visto finora, la conclusione che è, quella di Franco Denanni, una figura assolutamente di spicco nella storia della Gara degli ultimi decenni. E basterebbe a testimoniare, di là dalle valutazioni critiche, il grandissimo numero di esibizioni in ogni angolo dell’Isola, nella Penisola e all’estero; nonostante il fatto che a molte, in specie quelle fuori Sardegna, deve rinunciare per motivi legati alla sua attività di allevatore.

\*\*\*\*\*

Prima di Francesco, un altro Falchi si era segnalato come cantadore: suo fratello Agostino.

Nato ad Ardara il 22 ottobre 1934, a differenza del fratello aveva incominciato giovanissimo a cantare. Era appena sedicenne quando salì per la prima volta su un palco, a Siligo, per fare “due voci” con M. Scanu, L. Cossu e L. Cabizza. Ma l’esordio vero e proprio avvenne nel 1956 a Porto Torres, dove la famiglia, come abbiamo visto, era rientrata due anni prima: si esibì al fianco di Porqueddu, Cubeddu e Pintus. A quella, nello stesso anno, seguirono alcune altre Gare.

Sembrava l’avvio di una brillante carriera sui palchi, che anche i “grandi vecchi” del canto sardo, ascoltandolo, avevano preconizzato. Ma una serie di circostanze sfavorevoli in cui venne a trovarsi coinvolto lo bloccarono, tenendolo per diversi anni lontano dai palchi e dalle Gare.

La ripresa si presentò estremamente difficoltosa e, di fatto, non si realizzò quanto, negli anni d’esordio, sembrava destinato a conseguire. Si è preso qualche soddisfazione, ma quel periodo d’oro – che non aveva potuto sfruttare – era svanito per sempre. E non è riuscito a emergere e ad imporsi ad alti livelli nonostante le sue non disprezzabili qualità. È, infatti, dotato di una voce gradevole, squillante, ben modulata, di considerevole spessore; e il suo cantare, vario e apprezzabilmente originale, tecnicamente ben impostato, trae origine da un attento studio dei grandi interpreti del passato, pur non indugiando sulla pedissequa imita-

zione di essi. Tra i momenti significativi, ricordiamo il titolo di “Usignolo” conquistato a Ozieri nel 1988; in questo caso un riconoscimento, sia pure tardivo, a una carriera che con un po’ di fortuna avrebbe potuto essere più soddisfacente.

\*\*\*\*\*

Non ha fatto molte Gare, ed è anche poco conosciuto fuori dalla sua città, se non tra gli “addetti ai lavori”, Francesco “Cicito” Sarobba.

Nato a Ozieri il giorno 8 di novembre del 1934, inizia a cantare, ufficialmente, nel 1975, esibendosi nel glorioso teatro “De Candia” della sua città, insieme a Francesco Falchi, Francesco Cubeddu junior, Nigia Carai e Paola Licheri. Va da sé, ovviamente, che, in privato, aveva incominciato già da tempo; come, d'altronde, tanti ozieresi per i quali, soprattutto negli anni della sua giovinezza (ma anche prima: Ozieri è uno dei luoghi “mitici” del canto “a chitarra”), il canto sardo era un “passatempo” abituale. Ma, nonostante la passione e le non indifferenti doti vocali, prevalse in lui la dedizione al lavoro, che poco tempo gli lasciava, oltretutto, per i divertimenti. E così ha continuato a essere anche dopo quell'esordio del 1975: non ha mai sgomitato per farsi strada nel mondo delle Gare. Canta per lo più a Ozieri e in qualche località, prevalentemente vicina, dove qualcuno lo invita. Ma una competizione a cui tiene molto c'è: il Concorso “Usignolo della Sardegna”. E dopo due secondi posti consecutivi negli anni precedenti, nel 1981 si aggiudica finalmente il titolo. Replicherà poi nel 1982, vincendo anche la “Coppa dei Campioni”. E non è difficile immaginare, anche per chi non conosce Ozieri e la piazza Cantareddu, come questa sia letteralmente “esplosa” d'entusiasmo, festeggiando un cantadore che gli ozieresi sentono “loro” forse come nessun altro, anche di lui obbiettivamente più grandi e importanti. Forse ne apprezzano la riservatezza, la serietà, la modestia; oltre che, naturalmente, la voce. E più che apprezzarlo, lo amano.

Pur comprendendo le sue ragioni e la sua riservatezza, è un peccato che sia rimasto prevalentemente, anche come mentalità, un dilettante: *“perché è dotato di mezzi vocali non comuni, con una timbrica gradevolissima e fascinosa. È, la sua, una di quelle voci che non lasciano indifferente l'ascoltatore. I difetti che si porta appresso, di carenze tecniche e di non sempre perfetta intonazione, traggono origine, prevalentemente, dalla mancanza di un'adeguata educazione e di una corretta impostazione canora in età giovanile e, presumibilmente, dalla scarsità, soprattutto negli anni in cui un cantadore viene a formarsi, di confronti ad alto livello.”* Correggendo o eliminando, se avesse voluto e potuto, tali difetti, che si presentano piuttosto marcati, avrebbe potuto aspirare a un ruolo di ben diversa consistenza nella storia delle Gare. Anche perché, oltre ai mezzi vocali, di cui abbiamo detto, non manca di buone capacità interpretative; alcune sue esecuzioni risultano veramente ragguardevoli e toccanti per originalità e sentimento.

*“Ma forse la sua ambizione non è mai andata oltre: canta per divertirsi e per sfogarsi. Gli sta bene così e ad altro non aspira”<sup>199</sup>.*

\*\*\*\*\*

Nato a Cuzzòla, oggi frazione di Padru ma il 26 giugno 1943, quando vi vide la luce, appartenente al comune di Buddusò, Quirico Lunetta ha iniziato a mettersi in luce nella seconda metà degli anni Settanta. La sua prima “uscita”, però, risale al giugno 1971 quando, a Olbia, ufficialmente invitato (ma non retribuito), cantò con Serafino Murru e Ciccheddu Padre, con l’accompagnamento del chitarrista Antonio Marongiu e del fisarmonicista Franco Udassi. Ricevette un compenso, invece, poco dopo a “Su Canale”, frazione di Monti. E sempre nello stesso anno venne invitato anche a Putifigari e a Bonnanaro. Un inizio promettente ma nulla più. Per farsi conoscere, incominciò a prendere parte ai numerosi Concorsi per “voci nuove” che in quel periodo venivano organizzati da più parti. Diversi li vinse, come a S. Giusta(OR), ad Abbasanta, Ittireddu etc. Fu secondo all’“Usignolo” di Ozieri del 1976.

Acquisita una discreta fama, incominciò a esibirsi con continuità e frequenza soprattutto nella prima metà degli anni Ottanta. Poi, anche per l’intensificazione dell’attività lavorativa (in campo commerciale; all’esercizio che gestiva – e gestisce tuttora – a Cuzzòla, aveva aggiunto la partecipazione attiva a una azienda del settore alimentare) ha dovuto rallentare il ritmo. Successivamente ha dovuto fare i conti anche con problemi di salute: nell’aprile del 1996, mentre si esibiva a S. Giusta di Loiri accanto ad Antonio Porcu e Gianni Denanni, col chitarrista Bruno Maludrottu e il fisarmonicista Claudio Dessena, accusò un grave malessere. Trasportato immediatamente all’ospedale, gli venne diagnosticato un ictus, da cui è riuscito a venir fuori praticamente indenne; ma per diverso tempo ha dovuto restare lontano dai palchi. Ha ripreso gradatamente, ma ormai il “suo momento” era andato. Ha smesso definitivamente nel 2003, pur continuando a rendersi disponibile per qualche serata soprattutto di beneficenza. Ma ulteriori problemi di salute lo hanno poi bloccato del tutto.

Dotato di una voce limpida, non particolarmente robusta e di colore fin troppo chiaro, ma gradevole, soprattutto nei primi tempi colpiva per la sicurezza con cui costruiva le sue “boghès”. Nei momenti migliori riusciva anche a dar loro una buona rifinitura. In seguito si è avuta l’impressione che sia andato smarrendosi, perdendo una parte dell’antica sicurezza forse nella ricerca di un modulo canoro nuovo e più originale. Che però non è stato in grado di trovare. Per cui, a nostro parere, il miglior Lunetta è stato quello del primo periodo.

<sup>199</sup>I passi riportati in corsivo e virgolettati sono tratti da: G. PERRIA, *Usignolo della Sardegna ecc.*, cit. , pag. 57.



Franco Demuru (all'anagrafe Giovanni Giuseppe Franco) nasce a S. Leonardo, frazione di Oschiri, il 19 marzo 1943. Conclusa la scuola media, cercò di inserirsi nel mondo del lavoro ma non ne ebbe il tempo, perché nel 1960 (in anticipo sui tempi normali) dovette partire per il servizio militare. Al rientro, stette ancora qualche anno in paese ma nel 1966 si trasferì a Sassari, dove lavorò inizialmente come rappresentante di una nota Ditta di dolciumi prima di trovare sistemazione (e sarà il suo lavoro fino al collocamento a riposo) come infermiere professionale.

Nipote di Antonio Stefano Demuru, ha avuto fin da piccolo la passione per il canto, ma per l'esordio su un palco ha dovuto attendere il 1975, a Usini: lo tennero a battesimo, come si suol dire, Tonino Canu, Mario Mannu e il chitarrista Adolfo Merella.

Trovò subito buona accoglienza presso il pubblico, e in breve il suo nome incominciò a circolare con una certa frequenza nell'ambiente del canto a chitarra. Piaceva il suo cantare vario, delicato e non scevro di apprezzabili rifiniture. La frequentazione della limitrofa Gallura gli aveva, oltretutto, consentito di impadronirsi di moduli canori e tratti stilistici di quell'area, tanto da risulturne quasi uno specialista.

Vocalmente e artisticamente il periodo migliore della sua carriera è stato, a nostro avviso, quello che va dalla fine degli anni Settanta a buona parte degli anni Ottanta. Successivamente, pur continuando a esprimersi su buoni livelli, è incapato in quella che altrove abbiamo definito, mutuando il termine da altro campo, "ansia da prestazione", voglia di strafare, con forzature non richieste e tantomeno necessarie, eccessi di gorgheggi che, non sempre o non adeguatamente controllati, rendono talvolta le sue chiusure di "boghe" non perfettamente intonate, con disappunto del pubblico più attento e, soprattutto, dei colleghi. Cosa che non gli accadeva nelle stagioni migliori, quando un cantare più misurato e meglio controllato, e una voce probabilmente più riposata o meno spremuta, rendevano le sue esibizioni straordinariamente armoniose e non di rado toccanti.

Ha cantato molto e un po' dovunque in Sardegna, nella Penisola e nei vari Paesi europei. Ma ha avuto modo di esibirsi anche a Malta, in Siria, in Egitto, in Australia e ancora, nell'ambito del progetto "Italia nel mondo" (Italy in the World), negli Stati Uniti e in Canada.

Negli ultimi tempi, rallentato notevolmente il ritmo delle Gare, è entrato a far parte del Coro di Aglientu, col quale ha modo di tenere attiva la sua passione per il canto, arricchendo la sua carriera di nuove e soddisfacenti esperienze.

\*\*\*\*\*

Gavino Loria è nato a Romana il 15 aprile 1955. Conclusa la Scuola media, nel 1969 si è trasferito a Sassari, presso una sorella, frequentando le scuole professionali dove ha conseguito il diploma di perito elettromeccanico; titolo che, invero, non ha mai sfruttato. Dopo aver dato una mano nel bar del cognato, a Sassari, nel 1974 ha lavorato in una nota tipografia della città, fino a che questa non ha chiuso i battenti. Poi ha trovato impiego, per un periodo, in qualità di impresore litografico, presso il quotidiano “L’Isola”, prima di approdare alla Tipografia artistica, dove ha lavorato per oltre vent’anni. Nel 1979 intanto si era trasferito a Osilo, per dare una mano al cognato che vi aveva aperto un bar. A Osilo ha anche trovato moglie sistemandosi definitivamente.

Ha esordito nel mondo delle Gare intorno alla metà degli anni Settanta, nel 1974 o ’75, a Viddalba. Poi ha incominciato a presentarsi in alcuni di quei concorsi per voci nuove così frequenti in quegli anni e di cui abbiamo già detto, facendosi un nome. È entrato nel “grande giro” nella prima metà degli anni Ottanta, affermandosi come uno dei più talentuosi tra i cantadores delle ultime leve. Ma il suo momento d’oro è durato poco. Nel 1990 ha dovuto interrompere l’attività canora per problemi di salute. Per ben cinque anni è stato lontano dai palchi. Poi, cedendo anche alle insistenze dei tanti estimatori, dei colleghi e degli amici, che non si rassegnavano a vederlo uscire definitivamente di scena così presto, ha ripreso nel 1995, con risultati tutt’altro che disprezzabili. Si stava avviando a tornare probabilmente ai livelli di un tempo quando un’altra mazzata gli ha, di fatto, troncato la carriera. Ancora problemi di salute, e stavolta anche più seri, lo hanno costretto a sottoporsi a un delicato intervento chirurgico, risoltosi per fortuna felicemente, nel 1997. Dopo un lungo periodo di convalescenza, ristabilitosi e riacquistata una soddisfacente condizione fisica, con grande forza di volontà e coraggio encomiabile ha tentato di riprendere anche l’attività canora. Ma non è riuscito a tornare a livelli accettabili. E la legge dello spettacolo, da cui non è esente neppure il mondo delle Gare, lo ha sacrificato al principio dell’efficienza, della qualità e dell’audience. E quello stesso pubblico che a Gavino Loria ha voluto bene, sinceramente e profondamente, e che fortissimamente si è augurato che ritornasse sulle scene quanto prima, resosi conto che non sarebbe più stato quello di un tempo, in qualche modo gli ha voltato le spalle: continuando ad amarlo, ma senza volerlo sui palchi. E forse è giusto così. Sicuramente è meglio così. Piuttosto che soffrire insieme a lui, vedendo il suo sforzo di conseguire ciò che più non gli è consentito, è meglio ricordarlo per quello che ha dato nella sua breve carriera; e magari rimpiangere quel di più che avrebbe potuto dare; ricordare la sua voce limitata di estensione ma di un’armoniosità unica, di un metal-

lo un tantino rigido ma rivestito di un timbro dolcissimo e malinconico, e il suo cantare sereno e composto, con le chiusure di “boghe” caratterizzate dall’appoggio “in Re” leggerissimamente anticipato che dava loro un fascino particolare. Non eccedeva in variazioni e modulazioni. Ma quelle che faceva, appunto perché non frequenti e di portata limitata, lasciavano il segno. Non era suo costume voler strafare, e di conseguenza era raro rilevare in lui errori vistosi o anche sbavature consistenti. Di un’emotività ai limiti del patologico, in conseguenza di ciò non sempre, per non dire raramente, riusciva ad esprimere appieno quelle potenzialità che dal suo primo apparire sulle scene aveva lasciato intravedere. Di Gavino Loria, comunque, di là dalle valutazioni tecniche o stilistiche, ciò che soprattutto colpiva era la timbrica vocale, che catturava il sentimento dell’ascoltatore. Anche perché col cuore egli cantava. E, se interpretiamo bene per averlo attentamente osservato più volte, con un cuore inondato di malinconia; che si manifestava anche nel suo modo di stare sul palco e davanti al microfono (e alle telecamere nelle apparizioni televisive), con lo sguardo assorto e quel lieve sorriso che qualche rara volta gli fioriva sulle labbra e sembrava quasi più triste di una lacrima.

Sempre composto, educato, riservato, di grande signorilità, è stato un personaggio raro, nel mondo delle Gare, proprio per tali caratteristiche.



Di fortuna non ne ha avuto tanta neppure Giovanni Maria Faedda. Nato a Campanedda, in agro di Sassari, il 23 luglio 1940, da genitori di Ossi, che colà possedevano vasti terreni, vi ha dimorato a lungo, prima di rientrare, assieme ai suoi, a Ossi, nel 1980. Ma nel frattempo aveva frequentato le scuole elementari, aveva dato una mano ai suoi nei lavori che la tenuta richiedeva e aveva lavorato anche a Porto Torres, alla Butangas, prima di trovare una sistemazione definitiva con l’assunzione da parte dell’azienda ospedaliera di Sassari. E, sempre nel periodo antecedente al suo trasferimento a Ossi, si era anche sposato.

Colpito da un infarto, si è spento prematuramente il 3 gennaio 1997.

Al canto sardo “professionistico” è approdato un po’ tardi, verso la metà degli anni Settanta. Ma già sul finire del decennio, grazie anche alla realizzazione di una musicassetta<sup>200</sup> che era piaciuta non poco, aveva incominciato a farsi conoscere da un pubblico più ampio rispetto a quello del circondario. Poi, con la vittoria al Concorso di Ozieri, nel 1983, la sua notorietà si accrebbe notevolmente

<sup>200</sup>TEKNO TEK MR 0018, lo accompagnano Andrea Piga, un giovane (allora) chitarrista di Ossi, e Tonio Carai con la fisarmonica.

e la sua attività andò intensificandosi, fino a raggiungere, negli anni successivi, livelli più che soddisfacenti, in specie dopo che, nel 1987, al Concorso ozierese si aggiudicò anche la Coppa dei Campioni.

Dotato di una voce non particolarmente robusta ma straordinariamente melodiosa e dolce, piaceva il suo cantare calmo, composto, sereno e rasserenante, che soggiogava il pubblico, anche col riecheggiare moduli canori antichi ma ancora vivi nel ricordo dei meno giovani.

L'originalità di Faedda consisteva nel non ricercarla. Affermazione solo apparentemente paradossale. Ascoltandolo, si aveva costantemente l'impressione di un "già udito", non importa dove né quando né da parte di chi: era un qualcosa di familiare, di rassicurante, di riposante. E in effetti, se si esclude il periodo iniziale, di apprendistato professionistico, in cui è fin troppo evidente il richiamo a Leonardo Cabizza (e un tantino anche a Serafino Murru), in seguito, pur non rinnegando il modello, egli se ne discosta quel tanto da avvertirlo meno presente e meno riconoscibile e, soprattutto, meno determinante. Lo stile interpretativo, il modulo esecutivo di Faedda risultano proprio in quel suo attenersi a una via "mediana", a una compostezza tradizionale, senza avventurarsi nella ricerca di un'originalità a tutti i costi per la quale non era, e forse non si sentiva, portato. Purtroppo non sempre gli riusciva, e veniva meno alle attese anche dei suoi non pochi estimatori, quando si lasciava vincere dall'ansia da prestazione, dalla tentazione di strafare: allora gli accadeva di impostare delle "boghés" molto elaborate e impegnative che poi, o per un non perfetto controllo dei mezzi vocali o per un'errata distribuzione del fiato, era costretto a spezzare o a concludere affrettatamente. A ciò contribuiva anche un'emotività fortissima, che spesso lo condizionava, in qualche momento addirittura quasi attanagliandolo, impedendogli di esprimersi al meglio.

Senza questi difetti la sua carriera sarebbe stata sicuramente ancora più brillante e ricca di soddisfazioni. E tuttavia ha lasciato un ottimo ricordo non solo nei suoi estimatori ma in tutti gli appassionati del canto a chitarra e delle Gare, anche per le sue doti umane oltre che per quelle di cantadore. Ricordo condito di rimpianto per la fine prematura.



Francesco Falchi tra P. Madau e P. Giallara. Torino, fine anni '70.



Il giovanissimo Franco Denanni, primo a sinistra, a Ozieri nel 1975. Con lui sono v. Marras, F. Falchi, Leonardo Porcu e Ireneo Ledda.



Agostino Falchi.



Cicito Sarobba con Nino Manca. Seduti, si intravedono (da sinistra) Franco Demuru, Gianni Denanni e Pino Masala. Ozieri 1993.



Quirico Lunetta (seduto) a Santa Giusta (Or) nel 1977. Sul palco anche T. Canu, L. Cabizza, F. Pinna e G. Perria.



Giovanni Maria Faedda tra P. Madau e V. Marras. Anni '80.



Franco Demuru. Seduti, C. Sarobba e Pino Masala. Ozieri 1993.

## CAPITOLO VENTESIMO

*Anni Settanta: altri cantadores;  
strumentisti*

Il suo momento “al sole” risulta presumibilmente il decennio 1975-1985, durante il quale si esibì più volte sui palchi e in diverse località; nel 1980 si aggiudicò anche il Concorso ozierese “Usignolo della Sardegna”. Stiamo parlando di Giuseppe Contini. Nato a Bortigali il 18 marzo 1934, in realtà le prime apparizioni sui palchi le fece nei primi anni Sessanta, quando già non era più giovanissimo. Ma per svariati motivi, tra cui impegni e tipo di lavoro, non ha potuto farsi conoscere adeguatamente a quell’epoca. Il suo “inserimento” nell’ambiente è andato pertanto piuttosto a rilento. E anche dopo quel periodo che abbiamo individuato come il più attivo e proficuo, le sue esibizioni si sono andate diradando progressivamente, e piano piano è rientrato nell’ombra.

In possesso di una voce gradevole per timbrica e abbastanza consistente per spessore, anche se non perfettamente digrezzata, il suo cantare, non particolarmente vario né elaborato tecnicamente, ma impostato con sufficiente correttezza, piaceva per la sua semplicità un po’ all’antica, non privo di originalità.

