

La musica sarda di tradizione orale alla radio: un primo inquadramento (1920-1980)

ROBERTO MILLEDDU

Abstract

L'articolo propone una riflessione su come la radio – nazionale e locale – ha raccontato e proposto le pratiche musicali di tradizione orale della Sardegna a partire dai suoi esordi negli anni Venti e Trenta del Novecento e proseguendo lungo tutto il secondo dopoguerra fino agli anni Ottanta. In particolare verrà focalizzata l'attenzione sulla programmazione di Radio Sardegna – la stazione locale della RAI fondata in pieno conflitto mondiale – che fin dal 1946 ospita nel suo palinsesto settimanale performer e registrazioni di musica tradizionale. Su un altro fronte, esso esplora come la radio nazionale, nel più generale orizzonte di riscoperta e rivalutazione delle musiche tradizionali italiane seguita alla nascita e all'attività sul terreno dei ricercatori del CNMSP (Centro Nazionale Studi di Musica Popolare), ha raccontato tra gli anni Cinquanta e Sessanta la Sardegna e le sue espressioni musicali. Riprendendo prospettive aperte da studi recenti (cfr. Agamennone 2019), l'articolo indaga un complesso di fonti diversificate in cui le notizie desunte dallo spoglio della stampa periodica locale e nazionale (in prima istanza i palinsesti del *Radiocorriere*) sono integrate da interviste a performer, appassionati e protagonisti di quella stagione.

Sardinian oral music tradition at the radio (1920-1980): an initial framework. *The essay focuses on how the radio – national and local – deals with Sardinia's oral tradition musical practices, from broadcasting starting the 1920s-30s to the 1980s. After an overview on the first witnesses of Sardinian music within the EIAR's (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche.) broadcasting, the paper seeks to focus on the programming of Sardinia's traditional music on local RAI (Radio Audizioni Italiane/Radiotelevisione Italiana) stations that have hosted weekly live performances and recordings of different traditional musical genres, since 1946. On the other hand, it analyzes how National radio programming dealt with Sardinian musical expressions, in the wake of the birth of the CNMSP (Centro Nazionale Studi di Musica Popolare) and the*

intense recording campaigns of the 1950s and 1960s all over Italy. In the wake of recent studies (Agamennone 2019), the paper examines several sources, mainly the local and national press (e.g., the radio schedule published in the magazine Radiocorriere) supplemented by interviews with performers, Sardinian music fans, and other protagonists of that period.

Premessa

Nel recente saggio intitolato *Viaggiando, per onde su onde* (2019), Maurizio Agamennone ha fatto emergere la fitta rete di relazioni che nell'immediato dopoguerra ha legato l'esperienza di quel "viaggio di conoscenza"¹ che aveva portato numerosi intellettuali italiani e non a scoprire e confrontarsi con una cultura "altra" di cui erano portatori uomini e donne che vivevano nelle aree marginali del Sud del paese, con le articolate spedizioni scientifiche volte a studiare e raccogliere le tracce di questa alterità e con la radiofonia che a quelle esperienze dava voce mostrando, come scrive Agamennone, una «stretta integrazione con la ricerca e la costante diffusione delle registrazioni effettuate sul terreno, all'interno del palinsesto quotidiano». Citando sempre Agamennone: «Tirata al traino da quei viaggi e da quelle rilevazioni, la nascente etnomusicologia italiana muoveva i primi passi, impegnandosi in una più convincente definizione del proprio oggetto di studio e degli strumenti più appropriati per una sua adeguata valutazione critica» (Agamennone 2019: quarta di copertina).

Prendendo le mosse da questa riflessione, il presente contributo intende ripercorrere le modalità con cui la musica di tradizione orale della Sardegna è stata proposta e raccontata tanto dall'emittente regionale della RAI (Radio Sardegna) quanto dalla radio nazionale in un arco cronologico che abbraccia gli esordi della radiofonia in Italia (1924) fino agli anni Ottanta del Novecento.²

Il quadro tracciato da Agamennone è rivelatore della politica culturale perseguita dall'ente radiofonico di Stato che, come è noto, sostenne le attività di ricerca e di raccolta di documenti sonori promossi dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP) dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, fornendo l'insostituibile supporto tecnico-logistico, e che contribuì alla divulgazione di tali materiali ospitando sulle frequenze delle sue stazioni radiofoniche una ricca programmazione volta a rivelare al grande pubblico l'esistenza di pratiche musicali che costituivano parte del vissuto di ampi strati della popolazione di vaste aree del paese.³

¹ Con questa accezione, l'autore intende riassumere quelle esperienze di viaggio che nell'immediato dopoguerra una parte del mondo intellettuale europeo e americano, con esiti e motivazioni diverse, compie in diverse regioni dell'Europa che porta ancora vive le ferite del conflitto (Agamennone 2019: 11).

² Uno sguardo d'insieme sull'evoluzione storica e tecnologica, l'organizzazione produttiva, le caratteristiche comunicative del medium radiofonico in Italia è offerto dalla "Garzantina" della radio (Ortoleva, Scaramucci 2003).

³ Nel 1958 viene dato alle stampe un primo inquadramento dell'attività e del ruolo del CNSMP (*Il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare* 1958). Sul tema ritorna Giorgio Nataletti (1963), mentre un decennio più tardi Diego Carpitella (1973) offrirà una riflessione estesa sul portato delle campagne di re-

Figura cardine nelle dinamiche sopra descritte è quella di Giorgio Nataletti (1907-1972) che come noto fu fondatore, coordinatore e attivo ricercatore del CNSMP e al contempo il principale artefice della programmazione radiofonica di musica tradizionale delle regioni italiane per la RAI dalla metà degli anni Quaranta fino alla morte avvenuta nel 1972 (cfr. Giannetti 2012, Agamennone 2019).

È infatti Nataletti che con il ciclo *Fonte viva* (1946-1949) inaugura una lunga stagione di trasmissioni espressamente dedicate alle pratiche musicali di tradizione orale delle regioni italiane che tra l'altro prevedevano, a partire dall'ottobre 1955, l'apertura di una finestra quotidiana nel palinsesto del Terzo programma RAI:

[...] all'interno di una sorta di "finestra" sperimentale collocata sulle *Stazioni a modulazione di frequenza del Terzo programma*, all'inizio del pomeriggio: a partire dalle h. 13.00, questo "segmento di prova" del palinsesto radiofonico si apre con una rubrica a denominazione ancora molto generica (Canti popolari italiani), che mostra durate oscillanti tra i 15 e i 25 minuti. (Agamennone 2019: 116-117)

Presentando questa nuova esperienza sul *Radiocorriere*,⁴ il giovane Diego Carpitella (1955: 7, cit. in Agamennone 2019: 117), reduce dal suo viaggio attraverso l'Italia insieme ad Alan Lomax, evidenziava le molteplici facce di questa operazione che impiegava un materiale "originale e genuino", tale da consentire agli utenti della radio avvezzi al "folklore esotico" (musiche latino-americane ad es.), di scoprire le molteplici espressioni musicali delle aree periferiche della Penisola e delle Isole, che in tal modo venivano a coesistere con le altre espressioni musicali (musica classica, opera, canzone melodica, ritmi d'oltreoceano) normalmente programmate dalla radio. Ma come fa notare Agamennone, nonostante questa programmazione di "musica popolare" fosse destinata ad un pubblico urbano, colto, privilegiato, ciò non escludeva:

[...] l'opportunità che l'ascolto radiofonico – pur condizionato da alcune difficoltà di ricezione [...] – possa addirittura favorire e alimentare la produzione locale, la creatività dei cantori e strumentisti presenti nelle registrazioni sonore e di coloro che riuscivano ad ascoltarle, anche [...] grazie agli esiti di "compiacimento" percepiti dagli esecutori locali, e alla "nobilitazione" verso l'esterno che ne sarebbe venuta alla loro opera, attraverso la nobilitazione radiofonica. (Agamennone 2019: 118-119)

gistrazione promosse dal Centro. Una serie di saggi relativi al ruolo svolto dal CNMSP si possono leggere nel primo numero della rivista *EM*. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (EM 1993). Per quanto riguarda le campagne svolte in Sardegna dagli anni Cinquanta in avanti si vedano le pubblicazioni relative alle comunità di Aggius e Orgosolo, curate rispettivamente da Marco Luzzu (2015) e Sebastiano Pilosu (2018) nell'ambito della serie aEM, Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia/Squilibri Editore. Sulla programmazione radiofonica di musica tradizionale si veda inoltre la relazione presentata dalla RAI in occasione della riunione del *Radio and Record Library Committee* tenutasi a Stoccolma sotto l'egida del *International Folk Music Council* nel settembre 1965 (cfr. Agamennone 2019: 180).