\*\*\*\*\*

Olbiese di adozione, ma nato ad Arzachena (26 ottobre 1938), Antonino Cau aveva incominciato in maniera promettente la carriera sui palchi. Nel 1978 aveva vinto il Concorso ozierese, davanti a Giovanni Pintus, Giuseppe Contini e Ciccio Sarobba; tutta gente che il titolo l’avrebbe a sua volta conquistato negli anni successivi. Come a dire che non fu una vittoria da poco. E in effetti, si presentava con una voce di grande consistenza, di metallo squillante e notevole per nitidezza, che si faceva apprezzare particolarmente negli acuti e nelle note medio-alte in genere. Una voce naturalmente esuberante ma insufficientemente educata e non adeguatamente controllata, in specie nella fase più delicata, che è quella della “calata in Re”. Sintetizzando potremmo dire che a una buona, talvolta più che buona, “pesada”, non corrispondeva una “calata” altrettanto valida. Apriva bene ma non altrettanto bene era capace di chiudere la “boghe”. Si pensava che col tempo sarebbe stato in grado di eliminare un difetto che in alcuni momenti diventava alquanto vistoso (anche con finali non in tono). Ma evidentemente l’impresa era più ardua del previsto; o forse non vi si è dedicato con la costanza necessaria. Probabilmente anche per gli impegni di lavoro. Sta di fatto che è venuto

meno alle attese che molti avevano in lui riposto. E piano piano è andato estraniandosi dal mondo delle Gare.

\*\*\*\*\*

Virgilio Zou è nato a Narbolia il 28 agosto 1950. Fin da ragazzino aveva mostrato una certa propensione per il canto. Agevolato anche dal fatto che si trattava di una sorta di inclinazione familiare. Il padre Giovanni, infatti, era dotato di una voce discreta, e ancora meglio era lo zio Francesco, trasferitosi nella vicina Baratili S. Pietro, il quale era anche salito sui palchi per qualche Gara.

Già verso la metà degli anni Settanta i compaesani, conoscendo questa sua propensione, gli consentivano di “fare due voci” con i cantadores o presso il Comitato organizzatore o anche durante la Gara. Fino a che lo inserirono per un’intera Gara con Giuseppe Chelo e Mario Firinaiu, il chitarrista Aldo Cabizza e il fisarmonicista Pippia. Era il 1976 e fu questo, con ogni probabilità, l’esordio ufficiale. Altre esibizioni le fece, negli anni successivi, prevalentemente nei paesi del circondario. Ma ebbe modo di cantare anche in località più distanti. Fu più volte finalista all’“Usignolo” di Ozieri, dove nel 1983 si aggiudicò la Coppa per il canto “a s’othieresa”.

Anche per il suo carattere gioviale e il suo fare genuino si è conquistato molte simpatie nell’ambiente. Ma non è riuscito a “sfondare” definitivamente. Crediamo per il fatto che, nonostante le non disprezzabili doti vocali e la considerevole abilità tecnica che rendono il suo cantare estremamente corretto e non privo di elaborazione, gli sono mancate la continuità e la “resistenza”: benché di costituzione piuttosto robusta, Virgilio Zou è vocalmente fragile, e a causa di ciò gli succede non di rado di “incepparsi” nel bel mezzo della cantata. E quando questo accade, difficilmente riesce a riprendersi del tutto, anche per il subentrare di remore psicologiche. Ed è un peccato, perché senza quel difetto avrebbe potuto avere una carriera più soddisfacente e, tutto sommato, anche per la passione palesata da sempre, meritata. Ne ha dato prova in quelle, non tantissime a dire il vero, occasioni in cui tutto è filato liscio, nelle quali ha fatto la sua figura anche a fianco di interpreti di grido.

\*\*\*\*\*

Un certo numero di Gare, non solo in Sardegna ma anche all’estero, ha fatto Giuseppe Bandinu, di Siniscola (1930-2003), nell’arco di almeno un ventennio che possiamo collocare tra la metà degli anni Sessanta e la metà degli Ottanta. Dotato di una voce considerevole, era particolarmente versato nella esecuzione dei *Mutos*.

Qualche apparizione sui palchi l'hanno fatta, a partire dagli anni Settanta, pure Antonio Brasu di Paulilatino (24 maggio 1943), dotato di una voce di non grande spessore ma melodicamente gradevole, dal cantare misurato, senza grandi slanci e varietà ma complessivamente corretto; e Virgilio Albano, di S. Giusta (OR, nato il 10 aprile 1934), che aveva incominciato nel decennio precedente, non disprezzabile vocalmente e volenteroso, ma tecnicamente piuttosto approssimativo. Né possiamo dimenticare Salvatore (noto Tore) Sanna, nativo di Mores ma residente a Ghilarza, in possesso di mezzi vocali non esuberanti, che però usa con accortezza, in un cantare privo di sussulti, raramente entusiasmante ma anche senza errori di rilievo. E ancora Luciano Motzo di Scano di Montiferro, Giomaria Biddau di Bosa e Gigi Piu di Magomadas, il macomerese Peppino Oggianu, Mario Mele di Sorradile. Tutti questi hanno operato prevalentemente nell'area dell'Oristanese e del Marghine-Planargia. Nell'area settentrionale si sono mossi invece Antonio Testoni di Sassari (ma nativo di Bonorva) e Lattuneddu di Tempio, Angelo Mura di Caniga, Venarino Doppiu di Putifigari, Giomaria Sini di Ozieri, Sebastiano Carta di Thiesi, Nino Uneddu, anch'egli di Thiesi, Antonio Mannu di S. Lorenzo di Osilo, che inizialmente sembrava promettere più di quanto non sia poi riuscito a mantenere. Qualcosa di più è riuscito a offrire Salvatore (Tore) Mannu, di Padru, fratello del più noto Mario, a cui si rassomiglia molto fisicamente e, in parte, anche come caratteristiche vocali, il quale vanta un discreto numero di apparizioni sui palchi. Così come, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, un certo nome con partecipazioni anche a Gare di un qualche rilievo se l'è fatto Laonardo Spanu di Uri. Quest'ultimo aveva iniziato ancora giovanissimo a frequentare l'ambiente del canto ma, arruolatosi nel corpo degli agenti di custodia e trasferito per servizio nella Penisola, solo dopo il rientro in Sardegna si è potuto dedicare con una certa continuità al canto. E le soddisfazioni non sono mancate perché ha avuto modo di esibirsi in varie occasioni anche con cantadores rinomati.

Tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta si è messo in luce, e faceva intravedere un buon potenziale, Giovanni Piras, nativo di Romana ma residente a Olmedo, nipote di quel Titino Piras che tentò, senza grande convinzione, la carriera del cantadore negli anni Sessanta, partecipando anche al Concorso oziere-se dove si classificò terzo nel 1968. Giovanni presentava una voce di notevole spessore e ricca di colore; e una apprezzabile impostazione tecnica che, arricchita e consolidata con l'esperienza, poteva dargli non poche soddisfazioni. Poi, per motivi che non conosciamo, ha finito praticamente per abbandonare, in età ancor giovane. Pare che, negli ultimi tempi, stia tentando di rientrare "nel giro". Ma il compito non è agevole.

Un gran bene si diceva di Giovanni Motzo (1941-1982), di Silanus, che cantò spesso a Torino, dov'era emigrato e lavorava come camionista, ma che alcune esi-

bizzazioni le fece anche in Sardegna. Ma un tumore se l'è portato via prima che avesse il tempo di costruirsi un nome e una carriera.

Un certo numero di serate, tra l'apprezzamento di pubblico e di colleghi, le vanta ancora Tonino Marteddu, di Norbello. Ma, data l'età piuttosto matura in cui ha iniziato a farsi conoscere, non ha avuto la possibilità di una carriera vera e propria; è rimasto sulla scena poche stagioni.

E altri sicuramente saranno saliti qualche volta, e magari diverse volte, sui palchi. Ma, come ci è già capitato di affermare, non hanno lasciato traccia di rilievo nella storia della Gara, e, se ne abbiamo ricordato alcuni, è più che altro per rilevare che, accanto ai grandi alberi, è sempre esistito un sottobosco di varia dimensione, che però ha contribuito anch'esso al rigoglio dell'insieme. E questa osservazione, che abbiamo fatto anche in precedenza, vale anche a commento dell'elenco, anch'esso sicuramente incompleto, che faremo concludendo la panoramica dedicata al periodo successivo.

\*\*\*\*\*

## *Strumentisti*

Abbiamo parlato di S. Giusta, presso Oristano, come di una località dove il canto a chitarra, ma anche la poesia campidanese e le tradizioni in genere, sono state sempre particolarmente apprezzate e coltivate (parte II, cap. XII). Ed è ovvio che, in un tale ambiente, quando a seguire il canto e a cantare, sia pure per diletto (ma non solo, come abbiamo visto a suo tempo e anche poc'anzi), erano in diversi, non poteva non esservi qualcuno che suonasse. Ce n'era, infatti; e più d'uno.

Il primo a emergere e a farsi conoscere oltre l'ambiente paesano è stato Valerio Marras. Nato l'11 maggio 1945, si è dedicato alla chitarra fin da giovane, nei momenti liberi lasciati dalla sua attività di pescatore nell'ambito della locale Cooperativa. Riuscito col tempo a perfezionarsi, grazie anche alla frequentazione di cantadores di buona levatura (Mario Mannu e Ireneo Ledda su tutti), ha avuto modo, anche per mezzo loro, di farsi conoscere nell'ambiente del canto "professionistico", fino all'esordio ufficiale, in Gara, avvenuto a Uras nel luglio 1969: in coppia col fisarmonicista Pietro Madau accompagnò Leonardo Cabizza, Tonino Canu e Giovanni Spanu. Poco tempo dopo venne invitato a Terralba. Seguirono poi, nel decennio successivo, numerose esibizioni anche fuori dal circondario. Nel 1975 fu il chitarrista ufficiale del Concorso "Usignolo della Sardegna". Ed è, finora, l'unico chitarrista campidanese ad esservi riuscito.

Nella seconda metà degli anni Settanta effettuò le prime incisioni discografiche.

che, con Francesco Cubeddu junior. Numerose altre verranno negli anni seguenti, con diversi cantadores, da Leonardo Cabizza a Franca Pinna, S. Murrù e lo stesso Cubeddu, Mariano Lilliu e Peppino Deiala.

La sua attività si intensificò notevolmente nella prima metà degli anni Ottanta, quando, oltre alle Gare, incominciò ad accompagnare Franca Pinna anche nell'attività di solista, nei concerti che la cantante oschirese alternava alle esibizioni in Gara. Quando poi tale attività prese il sopravvento, per divenire poi praticamente esclusiva, anche Valerio Marras lasciò le Gare per seguire totalmente il nuovo impegno. E questo negli anni Novanta.

Alla fine del decennio, esattamente nel 1998, ha deciso di chiudere definitivamente la sua attività di chitarrista.

Pur con qualche difficoltà derivatagli da una certa "pesantezza" o, per essere più esatti, da una scioltezza e da una agilità delle dita non straordinarie, con l'impegno costante, la volontà, la serietà è riuscito ad acquisire una buona conoscenza dei moduli esecutivi dei diversi cantadores, e ad accompagnarli con discreta tecnica e apprezzabile puntualità e correttezza. Se a ciò si aggiunge l'entusiasmo con cui accompagnava le sue esibizioni, pur nella timidezza forse eccessiva e nella costante paura di sbagliare e di non risultare all'altezza, si capisce come sia riuscito a mettere insieme un numero veramente rilevante di esibizioni, anche fuori dall'Isola, e a conquistarsi la stima e il rispetto dei colleghi e la simpatia del pubblico.

\*\*\*\*\*

È singolare il primo approccio con la chitarra, e più ancora con i canti sardi e le Gare, di Roberto Cadoni, anche lui di S. Giusta, dove è nato il 9 gennaio 1963. Frequentava la terza media e, all'ora di musica, qualcuno dei suoi compagni portava la chitarra. Robertino ne chiese una ai suoi come regalo di Natale. La ebbe. E sotto la guida di un suo zio, Benito Casu, che si diletta a suonarla (non senza una certa abilità, a dire il vero), apprese i primi rudimenti con facilità, grazie a un orecchio molto fine. Presovi gusto, ogni occasione era buona per esercitarsi, e in brevissimo tempo fu in grado di accompagnare i canti tradizionali con sufficiente precisione. Tanto che nel marzo del 1978, Ireneo Ledda organizzò una serata nel locale salone parrocchiale, per farlo debuttare ufficialmente: cantavano Firinaiu, Lunetta, Mario Mannu e Cubeddu junior. Roberto Cadoni aveva appena quindici anni<sup>201</sup>. Qualche giorno dopo, la prima "trasferta", a Milis. La carriera, una carriera davvero precoce, aveva preso l'avvio.

<sup>201</sup>Mi ero dimenticato completamente di quella serata, che ero stato, tra l'altro, chiamato a presentare. Me l'ha ricordata, recentemente, lo stesso Roberto Cadoni.

Negli anni successivi, le prime incisioni discografiche, con Mannu, Casu e Dominigheddu Medde alla fisarmonica. E altre ancora, in seguito, con vari cantadores.

Purtroppo, la scomparsa o il declino dei cantadores della zona, con cui si trovava a esibirsi di frequente perché spesso a lui facevano ricorso, e la contemporanea e spietata concorrenza dei colleghi del Nord Sardegna hanno impedito, o quantomeno limitato, quell'esplosione che, per le obbiettive qualità, era alla sua portata. E anche il lavoro – svolge attività impiegatizia per una importante azienda telefonica – ne hanno in qualche misura condizionato i movimenti. Ciononostante, la sua carriera, che nel momento in cui scriviamo (2005) prosegue con una certa vivacità, può considerarsi più che soddisfacente.

È un chitarrista di talento, tecnicamente ben impostato, agile, sciolto, sicuro, dalla pennata pulita e armoniosa, brillante e fantasioso senza eccessi; all'altezza, a nostro avviso, dei migliori accompagnatori degli ultimi decenni.

\*\*\*\*\*

Chitarrista promettente è stato – e tale purtroppo è rimasto – Antonio (Tonino) Porcu, di Sennori, figlio del cantadore Leonardo, nato a Sennori il 17 gennaio 1956. Iniziò accompagnando spesso le Gare in cui cantava il padre; ma poi venne invitato anche da altri. Lasciava intravedere buone qualità, ma purtroppo la sua carriera finì presto. Al rientro dal servizio militare, nel 1976, non riuscì più a riprendere quell'attività che sembrava promettergli tante soddisfazioni. E si è rassegnato all'abbandono.

Un chitarrista che invece una certa notorietà è riuscito a conquistarsela, ma senza essere stato in grado di sfruttarla appieno, è il sassarese Pino Lella, nato nel 1956. Ha iniziato l'attività negli anni Settanta e colpiva il pubblico per la straordinaria nitidezza della pennata, che alternava, in alcuni fraseggi, e per qualche tipo di canto, all'arpeggio. In alcuni casi riusciva a utilizzare i due metodi contemporaneamente, lavorando col plettro sulle corde grosse e utilizzando il medio l'anulare e il mignolo per ricamare gli arpeggi sulle corde sottili. Un vero spettacolo. Nell'accompagnamento puro risultava attento e preciso. Fu anche protagonista, insieme ad Aldo Cabizza, di un esperimento che avrebbe potuto dare frutti molto più copiosi e fare maggiore strada di quanto non abbia fatto, solo se si fosse voluto insistere: l'accompagnamento con due chitarre anziché chitarra e fisarmonica. Nelle poche manifestazioni in cui vi si fece ricorso, il risultato era stato buono. Ma non ebbe seguito.

Pino Lella ha suonato per diversi anni e anche con una discreta frequenza. Meno comunque di quanto avrebbe potuto, e la sua carriera è stata assai inferio-

re alle potenzialità. Ma la sua attività di rappresentante di commercio, che lo porta in giro da una parte all'altra e poco spazio gli lascia per il resto, lo ha prima limitato nei movimenti e poi, di fatto, lo ha costretto a disertare le Gare. E, forse, a tutto ciò non è estranea, di là dai problemi obbiettivi, una sua scelta personale.

Curiosa è la vicenda che ha per protagonista Pietro Giallara, di cui abbiamo parlato come autore di alcune canzoni, e in particolare *Mutos*, eseguiti da Serafino Murru. Nato a Cuglieri il 29 giugno 1931, emigrò a Torino nel 1956. Qui suonava la chitarra nel Circolo dei sardi, e accompagnava talvolta anche i cantadores professionisti quando venivano inviati per esibirsi in Gara. In una di tali occasioni lo conobbe Leonardo Cabizza il quale, saputo che d'estate scendeva in ferie in Sardegna, nell'agosto del 1959 lo invitò a Nughedu S. Nicolò, per suonare in una Gara in cui, con lui, cantava Mario Scanu. E la stessa cosa accadde, poi, anche nelle estati successive. Ma, soprattutto, Pietro Giallara suonò nella Penisola, e non solo a Torino, nelle Gare organizzate dai Circoli sardi.

Rientrato definitivamente in Sardegna nel 1983, ha continuato a esibirsi, sia pure a ritmi ridotti, ancora per diversi anni. Al suo attivo ha anche alcune incisioni discografiche.

Ha smesso nel 1990.

Non dissimile, e per molti versi analoga a quella di Giallara è la storia di Nino Cau. Nato a Florinas nel 1929, ha lasciato il paese natale sul finire degli anni Cinquanta per stabilirsi a Roma, dove è rimasto fino ai primi anni Novanta, prima di rientrare a Florinas. Aveva iniziato a suonare la chitarra già in paese, ma ebbe modo di farsi valere e apprezzare accompagnando i cantadores che venivano invitati a Roma, per esibirsi davanti agli emigrati sardi. E, di tanto in tanto, non mancava di fare qualche capatina in Sardegna, in specie durante l'estate, ed esibirsi sui palchi. È stato attivo soprattutto nella prima metà degli anni Settanta, quando poté suonare con una certa frequenza, realizzando anche qualche incisione discografica. Successivamente ha accompagnato, anche discograficamente, il bolotane (ma anch'egli residente a Roma) Gianni Dedola, il cui genere musicale, tuttavia, pur andando a pescare tra le espressioni della tradizione sarda, abbraccia un repertorio che esula dagli schemi del canto "a chitarra" comunemente inteso e praticato dai cantadores di Gara<sup>202</sup>.

<sup>202</sup> Di Nino Cau e della sua attività parla diffusamente A. CARPI nel già citato *Canti sardi a chitarra*, Il Trovatore, Roma, 1999, pagg. 21 e sgg.



*da sinistra: P. Madau, F. Falchi, il silanese Giovanni Motzo, G. Chelo e Pietro Giallara. Torino fine anni '70 o primi '80.*



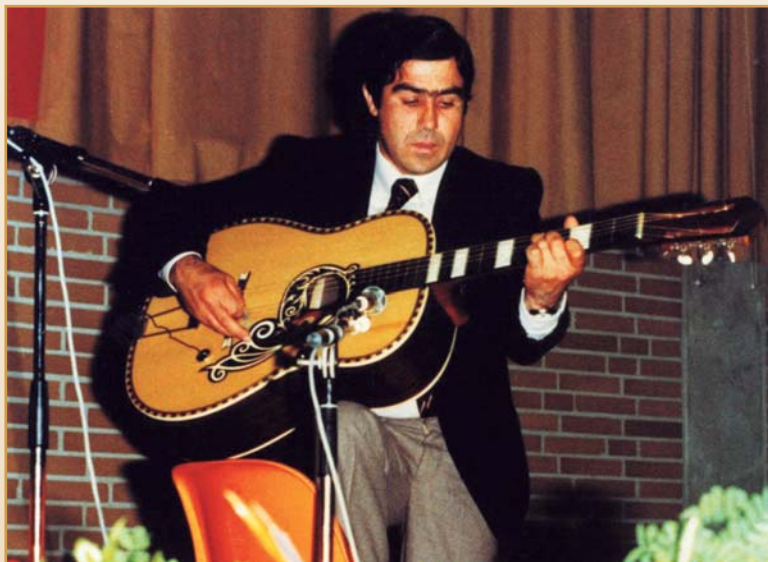
da sinistra: G. Pintus, C. Sarobba, T. Cau, G. Contini senior, A. Cabizza. Ozieri 1982.



Leonardo Spanu tra il fisarmonicista Gianuario Sanna e il chitarrista Antonio Cuccuru.



da sinistra: P. Madau, S. Murru, G.M. Faedda, M. Mannu e Roberto Cadoni. Oristano 1993.



Valerio Marras. Anni '80.

## CAPITOLO VENTUNESIMO

*Gli anni Ottanta.  
I cantadores.*

**G**li anni Ottanta beneficiarono, per buona parte, di quella congiuntura favorevole incominciata nella prima metà degli anni Sessanta e che costituì quello che abbiamo presentato come il periodo d'oro della Gara a chitarra. Fu negli ultimi anni del decennio che, come vedremo, incominciò un periodo di decadenza in seguito al quale gli osservatori più attenti arrivarono a temere il peggio. Ma di ciò parleremo a suo tempo.

Usciti di scena, per ovvi motivi anagrafici, i “grandi vecchi” (ad eccezione di Mario Scanu, che continuerà a cantare, sia pure sporadicamente, fino alla vigilia della morte, e quindi per tutto il 1986), resistevano validamente, oltre alle nuove generazioni di cui abbiamo detto negli ultimi capitoli, molti degli artisti che avevano esordito già negli anni Quaranta e Cinquanta.

Anche per quanto riguarda l'aspetto diciamo così strutturale, i contenuti, il programma, la Gara ha un aspetto ben assestato, e non presenta novità di rilievo, ad eccezione di alcuni ritocchi di cui diremo nella parte conclusiva del libro. Qualche mutamento, caso mai, si avverte nell'atteggiamento del pubblico e nel rapporto tra questo e i cantadores e, forse, dei cantadores tra loro. Ma anche di ciò parleremo quando tratteremo, o cercheremo di farlo, un bilancio degli ultimi due o tre decenni del secolo. Ma intanto, passiamo alla presentazione di un gruppo non esiguo di cantadores che fanno il loro ingresso sulla scena della Gara nel decennio che abbiamo preso in considerazione. In qualche caso l'esordio era avvenuto già sul finire del decennio precedente, ma più che altro si era trattato di episodi non particolarmente significativi.

Nato a Sassari il 12 settembre 1952, Antonio Porcu aveva incominciato fin da ragazzino ad appassionarsi al canto tradizionale. Ma la prima vera occasione di mettersi in evidenza gli si presentò nel settembre del 1979, quando partecipò, a Caniga (Sassari), a un torneo canoro a premio. Articolato in varie fasi, vide i 36 concorrenti iniziali ridursi a quattro finalisti. Antonio fu tra questi e finì terzo. Era però emerso dall'anonimato e compiva il primo passo di una carriera che, senza colpi di fortuna o gesti eclatanti, è venuta prendendo forma e consistenza mattone su mattone, anno dopo anno, costruita con tenacia e pazienza.

Un momento importante fu sicuramente la vittoria conseguita all'“Usignolo” di Ozieri nel 1985, che in qualche misura, gratificandolo, gli fornì stimoli per ali-

mentare la fiducia in se stesso. E, in effetti, a partire dalla seconda metà di quel decennio la sua carriera subì un'accelerazione, con un'intensificazione degli impegni e una crescita di considerazione e di notorietà.

Dotato di una voce di grande spessore, molto sicura e di buon metallo nelle note alte, ma valida pure in quelle basse, possiede un bagaglio tecnico tutt'altro che trascurabile. Se a ciò aggiungiamo una notevole conoscenza di moduli stilistici di interpreti diversi e di varie epoche, possiamo capire come il suo cantare risulti vario e brillante. E non manca di originalità, perché anche quando, e laddove, si rifa a cantate o a *boghes* di altri, le "rivisita" alla sua maniera. Non sempre l'operazione gli riesce del tutto o al meglio: e in tal caso si avvertono delle anomalie nel costruito. E non sono, queste, le sue cose migliori. Così come non offre il meglio di sé quando non riesce a tenere completamente sotto controllo l'irruenza a cui l'esuberanza vocale lo spinge.

Ma quando trova l'equilibrio tra la potenza e la dolcezza, il vecchio e il nuovo, l'"imparato" e l'originale, l'impulsività e la pacatezza, è cantadore veramente valido e competitivo a tutti i livelli. Lo testimonia anche il numero davvero notevole di esibizioni, un po' dovunque in Sardegna, ma anche nella Penisola e all'estero.



Di due anni più giovane del fratello Franco, Gianni Denanni è nato a Chiaramonti il 27 febbraio 1960. Dopo la licenza media, si è iscritto al Liceo scientifico, abbandonando però dopo il biennio, per dedicarsi, seguendo la tradizione di famiglia, all'attività di allevatore. Intorno al 1993 è andato vivere a Sassari, dove la moglie è impiegata; e viaggia tutti i giorni a Chiaramonti per seguire l'azienda.

La sua prima Gara è del 1978, a Erula, col fratello Franco e Giovannino Casu; chitarrista era Bachisio Virdis con Tonio Carai alla fisarmonica. Prima e dopo quella data vanno annoverate diverse partecipazioni a quei Concorsi di cui abbiamo più volte parlato, in alcuni dei quali riuscì anche a emergere. Ma a farsi conoscere dal vasto pubblico ha incominciato negli anni Ottanta.

Meno spavaldo del fratello, potremmo definirlo addirittura timido (e lo era sicuramente nei suoi primi anni di attività), per lungo tempo si è portato appresso l'appellativo di *fratello di...*; e di certo ne ha sofferto, forse addirittura più del dovuto. Solamente dopo anni e anni di carriera è riuscito a scrollarselo di dosso, e ad essere considerato per se stesso, per quello che lui vale indipendentemente al cognome che porta. E vale, sicuramente, quando riesce ad essere se stesso

incondizionatamente, con il suo stile, il suo modo di proporsi, la sua personalità.

Possiede una voce non robustissima, ma limpida, chiara, non venata di chiaroscuri ma pervasa di dolcezza lievemente malinconica, che si esprime al meglio nelle note mediane per via di un'estensione e di un'elasticità limitate. Dibattendosi per anni nella ricerca di un modulo esecutivo che lo distinguesse nettamente dal fratello, in un'ansia del nuovo e del diverso encomiabile, è andato via via costruendosi uno stile vario e composito, spesso valido e notevolmente gradevole. È, a nostro avviso, un cantadore che la straripante personalità del fratello ha, sia pure non volutamente ma ingiustamente, tenuto in ombra, e il grosso pubblico lo ha sempre considerato meno di quanto meriterebbe.

Tuttavia la sua carriera non è priva di tappe significative e di soddisfazioni. Ha fatto parte del gruppo che si è esibito negli Stati Uniti, in Canada, in Argentina, a Malta, in Egitto e in Siria. Ma ha cantato pure in diverse località della Penisola italiana e dell'Europa.

\*\*\*\*\*

Nel 1960 come Gianni Denanni, ma a Usini, il giorno 15 ottobre è nato Costantino (Tino) Bazzoni.

Al canto, crediamo, è arrivato per via ereditaria, essendo nipote di Giovanni Cuccuru: la nonna paterna, infatti, era sorella del grande cantadore.

L'esordio ufficiale sui palchi è avvenuto nel 1983, a Usini: al suo fianco, Leonardo Cabizza e, probabilmente, Angelo Mura (o forse G. M. Faedda; i suoi ricordi al proposito difettano di precisione); chitarrista era Bruno Merella e fisarmonicista Tonio Carai. Con Faedda si esibì sicuramente nella sua seconda uscita, un mese dopo; con loro anche Tonino Canu.

Le doti vocali di Tino Bazzoni, pur non presentando alcunché di straordinario, sono buone. Non ha molta ricchezza cromatica e non è neppure molto elastica; si dispiega bene ed è soddisfacentemente duttile sulle note medio-alte. È rivestita di una patina melodica che ne fa risaltare la gradevolezza, e lui, in possesso di una tecnica apprezzabile, riesce a gestirla in maniera da presentarla quasi sempre nella sua veste migliore.

Non ama svisceratamente gli acuti e gli "attacchi" impetuosi, e nemmeno i ritmi travolgenti. In specie nei primi tempi, non disdegnava di ripetere sovente moduli esecutivi, *boghes* e, in qualche caso, perfino atteggiamenti sul palco, del suo modello ispiratore, Giuseppe Chelo. Successivamente, pur restandovi affezionato, ha trovato un suo stile, che a quello si lega ma senza limitarsi a ripeterlo. E il cantare di Tino Bazzoni è diventato più vario, più ricco e, soprattutto, più suo.

Nel 1986 si è aggiudicato il titolo di “Usignolo della Sardegna”, a Ozieri, e ha incominciato a farsi conoscere diffusamente. Ma è soprattutto negli anni Novanta che la sua carriera ha subito un’accelerazione, con un buon numero di esibizioni un po’ ovunque.

\*\*\*\*\*

Aveva quindici anni quando si presentò, per una breve esibizione, di fronte alle telecamere in un noto programma televisivo di folklore. Era magro, quasi filiforme, dai tratti angolosi, con una voce ancora acerba ma in possesso già di una discreta impostazione tecnica. Negli anni immediatamente successivi, e parliamo del 1985-86, prese parte a diversi concorsi canori riservate alle voci nuove, compreso quello che per qualche anno fu organizzato anche a Macomer, in occasione della festa di “N. S. de su Succursu” (mese di settembre). E in tal modo andò piano piano facendosi conoscere. Lo seguiva come un’ombra, discretamente ma con affettuosa partecipazione, il chitarrista Angelino Pittui, che è stato il suo maestro e, un po’, il suo mentore. Stiamo parlando di Salvatore Salis, che già da allora quasi tutti chiamavano, abbreviando il nome obbiettivamente lunghetto, Torangelo. Era nato a Macomer il 10 febbraio 1969.

Nel 1989, a vent’anni, vinse il più importante tra i concorsi del genere: l’ “Usignolo della Sardegna” di Ozieri. L’anno successivo si aggiudicò anche un altro concorso, che proprio quell’anno prendeva l’avvio: quello organizzato a Ploaghe e intitolato al grande cantadore Antonio Desole.

Era ormai lanciato, e “andava alla grande” non più solo in quelle manifestazioni: anche nelle Gare ordinarie veniva sempre più di frequente richiesta la sua presenza. Ebbe modo così di confrontarsi con i cantadores più affermati, affinando ulteriormente la sua tecnica e accumulando esperienza. Ma fu un tour de force a cui il suo fisico non era abituato e neppure preparato. E dopo qualche tempo accusò momenti negativi, spesso delle *défaillances* che lo costringevano a brevi interruzioni dell’attività, a delle soste per riprendere fiato, come si suol dire; per rigenerarsi. Era un campanello d’allarme di cui avrebbe dovuto tener conto.

Nel 1992, intanto, si aggiudicò, a Ozieri, anche la Coppa dei Campioni.

Per tutti gli anni Novanta è stato tra i cantadores più richiesti e apprezzati, offrendo con una buona continuità prestazioni di alto profilo, non di rado eccellenti.

Poi c’è stato un calo di rendimento piuttosto vistoso; quasi un crollo. Stanchezza? Logorio di un apparato vocale che già in precedenza aveva evidenziato una certa fragilità? Problemi fisici (magari sovrappeso)? Sta di fatto che la voce non rispondeva adeguatamente alle sollecitazioni: si era “ingrossata”, di frequente presentava problemi di raucedine, appariva spenta e opaca. Una fase negativa che lo ha costretto a un temporaneo abbandono delle scene.

Nel momento in cui scriviamo sembra aver superato il momento più critico avviandosi a riprendere quella carriera che le qualità e l'età solo matura ma non certo avanzata fanno sperare ancora lunga e soddisfacente.

Per dare il meglio di sé Torangelo Salis, che non ha una voce particolarmente possente né di grandissima estensione, deve giostrare sui toni medi, con qualche acuto (che è gradevolissimo ma di respiro limitato, ed è bene che lo spenda con parsimonia), in un cantare calmo e sereno, pacato, senza slanci aggressivi e attacchi impetuosi, o comunque forzature che gli sono estranee e risultano pertanto innaturali e controproducenti. E dell'abuso delle quali ha forse pagato più del dovuto le conseguenze. Quando si attiene a queste norme, ricamando e fiorendo le modulazioni che gli sono connaturate, è piacevolissimo ed efficace, in grado di suscitare nell'ascoltatore sensazioni straordinariamente intense e rasserenanti, quali a pochi cantadores è dato di trasmettere.

\*\*\*\*\*

Oltre ai fratelli Franco e Gianni, un altro Denanni, loro cugino, ha frequentato per qualche tempo i palchi delle Gare. Nato a Chiaramonti il 3 novembre 1961, Cesare Denanni aveva appena tredici anni quando, con altri compaesani, cantò sul palco nel suo paese. Ma si trattò di un episodio isolato. Anche perché la timidezza, e forse anche gli impegni di lavoro, non gli permisero di continuare. Passeranno una decina d'anni prima di rimettere piede su un palco per cantare. Avverrà nel 1985, sempre a Chiaramonti, accanto al cugino Franco. Da quella data ha potuto proseguire per diversi anni, sia pure senza grande clamore e con un numero limitato di esibizioni.

Il momento più significativo è costituito senz'altro dalla vittoria conseguita nel 1991 quando a Ozieri si fregiò del titolo di "Usignolo della Sardegna". Seguiranno diverse apparizioni, ma senza che avvenga il "decollo" vero e proprio. E sul finire degli anni Novanta preferisce chiudere con il canto per dedicarsi interamente al lavoro e alla famiglia.

Nel breve periodo in cui è stato in attività ha rivelato doti vocali non disprezzabili e anche un sufficiente bagaglio di moduli esecutivi, rispettosi del cantare più ligio alla tradizione. Di affinare il "mestiere" e di arricchirlo, così come di maturare una personalità canora ben individuabile, non ha avuto la possibilità, visto lo scarso tempo dedicato al canto e la brevità della carriera.

\*\*\*\*\*

Nel 1982, a Nughedu S. Nicolò, accanto a Francesco Cubeddu e Mario Mannu, si ebbe l'esordio sui palchi di Enzo (abbreviazione di Vincenzo) Carta. Aveva già varcato da qualche anno la trentina, essendo nato a Bonorva il 15 ottobre 1948. Trasferitosi con la famiglia a Chilivani (il padre era soggetto agli spostamenti che la professione di ferroviere esige), vi ha dimorato per diversi anni prima di sistemarsi definitivamente a Olbia.

Era ancora fresco di esordio, si può dire, quando, nel settembre 1984, si frecciò del titolo di "Usignolo della Sardegna" nel Concorso ozierese. Sembrava il trampolino per una brillante carriera, che anche una voce non robusta né pastosa ma di buona patina melodica, e un cantare calmo e delicato avevano fatto sperare. Invece tutto ciò si è avverato in minima parte e le soddisfazioni, che pure ci sono state, non hanno certo abbondato.

\*\*\*\*\*

La sua carriera di cantadore è stata sempre – e non poteva essere diversamente – condizionata dalla professione che esercita: è infatti un agente di Pubblica Sicurezza. Stiamo parlando di Pino Masala. Nato a S. Giovanni (frazione di Sassari) il 28 maggio 1962, si è diplomato perito agrario prima di fare la scelta che sarà poi quella della sua vita: nel 1982 si è arruolato nella Polizia, prestando servizio inizialmente a Palermo, passando poi a Genova, dove è rimasto fino al 1988. Rientrato in Sardegna, è stato per qualche tempo a Nuoro, poi a Ozieri prima di "rientrare" a Sassari (ma "distaccato" a Porto Torres). Sposatosi nel 1996, ha preso dimora a Li Punti (altra frazione di Sassari).

Al canto sardo ha avuto modo di avvicinarsi fin da piccolo in quanto un suo zio, Giuseppe Masala, gestiva un Circolo bocciofilo a S. Giovanni; e lì organizzava riunioni canore-conviviali (alle quali invitava cantadores e chitarristi) e non di rado anche vere e proprie Gare. E il ragazzo aveva modo così di ascoltare "da vicino" Tonino Canu e Giuseppe Chelo e Antonio Meloni, Bruno Merella e altri; e, quando capitava l'occasione, qualche "cantatina" la faceva anche lui. Così come ebbe modo di farne più d'una a Genova, presso il Circolo sardo, che frequentava assiduamente e dove suonacchiava anche la chitarra. Va da sé che, quando vi venivano invitati ad esibirsi i cantadores rinomati, lui era in prima fila ad ascoltare.

Rientrato in Sardegna, poté mettere a frutto le sue doti ed esaudire il suo desiderio inizialmente confrontandosi con altri giovani emergenti nel Circolo dello zio e poi, sempre nel 1988, facendo l'esordio ufficiale a Porto Torres, al fianco di

Agostino Falchi e di Giovanni Maria Faedda, accompagnati con la chitarra da Antonio Cuccuru.

In breve tempo acquista, soprattutto nel Sassarese, una discreta notorietà, che aumenterà e si allargherà nel decennio successivo, e nel contempo lieviteranno notevolmente le richieste di esibizioni, a qualcuna delle quali dovrà rinunciare per via degli impegni professionali.

Pino Masala è dotato di una voce consistente, duttile, di notevole estensione, bella timbricamente. Il suo cantare è vario, brillante e ben impostato tecnicamente. Quando riesce a controllare l'entusiasmo (che lo spinge a strafare) e l'esuberanza vocale che si evidenzia per lo più in un eccesso di gorgheggi che, spesso, gli fanno "perdere il passo", è cantadore di valore notevole.

\*\*\*\*\*

Abbiamo parlato, nel capitolo precedente, del bortigalese Giuseppe Contini e della sua carriera di cantadore. Il suo nipote e omonimo, Giuseppe Contini junior, ha seguito un percorso più o meno analogo. Con una differenza: il primo si aggiudicò il titolo di "Usignolo della Sardegna", a Ozieri, a quarantaquattro anni, nel 1980; il secondo, quando vinse il titolo nel 1990, di anni ne aveva venticinque, essendo nato il 18 marzo 1965, a Bortigali, dove risiede.

Giuseppe Contini junior ha esordito sui palchi giovanissimo, partecipando a quei Concorsi che, come più volte abbiamo avuto modo di dire, negli anni Settanta-Ottanta fiorirono un po' dappertutto. La prima volta in assoluto fu nel settembre 1982, a Santa Giusta (OR). Ha poi continuato su quella strada, con qualche apparizione anche in Gare "normali" con cantadores affermati, fino alla vittoria di Ozieri.

Negli anni Novanta ha avuto la possibilità di cantare con una certa frequenza anche con colleghi "di grido", affinando la sua tecnica e accumulando esperienza. Ma nonostante le apprezzabili doti vocali, la lodevole varietà del cantare e la buona impostazione tecnica, non è riuscito a raggiungere quei risultati che sono più volte sembrati alla sua portata e che poi, per un motivo o per un altro, gli sono sempre sfuggiti. Sicché la sua carriera si è trascinata, almeno finora, in maniera un tantino opaca, senza punte eclatanti o accelerazioni rimarchevoli tali da segnare una svolta. E a questo punto, di là dagli impegni di lavoro, è forse subentrato in lui anche un certo scoramento se non, addirittura, la rassegnazione. Anche se non si è ancora arreso del tutto. Meritava di più.

\*\*\*\*\*

Tra gli altri nomi apparsi nel decennio, alcuni oggi scomparsi dalla scena altri ancora in attività, ricordiamo il sennorese Gianmario Piana, dotato di una voce consistente ma poco duttile e non adeguatamente educata; l'ozierese Lorenzo Cattina, apparso, appena dodicenne, come una sorta di enfant prodige del canto sardo, con una voce melodiosa e dolce e un cantare limitato per varietà ma gradevole e bene impostato, che però, con la "muta della voce" ha cambiato timbro e registro. Si è perso per strada, almeno per quanto riguarda la carriera vera e propria di cantadore, quantunque ogni tanto non disdegni di salire su qualche palco. Ma senza grande successo e anche, crediamo, senza grande convinzione da parte sua.

\*\*\*\*\*

Diverse interpreti femminili, qualcuna anche di rilievo, si sono aggiunte nel periodo considerato a quelle già in attività da più o meno tempo.

Cinzia Boi ha girovagato un po' per la Sardegna prima di sistemarsi definitivamente a Sassari, città in cui è nata il 18 luglio 1961. Il padre, infatti, oristanese di nascita, dipendente dell'Ente autonomo del Flumendosa, ha vissuto per un periodo ad Ales; Cinzia ha trascorso l'adolescenza a Cagliari, dove aveva anche iniziato gli studi superiori, che poi ha interrotto quando, nel 1977, si è trasferita a Sassari.

La prima uscita ufficiale come cantadora è stata nel 1986, a Massama, nei pressi di Oristano: cantò con Antonio Porcu e Giovanni Spanu; li accompagnavano i due fratelli Piras di Sili, Efisio con la chitarra e Stefano con la fisarmonica. Seguirono, nello stesso anno e poi in quello seguente, diverse altre esibizioni. Nei primi tempi cantò per lo più nell'area campidanese; poi, però, iniziarono a richiedere la sua presenza anche nelle altre zone dell'Isola. Si è esibita, e continua a esibirsi, ove possibile, con altre donne ma, prevalentemente, si trova a doversi confrontare con interpreti dell'altro sesso.

Oltre che in numerose località della Sardegna, ha cantato in diverse parti del mondo, come Stati Uniti, Canada, Egitto, Malta, Siria. Ad Ajaccio, in Corsica, col chitarrista Tore Matzau e il fisarmonicista Gianuario Sannia si è esibita nell'ambito del Festival internazionale delle voci femminili del Mediterraneo.

Cinzia Boi è dotata di una voce calda, ricca di colore, sensibile alle modulazioni, con un registro tale che si adatta senza soffrirne eccessivamente, almeno in apparenza, alle tonalità "maschili". Ha grinta a sufficienza per affrontare anche i confronti più "tirati", supportata com'è da una tecnica eccellente e da una buo-

na conoscenza di moduli esecutivi. Forse le avrebbe giovato, in specie in avvio di carriera, una minore “maschilizzazione” del suo stile interpretativo.