⁴ Nelle pagine che seguono gli articoli tratti da periodici (riviste, quotidiani ecc.), in presenza del nome dell'autore e del titolo verranno riportati nella bibliografia generale, mentre negli altri casi i riferimenti verranno inseriti esclusivamente in nota.

Nel luglio 1956 la programmazione radiofonica quotidiana curata da Nataletti assunse il titolo di *Chiara fontana*; dal 1960 si venne a perdere la scansione quotidiana in luogo di una nuova rubrica intitolata *Voci vive*, alla quale seguì dal 1961 un segmento di 15 minuti nella fascia mattutina intitolato *Aria di casa nostra. Canti e danze del popolo italiano* (*ibid.*: 85-86; 120-121). Nel 1962 venne introdotta una rubrica specializzata, a cadenza settimanale, intitolata *L'informatore etnomusicologico*, che andrà in onda fino all'ultimo scorcio degli anni Settanta.⁵

Quanto detto costituisce l'indispensabile premessa per stabilire la cornice di riferimento utile per comprendere tempi e modalità con cui le tradizioni musicali della Sardegna sono state proposte e raccontate dalla radiofonia italiana negli anni del secondo dopoguerra fino al decennio 1970-1980.

Le pagine che seguono infatti procedono attraverso due percorsi paralleli che ripercorrono la programmazione di musiche tradizionali sarde irradiata dalla sede regionale di Cagliari e dai canali nazionali della RAI. Ambedue i percorsi vanno a intersecarsi e intrecciarsi tanto con l'attività di ricerca e raccolta sul terreno di documenti sonori riguardanti i repertori musicali di tradizione orale, operate dal CNSMP e da istituzioni e soggetti locali, quanto con iniziative di carattere divulgativo supportate e promosse dall'ente radiofonico di stato.

Le "musiche sarde" alla radio: uno sguardo alle origini

Le origini del rapporto tra "musiche sarde" e radiofonia vanno ricercate in parallelo con i primi esempi di decontestualizzazione e "esternalizzazione" di pratiche musicali di tradizione orale della Sardegna che ebbero, almeno dal primo decennio del Novecento, un eccezionale promotore in quella poliedrica figura di studioso, performer, organizzatore culturale e pioniere della registrazione sonora che fu Gavino Gabriel (1881-1980).⁶ A lui infatti si devono i primi esperimenti di divulgazione in contesti "altri" (teatri, sale da concerto) di musiche fino ad allora legate alla dimensione locale/comunitaria che egli mise in atto in prima persona come mediatore/performer oppure facendosi supportare da "autentici" interpreti di quelle musiche. Il 31 maggio 1926, Gabriel propone questo *format* divulgativo alla radio, in un programma intitolato *Un'ora di folk-lore sardo* inserito all'interno della rubrica "Concerto serale" in onda nella fascia oraria 21-23:⁷

⁵ Nella dialettica tra rigore scientifico e modalità restitutive proprie di un media di massa come la radio, è imprescindibile menzionare il ciclo *Panorami etnologici e folkloristici* (1954), formato da 26 puntate a cura di Ernesto de Martino. Esso costituisce una pietra miliare nella programmazione radiofonica nazionale per la rigorosa impostazione scientifica dei testi, l'asciutto formato radiofonico e l'impiego di materiali musicali «di prima mano, cioè raccolti sul posto da effettivi cantori popolari, senza quindi gli arbitri e le deformazioni che sono inevitabili nelle esecuzioni in studio» (de Martino 1954: 17). Sulle trasmissioni radiofoniche demartiniane degli anni 1953-1954 si veda inoltre de Martino 2002.

⁶ Sulla figura e l'opera di Gavino Gabriel nei molteplici ambiti in cui egli ha agito (ricerca, composizione, divulgazione, promozione delle tecnologie di registrazione, didattica) si vedano i saggi contenuti in Pasticcini 2018. Un suo profilo nel quadro dell'etnografia musicale italiana del Novecento è offerto da Milleddu 2016.

⁷ *Radiorivista*, II/21, 1926: 23.

5. *Un'ora di folk-lore sardo*: a) Luigi Pompeiano: Presentazione; b) Gavino Gabriel: *Monodie sarde* (con accompagnamento di chitarra) e commenti; c) E.T.G. e G. Gabriel: *Tàsgia* a 4 voci: *Lu saltu fuggitu*; d) Tenore G. Manuritta: *Oblio*, canzone su motivi sardi; e) Gabrio, Momento sardo (preparazione), violino e pianoforte; f) Tenore G. Manuritta: *Sosta*, canzone su motivi sardi; E.T.G. e G. Gabriel: *Tàsgia*, a 4 voci: *La me' Brunedda è bruna*.

Preceduta dalla presentazione del giornalista Luigi Pompeiano, la performance di Gabriel prevede l'illustrazione di alcuni temi legati alla musica sarda a cui seguono esempi di monodie tradizionali galluresi e logudoresi in cui egli si accompagna con la chitarra. Particolarmente interessante, nel caso specifico, l'esecuzione di due brani propri del repertorio *a tasgia* di Aggius in Gallura, che in questa occasione sono eseguiti oltreché dallo stesso Gabriel da altri tre cantori indicati con le sole iniziali ma facilmente identificabili nei suoi tre figli: Eliodoro, Tristano e Gabrio. Il programma è completato da elaborazioni di motivi sardi eseguiti dal citato Gabrio e dal celebre tenore, originario di Tempio Pausania (SS), Giovanni Manurita (1895-1984).⁸

Nel novembre 1927 il settimanale *Radiorario* pubblicava una foto di Gabriel ritratto insieme ai cinque cantori componenti il "gruppo corale sardo" che il giorno 15 avrebbero tenuto un concerto presso il circolo "Il Convegno" di Milano e che sarebbe stato ripreso dai microfoni della locale stazione radiofonica.⁹ Per quanto ne sappiamo, è questa la prima volta che la radio riprende e trasmette una performance di canto a più voci di tradizione orale sardo eseguito dalla viva voce dei suoi protagonisti.¹⁰

Difatti, per tutto il periodo ante-guerra è assai normale che la radio proponga musiche e canti tradizionali – sardi e non – attraverso elaborazioni realizzate da compositori di area colta e interpretate da cantanti dotati di vocalità lirica. Ad esempio, il 26 ottobre 1930 le stazioni di Roma-Napoli trasmettono un concerto del soprano Enza Motti Messina

⁸ Per quanto riguarda l'esecuzione degli esempi di canto *a tasgia* di Aggius, i Gabriel, per questioni contingenti, derogano alla norma che prevede la presenza di una quinta parte vocale – *falzittu*, collocata un'ottava sopra la voce principale (*bozi*) – che interviene soprattutto in fase cadenzale e che caratterizza lo stile di canto del centro gallurese. Nel corso della trasmissione il tenore Manurita eseguì, insieme all'altrettanto celebre baritono Giovanni Polese, il duetto da *I pescatori di perle* di Georges Bizet.

⁹ *Radiorario*, III/48, 1927: 12. Il concerto costituisce una delle tappe della tournée che Gabriel intraprese a cavallo tra il 1927 e il 1928 insieme ad un gruppo di cantori di Aggius, importante centro della Gallura (Sardegna nord-orientale) che toccò le principali città del centro-nord Italia. Le esibizioni ebbero luogo presso teatri, importanti sale da concerto, alla presenza di un pubblico scelto e vennero ampiamente recensite dalle testate giornalistiche locali. Uno dei punti culminanti, fu la visita al Vittoriale, il 6 gennaio 1928, dove lo studioso tempiese e i cantori vennero accolti con grande calore dal poeta Gabriele d'Annunzio (Milleddu 2015 e 2018).

¹⁰ Ampiamente diffuse nel territorio della Sardegna centro-Settentrionale le pratiche di canto a 4/5 parti maschili si manifestano, in estrema sintesi, secondo due modalità riconoscibili per la presenza o meno di emissione gutturale nelle due parti più gravi. Il forte legame tra tali pratiche e la dimensione comunitaria produce una grande varietà di stili di canto locali che presentano altrettante denominazioni differenti (Pilosu 2012). L'apertura di nuovi ambiti performativi alternativi a quelli tradizionali a partire almeno dal sesto decennio del Novecento, l'imporsi di alcune tradizioni di canto su altre grazie ad una maggiore esposizione mediatica, ha fatto sì che la denominazione *canto a tenore* venisse comunemente impiegata nel definire le pratiche con voci gutturali mentre con *canto a cuncordu* si è voluto denominare quella che ne è priva (Lortat-Jacob, Macchiarella 2012). Precisando che tali generalizzazioni sono di fatto improprie, nel riferirmi al complesso di tali pratiche utilizzerò l'espressione "canto a più voci" nell'accezione che rimanda al concetto di *multipart singing* (Macchiarella 2012 e 2016) impiegando quanto possibile le accezioni locali.

che esegue elaborazioni di *Canzoni folkloristiche italiane* tra cui un «Mottetto e canzone a ballo» di cui non è riportato l'autore.¹¹

O ancora, la radio dà risalto alle manifestazioni del folklore organizzato in seno alle attività dell'Opera Nazionale Dopolavoro (OND) in cui i gruppi isolani si esibiscono almeno dalla fine degli anni Venti del secolo scorso. Tra il 24 e 25 giugno 1933, in occasione del «Raduno nazionale dei costumi. Riesumazione artistica dei costumi, dei canti delle musiche e delle danze della gente italica» che si tiene a Genova, una nutrita rappresentanza sarda si esibisce, insieme ad altri gruppi provenienti da altre regioni italiane nello spettacolo, radiotrasmeso dall'EIAR, che ha luogo al Teatro Carlo Felice.¹²

Purtroppo, la laconicità dei titoli riportati dal periodico della Radio spesso non consente di stabilire i repertori eseguiti come, ad esempio, il 4 febbraio 1934 quando le stazioni di Roma, Napoli e Bari trasmettono alle ore 20.15 *I cori del bel Paese: Canzoni e musiche di Sardegna*. Ben più dettagliato è il programma del *Concerto folkloristico. Musiche di Sardegna*, irradiato il 4 marzo alla stessa ora:

1. L'antico strumento mediterraneo: *Is Launeddas*: a) *Ritmo di preghiera*; b) *Ritmo di danza piana*; c) *Ritmo di danza orgiastica* (esecutore Felice Pili).
2. Il Coro Polifonico a cinque voci: a) *Canzoni da ballo*; b) *Lode amorosa*; c) Scherzo (I Cinque di Aggius).
3. La Chitarra e le monodie: a) *Serenata di Gallura*; b) *Canto dell'Anglona*; c) *Canto del Mārghine* (Bosana); d) *Canto di Barbagia*; e) *Canto del Campidano*; f) *Disisperata* (Gavino Gabriel).
- 4) Stilizzazioni di Gavino Gabriel: Cori: a) *Paragone*; b) *Bernesca* (coro dell'E.I.A.R.); Monodie: a) *A bboci manna* (richiamo); c) *A coa coa* (a capinascondere), per soprano e orchestra Laura Pasini e orchestra E.I.A.R.
4. *Inno Sardo* (Angius-Gonella: trascriz. a quattro voci del M° Luigi Rachel).¹³

Ancora una volta Gavino Gabriel è la “mente” di questo evento che alterna “autentici” performer isolani, come l'allora ventiquattrenne suonatore di launeddas Felice Pili (1910-1981) di Villaputzu, i cinque cantori di Aggius, ormai veterani della scena nazionale, e chiaramente lo stesso Gabriel con le sue esemplificazioni di monodie accompagnate alla chitarra e alcune personali elaborazioni – si noti l'opportuna denominazione “stilizzazioni”, a richiamare l'intervento consapevole del compositore colto sui materiali tradizionali – affidate al coro dell'orchestra dell'EIAR e al soprano Laura Pasini (1894-1942), al tempo docente di canto nel Conservatorio di Cagliari.

Esempi di “musica sarda” ricompaiono nella programmazione radiofonica il 4 febbraio 1934, quando viene trasmesso *I cori del bel Paese. Canzoni e musiche di Sardegna*,¹⁴

¹¹ *Radiocorriere* (d'ora in poi RC), VI/42, 1930: 49. Ipotizzo si trattasse di brani ripresi da Fara 1923.

¹² Per le notizie relative all'evento e alla trasmissione radiofonica cfr. RC, IX/28, 1933: 12. Ulteriori dettagli sulla partecipazione dei gruppi di costumi, musicisti e danzatori organizzati dai dopolavoro provinciali di Cagliari, Nuoro e Sassari, si veda *La Stampa*, 22 giugno 1933, p.2.

¹³ RC, X/10, 1934: 21.

¹⁴ RC, X/5, 1934: 51

o il 21 giugno del 1935, in occasione di una commemorazione di Grazia Deledda e Ada Negri a cura di Maria Luisa Astaldi, irradiata dalle Stazioni italiane per il Nord America in cui vennero proposte generiche *Musiche folkloristiche della Sardegna e della Lombardia*.¹⁵ Ancora, per la rubrica in lingua esperanto intitolata “Cronache italiane del Turismo”, il 2 febbraio 1936, vengono trasmesse *Canzoni e canti della Sardegna*.¹⁶ Nel 1938, per le trasmissioni speciali per gli italiani all'estero nella rubrica “Musiche richieste da radioascoltatori”, Pier Fausto Palumbo illustra i «Canti della tanca e del Nuraghe, melodie di pastori sardi». ¹⁷ Per la cronaca, ancora nel marzo del 1943 il Gruppo corale maschile della G.I.L. di Trento diretto da Fernando Mingozzi eseguiva all'interno di un programma che comprendeva canzoni regionali italiane, la canzone sarda *Pasci agnelletto* [sic] evidentemente una versione corale del canto campidanese *Pasci angionedda, pasci* tratto dalle *Canzoni di Sardegna* di Giulio Fara (1923: 45).¹⁸ Sebbene la gran parte delle musiche trasmesse dalla radio provenissero da esecuzioni riprese dal vivo, alcuni titoli presenti nei palinsesti pubblicati dal *Radiocorriere* fanno supporre che in determinate situazioni i programmatori radiofonici si avvalsero di incisioni discografiche. A questo proposito bisogna ricordare che a partire dai primi anni Trenta si assisteva ad un sensibile incremento della discografia di musica sarda disponibile sul mercato (Gualerzi 1982 e Leydi 1997). Interessante a riguardo, la richiesta che nella primavera 1935, un anonimo abbonato di Cagliari, inoltrava alla direzione dell'EIAR:

L'abbonato A 3686 ci scrive da Cagliari: «Una volta tanto, almeno una volta tanto, saremmo contenti se ci fosse dato di sentire dalle 12.30 alle 13, trasmessi dalla Stazione di Roma, qualche disco di musica sarda».

*La sua richiesta non ci giunge isolata ma con parecchie altre di altri sardi residenti nell'isola e nel continente: sarà soddisfatta.*¹⁹

Una selezione di tracce fonografiche tratte da questa discografia la ritroviamo, ad esempio, in un programma destinato agli italiani all'estero, andato in onda l'8 novembre 1939 nella fascia oraria 13.30-15:

Mercoledì 8 novembre 1939-XVIII

13.30-15 (Roma II - 2 RO 4-2 RO8): Riassunto della situazione politica - «Italia terra di canti» [...] Canzoni sarde: 1. Farci: «Canzone sarda»; 2. Marras «Canzoni de amori», 3 De Lunas a) «Domanda de amore», b) «O Diana mia». ²⁰

¹⁵ RC, XI/5, 1935: 14

¹⁶ RC, XII/6, 1936: 12.

¹⁷ RC, XIV/14, 1938: 39.

¹⁸ RC, XIX/11, 1943: 13. Programma “A”, 15/03, ore 19.35.

¹⁹ RC, XI/9, 1935: 6.

²⁰ RC, XV/45, 1939: 33. Nello specifico, i numeri 1 e 2 si riferiscono a due brani tratti da una serie di incisioni effettuate a Milano il 21-22 ottobre 1930 dal *cantadore* Antioco Marras con il chitarrista Lazzaro Zedda e stampate per La Voce del Padrone. Nel dettaglio il n. 1 si riferisce alla *Canzone sarda meridionale* su testo del poeta Francesco Farci I, stampato con il numero di catalogo GW 219 mentre il n. 2 corrisponde al GW 221 (Gualerzi 1982: 182; Leydi 1997: 273). Il n. 3 e n. 4 sono tratti da due dischi incisi da Gavino De

Inquadrata in quella che è stata la tendenza localistica e “strapaesana” della politica culturale fascista orientata alla salvaguardia delle specificità regionali e delle tradizioni locali (Salveti 2018: 329), quella delle “musiche sarde” – soprattutto elaborazioni d’autore e registrazioni commerciali, più raramente performance live con interpreti locali – costituisce una presenza marginale ma non irrilevante nella programmazione radiofonica italiana fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale.