La thiesina Giuliana Carta ha incominciato a farsi conoscere nei primi anni Ottanta. Si è esibita, fino ai primi anni Novanta, con una buona frequenza e un certo successo, sia con gli uomini che in Gare di sole donne. Ha anche tentato, forse senza grande convinzione ma sicuramente con scarsa fortuna, la via della cantante solista. Sul finire degli anni Novanta ha praticamente abbandonato l'attività canora, sposandosi e andando a vivere nella Penisola.

Dotata di una voce gradevole, anche se non eccezionale, il cantare in una tonalità non adatta a un registro femminile non le è stato certo di giovamento, in specie nella “calata in Re”, spesso opaca e scarsamente armoniosa. E anche il suo stile interpretativo, che inizialmente seguiva abbastanza da vicino l'andamento tradizionale, si è fatto via via più personale ma anche, a nostro avviso, meno valido, con delle modulazioni strane, talvolta pletoriche e non sempre apprezzate.

Utilizzando meglio le sue doti vocali avrebbe potuto ottenere qualcosa di più.

Un cognome illustre deve sostenere sulle sue spalle, e psicologicamente, Aurora Cubeddu, seneghese e sorella di Francesco. Sui palchi ha incominciato a esibirsi a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, ma è soprattutto nel decennio successivo che la sua attività si fa meno saltuaria e, in alcune stagioni, anche intensa. Battagliera e non priva di iniziativa, anche a livello organizzativo, possiede una voce molto robusta, in cui predominano i toni scuri, e una discreta impostazione tecnica. Non manca di originalità pur attenendosi prevalentemente ai consueti moduli esecutivi.



Tino Bazzoni con N. Manca. Ozieri 1990.



S. A. Salis.



Enzo Carta con il figlio sedicenne Alessandro, alle sue prime apparizioni da chitarrista. Ozieri 1993.



Pino Masala con N. Manca. Ozieri 1993.



Giuseppe Contini jr. (a sinistra). Seduti si riconoscono: G. Perria, l'ozierese Giomaria Sini, C. Sarobba e Nino Manca. Ozieri 1990.



Il quattordicenne Lorenzo Cattina a Luogosanto nel 1985. Alla chitarra è il diciannovenne Bruno Maludrotto.



P. Madau, Quirico Lunetta, Giuliana Carta e Gianni Denanni, 1990.



Aurora Cubeddu e Cinzia Boi tra P. Madau e Tore Matzau. 1995.

## CAPITOLO VENTIDUESIMO

*Gli anni Ottanta.  
Gli strumentisti:*

**T**ra la seconda metà degli anni Settanta e i primi anni Ottanta si sono messi in luce diversi strumentisti di buona o ottima levatura destinati, già a partire dalla metà del decennio, ma soprattutto in quello successivo e oltre, a subentrare ai grandi protagonisti che, l'uno dopo l'altro, uscivano di scena o diradavano vistosamente le loro apparizioni. Non potremo soffermarci troppo diffusamente su di loro in quanto la maggior parte è in piena attività, e ogni valutazione in merito alle qualità artistiche, e anche alla carriera, è pertanto provvisoria.

Incominciamo dai chitarristi.

Nato a Sassari il 17 settembre 1963, ma originario di Cargeghe, nel piccolo centro che da Sassari dista poco più di dieci chilometri Nino Manca ha trascorso con i suoi l'infanzia e l'adolescenza. E anche la prima giovinezza. terminate le scuole dell'obbligo, ha frequentato per due anni i corsi di formazione professionale presso l'INAPLI di Sassari, da cui è uscito con la qualifica di elettromeccanico. Qualifica che, a dire il vero, non ha mai sfruttato. Infatti, in seguito a un Concorso pubblico, nel 1988 è entrato a lavorare come infermiere ausiliare nell'Ospedale di Ozieri. E a Ozieri, a partire dall'anno successivo, ha anche fissato la sua dimora.

Alla chitarra sarda Nino Manca si è avvicinato da piccolo e qualche volta si recò, nel periodo di apprendistato, a Codrongianus, per far tesoro di consigli e suggerimenti del grande Nicolino Cabizza. E aveva appena diciassette anni quando, nel maggio del 1980, salì per la prima volta su un palco, a Putifigari, per accompagnare, in coppia col fisarmonicista Tonio Carai, Venarino Doppiu, G.M. Faedda e l'ittirese Giomaria Cossu. Un mese dopo, in giugno, a Sa Contra, frazione di Perfugas, avvenne il primo impatto col mondo professionistico vero e proprio, accompagnando, unico strumentista, Mario Mannu e Giovannino Casu. Seguirono altre Gare, per un numero complessivo di 18 esibizioni, che non sono poche per un diciassettenne nell'anno dell'esordio. Ancora meglio andarono le cose negli anni successivi, nei quali praticamente raddoppiò il numero degli impegni e allargò il suo "raggio d'azione". Poi, a partire dal 1987-88, le esibizioni ebbero un'ulteriore forte lievitazione, facendo di lui uno dei chitarristi più apprezzati e richiesti nell'ultimo scorcio del Novecento e dei primi anni del nuovo secolo, fino al momento in cui scriviamo.

Tecnicamente molto ben impostato, con una “pennata” sul cui nitore e sulla cui sonorità si avverte l’influsso dei Cabizza, cura molto l’accompagnamento vero e proprio, seguendo attentamente il cantadore con tempismo e puntualità. Ma non trascura, anche se difficilmente si lascia prendere la mano eccedendo, qualche virtuosismo.

Dopo un breve periodo di appannamento, in cui sembrava aver smarrito in qualche misura le caratteristiche più valide e accusare una certa distratta rilassatezza, ultimamente ha saputo reagire e dà l’impressione di aver ritrovato la grinta e le motivazioni dei tempi migliori.

Oltre che in numerosissime piazze dell’Isola, ha suonato in varie località della Penisola e in diversi Stati europei, su richiesta dei Circoli sardi. Nel 1989 si è esibito anche in Canada e negli Stati Uniti, nel 2003 in Australia e nel 2005 in Argentina.

Ha effettuato diverse incisioni discografiche con vari cantadores.

Fertile di idee e ricco di volontà, si è adoperato anche nella realizzazione di diverse iniziative tendenti alla valorizzazione e alla diffusione della Gara e del canto a chitarra in generale.



Oltre Giovanni Scanu, la Gallura non era riuscita ancora, in tanti decenni di Gare, a esprimere un chitarrista la cui fama varcasse l’ambito strettamente locale, fino all’avvento di Bruno Maludrottu. Nato ad Azzani, frazione di Loiri-Porto S. Paolo, l’8 febbraio 1966, si è accostato alla chitarra sarda dall’infanzia. Non era raro incontrarlo in giro, accompagnato dal padre, da una località all’altra della Gallura e non solo, ad ascoltare le Gare e a seguire con attenzione l’accompagnamento strumentale. E sovente trovava, o gli facevano trovare, occasioni per mettere a frutto ciò che andava di giorno in giorno apprendendo: spuntini e festicciole varie in cui accompagnava non solo dei dilettanti ma, talvolta, anche cantadores professionisti che vi venivano invitati. E in tal modo, in breve tempo, acquistò sicurezza e “mestiere”. Fino al debutto ufficiale, che avvenne a Palmas Arborea il 26 aprile 1979: accompagnò Ciccheddu Padre, Quirico Lunetta e Leonardo Cabizza. In coppia con lui, il fisarmonicista Paolo Casu, di Sili (OR). Aveva appena tredici anni, ma, a dire il vero, un primo impatto col palco e il pubblico c’era già stato l’anno precedente, ad Azzani, quando Nicolino Cabizza, che già avvertiva segni di stanchezza (era, per lui, l’ultimo anno di attività; in quello successivo si sarebbe ritirato), lo “incaricò”, a partire dai *Mutos*, di proseguire lui la Gara.

Intanto, però, Bruno proseguiva anche i suoi studi, culminati col conseguimento del diploma di geometra. Professione che, almeno finora, non ha avuto modo di esercitare. Mentre ha fatto un po' di precariato alle dipendenze delle PPTT. In realtà, al momento la sua vera professione è quella di chitarrista.

Dal 1995 ha fissato la sua residenza a Olbia.

Chitarrista di grande talento, già dai primi anni – quando era poco più che un adolescente – ha ostentato una sicurezza straordinaria, ai limiti della spavalderia. L'ottima conoscenza dello strumento e la padronanza delle tecniche esecutive gli consentono di ricavare una sonorità estremamente armoniosa e gradevole e di indugiare in suonate introduttive e di intermezzo di grande effetto; si richiama, come tutti d'altronde, alla lezione (e al repertorio) di Aldo Cabizza ma, dotato di pronta e brillante fantasia, vi innesta frequentemente cose sue. La buona conoscenza del canto, acquisita fin dall'infanzia e approfondita con gli anni, lo rende autore di un accompagnamento efficace e puntuale.

Sia da solo che in coppia con la fisarmonica (in specie con Graziano Caddeo, col quale ha uno straordinario affiatamento dovuto a un gran numero di esibizioni), ha offerto e offre prestazioni di notevole valore, risultando uno dei chitarristi più apprezzati tra gli anni Novanta e il primo scorcio del decennio successivo e, data l'ancor giovane età, non è azzardato prevedere una sua preminenza anche negli anni che verranno.

La sua carriera vanta già un grandissimo numero di esibizioni un po' dovunque, in Sardegna, nella Penisola e all'estero, e diverse incisioni discografiche qualcuna delle quali anche di notevole pregio.

\*\*\*\*\*

Salvatore, noto Tore, Matzau è nato a Roma, da genitori sardi che dimoravano nella capitale per motivi di lavoro, il 19 dicembre 1963. A Roma ebbe modo di frequentare solo le prime due classi della Scuola elementare, perché nel 1971 la famiglia rientrò in Sardegna, stabilendosi a Sennori, paese d'origine della madre (il padre è di Bortigali). Completate le elementari e conseguita la licenza media, Tore ha frequentato per qualche anno l'Istituto tecnico industriale, senza tuttavia concludere e conseguire il diploma. Ha incominciato a lavorare, sin da giovane, come autotrasportatore.

Alla musica si è avvicinato quand'era ancora adolescente, stimolato forse, in qualche misura, dall'esempio del padre, che si diletta a suonare la chitarra. E con alcuni compagni di scuola delle Medie aveva formato un complessino di musica leggera, nel quale aveva il ruolo di chitarrista. Contemporaneamente,

però, frequentava anche gli ambienti nei quali si cantava “alla sarda”; e, ben presto, abbandonata la musica leggera (che però continua ad apprezzare), si è dedicato all’accompagnamento del canto sardo. Fino a che non gli riuscì di esordire, ad Ardara, nel 1977, suonando per una Gara di dilettanti. E di lì a poco incominciò a prendere “confidenza” anche con i professionisti. Ma fu negli anni Ottanta che il suo nome prese a diffondersi in un’area più vasta e la sua attività ad acquistare consistenza. E grazie a un’applicazione costante e attenta, che lo ha portato a migliorare continuamente le sue capacità, a partire dagli anni Novanta è entrato a far parte del “giro” dei chitarristi “che contano”, con conseguente intensificazione delle esibizioni, non solo in Sardegna ma anche nella Penisola e all’estero. In collaborazione col prof. Paolo Scarnecchia ha anche suonato, accompagnando i cantadores Gianni Denanni, Cinzia Boi e Franco Demuru, e col fisarmonicista Gianuario Sannia, in Siria e in Egitto e anche in qualche Università italiana per esibizioni a mezza strada tra la lezione e il concerto.

Tore Matzau si avvale di un buon bagaglio tecnico e di una apprezzabile sensibilità musicale; è buona anche la sua conoscenza del canto sardo e dei suoi vari moduli esecutivi che ne costituiscono il patrimonio storico. Col passare del tempo e l’acquisizione di esperienza ha raggiunto un livello di preparazione che gli consente di offrire sicurezza e tranquillità al cantadore, seguendolo e sostenendolo nei diversi momenti dell’esecuzione. Con la sua “pennata” armoniosa offre anche squarci introduttivi e di intermezzo gradevoli.

\*\*\*\*\*

Quando Giovanni Porcheddu morì<sup>203</sup>, Mario Careddu aveva appena cinque anni, essendo nato, a Cabras, il 12 agosto 1962. Quindi non fece a tempo ad “andare a lezione” da lui. Ma idealmente ne ha raccolto, da concittadino, l’eredità. Alla chitarra si è accostato ascoltandone il suono che accompagnava il canto nelle bettole (tzilleris) e nelle baracche “ambulanti” di cui più volte si è detto. E poi, piano piano ma con crescente sicurezza, provandocisi direttamente. Fino all’esordio ufficiale, avvenuto a Cabras, per S. Antonio, nel giugno 1984, accompagnando, in coppia col fisarmonicista Tonio Carai, Faedda, Giovanni Piras e Lunetta. Passerà pochissimo tempo e al chiuso, in un locale sempre di Cabras, avrà anche il primo impatto con professionisti allora di grido: Chelo, Demuru e Loria. Con lui suonò il fisarmonicista Madau.

Ha inizio così una carriera che ha proseguito in crescendo soprattutto nel decennio successivo.

<sup>203</sup>Nel 1967, vedi parte Seconda, cap. XV.

Per un periodo ha alternato le Gare con l'accompagnamento "in concerto" della cantante sarda Nina Maxia (inizialmente da solo, poi col fisarmonicista Gianfranco Mura). Poi è tornato alle sole Gare, che condivide con l'altra attività – che è poi quella più propriamente professionale – che esercita con successo, di pirotecnico.

Chitarrista di apprezzabili qualità, senza grandi voli ma con sufficiente puntualità e attenzione nell'accompagnamento vero e proprio, oltre che in diverse parti dell'Isola si è esibito più volte nella Penisola e anche all'estero (Olanda e, soprattutto, Francia).

\*\*\*\*\*

Altri chitarristi si sono affacciati alla ribalta negli anni Ottanta (qualcuno aveva incominciato già prima). Alcuni hanno conseguito una buona visibilità, con un numero talvolta anche rilevante di esibizioni, che magari proseguono tuttora.

Ricordiamo il bonorvese (nato nel 1958) Antonio Cuccuru, residente a Ottava, presso Sassari, in possesso di una tecnica apprezzabile, buon accompagnatore. Il nulvese Mario Salaris è ricordato soprattutto per alcune incisioni effettuate con Leonardo Cabizza. E non va ignorato Antonello Marras, di Cheremule, la cui attività è andata avanti a rilente e un po' in sordina. Così come l'ozierese Nino Divona, che però, dopo un inizio discreto, ha preferito dedicarsi alla costruzione di chitarre; e a lui fanno ricorso, per questo, diversi chitarristi. Un grande chitarrista prometteva di diventare Antonello Biossa, sassarese, della scuola di Merella, che già da giovanissimo possedeva una scioltezza straordinaria e un arpeggio brillantissimo: sarebbe diventato senz'altro, a nostro avviso, un grande della chitarra di accompagnamento; ma ha preferito altre strade nelle quali, probabilmente, trova maggiori soddisfazioni; con qualche soddisfazione, e forse una costanza, maggiore, all'accompagnamento si è dedicato Gian Nicola Biossa, anch'egli "merelliano". Brillante e spavaldo si presentava Antonio Masia, di Porto Torres, che però, dopo un avvio scoppiettante, si è perso per strada, anche per via dall'indecisione tra il dedicarsi alla chitarra, alla fisarmonica o al canto. Qualche soddisfazione, per alcune stagioni, se l'è levata anche Efisio Piras, di Silì (OR), così come Stefano Cappai di Palmas Arborea, che ha iniziato giovanissimo; per alcune Gare è salito sui palchi pure Antonio Gallisai, di S. Vero Milis. Di essere ricordato merita il macomerese Francesco Puddu, anche per il fatto che una morte prematura (aveva appena vent'anni, o poco più) ha interrotto una carriera che era iniziata sotto i migliori auspici qualche anno prima, con diverse esibizioni in Sardegna e più d'una oltre Tirreno. Chitarrista notevole è anche il narboliese Onofrio Cocco, il quale però, pur avendo maturato qualche esperienza anche sui

palchi delle Gare, ha espresso meglio le sue capacità prima accompagnando alcune cantanti soliste (da Anna Loddo a Nina Maxia) e poi nell'ambito del "Trio Cocco", costituito dal padre Antonio (chitarra e voce: di lui abbiamo già parlato) e dal fratello Giannetto. Degno di nota è pure il bosano Antonio Masala.

\*\*\*\*\*

## *Fisarmonicisti.*

Graziano Caddeo è nato il primo giorno di dicembre del 1966 a Borore, dove il padre, che aveva sposato una bororese, momentaneamente risiedeva. Ma la famiglia paterna è originaria di Dualchi; e a Dualchi, infatti, di lì a qualche anno si sistemerà definitivamente. Proviene da una famiglia che la musica ce l'ha, come si suol dire, nel sangue. Il nonno Salvatore fu ai suoi tempi un rinomato suonatore; il padre Costantino (Titino per tutti) è a sua volta un ottimo organettista e continua ancor oggi mentre scriviamo, a esibirsi come suonatore "di piazza" e ad accompagnare diversi gruppi folk; così come fa il fratello minore di Graziano, Davide. Nel gene di famiglia non manca neppure un pizzico di poesia, dato che un loro avo, Celestino, è stato un valente poeta.

Completate le scuole medie, Graziano ha frequentato un Corso regionale di formazione professionale di elettromeccanica, che gli ha fornito il lasciapassare per il lavoro che tuttora esercita alle dipendenze di un'impresa che lavora per l'ENEL.

Per qualche tempo ha vissuto a Ploaghe, per motivi di lavoro e di cuore, poi è rientrato a Dualchi.

Ha iniziato molto presto la sua attività di suonatore: aveva appena tredici anni quando, nel 1979, a Silanus, si esibì in coppia col padre accompagnando i balli in piazza per la festa di Santa Sabina (*Santa Sarbana*). Tuttavia, nonostante non disprezzi il ballo (che peraltro esegue con bravura), la sua predilezione, fino da piccolo, si è indirizzata verso l'accompagnamento dei canti; e all'organetto preferisce la fisarmonica, sicuramente più adatta allo scopo. In tale veste, il paese che lo ha visto esordire è Irgoli: aveva appena diciassette anni quando vi approdò, in coppia col coetaneo chitarrista macomerese Francesco Puddu, per accompagnare Bachisio Virdis (in veste di cantadore) e alcune buone "voci" locali, come Tore Loche e Totore Vacca. L'anno successivo ebbe modo di accompagnare alcuni cantadores di grido, quali Giovannino Casu, Serafino Murrù e Francesco Cubeddu junior, stavolta in coppia con Raffaele Carta, nativo di Orotelli ma residente a Ottana, un chitarrista animato da tanta buona volontà che però, dopo qualche esibizione, è rientrato nell'anonimato abbandonando praticamente l'attività.

La prima esibizione oltre Tirreno è del 1985, quando si presenta a Milano,

ancora in coppia con Francesco Puddu, per accompagnare Bachisio Viridis, Giovannino Sale, Antonio Porcu e Paola Licheri.

Al suo attivo ha alcune buone incisioni discografiche e, nonostante l'ancor giovane età, una carriera di tutto rispetto. A partire dalla metà degli anni Novanta è probabilmente il fisarmonicista di accompagnamento più richiesto e quotato nel mondo delle Gare.

Tecnicamente ben impostato, ha assimilato e fatto suo il repertorio "classico" della fisarmonica di accompagnamento, al quale si attiene pur non disdegnando, all'occorrenza, di lasciarsi andare a qualche fantasia virtuosistica, in specie quando si viene a trovare – cosa che gli accade molto di frequente – in coppia con Bruno Maludrottu, col quale esiste un grande affiatamento.

\*\*\*\*\*

Anche Claudio Dessena appartiene a una famiglia di musicisti. Oltre al fratello Franco, che canta e di cui parleremo tra non molto, pure un altro fratello, Christian, si è dedicato per qualche tempo alla chitarra (anche sarda), più che altro, però, a livello dilettantistico, prima di dedicarsi a un altro strumento, il pianoforte, che predilige.

Claudio è nato a Nuoro il 7 novembre 1966. Si è diplomato in chitarra classica nel 1990 presso il Conservatorio "P. L. da Palestrina" di Cagliari. E chitarra insegna, attualmente, nell'ambito del progetto musicale delle scuole medie di Nuoro.

Risiede a Orosei.

All'accompagnamento del canto sardo – con la fisarmonica – si è dedicato a partire dai primi anni Ottanta. È del 1982, infatti, il suo esordio, a Enas (frazione di Monti), dove fu chiamato per sostituire Pietro Madau, trattenuto a casa da un contrattempo: in coppia con Bruno Maludrottu accompagnò Ciccheddu Padre, Franco Demuru e Francesco Falchi. Da allora, e in specie a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, la sua attività sui palchi delle Gare si è andata progressivamente intensificando. Nel suo curriculum professionale anche un'esperienza, durata qualche tempo, nel complesso musicale di Franca Pinna cantante solista.

Musicalmente molto preparato – e non poteva essere altrimenti! – ha una buona impostazione anche nel campo dell'accompagnamento. Composto e misurato, difficilmente eccede in virtuosismi, e raramente si lascia coinvolgere emotivamente dall'andamento "canoro", che sembra seguire con un certo distacco, ancorché con puntigliosa e direi professionalmente ineccepibile attenzione.