Questa tendenza continuerà, con segno marcatamente differente, a partire dall’immediato dopoguerra quando, all’interno delle trasmissioni dedicate alle musiche popolari italiane realizzate a partire dalla fine degli anni Quaranta dalle reti RAI, i repertori tradizionali sardi saranno più volte proposti e raccontati nella programmazione radiofonica nazionale. Sarà sul “fronte interno”, quello regionale, che la radio giocherà per quasi un quarantennio un ruolo trainante nella divulgazione a più livelli di pratiche musicali che erano espressione di contesti che in quel lasso di tempo stavano conoscendo profonde trasformazioni nei loro assetti sociali e culturali.

Le “musiche “sarde” a Radio Sardegna (1940-1980)

Nata a ridosso dell’8 settembre 1943 in una grotta di Bortigali nella Sardegna centrale, per volontà del presidio militare dell’isola e degli alleati, Radio Sardegna rappresenta negli ultimi anni di guerra, non solo un ponte tra l’Isola e il Continente ma altresì un importante strumento di comunicazione, informazione e intrattenimento. Trasferite nel 1944 le attrezzature tecniche e il personale a Cagliari, dapprima in locali provvisori e dalla primavera del 1945 nella nuova sede di viale Bonaria, la radio inizia una breve ma particolarmente intensa stagione in cui diviene un preciso riferimento per la popolazione grazie alla ricca programmazione, che alterna l’informazione alla musica e al varietà, realizzata con il concorso del personale militare dal quale provenivano redattori, musicisti/intrattenitori e programmisti.²¹

Con la fine delle ostilità e il rimpatrio delle risorse militari inizia un periodo incerto, durante il quale si svolge una vera e propria “battaglia” tra le forze politiche democratiche e i vertici della nuova RAI per il mantenimento dell’autonomia di Radio Sardegna, che simbolicamente rappresentava la «voce con cui i sardi “potevano far giungere agli uomini liberi di tutto il mondo la propria libera parola”» (Fadda 2003: 151). Fadda osserva inoltre che quella radio nella sua prima fase:

Lunas con il chitarrista Nicolino Cabitza nel maggio 1932 per la medesima etichetta con i numeri GW 213 e GW 215. In quest’ultimo è presente anche la *cantadora* Maria Rosa Punzirudu; il disco venne ristampato con l’etichetta Disco Grammofono e il numero di catalogo R 10957. Cfr. Gualerzi 1982: 179; Leydi 1997: 269; Angeli 2006: 203.

²¹ Un quadro d’insieme sull’epopea di Radio Sardegna negli anni della guerra e dell’immediato dopoguerra, quando cioè le trasmissioni da Cagliari si avvalevano di figure come i giornalisti Jader Jacobelli, Armando Rossini, Peppino Fiori, musicisti come Fred Buscaglione, i fratelli Franco e Berto Pisano, Giulio Libano ed altri è ben delineato in Sanna 2003. Cenni sul ruolo della sede cagliaritano della RAI nella diffusione musicale si trovano in Serreli 2021: 13-16.

[...] era riuscita ad aprire nuovi orizzonti, che aveva fatto conoscere e apprezzare un mondo culturale e artistico più “vasto e aperto” e, quindi, più libero. Dopo anni di autarchia e di segregazioni culturali aveva spalancato a noi sardi le finestre dell’internazionalità mostrandoci nuovi e straordinari panorami. Per questo è giusto definire Radio Sardegna come un’emittente “libera”. Libera culturalmente, innanzitutto, senza preconcetti autarchici. [...]. L’emittente sarebbe così divenuta non più la voce “in/dalla Sardegna”, ma una voce “della/per la Sardegna”. Non paia un banale gioco di parole. Detto ancor più chiaramente, si era di fronte a un’evidente e necessitata metamorfosi, con un’emittente passata dalle vesti di radio *universale* a quelle di radio *regionale* sempre meno innovativa e sempre più tradizionale. (*ibid.*: 152)

Nel 1945 il cambio di denominazione in Radio Cagliari ne segna la definitiva perdita di autonomia e l’inizio dell’omologazione “nazionale” che si completò nel 1952.²² Nell’immediato dopoguerra questo ripiegarsi “all’interno” della programmazione radiofonica locale si sarebbe manifestato, tra i vari aspetti, nel prestare una non comune attenzione ad espressioni della cultura locale, dalle musiche tradizionali al teatro dialettale.

Dagli anni Trenta in poi l’ascolto radiofonico nell’Isola, i cui numeri non sono esattamente verificabili, aveva progressivamente contribuito alla diffusione di nuove musiche che andavano a innestarsi in una dimensione in cui le pratiche di tradizione orale – dalla poesia estemporanea al canto a chitarra, al ballo comunitario con strumenti a mantice o launeddas, al canto a più voci nelle sue diverse declinazioni – costituivano una realtà viva e funzionale per gli uomini e le donne che abitavano le vaste aree ad economia agropastorale della regione ma che, trasversalmente, coinvolgevano con varia intensità, anche gli ambienti urbani di Sassari, Nuoro e Cagliari che si ripopolava dopo i disastri prodotti dai bombardamenti del febbraio-maggio 1943 anche grazie ad una non irrilevante immigrazione dalle aree interne.

A questo potenziale audience, dal 1946 in avanti, guarda la sede regionale aprendo nel suo palinsesto settimanale almeno una finestra dedicata espressamente ai diversi generi di musica tradizionale sarda, ospitando nei suoi studi musicisti e cantanti e irradiando materiali registrati sul campo dalle sue unità mobili. Di questa esperienza, che in pratica copre tutta l’esistenza dell’emittente, fino al 1992 quando di fatto la RAI fa cessare la programmazione regionale, vi è una percezione ancora viva tra i performer, gli appassionati e le persone comuni che, come scrive Ignazio Macchiarella (2005: 5): «ricordano “quelli della Rai” venuti “in piazza a registrare” e coloro i quali hanno memoria delle trasmissioni radiofoniche».²³ Dar conto di questa attività non è affatto facile; in questa fase della ricerca

²² Di fatto ancora oggi discutendo con chi ha più di cinquant’anni la denominazione Radio Sardegna è quella che maggiormente identifica quell’esperienza radiofonica. In tal senso la utilizzerò senza distinzioni cronologiche nelle pagine successive.

²³ Questa memoria finisce per riverberare in elaborati poetici; ad esempio i versi del poeta di origine sassarese Larentu Ilieschi pubblicati nel 1956 sulla rivista di poesia *S’Ischiglia*: «*Sa radio a sa sarda melodia – sa dominiga dedicat mes’ora... Beneitta li siat a sa Rai – cussa bella rassigna ‘e cantu sardu*» [La radio alla melodia sarda, la domenica dedica mezz’ora/benedetta sia la Rai, quella bella rassegna di canto sardo] (Vargiu 2009: 18). Ancora più iconica, la prima parte di un *mutu* a chitarra, eseguito dal *cantadore* Giovanni Sotgiu nell’ambito di una trasmissione del ciclo *Musiche e voci del folklore sardo in onda* il 13/4/1970: «A

mi sono affidato prevalentemente allo spoglio delle annate del settimanale *Radiocorriere* – la cui utilità è stata sperimentata per quanto concerne la documentazione degli anni pre-bellici – che dal 1946 riporta i palinsesti dell'emittente radiofonica sarda che nonostante la loro laconicità, rivelano preziosi indizi riguardo al nostro campo di studio.²⁴

La tabella proposta in *Appendice* riassume lo spoglio delle annate comprese tra il 1946 e il 1950, ossia gli anni che segnano l'avvio di una programmazione di musica sarda che si colloca stabilmente tra le 12.30 e il segnale orario delle 13.00 del lunedì con diversa intitolazione: *Musiche e canti popolari sardi*, *Canti folkloristici sardi*, *Canzoni sarde*, *Musiche regionali* ecc. Si tratta evidentemente di “contenitori” nei quali confluivano esibizioni di performer in diretta, registrazioni effettuate presso gli studi di viale Bonaria o ripresi dalle unità mobili sul terreno, il tutto irradiato secondo modalità che attualmente ci sfuggono ma che verosimilmente non erano supportate da alcun commento o spiegazione. Nonostante i palinsesti si limitino a segnalare l'andata in onda della trasmissione, non è infrequente che essi riportino i nomi dei musicisti e cantanti chiamati a intervenire e siano dichiarati i generi proposti.