Diversi altri fisarmonicisti possiamo aggiungere all'elenco di coloro che, almeno qualche volta (o anche più volte ma senza suscitare grandi clamori) si sono esibiti in qualità di accompagnatori nel periodo in esame. Alcuni continuano, sia pure a rilento, tuttora.

Ricordiamo Gianfranco Mura, nativo di Baratili S. Pietro ma residente a Cabras, che conta un buon numero di esibizioni prevalentemente in coppia con Mario Careddu (e col quale, per un certo periodo, ha anche seguito nei suoi concerti la cantante solista Nina Maxia<sup>204</sup>); Piero Sanna, di Abbasanta, ha suonato alcune volte in coppia col compaesano Antioco Mattana, col quale, per qualche tempo, ha accompagnato la cantante Caterina Cimino<sup>205</sup>.

Citiamo ancora Stefano Piras, di Sili, che ha suonato soprattutto in coppia col fratello Efsio e successivamente ha fatto parte, per qualche stagione, del gruppo di musicisti che accompagnava Franca Pinna.

Una buona carriera, ricca di soddisfazioni e con numerose esibizioni vanta Antonio (noto Tonio) Carai. Nativo di Laerru (1957), si è poi trasferito ad Alghero. Agli inizi, parliamo dei primi anni Settanta, suonava la chitarra, spesso in coppia col padre Giovanni che suonava la fisarmonica; successivamente si è dedicato alla fisarmonica ed è con questa che "ha fatto carriera", come si suol dire. Pur non creando nulla di particolarmente originale o di nuovo rispetto alla strada tracciata da Pippia e seguita più o meno fedelmente da tutti, si fa apprezzare per la sobrietà e l'attenzione con cui evita di sovrapporsi alla chitarra e di intralciare la voce. Vanta una carriera notevole.

Organettista e fisarmonicista, a seconda delle esigenze, è pure Giuseppe Cubeddu di Ossi, che ha iniziato la sua lunga e soddisfacente carriera come accompagnatore di balli sardi, attività nella quale ha seguito diversi Gruppi folk in giro per la Sardegna e per il mondo; ma non disdegna, all'occorrenza, di salire sui palchi anche per accompagnare validamente i cantadores in Gara.

<sup>204</sup>Nina Maxia, di Sardara, ha seguito per qualche tempo dei corsi di canto classico. La qualcosa le ha consentito di sfruttare le sue notevoli doti vocali in termini di estensione e di potenza, imprimendole però una certa rigidità che, in specie nell'esecuzione dei canti più propriamente tradizionali, finiva per essere di novero. Nel complesso, tuttavia, Nina Maxia si è esibita come cantante solista per qualche decennio. E non le sono mancate le soddisfazioni.

<sup>205</sup>Antioco Mattana è chitarrista di buona levatura, ma è anche in possesso di apprezzabili qualità vocali, che mette a frutto sia come solista che nell'ambito corale e, più spesso, come seconda voce a supporto di cantanti soliste, come la appena citata Nina Maxia con cui ha collaborato per qualche stagione, oppure con Caterina Cimino, di cui è stato partner artistico per quasi un decennio.

Caterina Cimino, nativa di Monti, residente a Oristano, ha iniziato la sua attività come cantante "etnica" intorno al 1990, con Mattana e Sanna inizialmente, poi con l'aggiunta di altri strumentisti. Successivamente, c'è stato un cambio di strumentisti e a Mattana, come seconda voce, o a volte prima, a seconda dei brani, è subentrata la figlia Cristina Fois. Infine il gruppo, che era denominato *Festasarda*, si è sciolto e la Cimino con la figlia, insieme al musicista e cantante Sandro Fois e ad altri collaboratori, hanno dato vita a un altro spettacolo, che in qualche misura potrebbe essere assimilato a un *musical* (in sardo, ovviamente, con brani noti e altri originali), chiamato *Akea*.



*foto a sinistra:* Bruno Maludrottu con Graziano Caddeo e, in mezzo, Emanuele Bazzoni. 2001.



Claudio Dessena con D. Giallara, G. Contini junior e N. Manca.



Da sinistra: Gianfranco Mura, Antonio Porcu, Cinzia Boi, Daniele Giallara, Mario Careddu.

## CAPITOLO VENTITREESIMO

*Gli anni Novanta e oltre.  
I principali protagonisti.*

L'ultimo decennio del Novecento presenta, proprio agli albori, un fenomeno unico nella storia della Gara a chitarra: i *Minicantadores*. Il tutto nasce dalla proposta, fatta a chi scrive, da un'Agenzia di spettacoli di Oristano, e prende lo spunto da qualche manifestazione, che si andava affermando, avente per protagonisti dei giovanissimi, e che costituiva di fatto l'estremizzazione di quelle Rassegne per "voci nuove" di cui si è più volte parlato, le quali presentavano però abbastanza di frequente delle voci che potevano anche essere nuove per il grosso pubblico ma che, poi, appartenevano anche a ultratrentenni. Le voci in questione, invece, erano "nuove" sotto tutti i punti di vista. Senonché, una manifestazione con tanti partecipanti di cui alcuni, obbiettivamente, scadenti per non dire "penosi", risultava un tantino "macchinosa" e, tutto sommato, di scarso richiamo, una volta scemata la curiosità iniziale. Sceglierne invece tre o quattro di un certo valore, la formula avrebbe potuto funzionare. E funzionò, difatti.

Il nucleo iniziale era costituito dalla quattordicenne Elena Murgia, di Paulilatino; Daniele Giallara, tredicenne di Cuglieri; Salvatore Figoni, sedicenne di Mores e Francesco Demuru, dodicenne di Porto Torres. Ad accompagnarli, un bambino (allora non lo si poteva che definire così) di appena dieci anni, di S. Giusta (OR), che a momenti scompariva dietro la chitarra che era quasi più grande di lui, ma era dotato di una straordinaria facilità di pennata e una scioltezza di movimenti che entusiasmava il pubblico. Si chiamava Maurizio Casu.

Dopo poco più di un anno di attività, però, Daniele Giallara entrò in una fase molto delicata di "muta della voce" e dovette lasciare momentaneamente il canto. Fu chiamato a sostituirlo il diciottenne Massimiliano Murrighili, di Enas. Successivamente anche Elena Murgia preferì tentare la strada della cantante solista, e così del gruppo dei *Minicantadores* (la denominazione si deve sempre a chi scrive) entrarono di volta in volta a far parte, sia pure saltuariamente, il bortigalese Giuseppe Contini jr, Franco Dessena e, una o due volte, il thiesino Nino Uneddu.

I *Minicantadores*, che venivano sempre accompagnati, assistiti, gestiti e presentati da chi scrive, continuarono la loro esperienza fino a tutta la stagione 1994, e cessò quando ormai nessuno di essi poteva più definirsi propriamente "mini" e qualcuno aveva già incominciato ad assaporare l'ebbrezza dei confronti a livello professionistico. Fu tuttavia un'esperienza unica, forse irripetibile, sicuramente

positiva. Non per nulla, tra i protagonisti delle Gare dell'ultimo scorcio del Novecento e i primi anni del Duemila, troviamo saldamente alla ribalta alcuni che del Gruppo, assiduamente o meno, hanno fatto parte. E di questi ci apprestiamo a parlare, insieme ad altri che sono venuti dopo, o hanno incominciato qualche tempo prima, ma che tuttavia nella storia della Gara a chitarra entrano anch'essi. Con una premessa: poiché la loro carriera è in pieno svolgimento, in qualche caso agli inizi, o poco più, non riteniamo opportuno soffermarci più del necessario o dilungarci in analisi che sarebbero in ogni caso provvisorie e non definitive (e pertanto solo in parte attendibili). Un'analisi più dettagliata e approfondita sarà possibile, e utile, farla più in là, a carriera conclusa o comunque in fase abbastanza avanzata. Allora si potrà dare una valutazione individuale più probante. Occorrerà invece ancora dell'altro tempo per un'analisi diacronica che consenta di determinare la loro collocazione di merito nella storia della Gara a chitarra.

\*\*\*\*\*

## *Interpreti*

Daniele Giallara nasce a Oristano l'8 febbraio 1977. Cuglieritano (la madre però è di Zerfaliu), è figlio di quel Pietro Giallara di cui abbiamo altrove parlato (parte II, capitoli VIII e XX). Ha fatto parte del nucleo originario dei Minicantadores, ma ha dovuto lasciare il canto dopo un anno, per via di una muta della voce molto delicata. Nel frattempo, si è dedicato alla chitarra, che già suonava discretamente, perfezionandosi nell'accompagnamento del canto, avvalendosi anche dell'esperienza paterna. La sensibilità d'orecchio, e la conoscenza del canto, gli hanno permesso di diventare un valido chitarrista; e in tale veste ha avuto modo di esibirsi anche in Gara. Tanto da consentirci di affermare che, nel mondo "professionistico" degli adulti, in Gara, egli è entrato prima come chitarrista e successivamente come cantadore. Ma è al canto che va la predilezione di Daniele: e superato il periodo "critico", è rientrato "in Gara" nel settembre del 1994 a San Vero Milis, su insistenza di Pietro Madau, che lo volle nel proprio paese in occasione della festa di S. Michele Arcangelo. Con la voce irrobustita e formata, e una eccellente conoscenza, approfondita anche dall'esperienza di chitarrista, del canto sardo e dei suoi moduli esecutivi antichi e recenti, è riuscito a crearsi un suo stile interpretativo nel quale si avvertono i richiami ai modelli classici, che egli però rielabora e ripropone in maniera originale e personale.

Misurato, educato, posato anche nei momenti più impegnativi, è rimasto con la testa sulle spalle, proseguendo gli studi fino al conseguimento del diploma di perito elettrotecnico.

Nel 1996 si aggiudica il titolo di “Usignolo della Sardegna” nel concorso oziere, nel quale si era classificato secondo nei due anni precedenti.

È, tra i cantadores delle ultime generazioni, uno tra i più apprezzati, oltre che per la serietà e riservatezza, anche per una sua personalità artistica. Pur non possedendo delle doti vocali eccezionali, con l’intelligenza, la pazienza, l’applicazione, lo studio dei modelli di riferimento, riesce a garantire delle prestazioni di buono e talvolta di ottimo livello. Predilige il cantare calmo, sereno, misurato, impostato sui toni medi e caratterizzato dalla delicatezza e dal sentimento.

\*\*\*\*\*

Franco Dessena è nato a Nuoro il primo giorno di maggio del 1971. Risiede a Orosei. Fratello del fisarmonicista Claudio. Concluse le scuole dell’obbligo, frequenta l’Istituto Tecnico Commerciale, conseguendo il diploma di ragioniere. Ha trovato lavoro come dipendente comunale nel suo paese.

Alla ribalta del canto sardo si è affacciato intorno ai vent’anni, partecipando a diversi Concorsi per voci nuove ed esordendo tra i professionisti nel 1991, a Oschiri, al fianco del fratello Claudio che, in coppia con Nino Manca, accompagnava anche Salvatorangelo Salis e Giuseppe Contini jr. Dopo la Gara di Oschiri, tuttavia, per qualche tempo dovette accontentarsi di prendere parte ai Concorsi: come a S. Vittore, presso Olbia, dove vinse il “Microfono d’oro” nel 1995, e, ancor prima, Ozieri, dove si consacrò “Usignolo della Sardegna” nel 1994 (con replica nel 1998 quando si aggiudicò la Coppa dei Campioni). Ha fatto anche parte, per alcune esibizioni, dei Minicantadores. A partire dalla seconda metà degli anni Novanta ha incominciato a mettersi in evidenza non più solo nei Concorsi di cui sopra, ma pure nell’ambiente professionistico vero e proprio, conquistandosi una buona fetta di estimatori in diverse parti dell’Isola.

Dotato di una voce considerevole per consistenza e malleabilità, gradevolmente melodiosa, riesce anche a gestirla con sufficiente sicurezza grazie a una apprezzabile impostazione tecnica. La buona conoscenza di moduli esecutivi, e una non indifferente fantasia che gli consente talvolta soluzioni originali, fanno sì che il suo cantare sia vario e accattivante, reso avvincente anche da una grinta invidiabile.

Nei primi tempi si avvertiva, talora in maniera addirittura fastidiosa per qualche “purista”, l’accento baroniese. Col tempo è riuscito a correggerlo fino quasi a farlo scomparire; sicuramente a renderlo meno avvertibile.



Francesco Demuru nasce a Porto Torres il 5 gennaio 1978. Fin da bambino rivela la sua passione per il canto, che ama più di qualunque altra cosa. Tanto che a fatica, e non senza pressanti insistenze della famiglia, riesce a concludere la Scuola dell'obbligo.

Sale su un palco, per la prima volta, intorno ai dieci anni. A dodici entra a far parte dei Minicantadores. A quattordici incomincia a esibirsi occasionalmente con i professionisti, tra i quali si inserisce stabilmente intorno al 1994-95. E si impone subito all'attenzione del pubblico (parte del quale aveva avuto modo di conoscerlo e di apprezzarlo nell'esperienza adolescenziale). In questa fase gli è molto vicino, e gli è prodigo di suggerimenti, il concittadino Francesco Falchi, che lo segue con amorevole attenzione. La voce è ancora poco ricca di colore, senza chiaroscuri, ma di una limpidezza incredibile e una straordinaria modulabilità. L'esperienza precedente, l'applicazione, la voglia di apprendere, un orecchio ricettivo al massimo, gli consentono di acquisire una conoscenza del canto sardo fuori del comune, che spazia dagli interpreti più antichi a quelli più recenti. È dotato di una voce di notevolissima estensione, che col passare del tempo e la maturazione si è irrobustita e va acquistando anche quel calore e quei chiaroscuri che mancavano nella fase iniziale, tanto da farsi consistente anche nelle note basse. Ciò gli permette di eseguire in maniera mirabile tutti i moduli esecutivi conosciuti. In attesa – è l'auspicio e l'invito, che sottintendono un giudizio, l'unico, negativo, che i puristi e gli estimatori gli rivolgono – che si crei uno stile tutto suo.

Richiestissimo e, incolpevolmente, causa di una frattura pesante nella famiglia (già di per sé non troppo unita) dei cantadores, ha bruciato tutte le tappe conquistandosi un ruolo di protagonista di punta nell'ultimo decennio fino ai nostri giorni.

Ultimamente segue dei corsi di canto, che hanno irrobustito ulteriormente la sua voce, perfezionato la distribuzione del fiato e lo hanno portato, in breve, a una pressoché ideale valorizzazione del suo potenziale. In grazia del quale può permettersi di allargare il suo interesse canoro fino a esibirsi anche in contesti esulanti dall'ambito della Gara a chitarra.



Verso la fine del secolo è venuto alla ribalta un altro giovanissimo di sicuro talento. Nipote (la bisnonna paterna era sorella di Giovanni Cuccuru) e figlio d'arte (del padre Tino abbiamo parlato nel capitolo XXI di questa seconda par-

te), Emanuele Bazzoni è nato ad Alghero (dove allora la famiglia risiedeva) il primo gennaio 1982.

Concluse le scuole dell'obbligo, ha frequentato per qualche anno la Scuola alberghiera, abbandonandola però anzitempo. Per dedicarsi al canto, che ama fin da bambino.

Aveva appena undici anni quando è salito per la prima volta su un palco. È accaduto nel 1993 quando, essendosi recato a Tresnuraghes col padre, che vi si doveva esibire insieme a Leonardo Cabizza, fecero cantare anche lui. Un esordio veramente "alla grande". Lo tennero a battesimo, come strumentisti, il chitarrista Roberto Cadoni e il fisarmonicista Pietro Madau.

Nel 1994 si classificò secondo nel Concorso ploaghese "Antonio Desole". L'anno successivo tenta il gran colpo partecipando al Concorso ozierese, fermandosi però al quarto posto. Ritenta nel 1999 e vince ampiamente, ripetendosi poi nel 2003 con la conquista della Coppa dei Campioni. È stato, finora, il più giovane in assoluto ad aggiudicarsi il titolo di "Usignolo della Sardegna" (a 17 anni) e, ovviamente, anche la Coppa dei Campioni (a 21 anni).

Emanuele Bazzoni possiede una voce di grande spessore, piena, sicura, a tutto tondo, con una notevole estensione che gli consente di giostrare senza incertezze o cedimenti anche sulle note molto alte, e di "chiudere" con un "Re" rotondo e squillante. Tecnicamente ineccepibile, con una grande conoscenza dei moduli esecutivi antichi e recenti, riesce ad alternare "sparate" grintose e possenti a momenti di pacatezza non senza qualche indugio sulla delicatezza e su aggraziate rifiniture. Una voce di tale spessore e robustezza sembrerebbe negata per le modulazioni e i gorgheggi naturali o non forzati, che invece sono in lui di una sorprendente facilità e scorrevolezza.

Innamorato di alcuni modelli del passato più o meno recente, tende frequentemente a riprodurli, magari perfezionandoli e rifinandoli, ma non discostandosi, e questo è sicuramente un limite. Deve ancora – ma è normale, data l'età – trovare se stesso.

È comunque, a partire dai primi del Duemila, uno dei cantadores "di punta" in assoluto.

\*\*\*\*\*

Due nomi di un certo rilievo messi in luce nel periodo che stiamo trattando sono quelli di Marcello Pasella e Serafino Vidili. Il primo, nato a Tempio Pausania il 16 ottobre 1961, solo saltuariamente si è dedicato al canto a chitarra e, in tale impegno, si è aggiudicato il concorso "Usignolo della Sardegna" nel 1997, oltre a vantare diverse (ma non tantissime) esibizioni in Gara. Ha una voce gra-

devole e ben modulata e un cantare pacato e senza eccessi. Pregevole la sua interpretazione dei canti di Gallura. La sua attività canora si esplica prevalentemente nel contesto di canti polifonici o polivocali.

Decisamente un maggior numero di esibizioni vanta Serafino Vidili, nato a Paulilatino il primo gennaio 1950. Il suo approccio col canto “a chitarra” risale agli ultimi anni Ottanta, dopo un’esperienza di canto polifonico nel Coro del suo paese. Già nel 1990 si era messo in luce a Ozieri accedendo alla fase finale, dove si classificò terzo. Cinque anni dopo, nel 1995, si prese la rivincita fregiandosi del titolo di “Usignolo della Sardegna”.

Vanta, come abbiamo già detto, un buon numero di esibizioni, soprattutto nell’area oristanese; ma non solo in quella. Possiede una voce timbricamente gradevole e ben modulata e un’apprezzabile originalità esecutiva.

Altri nomi, alcuni anche frequentemente, ricorrenti soprattutto nei vari Concorsi, dall’“Usignolo” di Ozieri al “Desole” di Ploaghe, dalle “Boghes noas” di Laerru che ha preso l’avvio qualche anno fa fino al recentissimo, intitolato a Nigia Carai, di Torpè, sono quelli di Giovanni Magrini, vincitore a Ozieri nel 2001, che nasce fisarmonicista prima di dedicarsi al canto, e quello di Pasqualino Ruju, di Torpè come Magrini, che a Ozieri si è imposto nel 2002; e Antonio Senes, bonorvese, a sua volta “Usignolo” nel 2000; tutti cantadores, chi per un aspetto chi per un altro, per doti vocali o per qualità interpretative, non disprezzabili. E poi ancora Tore Spanu di Pozzomaggiore, Leonardo Spina di Usini, Stefano Sotgiu di Semestene, Tiziano Nuvoli di Ploaghe (parente di Antonio), Francesco Fais di Santulussurgiu; e Costantino Piga, e Salvatore Camboni, e il macomerese Salvatore Deriu, che aveva iniziato negli anni Ottanta ma poi, allontanatosi dalla Sardegna per motivi di servizio (è carabiniere), aveva dovuto interrompere l’attività per riprenderla al rientro nell’Isola negli ultimi anni Novanta. Possiamo aggiungervi ancora i nomi di Giuseppe Colombino, sassarese, che al canto si è dedicato seguendo le orme del padre, Giovanni, anche lui, negli anni Settanta-Ottanta, frequentatore dei palchi; e Stefano Lai di Ottana, Francesco Manchia di Chiaramonti, fino a Roberto Murgia, di Borore, vincitore a Ozieri nel 2005. E altri ancora che sarebbe troppo lungo e, ai fini della nostra storia, superfluo citare.

Ai primi del Duemila ha incominciato a mettersi in luce, e ad acquistare progressivamente un buon numero di consensi, Marco Manca, usinese (ma nato a Sassari il 25 dicembre 1961), dotato di una voce non robusta ma molto gradevole e di un cantare ancora “in fieri” ma ben impostato, composto e non privo di una sua grazia. Si è aggiudicato il Concorso di Laerru nel 2003 e quello di Ozieri nel 2004, e vanta già un discreto numero di esibizioni a livello professionistico.