Da questi dati possiamo inferire che in quella prima fase il maggior risalto venisse dato a generi come la monodia accompagnata dalla chitarra nelle sue due principali declinazioni areali: il canto a chitarra (*cantu a chiterra*) logudorese/gallurese e il canto campidanese (in particolare il genere denominato *cantzoni a curba*); infatti, tanto le diverse *boghes* (voci) che compongono quell'articolata suite che è la *gara a chiterra* del Nord Sardegna quanto la canzone campidanese forniscono un perfetto dispositivo che ben si adatta ai tempi radiofonici.²⁵

Cagliari a sa RAI / so 'ennidu a cantare / pro una incisione [...] [Sono venuto a Cagliari alla RAI a cantare per un'incisione] (Scarnecchia 2005). La traccia audio è disponibile al sito: <www.sardegna.digitalibrary.it/index.php?xsl=2436&id=13626>.

²⁴ Gli indizi tratti dai palinsesti si integrano con quanto a tutt'oggi conosciamo riguardo ai materiali sonori ancora conservati nell'archivio della sede regionale RAI di Cagliari. A riguardo, un primo tentativo di ricognizione e di analisi su questo corpus di documenti venne compiuta a partire dal 2001 quando in seguito ad una convenzione tra RAI e Regione Autonoma della Sardegna era stato avviato il «restauro e riversamento in digitale di 1500 bobine di nastro magnetico, della durata media di 20 minuti ciascuna per complessive 500 ore di ascolto. La selezione dei materiali venne realizzata da una commissione di esperti nominati dalla RAI in accordo con l'assessorato» (Maccioni 2003: 473). Il tutto si è concretizzato nel 2005 nella realizzazione di una collana di CD, curata da Romano Cannas e intitolata “Archivi della memoria” in cui ciascun supporto, corredato da testi esplicativi, è dedicato a particolari aspetti trattati nella programmazione di Radio Sardegna (musica, teatro, storia ecc.). Ai nostri fini sono particolarmente utili i contributi di Ignazio Macchiarella e Paolo Scarnecchia che oltre a selezionare materiali sonori significativi hanno offerto importanti spunti di riflessione sul ruolo della radiofonica nella divulgazione delle pratiche musicali di tradizione orale. L'intera serie è oggi consultabile al sito: <<https://www.sardegna.digitalibrary.it>>.

²⁵ Su questa pratica di canto monodico accompagnato, che ha origine e sviluppo e diffusione nell'area linguistica logudorese e gallurese (Nord-Sardegna) – per quanto nel tempo ha ampliato i suoi ambiti di fruizione a tutto il territorio isolano – e che manifesta con caratteri specifici e ben codificati (es. dimensione spettacolare pubblica, virtuosismo vocale e strumentale, forte affezione da parte degli appassionati, mitizzazione delle voci storiche ecc.) si vedano i contributi di Carpi 1999; Angeli 2006; Perria 2006; Carboni 2012. Per quanto riguarda i generi consimili della Sardegna meridionale tra cui le *cantzonis a curba* (canzoni strofiche in metro doppio senario con accompagnamento strumentale, che costituiscono un punto di incontro tra oralità e scrittura grazie alla loro circolazione attraverso i fogli volanti), oggi assai meno diffusi rispetto ai precedenti, si veda Bravi 2012.

Ho ritenuto utile sottoporre all'attenzione di alcuni appassionati conoscitori la lista dei nomi restituiti dai palinsesti del *Radiocorriere*; per quanto concerne il canto a chitarra mi sono avvalso dell'esperienza di Salvatore Carboni, studioso e apprezzato chitarrista,²⁶ il quale mi fornisce a riguardo preziosi riscontri, non nascondendo il fatto che molti dei nomi citati sono oggi del tutto sconosciuti. Una prima osservazione è relativa al fatto che in questa fase è quasi costante il ricorso a figure di secondo piano, originarie del Nord Sardegna, immigrati a Cagliari per questioni familiari e lavorative.²⁷ Si tratta pertanto di amatori estranei alla dimensione professionistica che caratterizzava il genere per quanto una prima importante eccezione è costituita da Salvatore Virdis (1924-2015) *cantadore* di Castelsardo (SS), anch'egli al tempo residente a Cagliari, che avrà una significativa carriera pubblica nei decenni successivi (Perria 2006: 187-191). Stando ad una testimonianza di Virdis stesso riportata da Scarnecchia (2005), egli avrebbe fatto da apripista alla presenza davanti ai microfoni dei *cantadores* del mondo logudorese, anglonese e gallurese inaugurando una tendenza che si consoliderà nei decenni successivi quando: «scendere in Campidano per cantare alla Rai, anche se in assenza del pubblico – fondamentale nelle performance di canto a chitarra – era per i *cantadores* un importante riconoscimento della propria vocalità e del proprio talento» (Scarnecchia 2005: 8). Ancora, tra le voci dei professionisti, si ricorda la presenza tra il 1948 e il 1950 di Leonardo Pais (noto *Paiseddu* 1906-1972), originario di Thiesi (SS), un interprete ricordato per la sua originalità attivo in quegli anni sui palchi isolani (Perria 2006: 90).

Anche per questioni geografiche l'area culturale campidanese è ampiamente rappresentata nella programmazione di quei primi anni: in particolare spiccano i nomi di alcuni maestri riconosciuti delle launeddas a partire da Efsio Melis (1890-1970)²⁸ che solo nel 1946 compare cinque volte nei palinsesti radiofonici – seguito da Pasquale Erriu (1912-1982) e Antonio Lara (1886-1979), tutti provenienti dall'area del Sarrabus.

²⁶ Per la sua profonda erudizione in tutti i campi relativi al genere, la sua competenza come strumentista e le sue qualità analitiche, per altro evidenziate nella curatela del vol. 4 dell'*Enciclopedia della musica sarda* (Carboni 2012), Salvatore Carboni (classe 1955) rappresenta un interlocutore di primo piano quando si parla delle dinamiche storiche e contemporanee del canto a chitarra. Le informazioni qui riportate sono desunte da un'intervista del 6 sett. 2021.

²⁷ Paolo Scarnecchia (2005: 7) notava che le trasmissioni di Radio Sardegna, accoglievano oltre ai professionisti anche amatori o cultori che facevano richiesta: «è per tale motivo che a fianco ai nomi che hanno fatto la storia del canto sardo figurano anche quelli di voci di cui si sono perse le tracce». Dobbiamo però supporre che il ricorso a figure minori, in questa prima fase sia da imputarsi alle difficoltà nel far convergere a Cagliari i protagonisti riconosciuti del genere attivi del Nord dell'Isola. Tra i nomi che compaiono con maggiore frequenza tra il 1946 e il 1950 possiamo citare quelli dei chitarristi Giovanni Carta, agente di polizia a Cagliari e di Costantino Peddio, originario di Desulo (NU), che dimorava a Cagliari dove esercitava il mestiere di orologiaio. Tra i *cantadores* quelli di Gianuario Carboni e Salvatore Fadda, originari della Sardegna settentrionale anch'essi agenti di pubblica sicurezza in servizio a Cagliari (S. Carboni, comunicazione personale, 06/09/2021).

²⁸ Efsio Melis, nativo di Villaputzu, è considerato oggi nell'ambiente dei suonatori di launeddas il musicista che più di ogni altra ha incarnato il virtuosismo espresso ai suoi massimi livelli e un preciso modello di stile. La sua fama, che vediamo riflettersi nelle molte volte in cui è chiamato a esibirsi ai microfoni della radio, si consolida a partire dagli anni Trenta quando è protagonista delle prime registrazioni di questo strumento effettuate a Milano nel 1930 e nel 1937, a cui seguirono quelle in duo (*a cuncordia*) con Antonio Lara nel 1962 (cfr. Lutz 2012: 58-59).