Anche diverse donne si sono, con varia fortuna, avvicinate al canto tradizionale a chitarra nell'ultimo scorcio di secolo. Per lo più prendendo parte, come gli uomini, ai diversi Concorsi, o confrontandosi tra loro: ricordiamo la nulvese Barbara Serra, Gianfranca Mulas di Muros, Anna Maria Testoni di Bonorva, Stefania del Rio di Macomer, Valeria Riu di Villa Assunta, Arianna Casu di Santa Giusta (OR). Vocalmente sono tutte, chi più chi meno, ben dotate, in qualche caso in misura anche rilevante; stilisticamente, a parte qualcuna che tenta una sua via personale, prevale la tendenza a seguire i moduli esecutivi "maschili", a scapito dell'originalità e della valorizzazione ottimale del loro potenziale vocale. Anna Maria Testoni ha vinto a Ozieri nel 2004 la prima edizione de "Sa Filumena", settore riservato alle donne del Concorso "Usignolo della Sardegna", così come lo stesso titolo, nel 2005 se l'è aggiudicato Barbara Serra; e Stefania Del Rio, sempre a Ozieri, nel 2004 ha vinto la Coppa per il canto "a s'othieresa", a cui partecipavano indistintamente uomini e donne.

Un discorso a parte meritano Giuseppina (nota Giusy) Deiana e Maria Luisa Congiu, che per alcuni anni si sono esibite insieme, con la denominazione di "Duo di Oliena", accompagnate dal chitarrista Pasqualino Puligheddu, anch'egli di Oliena e marito della Congiu, e, di volta in volta, con diversi fisarmonicisti (nei primi tempi, prevalentemente Pietro Madau). Nel loro spettacolo, la parte del leone la faceva il repertorio della Gara a chitarra con l'aggiunta di altre canzoni che completavano il programma in sostituzione di alcuni canti tradizionali che non venivano eseguiti: ad esempio i canti cosiddetti "classici".

Dopo qualche anno, e un notevole successo, il Duo si è sciolto e ciascuna ha preso strade differenti ma, in entrambi i casi, divergenti da quella originale e dalla Gara.

Vocalmente molto dotate, con una maggiore consistenza la Congiu e una più delicata dolcezza la Deiana; di un metallo più nitido la prima, più morbida e "calda" la seconda. Nel canto tradizionale si fa decisamente preferire, per impostazione e genuinità esecutiva, Giusy Deiana, che alla scorrevolezza di modulazioni sa aggiungere dei gorgheggi sorprendenti e in qualche momento toccanti. Nei brani non propriamente tradizionali prevale, a nostro avviso, Maria Luisa Congiu, che all'esecuzione canora aggiunge una presenza scenica un tantino vistosa ma efficace.

## Strumentisti

Abbiamo già avuto modo, in apertura di capitolo e parlando dei Minicantadores, di dire qualcosa sul chitarrista che li accompagnava: Maurizio Casu. Di Santa Giusta (OR), nato nel 1980, è stato una sorta di *enfant prodige* della chitarra sarda. Dotato di un orecchio sensibilissimo che gli consentiva di apprendere e di riprodurre con estrema facilità suonate, fraseggi, moduli captati qua e là, soprattutto di Aldo Cabizza, in brevissimo tempo riusciva anche a rielaborarli aggiungendovi qualcosa di suo. Ed era stupefacente per agilità e prontezza di riflessi. Sempre apprezzatissima e applaudita la sua versione del ballo sardo campidanese.

A nove anni sale per la prima volta su un palco per accompagnare i canti. A dieci anni diventa il chitarrista “ufficiale” dei Minicantadores di cui, essendo il più “mini” di tutti, diviene in qualche misura la principale attrazione. Ne seguì tutte le vicende fino allo scioglimento. Dopo di che tentò, senza fortuna e, occorre dire, senza alcun aiuto da parte dei cantadores, compresi quelli che, avendo incominciato con lui, una volta affermatasi lo hanno ignorato, di proseguire l’attività nel mondo delle Gare. Per qualche tempo ha lavorato poi col gruppo di Franca Pinna. E infine, nell’età in cui di solito gli altri iniziano l’attività, lui praticamente la abbandonava.

È stato una meteora. Con più fortuna e qualche aiuto da parte dei colleghi, e una assidua applicazione da parte sua nel prestare maggiore attenzione e perfezionare l’abilità nell’accompagnamento vero e proprio, in cui si avvertiva la giovanissima età e la non ancora adeguata esperienza, poteva diventare sicuramente un eccellente chitarrista. Oltre alla fortuna di cui abbiamo detto, gli è mancata anche quella di vivere nell’ambiente “che conta” nel mondo del canto sardo. Da parte sua, è mancata forse la costanza e la tenacia, e non lo ha aiutato il carattere non propriamente malleabile.

Nei primi anni Novanta si è messo in luce Alessandro Carta, figlio di quell’Enzo di cui abbiamo parlato a suo tempo (cap. XXI). Nato a Ozieri nel 1976, dotato di una buona tecnica e di una apprezzabile conoscenza del canto, si è fatto le ossa con qualche apparizione, serate di beneficenza e quant’altro. Dalla fine del decennio e nei primi del Duemila ha iniziato a esibirsi con una discreta frequenza e anche in situazioni di una certa importanza, tanto che non è azzardato prevedere per lui una buona carriera.

Sempre nell’ultimo scorcio di secolo sono apparsi sulla scena, e si sono, in misura più o meno consistente e con maggiore o minore visibilità, inseriti nel

mondo delle Gare, anche il sassarese Antonello Chelo, Antonello Pulina di Cargeghe e il bonnanarese Bachisio Masia, quest'ultimo segnalatosi per essere uno dei pochissimi, se non il solo, di questi tempi, a seguire la scuola dei fratelli Secchi e di Merella<sup>206</sup>.

Tra i fisarmonicisti, abbiamo già accennato a Davide Caddeo (nato il 2 luglio 1977), fratello di Graziano (vedi cap. XXII), che però accade di vedere molto più frequentemente accompagnare diversi gruppi folk in giro per l'Isola e non solo, o suonare i balli "in piazza" per il pubblico. All'occorrenza, tuttavia, non disdegna di prendere in mano la fisarmonica per accompagnare – e lo fa anche bene – i canti sardi.

Più consistente, in tale veste, è la presenza di Gianuario Sannia (nato nel 1973), fisarmonicista di Olmedo che, pur avendo incominciato l'attività vera e propria agli inizi del decennio, è riuscito a inserirsi "nel giro" con una buona costanza e a sommare fino al momento in cui scriviamo, in un arco di tempo tutto sommato non lungo, un notevole numero di esibizioni, non solo in Sardegna, ma anche nella Penisola. Ha suonato moltissimo anche all'estero. Pur senza palesare particolarità o virtuosismi eclatanti, è tuttavia strumentista di buon livello, attento e affidabile. E forse a ciò si deve la fiducia di cui gode.

\*\*\*\*\*

Abbiamo avuto modo di accennare, en passant, alla grave frattura verificatasi verso la metà degli anni Novanta, all'interno del mondo della Gara. Fu causata in parte, anche se forse inconsapevolmente da parte sua, dall'entrata "rumorosa" del sedicenne Francesco Demuru nel mondo *professionistico* vero e proprio. Fino a che aveva successo tra i Minicantadores, il fastidio che poteva dare si limitava a un comunque limitato numero di Gare che poteva sottrarre agli altri. Quando invece incominciò a cantare tra i "grandi", e il pubblico prese (o continuò, in qualche caso) a manifestargli la propria preferenza, incominciarono i problemi. Forse anche a causa di qualche atteggiamento suo, o di qualche frase fuori misura, nacque nei suoi confronti, da parte di alcuni, una sorta di "ostracismo" o, quantomeno, il disegno di "isolarlo", pensando che, non avendo ancora tanta voce in capitolo, come si suol dire, gli si sarebbe complicata la vita (professionalmente), riducendolo a più miti consigli. E, in effetti, all'inizio furono in pochi quelli che gli restarono accanto; in primo luogo Francesco Falchi. Poi però, piano piano, accanto a lui si pose qualcun altro. Tanto che, a un certo punto, si for-

<sup>206</sup> Per chi volesse apprezzare appieno questo chitarrista, consigliamo il bel CD realizzato con Daniele Giallari nel 2003: *A boghe e chitarra*, AEDO, CD 7185.

marono due gruppi, raccolti sotto due sigle. Il primo, che faceva capo, diciamo così per semplificare, a Franco Denanni e Torangelo Salis e Nino Manca, si chiamò “Remintinde”; il secondo, che aveva i suoi elementi di punta, inizialmente, in Francesco Falchi e Francesco Demuru col chitarrista Bruno Maludrottu e il fisarmonicista Graziano Caddeo, si diede il nome di “Boghes de Sardigna”. In un primo tempo quest’ultimo gruppo si presentava notevolmente inferiore, per numero di componenti, rispetto al primo; successivamente, però, con l’ingresso di alcuni elementi che avevano fatto parte di “Remintinde”, e con l’entrata in scena di Emanuele Bazzoni, le cose cambiarono a favore di “Boghes de Sardigna”. Sicché l’operazione, che era nata con lo scopo di “isolare” o comunque di ostacolare Francesco Demuru, finì, tutto sommato, per favorirlo. E comunque, dopo alcuni anni in cui i due gruppi furono “ferocemente avversi”, tanto che neppure ai tempi della Cooperativa degli anni Settanta<sup>207</sup> si arrivò a una contrapposizione così fortemente sentita, c’è stato un riavvicinamento e, di fatto, la riapertura del mercato o, per usare un termine forse più appropriato, il ristabilirsi della “libera circolazione”. A ciò, oltre probabilmente al cadere o all’attenuarsi di talune posizioni, contribuì soprattutto l’atteggiamento del pubblico, che non ne voleva sapere di queste divisioni e voleva poter ascoltare insieme, mettiamo, Franco Denanni con Francesco Demuru, Torangelo Salis con Emanuele Bazzoni. Tanto per fare un esempio. Pena l’annullamento delle Gare (come stava accadendo in diverse località, che vi rinunciavano). E in tempi che si andavano dimostrando non certo di vacche grasse, non era proprio il caso.



Minicantadores nella formazione iniziale (1990)  
da sinistra: Elena Murgia, Francesco Demuru, Daniele Giallara, Salvatore Figoni e Maurizio Casu.



Daniele Giallara a Ozieri nel 1996. Il Presidente della Società “B.V. del Rimedio” Pietro Braina gli consegna il trofeo di “Usignolo della Sardegna”.

<sup>207</sup> Vedi parte Seconda, cap. XVII.



I Micicantadores nel 1993, in gara a Romana. *Da sinistra:* M. Murrighili, S. Figoni, F. Demuru e Maurizio Casu.



Franco Dessena tra P. Madau e Maurizio Casu. Padria 1993.



Marcello Pasella con Tore Matzau. Trinità d'Agultu, primi del 2000.



Francesco Demuru tra P. Madau e N. Manca. Seduti, dietro, F. Falchi e F. Denanni. Vigevano, 1996 o '97.



Emanuele Bazzoni (penultimo da sinistra), nel 1999, a Ozieri. Ha appena conquistato il titolo di "Usignolo della Sardegna". Gli altri, da sinistra, G. Perria, G. Colombino, Giovanni Magrini, A. Senes, e N. Manca.

## CAPITOLO VENTIQUATTRESIMO

*Considerazioni sugli ultimi vent'anni  
del Novecento.*

**N**el capitolo X di questa seconda parte abbiamo parlato dei mutamenti avvenuti, sotto l'aspetto che in senso lato potremmo definire logistico (con relative ripercussioni su diversi altri aspetti), negli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta. Proviamo a dare ora uno sguardo a ciò che è accaduto nel periodo successivo (del repertorio abbiamo già detto nel Capitolo XVII).

Per impegnare cantadores e strumentisti (per "fare la Gara", come si dice in gergo) si è andato sempre più riducendo il ricorso al telegramma o alla cartolina postale e sempre più diffondendo, fino a diventare il mezzo pressoché esclusivo, l'uso del telefono. E anche in questo caso, come già era avvenuto con le procedure precedenti, per evitare tante telefonate se ne fa una alla persona (cantadore o strumentista) con cui si è maggiormente in confidenza, affidando a lui l'incarico di contattare gli altri; spesso gli si indicano i nominativi ma, talvolta, si lascia a lui anche la discrezionalità della scelta dei colleghi.

Quanto alle modalità di raggiungimento delle località sedi delle Gare, la diffusione delle autovetture, l'ampliamento e il miglioramento della rete stradale fanno sì che, già dalla seconda metà degli anni Sessanta, quasi nessuno ricorra più ai mezzi pubblici. A partire dagli anni Settanta, quasi tutti sono in possesso di un mezzo proprio.

Se il fatto ha costituito un vantaggio per cantadores e strumentisti, che hanno la possibilità di partire da casa più tardi e di farvi rientro prima, e pertanto di dedicare maggior tempo all'attività più propriamente professionale e alla famiglia, dall'altro ha innescato (o quantomeno favorito) un processo di *distacco* dei protagonisti della Gara dal loro pubblico. Un distacco che col passare del tempo si è andato facendo più evidente e profondo. Quella *comunione* tra artisti e pubblico, quella compartecipazione degli ascoltatori a quanto avveniva sul palco, che avevano costituito una delle singolarità della Gara e, in qualche misura, le avevano regalato quella patina di *sacralità* di cui si è parlato all'inizio del libro, e ne avevano reso possibile l'ampio e profondo radicamento, si sono andate sempre più assottigliando, facendosi evanescenti. Fino a scomparire del tutto ai nostri giorni. In qualche misura, i protagonisti delle Gare sono come "rientrati" in una sfera più "privata", come qualunque altro "professionista" che, prestata la sua opera e ricevuto il compenso pattuito, chiude (momentaneamente) ogni rapporto col committente. Questo, ovviamente, di là dalla stima, dall'ammirazione per l'arti-

sta; e anche, in alcuni casi, dal rapporto di amicizia che può venirsi, o essersi venuto, a creare<sup>208</sup>.

A tutto questo ha indubbiamente contribuito anche il fatto che, a partire dalla metà degli anni Sessanta, si è fatta sempre più rara, fino a scomparire del tutto nel decennio successivo, l'abitudine – che abbiamo visto essere piuttosto diffusa nel passato – delle due serate consecutive nella stessa località. Donde il venir meno della necessità, per cantadores e strumentisti, di trattenersi per due giorni nella località interessata, di vivere la festa insieme al Comitato, agli estimatori e, di fatto, agli abitanti del luogo. Di conseguenza si è andata col tempo diradando, fino a cessare definitivamente negli anni Settanta (alla fine del decennio nei paesi, come ad esempio Romana, in cui più tenacemente radicata era la tradizione) l'usanza di accompagnare cantadores e strumentisti, nel dopogara, in giro per il paese a fare le serenate. Ma c'è di più. Avendo la possibilità di partire subito, una volta scesi dal palco, mangiato qualcosa nella sede del Comitato e ricevuto il compenso, è venuta meno quasi del tutto anche un'altra usanza: quella della "cantatina" del dopocena, in vigore anche nelle località in cui il "giro delle serenate" non era mai esistito o aveva cessato di esistere già da tempo.

Tutto questo, a dire il vero, non deve essere visto solo per gli aspetti negativi. Per i protagonisti della Gara rappresenta sicuramente una "emancipazione", in quanto li libera da quella sorta di sfruttamento a cui venivano sottoposti, anticamente, dai Comitati, con supplementi di impegni non retribuiti e spesso neppure riconosciuti o valutati adeguatamente. Non lo si faceva per cattiveria o per malanimo ma, come abbiamo visto a suo tempo, venivano tiranneggiati. Amabilmente e con insistenza affettuosa, se vogliamo. Ma restava il fatto. E pertanto l'atteggiamento "professionistico" di oggi è pur sempre una conquista. Che gli stessi organizzatori hanno capito evitando di insistere in richieste che spesso neppure avanzano, anch'essi stanchi alla fine della giornata e col pensiero rivolto a quella successiva, ancora di festa o di lavoro, ma in ogni caso considerata, nell'uno e nell'altro caso, di impegno e di fatica. E anche questo la dice lunga su come oggi, diversamente da alcuni decenni fa, viene "vissuta" la festa, a tutti i livelli.

Per quanto riguarda i compensi, ci limitiamo a qualche indicazione relativamente agli anni Settanta e Ottanta fino ai primi anni Novanta. È stato un periodo in cui si è assistito a un incremento notevolissimo di essi, in una con la crescita di prezzi e stipendi che sembravano avere intrapreso una folle corsa ad inseguimento con l'inflazione galoppante e con l'euforia che sembrava essersi impossessata della società italiana (quella sarda compresa), spingendola a un tenore di vita notevolmente superiore alle possibilità reali (con conseguenze disastrose che

<sup>208</sup> Queste osservazioni valgono anche, e forse in modo ancor più sostanziale, per la Gara poetica.

si sarebbero avvertite di lì a non molto). Per cui si è passati dalle 100.000 o poco più della metà degli anni Settanta alle 140-160.000 e oltre di fine decennio. Cifra che verrà più che raddoppiata nel quinquennio successivo fino ad arrivare al tetto delle 700.000 nei primi anni Novanta. Stiamo parlando, ovviamente, dei compensi ottenuti (non sempre e dappertutto ma in molti casi) dagli artisti più affermati e richiesti. Ovviamente, tanto più alto si presentava il tetto massimo, tanto più ampia era la forbice tra questo e altre cifre praticate. Tant'è che, nello stesso periodo, anche per motivi di "concorrenza", non erano in pochi ad "accontentarsi" di quattro-cinquecentomila lire (e qualcuno anche di meno). Ma quei massimi, proprio per la concorrenza di cui s'è detto, e un irrigidimento da parte dei Comitati, non hanno resistito a lungo, e si è tornati verso cifre ragionevoli. Anche per il fatto che, nel frattempo, finite "le vacche grasse" (o presunte tali) e passata la conseguente euforia, ci si è andati rendendo sempre più conto che la realtà era ben diversa.

Per gli ultimi dodici-tredici anni preferiamo, per comprensibili motivi, non affrontare l'argomento. Anche perché entremmo nell'immediata attualità e ci sembrerebbe di addentrarci nella sfera privata dei protagonisti delle Gare. E poi, in fondo, si tratta di cose che tutti conoscono. L'abbiamo fatto fino a che si è trattato di mettere in luce determinati aspetti (anche importantissimi) della Gara e dei suoi protagonisti, e, in qualche modo, di storicizzarli. Dopo di che il nostro compito si ferma; ed è giusto che sia così.

\*\*\*\*\*

Ha iniziato a manifestarsi un po' in sordina e in pochi casi isolati sul finire degli anni Sessanta, si è diffuso verso la fine dei Settanta e i primi Ottanta, per poi esplodere in tutto il suo obbrobrio e pressoché generalizzarsi negli anni Novanta, il vezzo di trasformare i versi delle canzoni con l'aggiunta e/o la sostituzione di vocali in fine parola. Un fenomeno, va detto, quasi del tutto sconosciuto nei decenni precedenti.

Si è incominciato con l'eliminazione della "u" prima nel "Re finale" e successivamente anche nelle fasi intermedie, adducendo il motivo della sua "scarsa musicalità" e difficile "cantabilità"; il che è vero fino a un certo punto: con l'impegno serio e qualche accorgimento è possibile cantarlo alla stregua delle altre vocali; tant'è che gli "antichi", e non solo loro, non hanno mai palesato difficoltà di sorta. Sta di fatto, comunque, che la "u" è diventata di volta in volta "o", "u-a", "u-e". In seguito (a dimostrazione della nostra tesi che si tratta più che altro di un vezzo, uno stupido e inutile vezzo) anche la "a", ossia la più aperta, la più facile, la più cantabile delle vocali, è stata trasformata in "a-e", di modo che "bella sirena", ad esempio, diviene "bella sirena-e".

Il primo, o uno dei primi a cimentarsi sistematicamente in codesta deprecabile opera di deformazione è stato Tonino Canu, che ha poi accentuato l'impegno negli ultimi anni di attività. Tanto che una delle sue cantate preferite:

*In dogni lontana via  
chilco vida recreada,  
ma sena de Flora mia  
recreu pro me non b'ada  
diventa*

*Dogni-e lontana via  
chilco-e vida recreada,  
ma sena-e de Flora mia  
recreu-e pro me-a non b'ada.*

Pazzesco. Successivamente, Mario Firinaiu e Francesco Cubeddu junior hanno fatto abuso della “e” aggiuntiva addirittura alla “a” (alla “u” era per loro di prammatica). Purtroppo, sulla scia di questi cantadores (per altri versi grandi) e di qualcun altro, in tantissimi si sono accodati. E ciò che più dispiace è che anche i più giovani poco o nulla hanno fatto e fanno per liberarsene. Anzi. Eppure ci sono gli esempi, virtuosi, di Francesco Cubeddu senior, Leonardo Cabizza e Giuseppe Chelo, per citare alcuni “grandi” non “lontanissimi”, che da tale vezzo sono rimasti immuni. Ma in questo non vengono seguiti.

Anche le modalità esecutive del canto, e conseguentemente, o contemporaneamente, di ascolto, sono andate mutando. Oggi c'è sicuramente un modo diverso di “porgere” il canto e un modo diverso di “riceverlo”, di “fruirne”. È cambiato il modo di cantare perché è cambiato il modo di ascoltarlo. E/o viceversa. Risulta arduo individuare quale sia la causa e quale l'effetto: la differenza, a nostro avviso, è talmente impercettibile che opteremmo volentieri per la contemporaneità e l'interdipendenza sullo stesso piano.

Un tempo prevaleva l'ascolto attento, raccolto, quasi religioso, in cui ciascuno, in mezzo al pubblico, sentiva nel cantadore l'interprete dei suoi sentimenti e il godimento estetico-uditivo diveniva in una certa misura compartecipazione emotiva, se vogliamo spirituale; e in quei momenti di estatica sospensione venivano dimenticati problemi, angosce, contrarietà contingenti. Tra il cantadore e il pubblico si stabiliva un feeling di notevole intensità.

In epoca recente, l'ascolto è diventato più distratto, talvolta rumoroso, sicuramente più epidermico. Il canto soddisfa le orecchie ma raramente investe l'anima. Di conseguenza, assistiamo alla ricerca di un *tecnicismo* quasi esasperato, di virtuosismi vocali straordinari e di grande perfezione tecnico-stilistica. Ma si rischia, sovente, di lasciar fuori da tutto questo *il sentimento*. Siamo, come proclamava nel Seicento la poetica del Marinismo, alla ricerca dello “strabiliante”: “è del

*poeta il fin la meraviglia*”, scrivevano; ossia, lo scopo del poeta è quello di destare meraviglia nell’uditorio o nei lettori; e aggiungevano: “chi non è capace di destare stupore, è meglio che cambi mestiere”.

Non vorremmo che il canto sardo del Duemila si fosse incamminato su questa china pericolosa.



Sul palco P. Madau, S. Murru e Nigia Carai.



A. Meloni, G. Chelo, P. Madau e A. Cabizza a tavola, con emigrati sardi. Germania, anni '80.

## APPENDICE

*Manifestazioni Collaterali*

Abbiamo avuto modo di citare alcune manifestazioni di un certo prestigio a cui i cantadores, dai più noti agli emergenti parteciparono, anche più volte. Tra queste, il “Ferragosto sassarese”. A proposito del quale, sappiamo con certezza che a metà degli anni Venti comprendeva una sezione dedicata ai “canti a chitarra”, che proseguirà poi anche nel dopoguerra. E siamo anche in grado di ricostruirne il meccanismo grazie a qualche giornale dell’epoca. Ad esempio conosciamo nei dettagli il Concorso del 1947, di cui abbiamo scritto diffusamente in altro libro<sup>209</sup>.

Si partiva con un Bando di Concorso, comprendente anche il regolamento e la descrizione dei premi. Poi, valutato il numero dei concorrenti, li si divideva in gruppi di tre o quattro, che si esibivano in una fase eliminatoria in giorni diversi (ad es., nel 1947 il sabato 16 e la domenica 17 agosto, il mercoledì 20 e il sabato 23 agosto: le batterie erano quattro di quattro concorrenti ciascuna). Ogni batteria avrebbe dovuto esprimere un vincitore; questi si sarebbero confrontati in finale. Invece si provvide a sceglierne due, con la possibilità di una semifinale a otto che si svolse il 30 agosto. E il giorno successivo, domenica 31, i primi quattro classificati diedero vita alla finale. Per la cronaca, quell’edizione venne vinta dal ventitreenne Francesco Cubeddu, che si impose su Desole, Porqueddu e Cuccuru, classificatisi nell’ordine.

Altre manifestazioni consimili si svolsero a Sassari, negli anni Quaranta e successivi (e anche in quelli precedenti), in date diverse rispetto al Ferragosto. A una di queste si riferisce il trafiletto di giornale di cui siamo entrati in possesso e che riproduciamo (ignoriamo la data e l’occasione).

Negli anni Sessanta, a Ozieri nasceva il Concorso destinato a superare, per fama prestigio e durata, tutti gli altri: l’“Usignolo della Sardegna”. Programmato nell’ambito dei festeggiamenti in onore della B. V. del Rimedio, inizialmente si svolgeva il lunedì successivo al giorno della festa (che cade, lo ricordiamo, la terza domenica di settembre); la data di nascita di esso è il 21 settembre 1964. Successivamente, a partire dal 1978, la data della manifestazione è stata anticipata al venerdì precedente. Nel 1970, intanto, era stata inserita una novità: la Coppa dei Campioni, termine mutuato dal mondo calcistico, che vedeva in lizza i vincito-

<sup>209</sup> G. PERRIA, *Usignolo della Sardegna ecc.*, cit., pagg. 9-12.

ri dell'“Usignolo” del 1964-65-66-67-68-69. Successivamente si è stabilito che la Coppa dei Campioni si svolga dopo ogni quattro edizioni dell'“Usignolo”. Per la storia, ricordiamo che il primo “Usignolo della Sardegna” fu Antonio Meloni, e il primo ad aggiudicarsi la Coppa dei Campioni fu Giovannino Casu.

La formula del Concorso ozierese è più o meno quello che abbiamo visto per il Ferragosto sassarese, con la differenza che il tutto si svolge in un'unica tornata, compresa la finale, a cui, secondo il progetto originario, avrebbero dovuto accedere tre concorrenti, ma, a partire già dalla prima edizione, sono diventati quattro. Un premio a parte viene assegnato al migliore esecutore del canto “a s'othieresa”, una particolare versione del “canto in Re” che proprio da Ozieri trae origine e, benché apprezzata ovunque, in quella città trova i suoi estimatori più entusiastici (talora ai limiti del fanatismo)<sup>210</sup>.

Manifestazioni consimili si sono svolte, a partire dagli anni Settanta, anche in altre località. Alcune hanno avuto vita brevissima: due o tre edizioni, quando non una sola. Altre hanno proseguito per più anni. Qualcuna, sorta di recente, prosegue tuttora. Alcune hanno avuto notorietà ristretta; altre un po' più ampia ma sempre limitata. Tutte sono, sostanzialmente, riservate a “voci nuove” o comunque a giovani emergenti. Anche se, in alcuni casi, si tratta di “voci nuove” ultratrentenni!

A differenza di quanto avveniva negli anni Venti o Quaranta per il Ferragosto sassarese o manifestazioni analoghe, o anche per le prime edizioni del Concorso ozierese dell'“Usignolo”, negli ultimi decenni non c'è stato più verso di coinvolgere i cantadores professionisti in quelle che vengono comunemente indicate come “Gare a premio”.

Altre manifestazioni di canti a chitarra che è doveroso ricordare sono quelle che vengono organizzate in diverse località per commemorare e onorare cantadores o chitarristi scomparsi. Qualcuna si è esaurita in un'unica edizione. Altre sono andate avanti per diversi anni; qualcuna è tuttora in vita. Le più longeve sono sicuramente quella in onore di Ciccheddu Mannoni a Luogosanto (I edizione 1981) e quella in onore di Nicolino Cabizza a Ploaghe (I edizione 1985) e successivamente, dopo breve interruzione, a Codrongianus.

<sup>210</sup>Per chi volesse una documentazione più approfondita e dettagliata sul Concorso, consigliamo la lettura del più volte citato: G. PERRIA, *Usignolo della Sardegna ecc.* in attesa di aggiornamento (si è fermato al 1997). Comunque, per gli anni successivi, questi sono i risultati: 1998: non disputato. 1999: E. Bazzoni. 2000: Antonio Senes. 2001: Giovanni Magrini. 2002: Pasqualino Ruju. 2003(coppa dei Campioni): E. Bazzoni. 2004: Marco Manca. 2005: Roberto Murgia.

A partire dal 2004 è stato istituito anche una sezione femminile, intitolato *Sa Filumena*. In quell'anno si è aggiudicato il titolo Anna Maria Testoni di Bonorva. Nel 2005 ha vinto invece Barbara Serra di Nulvi.

Nel 2004 è stata una donna ad aggiudicarsi la Coppa per la migliore esecuzione del canto “a s'othieresa”. Nel 2005 la stessa è andata al sassarese Luigino Cossu (nipote del grande cantadore di Trinità d'Agultu).

A queste manifestazioni prendono parte, ordinariamente, i cantadores più noti e di maggior richiamo. E nella maggior parte dei casi più che di una Gara tradizionale, hanno l'andamento di una rassegna o, se vogliamo, di una passerella con la partecipazione di sei-sette cantadores (talvolta anche di più); la cui esibizione si alterna, peraltro, con altri numeri come Cori, balletti o altro: una sorta di "varietà" sardo che ha avuto il suo archetipo nel programma televisivo "Sardegna Canta", di cui avremo modo di parlare diffusamente più avanti.

Altre importanti manifestazioni imperniate sui canti "a chitarra" sono state organizzate, nella seconda metà del Novecento, a cura di singoli o di gruppi di estimatori del genere, in diverse località. Collocate generalmente nel periodo tardo autunnale-invernale, in ambienti idonei a raccogliere un pubblico più o meno numeroso (saloni parrocchiali, cinema, teatri ecc.), costituivano anche un modo per colmare quel "vuoto" di Gare che l'interruzione stagionale delle feste in piazza determinava. E, oltre a interrompere l'astinenza dei più assidui fruitori, offrivano anche a tanti appassionati di varie località l'occasione di incontrarsi tra loro e con i loro beniamini.

Senza l'intenzione di stabilire graduatorie di importanza o classifiche di merito, ci limitiamo a parlare di qualcuna, di notevole richiamo e di alto livello di contenuti. Incominciando da quella che per una decina d'anni (o poco meno) di seguito è stata organizzata a Ossi da Salvatore (Barore) Sanna (prematuramente scomparso) coadiuvato da alcuni amici. La prima edizione, che se non andiamo errati fu nel 1975, vide sul palco cinque cantadores (Cabizza, Canu, Chelo, Firinaiu e Nuvoli), accompagnati da N. Cabizza con la chitarra e da P. Pippia con la fisarmonica. La riuscita della manifestazione, che richiamò un pubblico numeroso ed entusiasta, spinse gli organizzatori a proseguire infoltendo il cast artistico. In alcuni anni si arrivò a sei-sette cantadores e a tre o quattro strumentisti. In tal caso, ovviamente – e in tutti i casi in cui a cantare erano più di cinque – li si divideva in due gruppi che si alternavano. Si trattava di autentiche "maratone" canore che avevano inizio verso le 21 per concludersi intorno alle 2 del mattino. E si sarebbe andati anche oltre senza alcuni accorgimenti a cui si è fatto ricorso<sup>211</sup>.

Era un pubblico straordinariamente entusiasta, quello che seguiva la manifestazione di Ossi (proveniva da tutte le località vicine, ma anche da notevole distanza, ad es. dall'Oristanese); e il locale, che poteva contenere cinque-seicento persone, era sempre gremito. In larga misura si trattava di veri e propri "tifosi" ai limiti del fanatismo, che si esaltavano alle cantate dei loro cantadores preferiti; e poiché la "tifoseria" era divisa e ciascun gruppo applaudiva esclusivamente, o quasi, il proprio beniamino, veniva a crearsi una sorta di sfida nella sfida che

<sup>211</sup>Di queste e di altre innovazioni di cui si è reso protagonista il sottoscritto, si parlerà diffusamente più avanti.

avrebbe richiesto la presenza di un applausometro. E forse anche di un apparecchio per la misurazione dei decibel, perché agli applausi si univano le acclamazioni vere e proprie. Insomma, incredibile entusiasmo ma anche, talvolta, tanta confusione, che impediva un ascolto sereno e imparziale.

A partire dal 1979 e per quattro o cinque anni di seguito, un'altra grande manifestazione di canti sardi si tenne nel cinema "Ariston" di Oristano. Organizzata da chi scrive, con la collaborazione degli amici Tore Manai (maresciallo della Finanza, grande appassionato di canti sardi), Franco Fara e Mario Mannu (il cantadore che risiedeva, a quei tempi, a Oristano ed era sempre presente e disponibile quando si trattava di dare una mano d'aiuto in tali circostanze). A differenza di quella di Ossi, che strizzava l'occhio ai fans più accesi, ai "tifosi" più accaniti, la manifestazione dell'"Ariston", nell'intenzione più ambiziosa degli organizzatori avrebbe dovuto coinvolgere, oltre ai cultori abituali del canto a chitarra, una fetta di quella parte di pubblico che, per un motivo o per un altro, aveva sempre evitato, o non aveva avuto occasione, di seguire una Gara; magari si era rifiutata per una sorta di snobismo. A tale scopo si addobbava il palco con splendide confezioni di fiori, si spegnevano le luci in sala e si accendevano dei riflettori che concentravano i loro fasci di luce sulla scena, si utilizzava (cosa mai fatta fino ad allora per le Gare) un impianto di amplificazione professionale, di grande fedeltà ed efficacia (il primo anno fu quella dei "Barritas", col suo fonico). Insomma, un qualcosa di assolutamente grandioso e mai visto in precedenza. E straordinario, in tutte le edizioni, è stato l'afflusso del pubblico, nonostante il prezzo del biglietto fosse un tantino sostenuto. Un pubblico che proveniva da tutto l'Oristanese ma anche da località distanti. E, nel pubblico, tanti che a una Gara a chitarra mai si erano accostati e che risultarono, alla fine, tra i più entusiasti.

Gli organizzatori avevano raggiunto pienamente il loro scopo.

Altre manifestazioni consimili si svolsero nel ventennio preso in considerazione ma anche dopo. Se ne organizzano tuttora, anche se non hanno più la grandiosità di quelle citate. Prima di concludere l'argomento, non possiamo tuttavia tacere di un'altra manifestazione, importante se non altro perché andò avanti per almeno sette-otto edizioni, negli anni Ottanta, e per la data in cui si svolgeva: il primo giorno di gennaio. Era un modo significativo di aprire il nuovo anno all'insegna del canto a chitarra e, per gli artisti che vi prendevano parte, una maniera scaramantica e bene augurante di incominciarlo "lavorando". Si teneva a Badesi mare, per iniziativa del compianto cav. Giovanni Maria Nieddu, già sindaco (il primo del dopoguerra) di Badesi e proprietario dell'albergo "La duna bianca" che la ospitava. Coloro che vi hanno preso parte – e chi scrive vi è stato quasi sempre presente – la ricordano ancora non senza emozione. Era bello per

i protagonisti ritrovarsi insieme, in festa, ad ogni inizio d'anno, insieme agli estimatori: il pubblico (duecentocinquanta-trecento persone: la sala non ne poteva contenere di più) proveniva da diverse località della Gallura e, poiché era costituito in gran parte dalle stesse persone, era un ritrovarsi tra amici, uno scambiarsi impressioni ed auguri, quasi un fraternizzare, all'insegna di una grande cordialità riscaldata dal generoso vino del luogo. E c'era sempre il pienone, nonostante le condizioni meteorologiche spesso avverse, con vento, pioggia, talvolta autentiche bufere. Ma a quell'appuntamento nessuno voleva mancare. E le signore erano tra le più entusiaste.

Un capitolo a parte meriterebbero i programmi televisivi che, a un certo punto, finirono addirittura per pullulare (di quelli radiofonici abbiamo parlato all'inizio di questo libro).

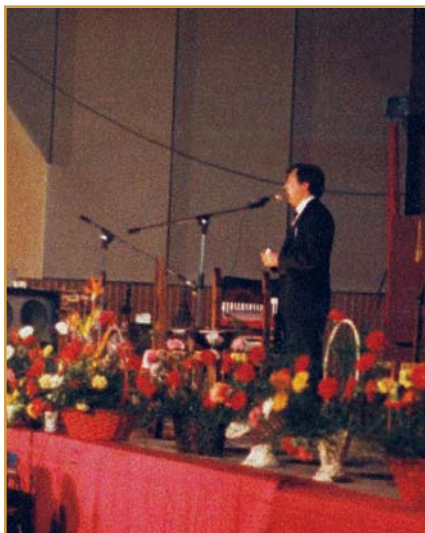
Per tutti gli anni Ottanta e Novanta furono diverse le emittenti sarde – con bacini di utenza più o meno ampi – che accolsero nel loro palinsesto qualche programma dedicato al canto sardo a chitarra, sia in esclusiva che, più frequentemente, insieme ad altri aspetti delle tradizioni sarde, musicali e non. Anche per molti di tali programmi (per non dire la maggior parte) vale quanto abbiamo detto dei corrispettivi radiofonici. Alcuni poi andarono avanti per diversi anni, qualcun altro si fermò dopo breve esperienza.

Diverso è il caso di “Sardegna canta”, un programma che ha avuto momenti di successo straordinario, con ascolti da primato per la Sardegna, e che continua ancora nel momento in cui scriviamo. Nasce sul finire degli anni Settanta per iniziativa di Gianni Medda (un rappresentante di commercio nativo di Nurallao ma residente a Cagliari, grande appassionato di tradizioni sarde e di canti in particolare) e la collaborazione di Mario Zamburru che ne fu il primo conduttore. Suscitò inizialmente la curiosità e progressivamente l'interesse del pubblico. E poi, a partire dagli anni Ottanta, aggiustata la formula, con un nuovo conduttore, ospiti più significativi, il programma crebbe di livello e accentrò su di sé l'attenzione, l'interesse, il consenso di un numero grandissimo di ascoltatori (nel frattempo anche l'emittente che la irradiava, Videolina, aveva enormemente allargato il bacino di utenza con l'aggiunta di ripetitori che ne consentivano la visione in tutta la Sardegna e anche oltre – i satelliti erano ancora di là da venire). “Sardegna canta” divertiva, informava, prendeva posizione, accendeva dibattiti, faceva opinione. In qualche caso suscitava polemiche, talvolta anche aspre, tra “puristi” e “amanti del nuovo”. Sollevava anche qualche contestazione da parte di sepresumenti intellettuali con la puzza al naso (gli stessi che qualche anno più tardi accetteranno anche le più oscure contaminazioni e le più amene mistificazioni). Era divenuta, insomma, un appuntamento fisso e imprescindibile per tutti i cultori di cose sarde; anche per coloro che la seguivano negando poi di farlo. Nella

scaletta di “Sardegna canta” per molti anni il canto a chitarra ebbe una collocazione di grande rilievo, e offrì momenti di notevole spessore, in diverse occasioni memorabili, con interpreti eccellenti.

Chi invece ha, già da un pezzo, cessato di dare il suo contributo è l'emittente che, anche se solo a livello radiofonico, per il canto tradizionale “a chitarra” ha fatto le cose migliori: Radio Cagliari (o Radio Sardegna, come la chiamano altri). A partire dai primi anni Novanta, la RAI ha ridotto al lumicino la programmazione regionale: di fatto, è rimasta solo l'informazione, o poco più. Ma ciò che più c'è stato di deprimente, è il fatto che sia potuto accadere nella quasi generale indifferenza. Qualcuno, è vero, ha sommessamente mugugnato; i più hanno sonoramente taciuto.

Mentre stiamo per andare in stampa, tuttavia, apprendiamo che si apre uno spiraglio: la gloriosa “Radiosardegna” si appresta a riprendere, per il momento solo in misura limitata – ma è già qualcosa ed è comunque meglio di niente – una sua autonoma programmazione. Il nostro augurio è che, in essa, prima o poi ritrovino una collocazione anche i canti “a chitarra”.



Il palco del Cinema Ariston, Oristano 1980.

**Cantori sardi**

Recentemente a Sassari si sono svolte le gare dei canti tipici di Sardegna logudorese e gallurese, con un folto concorso di pubblico, che ha seguito lo svolgersi della gara, con vivo interesse.

Del quarantun concorrenti ebbe modo di imporsi il signor Francesco Mannoni di Luogosanto per la fresca grazia.

La classifica è stata la seguente:

1. Mannoni Francesco, Luogosanto
2. Ruggiu Peppino, Sassari
3. Cucuru Giovanni, Usini;
4. Puxeddu (Codrongianus) e Porqueddu (Portotorres) a pari merito.

**DILETTANTI:**

1. Puxeddu Giuseppe, Sedini
2. Usai Giovanni, Sassari
3. Usai G. e Bassu F. (Sassari) a pari merito;
5. Sotgiu Tomeuccio (Martis)

Chitarrista: Adolfo Merella di Sassari.

Quanto prima anche Cagliari ospiterà questi cantori che tanto vivo successo hanno ottenuto nella gara sassarese.

**Attenzione**

Oggi uscirà, come al solito a Don Pepe e Sales, sempre ricco di notizie sensazionali, di disegni e di articoli di sommo interesse.

---

Avv. GIUSEPPE MUSIO  
Direttore responsabile  
Pr. Ed. Società Editoriale Italiana

Trafiletto di giornale con notizie di un Concorso canoro. Ignoriamo l'anno.



Un momento del "C. Mannoni". Luogosanto 1985.



Capodanno badesano. Badesi mare 1986.