I diversi generi della musica campidanese vocale con accompagnamento strumentale come le citate *cantzonis a curba*, i *mutetus* e i *versus* sono rappresentati da interpreti come Antonio e Ignazio Benossa, verosimilmente appartenenti ad una famiglia molto nota negli ambienti musicali del cagliaritano, il *cantadori* Efsio Mura, autore di popolarissime *cantzonis a curba*, e ancora Vittorio Laconi, che di questo genere diede alcune importanti testimonianze discografiche negli anni Cinquanta e che è ancora oggi noto per la sua originale produzione di canzoni vernacolari cagliaritanee.²⁹

Tra gli strumentisti si può citare Nanni Serra (1922-1986), conosciuto per la sua grande versatilità nell'affrontare tanto i generi tradizionali, campidanesi e non, quanto quelli della musica popolare internazionale e che per decenni fu uno dei musicisti di punta di Radio Sardegna (cfr. Cadeddu 2019). A questi si affiancano nomi oggi del tutto sconosciuti che testimoniano la vitalità dell'ambiente musicale nell'area vasta di Cagliari che si esprimeva secondo i modi codificati della tradizione vocale e strumentale campidanese.³⁰ Anche per quanto riguarda la Gallura il discorso è il medesimo: a nomi ben conosciuti come quelli di Gavino Gabriel, dei cantori *a tascia* di Aggius, si affianca tutta una serie di figure di cui oggi si è persa la memoria.³¹ Completano questo quadro altri cantanti e strumentisti estranei alle dinamiche tradizionali come Teresa (Ina) Sini Tanda, Maria Stella, il chitarrista Totoio Scano che si muovono in un territorio di confine tra musica classica/lirica, elaborazione folkloristica e *popular music*.³²

Nella variegata offerta proposta dalla sede regionale tra il 1946 e il 1950 notiamo la sistematica assenza di generi di grande popolarità come la poesia estemporanea, i balli con strumenti a mantice e soprattutto il canto a più voci nelle sue diverse declinazioni. Al

²⁹ Tra il 1951 e il 1952 Vittorio Laconi (1909-1972) insieme alla cantante Amabilia Fanni e al chitarrista Nanni Serra registra a Milano una serie di 78 rpm per le etichette Fonit e Durium che recano alcuni significativi esempi di *cantzonis a curba* (Gualerzi 1982: 181; Leydi 1997: 271-272). Nel corso degli anni Sessanta Laconi si afferma come autore e interprete di canzoni dialettali informate ai modelli nazionali e internazionali della popular music. Questa produzione, supportata da una cospicua discografia, ha circolato per decenni in gran parte dell'isola. Si veda a riguardo Milleddu c.s.

³⁰ Grazie a Tonino Leoni, polistrumentista, ricercatore, animatore dell'associazione intercomunale "Sonus de Cannas", fondata dal suonatore di launeddas Dionigi Burranca e profondo conoscitore della realtà musicale campidanese del passato, abbiamo potuto riconoscere tra i nomi citati quello del suonatore di *sulitu* (flauto a becco di canna) Battistino Cuncu di Assemini (CA) che ritroviamo tra i protagonisti di una trasmissione andata in onda il 16 luglio 1950.

³¹ Ringrazio Giampiero Cannas esponente del coro "Galletto di Gallura" di Aggius per le informazioni riguardanti gli interpreti galluresi.

³² Almeno dagli anni Trenta il soprano Teresa "Ina" Sini Tanda (1909-1991), parallelamente all'attività concertistica in ambito classico, si impone come interprete di un repertorio d'autore ispirato al folklore sardo. Questo le permette di partecipare a importanti raduni nazionali e internazionali al seguito di gruppi in abito tradizionale. Nel 1933 registra a Milano per "La Voce del Padrone" due brani in lingua sarda del compositore Ado Atzeni *Arundiledda* e *Anninia trista, est morta sa pippia* (GW 196; cfr. Gualerzi 1982: 186). Nel dopoguerra continuerà a riproporre in concerto e alla radio i brani di questo repertorio, accompagnata tra l'altro dal chitarrista Giovanni "Totoio" Scano, con il quale aveva lavorato già prima della guerra come dimostra una fotografia che li ritrae insieme al suonatore di launeddas Giuannicu Pireddu e al marito di lei, il pittore Tarquinio Sini, in occasione di un festival folkloristico a Berlino nel 1936 (Lallai 1997: 78). Riguardo a Maria Stella (pseudonimo di Maria Mureddu) sappiamo solo che è stata una delle cantanti di punta di Radio Sardegna fin dai suoi primi anni di attività (Cannas 2003).

momento non sono in grado di dire se tali lacune siano dovuta alla sinteticità richiesta ai palinsesti pubblicati dal *Radiocorriere* o anche se vi fossero ragioni contingenti, ad esempio la difficoltà di spostamento dalle aree interne, i problemi tecnici nel registrare la polifonia vocale soprattutto quella caratterizzata dai timbri gutturali o piuttosto se tali generi non fossero a quell'altezza cronologica sufficientemente rappresentativi e graditi al pubblico radiofonico.³³ Gli unici esempi di canto a più voci che compaiono nei palinsesti di quegli anni rimandano alla tradizione di Aggius, quella stessa che abbiamo visto esser stata portata alla notorietà nazionale da Gabriel negli anni Venti e Trenta e di cui, sempre per iniziativa del musicologo gallurese, diversi esempi erano stati affidati al supporto fonografico.³⁴

Per dovere di completezza è bene rammentare l'esistenza in un fondo privato di una matrice a 78 giri registrata dai tecnici della sede regionale RAI a Bosa (Sardegna centro-settentrionale) nel maggio 1948 che reca due esempi di canto a più voci (*cantu a tràgiu*), che si suppone realizzata per essere trasmessa dalla radio.³⁵

Questa precoce attenzione al “campo” non ha alcuna finalità di documentazione etnomusicologica; difatti, come scrive Macchiarella:

Ben poche sono le informazioni rintracciabili nelle schede e nelle presentazioni delle trasmissioni radiofoniche sulle circostanze dei rilevamenti, al di là delle località di provenienza degli esecutori (o di effettiva registrazione quando questa avveniva “sul campo”) e dei loro rispettivi nomi (sebbene anche in questo caso non manchino delle imprecisioni, come vedremo più avanti) o delle denominazioni collettive nel caso dei cosiddetti “gruppi folk” o “gruppi corali”. L'obbiettivo alla base dell'attività di registrazione sembra essere stato piuttosto quello di riprendere innanzi tutto della *musica sarda*, accentuando il valore dell'aggettivo “sarda” e senza distinzioni fra quelli che all'epoca venivano chiamati “dislivelli interni” (Macchiarella 2005: 8-9).

³³ Per quanto concerne la poesia orale è evidente che i tempi della performance mal si conciliassero con quelli radiofonici, mentre per altri generi come il canto a più voci nelle sue differenti caratterizzazioni esecutive e timbriche, è noto che in quegli anni è ancora confinato quasi esclusivamente ai contesti comunitari d'intrattenimento – incontri informali e conviviali in occasione di feste annuali, novenari, tosature oppure nei bar e nelle osterie (*tzilleris*) – e a quelli rituali (Settimana santa ecc.). Prive di una dimensione spettacolare come la poesia e il canto a chitarra, tali pratiche conoscevano all'epoca una limitata proiezione all'esterno dei propri paesi di appartenenza. Quanto detto induce a riflettere sul fatto che la programmazione di Radio Sardegna al principio degli anni Cinquanta sembra rispecchiare la medesima tendenza che riscontriamo nella discografia commerciale di musica sarda quasi esclusivamente concentrata sulla monodia (logudorese e campidanese) accompagnata dalla chitarra. Si vedano a riguardo le statistiche proposte da Gualerzi (1982: 168) riguardo alla produzione a 78 rpm che si protrae fino al 1959.

³⁴ La prima incisione conosciuta di un canto a *tasgia* si ritrova in un 78 rpm pubblicato nel 1924 dall'etichetta Fonografia Nazionale di Milano (A 5369). Si tratta di una versione del canto di Aggius *La me brunedda è bruna* eseguita dai “Cinque Aggesi” che si affianca ad un'interpretazione di Gabriel di uno dei moduli di canto a chitarra gallurese intitolato *disispirata* (Lutzu 2015: 113). Nel 1933 i cantori di Aggius sono nuovamente in studio per realizzare quattro dischi per la Fono Roma (*Ibid.*: 33) che riassumono il loro repertorio. Questi, insieme alle 10 tracce che un coro *a tenore* di Dorgali incise nel luglio 1929 per la Edison Bell (Gualerzi 1982: 176; Leydi 1997: 265) sono gli unici esempi discografici di pratiche di canto sardo a più voci esistenti fino al principio degli anni Cinquanta.

³⁵ La *label* della matrice, che consulto attraverso una fotografia pubblicata da Pietro Sassu (Sassu-Casula 1999: 29), riporta la denominazione degli esecutori (Coro di Bosa), i titoli dei brani – *Bosa resuscitada* di Giovanni Nurchi, *A mesu aprile* [Istudiantina] e *Astro del ciel* [sic!]. La matricola composta dalla sigla della sede regionale, velocità e facciata riporta: CA78-2. La data è “maggio 948”. Informazioni sui tempi e le modalità di registrazione sono state gentilmente fornite da Giovanni Casula (cantore e ricercatore locale) nel marzo 2022.

Di fatto la prima campagna di raccolta di documenti sonori della musica tradizionale sarda con finalità scientifiche, come ho anticipato, inizia nel gennaio 1950 proprio negli studi cagliaritari di viale Bonaria e continua, questa volta sul campo, nei mesi di marzo e aprile dello stesso anno (Lutzu 2015: 26). Ritengo che questo evento, così come l'avvio delle trasmissioni divulgative di Nataletti sui canali nazionali, abbia contribuito a catalizzare alcune esperienze – tanto sul piano della ricerca quanto dell'utilizzo a fini divulgativi del mezzo radiofonico – che autonomamente, da un fronte interno, si sovrappongono e intrecciano con l'intensa attività dei ricercatori del CNSMP e con la programmazione radiofonica nazionale.

Il 4 ottobre 1955 dalle frequenze di Radio Sardegna inizia ad essere irradiato un ciclo di trasmissioni intitolate *Ritmi e armonie popolari sarde. Rassegna di musica folkloristica* curato da Nicola Valle che va a collocarsi nella fascia delle 12.00 della domenica e che si protrae fino al 1959.³⁶ Valle è un intellettuale dai molteplici interessi, spazia dalla musica alla letteratura, alle tradizioni popolari, alle arti figurative; è un instancabile poligrafo ma di fatto non è propriamente né un musicologo né uno studioso di folkore musicale. Dobbiamo credere che i suoi interessi in questo campo derivino dalla vicinanza con Gavino Gabriel che proprio in quei primi anni Cinquanta rientrava in Italia dopo il lungo soggiorno eritreo, riprendendo ad occuparsi di “cose sarde” (Uras 2018: 33). Nel 1949 pubblica su *Ricreazione*, la rivista dell'Ente Nazionale Assistenza Lavoratori (ENAL), un articolo intitolato “Origine e funzione dei canti caratteristici della Sardegna” in cui traspaiono quelli che saranno gli orientamenti della sua attività di ricerca negli anni successivi (Valle 1949). Un articolo questo che, un anno più tardi, è citato, insieme ad alcuni lavori di Giulio Fara, nella bibliografia del seminale saggio di Jaap Kunst (1950: 204) che ridefiniva la nostra disciplina.

Con il supporto dell'associazione “Amici del libro” di Cagliari, da lui fondata nel 1944, Valle promuove almeno dal 1953 un vasto programma di ricerca e di raccolta «di quanto ancora (e non sarà poco) si potrà rintracciare del nostro patrimonio regionale di musiche e canti popolari» (Valle 1953: 2). A partire dal 1955 questo progetto si lega al nascente “Centro Etnografico Sardo”, fondato dal docente universitario Carlo Maxia (1907-1996),³⁷ che raggruppava varie figure del mondo culturale cittadino in un primo tentativo di costituire un organismo, collaterale all'accademia, che secondo una logica “d'urgenza” intendeva studiare, raccogliere e salvaguardare le pratiche e gli artefatti della cultura tradizionale isolana percepiti come a rischio di scomparsa o, peggio, di corruzione a causa della “volgarizzazione” che l'industria turistica faceva di essi.³⁸

³⁶ Nicola Valle (1904-1993) è una figura poliedrica che riveste un ruolo non irrilevante nella cultura cagliaritana dell'immediato dopoguerra. È stato musicista, saggista, critico musicale e conoscitore d'arte. Un suo profilo biografico si legge in Romagnino 2004: 1-16. L'avvio delle trasmissioni sulla musica tradizionale da lui curate è annunciato dal quotidiano *L'Unione Sarda*, 4/10/1955: 4. Di Nicola Valle e del suo ciclo di trasmissioni parla Agamennone (2019: 83) collocandone però l'inizio nel 1957.

³⁷ A Carlo Maxia si deve anche la fondazione dell'Istituto di Scienze antropologiche e del Museo Sardo di antropologia ed etnografia dell'Università di Cagliari

³⁸ In un articolo apparso su *L'Unione Sarda*, 03/02/1955: 2, leggiamo che il “Centro Etnografico Sardo” (CES) si articolava in tre sezioni: 1) Studi di etnografia e folklore, 2) Camerata musicale sarda, 3) Gruppo

Nell'aprile del 1955 *L'Unione Sarda* pubblica un articolo dedicato alle attività del Centro in cui si fa esplicita menzione ai «risultati di alcune escursioni e ricognizioni compiute allo scopo di raccogliere per mezzo di apparecchi registratori, le meloee del nostro popolo, e precisamente a Cuglieri, a Santulussurgiu a Cabras e altrove». ³⁹ Da altre fonti sappiamo che Valle in questa sua attività di raccolta si avvaleva di collaboratori, tra i quali l'archeologo Ovidio Addis che, nel 1956 realizzava – verosimilmente con l'ausilio dei mezzi tecnici della sede regionale RAI – una serie di registrazioni sul campo incentrate sui repertori a più voci, sacri e profani, di comunità come Seneghe, Santu Lussurgiu, Aidomaggiore, Bosa, Cuglieri, che egli stesso riutilizzerà, come vedremo, nel 1964 in un ciclo di tre trasmissioni radiofoniche per Radio Sardegna (Addis 2003). ⁴⁰

Per la realtà regionale, il ciclo del 1955-1959 costituisce un importante tassello che va a sovrapporsi alla programmazione ordinaria, offrendo trasmissioni monografiche, con un commento “d'autore” letto dagli speaker radiofonici. Come detto, il modello e lo stimolo proveniva dalle trasmissioni “nazionali” di Nataletti, ma come ricorda Agamennone (2019: 83), quella di Valle esce dalle dinamiche puramente regionali, accomunandosi ad altre esperienze radiofoniche che in quei primi anni Cinquanta in Italia si interessavano di tradizioni locali come quelle di Claudio Noliani in Friuli, di Diego Carpitella e Ernesto de Martino relative alla Lucania.

Sebbene a tutt'oggi non siano emersi documenti sonori relativi a questo ciclo di trasmissioni, la loro struttura ci è chiarita dallo stesso curatore che nel febbraio 1956, rispondendo sulle pagine del *Radiocorriere* alle critiche di un ascoltatore del nuorese che lo accusava di concentrare l'attenzione solo sulle pratiche del meridione dell'isola, evidenziava quali fossero la struttura, le tematiche e i materiali sonori che caratterizzavano le sue trasmissioni:

Onore al merito

Vorremmo sapere se la Sardegna si limita soltanto alla provincia di Cagliari. Sono tre settimane consecutive che Nicola Valle nel programma “Rassegna di musica folcloristica” trasmette solo musiche campidanesi. E Sassari? E Nuoro? (Francesco Barboni – Orani).

arti e tradizioni popolari. La seconda sezione intendeva «incrementare la raccolta di tutte le meloee ancora vive nell'isola a mezzo di registrazioni su disco e su nastro» nonché «eseguire numerose ricognizioni di canti popolari, esempi di musica popolare su strumenti primitivi e tipici dell'isola, motivi di danze tradizionali delle varie regioni della Sardegna». Inoltre il centro intendeva organizzare «raduni folkloristici che rappresentino, nel modo più dignitoso e su basi di rigorosa documentazione etnografica quanto sopravvive nell'isola del costume, della danza, della poesia e della musica popolare». Si deve al CES l'organizzazione di alcuni importanti congressi scientifici, tra cui, in collaborazione con la “Società di etnografia italiana”, il VI “Congresso nazionale delle tradizioni popolari” che si svolse tra il 25 aprile e il 1° maggio 1956 tra Cagliari e Sassari che vide, tra i partecipanti Diego Carpitella (AA.VV. 1956). Questo argomento costituisce una delle tematiche che chi scrive, sta sviluppando nell'ambito del PRIN 2017: “Patrimoni, festival, archivi: pratiche musicali e performative di tradizione orale nel XXI secolo”.

³⁹ “Si consolida l'attività del centro etnografico sardo”, *L'Unione Sarda*, 21/04/1955: 4.

⁴⁰ Come scrive Michele Mossa, che ha curato l'edizione dei materiali in questione, i testimoni superstiti di quell'esperienza ricordano che le registrazioni di Seneghe, Santu Lussurgiu, Cuglieri e Bosa si svolsero a casa di Ovidio Addis nel 1956 mentre le tracce di Aidomaggiore e Cuglieri vennero riprese in loco, probabilmente in funzione (Addis 2003: 38).