## E ORA SCUSATE MA DEVO PARLARE DI ME

Ho riflettuto a lungo prima di decidermi a inserire, in conclusione di un lavoro serio e impegnativo, che ha cercato di fornire il massimo delle informazioni sulla Gara a chitarra, di ricostruirne la storia attraverso una mole non indifferente di documenti e di informazioni, spesso di prima mano e assolutamente inediti; che ha cercato, con la speranza di esserci riuscito se non del tutto almeno in gran parte, di affrontare tutte le questioni che intorno ad essa sono sorte e si sono dibattute; ho riflettuto a lungo, dicevo, se farlo o meno: perché devo parlare di me in prima persona. Nel resto del libro l'ho fatto quando ho dovuto inserire qualche riferimento personale; stavolta, però, devo parlare di me quale protagonista di alcune innovazioni che sono state apportate alle Gare negli ultimi decenni. Nulla di eccezionale, intendiamoci; nulla che abbia stravolto la struttura di esse. Ma accorgimenti, aggiustamenti che hanno comunque contribuito a far loro assumere l'aspetto che oggi hanno. E poiché nell'accingermi a scrivere questo libro mi ripromettevo di analizzare l'argomento da capo a fondo senza tralasciare, per quanto era nelle mie possibilità, alcun dettaglio, onde offrire della Gara una immagine esauriente, completa e, speriamo, definitiva, tale da scoraggiare la diffusione di altre "leggende metropolitane" in aggiunta alle tante che già sono apparse e sono state avallate per mancanza di dati certi, non ritenevo giusto, per un malinteso senso di falsa modestia, sorvolare.

Prima però di parlare di queste "trovate" o accorgimenti, considero opportuno premettere che nessuno di essi è frutto di chissà quali cervelotiche elucubrazioni o dal desiderio di mettersi in mostra da parte del sottoscritto, ma tutti nascono da esigenze reali individuate di volta in volta da una lunga, assidua e sistematica frequentazione delle Gare, vissute e considerate dall'esterno e dall'interno o, se si preferisce, dalla piazza e dal palco, nella duplice veste di spettatore e di attore.

Nelle manifestazioni tipo quella di Ossi o in qualcuna delle serate "comemorative" che comportavano molti cantadores e, non di rado, la presenza di altri ospiti con altri numeri, non si arrivava mai ad eseguire i canti c. d. classici (*Mi e La, Si bemolle, Fa diesis, Disisperada*), perché l'esecuzione di essi da parte di ciascun cantadore avrebbe richiesto il prolungamento dello spettacolo di qualche ora (i quattro canti durano complessivamente, comprese le suonate introduttive, da un minimo di quindici a un massimo di diciotto-venti minuti, che moltiplicati per sei o sette cantadores arrivano a oltre due ore); se si tiene conto che già quelle manifestazioni andavano a finire intorno alle due del mattino, per la durata di quattro-cinque ore, si capisce come non le si potesse appesantire di altre due ore.

Sarebbero andate oltre ogni umana capacità di resistenza. Tanto più che già così, dopo la mezzanotte o l'una parte del pubblico incominciava ad andar via. E poiché molti si lamentavano che non si riusciva mai ad ascoltare almeno qualcuno di quei canti di cui abbiamo detto, dopo attenta riflessione e previo accordo con i cantadores decisi di far inserire quei canti, ma facendo in modo che ciascuno ne eseguisse uno o due (ad es., se i cantadores erano cinque, uno eseguiva il *Mi e La*, uno il *Si bemolle*, uno il *Fa diesis* e due la *Disisperada*, a meno che due non decidessero di eseguire il *Mi e La*); ma poiché anche in questo modo si sarebbe allungata notevolmente la durata complessiva, in specie se i cantadores erano sei o sette, ritenni di recuperare un po' di minuti facendo in modo che il "canto in Re" con cui normalmente si concludeva la serata, magari con l'aggiunta di qualche "Mutu de dispedida", fosse una carrellata di "boghes" singole, cioè non replicate: il che faceva sì che i cantadores intervenissero lo stesso numero di volte ma dimezzando i tempi; oltretutto, questo faceva sì che il canto divenisse più tirato e scoppiettante, perché ogni cantadore "rispondeva" subito alla cantata di chi lo precedeva. Questo portò spesso a dei finali di Gara particolarmente entusiasmanti.

Visto che la formula funzionava, pensai di applicarla anche alle "normali" manifestazioni in piazza. E ciò consentì un completamento della Gara e la concentrazione in un minore spazio di tempo, in sintonia con le esigenze moderne. Nessuno, oggi, rimarrebbe inchiodato per quattro ore ad ascoltare una Gara: rientra già nell'eccezione chi resiste tre ore. A un dato momento, la piazza incomincia a vuotarsi, e obbiettivamente è deprimente per chi sta sul palco continuare a cantare per i cinque o dieci spettatori che sopravvivono all'esodo.

Un altro tentativo, stavolta di segno opposto, che consentisse a chi non volesse – o potesse – restare in piazza fino alla conclusione della Gara, di ascoltare i canti "classici", fu quello fatto a Oristano il 21 maggio 1983, che mi portò, naturalmente in pieno accordo con i cantadores e il chitarrista (che erano, rispettivamente, F. Falchi, F. Denanni, G. Chelo e A. Cabizza), a modificare l'ordine di esecuzione dei canti, anticipando quelli "classici" a dopo i *Mutos*. Seguivano poi *Corsicana* e *Trallalera* e, poi, *Gaddurésa*, *Filonzana* e *Canto in Re*, con cui si concludeva la Gara. In questo modo, non essendoci più la necessità di inserire alcun "canto in Re" in aggiunta visto che già con quel canto si chiudeva, riducendo leggermente i tempi dei primi tre tipi di canto (*Re* d'apertura, *Nuaresa* e *Mutos*) ed eliminando di fatto gli intervalli (si fecero pause brevissime tra un tipo di canto e l'altro: pochissimi minuti coperti dagli interventi del presentatore) ciascun cantadore venne a eseguire *tutti* i canti "classici": vale a dire che il pubblico poté ascoltare tre *Mi e La*, tre *Si bemolle*, tre *Fa diesis* e altrettante *Disisperadas*. Il risultato fu strepitoso, sia sotto l'aspetto tecnico (i canti più impegnativi capitarono nel momento di massimo rendimento dei protagonisti: ben "rodati", non affaticati e "caricati" dai numerosi applausi) sia per la "risposta" da parte del pubblico. Ricor-

do che chi stava sul palco (i quattro protagonisti e il sottoscritto che conduceva lo spettacolo) visse una serata assolutamente “magica”, carica di entusiasmo e di risultati “tecnici” fuori del comune. E così fu per chi ascoltava.

Poi però, per tutta una serie di motivi, e forse anche per mancanza di coraggio da parte di tutti, l’esperienza non ebbe seguito. Ultimamente, nell’estate del 2005, il chitarrista Nino Manca, senza peraltro sapere che non si trattava di una novità, ha ripreso l’esperienza con buoni risultati. Staremo a vedere.

A me si deve ancora qualche altra innovazione di minore importanza. Ad esempio l’utilizzazione di un’amplificazione “professionale”, che ebbe inizio con le serate del Cinema “Ariston” di Oristano. E fui presente quando un gruppo di cantadores e strumentisti (ricordo la presenza di A. Cabizza, F. Denanni, G. Chello, F. Cubeddu jr., F. Falchi, P. Pippia e qualcun altro) si incontrò, in un ristorante di Oristano, con Tonietto Salis, che fu il primo di cui venne richiesta la fornitura di un “service” di amplificazione (lo fa tuttora).

E mi fermo qui. Mi sono limitato a quanto oggi è universalmente applicato e che ha, in qualche misura, modificato la fisionomia della Gara. E ritengo giusto che se ne conosca il responsabile. Nel bene e nel male. Per lodarlo o per biasimarlo. Dipende dai gusti e dalle opinioni. Ma sui fatti è doveroso essere informati correttamente.

## Bibliografia

È doveroso premettere che quella che ci accingiamo a stilare è solo un'indicazione di massima. Non ci dilungheremo a elencare tutto ciò che, sull'argomento o su ciò che all'argomento in qualche modo attiene, abbiamo letto o consultato. Anche perché molto è stato di scarsa o nulla utilità, almeno per quel che vi attiene specificamente. La gran parte delle nostre informazioni trae origine da testimonianze orali o conoscenze dirette provenienti, come già detto nell'introduzione, da oltre quarant'anni di frequentazioni dell'ambiente e almeno trenta di ricerche continue sul campo. Sul campo davvero e seriamente, non *per così dire*. Di altro materiale e pubblicazioni di cui ci siamo effettivamente e direttamente serviti abbiamo dato conto, di volta in volta, nelle *Note* a pie' di pagina; pertanto, salvo che nei casi di valenza più generale, eviteremo di citarli qui.

- ALMANACCO GALLURESE n. 9, 2001-2002, G. Gelsomino editore.
- ALZIATOR F. *Il folklore sardo*. Libreria ed. Dessì, SS, 1978.
- ANGELI PAOLO. *La Gara di Canto. Il canto a chitarra nella Sardegna settentrionale*. Tesi di laurea in fase di pubblicazione. Per gentile concessione.
- ANGIONI GIULIO. *Introduzione*. In G. DEIDDA - A. DELLA MARIA: "Sagre riti e feste popolari di Sardegna", Janus 1987.
- AA.VV. *La cultura popolare*, in "La Sardegna". Enciclopedia, vol. 2° Ed. della Torre, CA, 1982.
- AA.VV. *Il meglio della grande poesia in lingua sarda*. Ediz. Della Torre, CA, 1977.
- CAREDDA GIAN PAOLO. *Le tradizioni popolari della Sardegna*, Ed. archivio fotografico sardo, SS, 1993.
- CAUL-FUTY FOURÈ E. *Il "canto in re", re del canto*. In AAVV: "Gunnaror. Bonnanaro e il suo patrimonio culturale". Ed. Segnavia, SS, 2004.
- CAUL-FUTY FOURÈ E. *Boghe, chiterra, armonia...* nell'opuscolo illustrativo di *A boghe e chiterra* di Daniele Giallara, CD 7185, Frorias, 2003.
- CARPI ANDREA. *Canti sardi a chitarra*. Il trovatore, RM, 1999.
- CANNAS ROMANO (a cura di). *Radio Brada*. ERI -RAI, 2004.
- CARPITELLA-SASSU-SOLE (a cura di). *Musica sarda, music of Sardinia - canti e danze tradizionali. Antologia di documenti originali*. VPA 8150 vol. I; VPA 8151, vol. II; VPA 8152 VOL III. Vedette Records 1973.
- CIRESE ALBERTO M. *Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi...* Ediz. 3T, CA, 1977.
- COSSU GIULIO (a cura di). *Poesia dialettale in Gallura*. (con un saggio introduttivo e pagine musicali di Gavino Gabriel). Chiarella, SS, 1976.
- COSSU G. e FRESI F. (a cura di). *I poeti popolari di Gallura*. Edizioni della Torre, 1988.
- DEMURU ANTONIO STEFANO. *Cantones e mutos* (a cura di C. Fresu). Ed. "Voce del Logudoro", Ozieri, 1977.
- DE ROSA FRANCESCO. *Tradizioni popolari di Gallura*. Ristampa anastatica. Forni, BO, 1975.
- DORE GIOVANNI. *Gli strumenti della musica popolare sarda*. Ediz. 3T, CA, 1976.
- FARA GIULIO. *Sulla musica popolare in Sardegna (1909-1926)*. Ilisso, NU, 1997.

- FRONGIA E. *Cultura etnica e poesia in Sardegna*. Ediz. Sa Porta, OR, 1984.
- GABRIEL GAVINO. *Cardi sardi*. Fossataro, CA, 1961.
- GABRIEL GAVINO. *La Sardegna di sempre*. Fossataro, CA, 1971.
- GANÀ LEONARDO. *Vocabolario del dialetto e del folklore gallurese*. Fossataro, CA, 1971.
- GALLINI CLARA. *Tradizioni sarde e miti d'oggi*. E.D.E.S., CA, 1977.
- GARZIA RAFFA. *Appendice*. In: A. BOULLIER: "Canti popolari della Sardegna", Bologna 1916. Ristampa anastatica Multigrafica ed., RM 1974.
- MADAU MATTEO. *La armonie dei Sardi (1787)*, Ilisso, NU, 1997.
- MORETTI FILOMENA. *La chitarra e la musica popolare nel Monte Acuto*. Il Torchietto, Ozieri, 1993.
- MOSSA PAOLO. *Poesie*. Edizioni della Fondazione "Il nuraghe", CA, 1953.
- NICOLINI F. *Aspetti della vita italo-spagnola nel Cinque-Seicento*, NA, 1934.
- NUR, Rivista bimestrale, Anno III, maggio-ottobre 2003. Numero speciale *Maria Carta*.
- PERRIA GIOVANNI. *Il canto e la poesia popolari*. In "Montiferru", a cura di G. Mele, EdiSar 1993.
- PERRIA GIOVANNI. *Usignolo della Sardegna, trent'anni di sfide canore e altri scritti*. Gasperini, Ca, 1998 e poi 1999.
- PERRIA G. – PILLONCA P. *Juanninu Fadda cantadore de su populu*. Domus de Janas, Selargius 2004.
- PERRIA GIOVANNI. Per gli scritti su giornali o riviste varie, diamo conto dei lavori che non sono già stati citati nel testo: *Gli scopritori del già scoperto*. Sardegna oltre, n. 10, ottobre 1985.
- PERRIA G. *Un capodanno ...musicale*. Sardegna oltre, n.2-3, febbraio 1986.
- PERRIA G. *La "repentina" nel sangue: Ballòi Firinu*. Quaderni Oristanesi, n. 11/12, maggio 1986.
- PERRIA G. *Cantadores e cantadoras*. Il Cittadino, Ozieri, 9/2/1992.
- PERRIA G. *Maria Carta, il primo incontro e l'ultimo*. NUR, maggio-ottobre 2003.
- PERRIA G. *Dopo Luogosanto a Mannoni, anche Luras si decide a rendere onore a Mario Scanu*. Lacanas, n.15, IV 2005.
- PERRIA G. *Un'artista raffinatissima ma dall'anima autenticamente popolare* (storia di Annetta Spano). Lacanas, n. 16, V 2005.
- PES GAVINO e POETI MINORI. *Canti di Gallura*. Tortu, Tempio, 1957.
- PES GAVINO (Don Baignu). *Tutti li canzoni*. Ediz. Della Torre, CA, 1981.
- PILLONCA PAOLO. *Chent'annos. Cantadores a lughe 'e luma*. Domus de Janas. Selargius, 2003.
- PIRA MICHELANGELO. *Sardegna tra due lingue*. Ediz. Della Torre, CA, 1984.
- PIRREDDA ANGELO. *Lo stazzo e la Gallura*. Gallizzi, SS, 1997.
- PIRREDDA ANGELO. *Luogosanto in Gallura*. La Nuovissima, Tempio, 1988.
- PISEDDU GIOVANNINO. *Poesias cantones e mutos in logudoresu e gaddburesu*, 1990.
- PISEDDU G. *Storia, tradizioni e folklore. Poeti e cantadores della Sardegna. Luoghi e personaggi dell'Anglona*. AM Graphic, Perfugas 2004. (II ediz.)
- SOLINAS GIULIO. *Storia de sa cantada campidanese*. Ed. Castello, CA, 1993.
- TRUDDA GIANFRANCO. *Ammentos. Un mondo sconosciuto ai confini della Gallura*. Il Torchietto, Ozieri, 1982.
- VARGIU ADRIANO. *Aspetti della cultura sarda campidanese*. Forni, BO, 1974.
- WAGNER M. L. *La vita rustica*. Ilisso 1996.



## RINGRAZIAMENTI.

Nel momento in cui pongo la parola fine in calce a questo lavoro che mi ha impegnato a lungo, e che considero in qualche modo come “la summa” e la sintesi di ciò che ho intensamente amato e seguito e studiato per oltre quarant’anni, sento il dovere di ringraziare tutti coloro che mi sono stati vicini, che mi hanno fornito notizie, che hanno avuto la pazienza di ascoltare e la volontà di esaudire le mie talvolta insistenti richieste; in primo luogo cantadores e strumentisti, quelli che sono vivi e quelli che non ci sono più, giovani e anziani, e i loro familiari; coloro che in ogni angolo della Sardegna, soprattutto in Gallura e in Logudoro, ma non solo, mi hanno manifestato da e per tanti anni stima e apprezzamento, in molti casi amicizia sincera.

Elencare i loro nomi richiederebbe tante pagine quante sono quelle che ho già scritto, o giù di lì. E magari rischierei di dimenticarne qualcuno. Perciò dico semplicemente: GRAZIE A TUTTI! Con tutto il cuore.

Oristano, 24 ottobre 2005.

*Giuseppe Ferrin*



Tornerà il pubblico a seguire in gran numero le Gare?

# INDICE

<b>Presentazione</b>		
di Ignazio Macchiarella	7	
<b>Grazie Giovanni</b>		
di Paolo Pillonca	9	
<b>Introduzione</b>	11	
<b>IL CANTO SARDO</b>		
Considerazioni generali	15	
		<b>PARTE PRIMA</b>
		<b>CAPITOLO I</b>
		Nasce la Gara 20
		<b>CAPITOLO II</b>
		Come si arriva alla Gara 23
		<b>CAPITOLO III</b>
		Disfide canore 27
		<b>CAPITOLO IV</b>
		Candida Mara - Paolo Deriu, "I Minori" 31
		<b>CAPITOLO V</b>
		G. G. Degortes 39
		<b>CAPITOLO VI</b>
		A. Desole 42
		<b>CAPITOLO VII</b>
		G. Cuccuru 48
		<b>CAPITOLO VIII</b>
		L. Cossu 54
		<b>CAPITOLO IX</b>
		N. Cabizza 59
		<b>CAPITOLO X</b>
		C. Mannoni 65
		<b>CAPITOLO XI</b>
		M. R. Punzirudu 71
		<b>CAPITOLO XII</b>
		P. Porqueddu 77
		<b>CAPITOLO XIII</b>
		Langiu, A. S. Demuru, Paiseddu 86
		<b>CAPITOLO XIV</b>
		Gli anni Trenta: considerazioni generali 94
		<b>CAPITOLO XV</b>
		Adolfo Merella 101
		<b>CAPITOLO XVI</b>
		Mario Scanu 107
		<b>CAPITOLO XVII</b>
		Peppino Ruggiu, Antonio Nuvòli... 115
		<b>CAPITOLO XVIII</b>
		L'accompagnamento strumentale.
		I fratelli Secchi. Altri 126
		<b>CAPITOLO XIX</b>
		Il repertorio. Il pubblico.
		Il rapporto Comitati-cantadores.
		Gli spostamenti. Il compenso. I dischi. 137
		<b>CAPITOLO XX</b>
		I grandi solisti:
		G. De Lunas e Maurizio Carta 153

## PARTE SECONDA

<b>CAPITOLO I</b>		
La guerra e l'immediato dopoguerra: considerazioni generali. Perfugas '44	158	
<b>CAPITOLO II</b>		
Francesco Cubeddu	163	
<b>CAPITOLO III</b>		
Leonardo Cabizza	172	
<b>CAPITOLO IV</b>		
Giuseppe Puxeddu. Salvatore Viridis	184	
<b>CAPITOLO V</b>		
Tonino Canu	195	
<b>CAPITOLO VI</b>		
Giuseppe Chelo	204	
<b>CAPITOLO VII</b>		
Gli anni Cinquanta: Ciccheddu Padre, Nanni Pinna, Giovanni Pintus, Nanni Soggiu. Deiala e Pisanu. Altri.	212	
<b>CAPITOLO VIII</b>		
Serafino Murrù	222	
<b>CAPITOLO IX</b>		
L'accompagnamento strumentale: Aldo Cabizza	230	
<b>CAPITOLO X</b>		
Dagli anni '40 alla soglia dei '60: continuità e innovazione. L'amplificazione. Il pubblico. I compensi.	237	
<b>CAPITOLO XI</b>		
Gli anni Sessanta: G. Casu, A. Meloni, M. Mannu, A. Fais.	245	
<b>CAPITOLO XII</b>		
Altri cantadores	256	
<b>CAPITOLO XIII</b>		
La fisarmonica. P. Pippia	263	
<b>CAPITOLO XIV</b>		
Fisarmonicisti: P. Madau, Tamponeddu e altri.	269	
<b>CAPITOLO XV</b>		
Altri chitarristi	274	
<b>CAPITOLO XVI</b>		
La presenza femminile sui palchi tra gli anni Cinquanta e Settanta	285	
<b>CAPITOLO XVII</b>		
I "favolosi" anni Sessanta (e Settanta): alcune considerazioni.	294	
<b>CAPITOLO XVIII</b>		
Gli anni Settanta: M. Firinaiu. F. Cubeddu.	300	
<b>CAPITOLO XIX</b>		
Gli anni Settanta. F. Falchi. F. Denanni. A. Falchi. C. Sarobba. Q. Lunetta. G. Loria. F. Demuru. G. M. Faedda.	310	
<b>CAPITOLO XX</b>		
Anni Settanta: altri cantadores; strumentisti	323	
<b>CAPITOLO XXI</b>		
Gli anni Ottanta. I cantadores.	333	
<b>CAPITOLO XXII</b>		
Gli anni Ottanta. Gli strumentisti.	345	
<b>CAPITOLO XXIII</b>		
Gli anni Novanta e oltre. I principali protagonisti.	354	
<b>CAPITOLO XXIV</b>		
Considerazioni sugli ultimi vent'anni del Novecento.	367	
<b>APPENDICE</b>		
Manifestazioni Collaterali	372	
<b>E ora scusate ma devo parlare di me</b>	379	
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	382	
<b>RINGRAZIAMENTI</b>	385	

Finito di stampare nel gennaio 2006  
presso Grafiche Ghiani S.r.l. - Monastir (CA)