Quello che afferma il lettore non è esatto. Premesso che in quella rassegna conciliando le esigenze programmatiche e quelle artistico-documentarie, si è voluto cominciare dal Sud e procedere verso il Nord, abbiamo trovato il modo e giustificazione per delle puntate anche altrove. Ecco l'elenco dei brani non campidanesi trasmessi finora:

1^a trasmissione: canto logudorese, ballo cantato del Goceano;

2^a trasmissione: Trio nuorese;

3^a trasmissione: danza di Ollolai (Barbagia);

4^a trasmissione: tre balli di Gallura; ballo di Aidomaggiore e di altre zone del centro dell'Isola.

5^a trasmissione: Goccius logudoresi, Filastrocca in logudorese;

9^a trasmissione: Muttos logudoresi;

10^a trasmissione: Goccius logudoresi, Muttos logudoresi, Muttos nuoresi, Trio nuorese;

11^a trasmissione: Complesso vocale di Orgosolo (Barbagia) e ballo di Aidomaggiore per tutto l'intero programma;

12^a trasmissione: Complesso di Orgosolo (Barbagia) e ballo di Ollolai, Muttos logudoresi, Muttos nuoresi;

13^a trasmissione: Complesso vocale di Orgosolo e di Sassari.

E il giro continua. Proseguiremo passando ancora in rassegna musiche della Barbagia, della Gallura e della Nurra e poi del Logudoro, del Goceano e della Planargia. E non trascureremo di rompere l'uniformità che potrebbe derivare da un criterio troppo rigorosamente geografico, con puntate verso il centro e il sud dell'Isola. E specialmente verso Seneghe, Santulussurgiu, Oristano. Date tempo al tempo, e frenate l'impazienza. Ma soprattutto: onore al vero! Nicola Valle.⁴¹

Per quanto non sia da escludere a priori l'utilizzo di materiali provenienti dalle raccolte RAI-Santa Cecilia (e per quanto la tesi sia da verificare), ritengo che non pochi indizi portino a credere che la gran parte dei documenti sonori che alimentarono il ciclo radiofonico di Valle provenissero soprattutto dall'attività di raccolta sul terreno che tanto lui e i suoi omologhi sardi – con il supporto dei mezzi tecnici della sede di RAI Cagliari – andavano producendo per proprio conto.⁴² Al fondo di questa tensione alla ricerca riecheggia una tematica ricorrente al tempo, ossia la costituzione di un *corpus* regionale di documenti sonori relativi alle musiche tradizionali sarde da mettere disposizione degli studiosi e che fosse al contempo d'ausilio alla didattica nelle scuole.⁴³

⁴¹ RC, XXXII/9, 1956: 2.

⁴² Attualmente ci interroghiamo su quale sia stata la sorte dei supporti fisici relativi a questi materiali. Di fatto non è giunto fino a noi alcun catalogo di quelle registrazioni che ragionevolmente dobbiamo supporre afferissero all'archivio della RAI di Cagliari, ma dai riscontri seguiti alla ricognizione dei primi anni Duemila (Maccioni 2003), non sono emersi elementi significativi. Auspicando di poter nuovamente riprendere la ricerca sulle fonti RAI, un canale da cui potrebbero giungere nuove acquisizioni è quello relativo agli archivi privati che attualmente costituisce una delle attività di ricerca del Laboratorio interdisciplinare sulla musica (Labimus) dell'Università di Cagliari diretto da Ignazio Macchiarella.

⁴³ La costituzione di una raccolta regionale di documenti sonori costituisce uno dei temi che animano il dibattito intorno alle tradizioni popolari in Sardegna e che coinvolge una molteplicità di soggetti, ricordati da Gino Bottigliani in un articolo comparso sulla rivista «Lares» (1956) che li riconosce nel CES, in Nicola Valle e gli Amici del Libro, in Francesco Alziator, e soprattutto nell'influenza che su tutti questi esercitava Gavino Gabriel – la cui storia come promotore delle tecnologie di fissazione e riproduzione del suono a fini di documentazione e di educazione è stata studiata nei suoi diversi aspetti (Lutzu 2018; Facci 2018) –. Nel

A riguardo lo studioso Francesco Alziator scriveva:

Tutto il problema della musica sarda è perciò da rivedere alla luce di una più moderna e razionale metodologia e soprattutto di una più ampia e migliore documentazione. Per sovvenire a questa necessità, sentita con sempre maggiore urgenza da tutti gli studiosi, poco si è fatto finora: in tanta apatia ci piace segnalare la paziente e tenace e disinteressata opera del prof. Nicola Valle, studioso intelligente ed appassionato delle tradizioni popolari sarde. Egli da parecchi anni va ormai trascrivendo, registrando su disco, su nastro e su pellicola sonora, anche per conto della R.A.I e della T.V., le più interessanti testimonianze del patrimonio musicale isolano in una raccolta che potrebbe divenire l'avvio e la base di un vero e proprio Corpus della musica popolare della Sardegna (Alziator 1957: 152).

Nelle parole di Alziator non vi è alcun cenno all'imponente lavoro di documentazione compiuto dal CNSMP in quegli stessi anni sui terreni isolani, dimostrando per molti versi il dislivello sul piano epistemologico e metodologico, che oppone il versante interno e "introverso" della ricerca (e della restituzione radiofonica), attardato su posizioni storicistiche e legato agli studi classici di folklore, rappresentato da Valle e dai suoi sodali e dall'altro studiosi quali Franco Cagnetta, Alberto Mario Cirese, Antonio Santoni Rugiu, Diego Carpitella (e aggiungerei anche Andreas Bentzon) portatori di nuove prospettive e nuovi metodi, attenti alla lezione di de Martino e Cirese – che detto per inciso, almeno dal 1958 informeranno la scuola etno-antropologica cagliaritano (Delitala 2013) – e agli esiti della più aggiornata riflessione etnomusicologica internazionale che si rifletteranno sui programmi di musica tradizionale della radio italiana.

Nel decennio 1960-1970 la programmazione settimanale di musica sarda della sede regionale di Cagliari contempla due appuntamenti: *Musiche e voci del folklore sardo* in onda alle 12.35 della domenica e *Divagazioni sul folklore musicale sardo* il venerdì alle 12.05. Se la prima di queste trasmissioni, ancora oggi ben presente nella memoria degli appassionati più anziani, si caratterizzava come un contenitore in cui passavano solisti e gruppi – ad esempio le grandi voci del canto a chitarra, strumentisti, gruppi di canto a più voci, ecc. – la seconda, curata da Fernando Pilia alternava testi evocativi ai brani

luglio 1954 infatti Gabriel e Remo Branca – apprezzato artista attivo altresì come saggista e cineasta – al tempo commissario della cineteca scolastica italiana avevano presentato all'assessore regionale agli affari generali della Regione Autonoma della Sardegna un progetto di documentazione etnografica sui canti e le musiche popolari della Sardegna definito Fonofilmoteca etnografica sarda mirato appunto alla costituzione di un corpus di documenti che sarebbero dovuti afferire agli uffici regionali. Come scrive *L'Unione Sarda* (18/07/1954: 4): «Tale "corpus" scientificamente organizzato così possa essere materiale d'istruzione per le scuole e di consultazione per gli studiosi, sarà consegnato in copia agli uffici dell'Assessorato a mano a mano che verrà realizzato scientificamente». Come scrive Lara Uras (2015: 221) il progetto, pagato 500 mila lire dall'Assessorato al Turismo dell'Ente Autonomo Regionale sardo, doveva essere «un centro per la raccolta l'ordinamento, la conservazione del patrimonio etnografico della Sardegna, dipendente dal Museo Etnografico Regionale (anche quest'ultimo progettato dall'intellettuale tempiese e mai istituito)»; verrà discusso e apprezzato nell'ambito del "VI Congresso nazionale delle tradizioni popolari" che si tenne a Cagliari nell'aprile-maggio 1956 (Bortiglioni 1956; AA.VV. 1956; Uras 2015; Lutz 2018: 210). Di questa esperienza di ricerca rimane traccia nel documentario che Branca (per la parte cinematografica) e Gabriel (come autore dei testi) intitolarono *Etnofonia della Sardegna* (1954) disponibile al sito: <www.sardegnaigitallibrary.it/index.php?xsl=2436&id=157619>.

musicali senza per altro fornire informazioni relative ai contesti esecutivi, alle tipologie di musiche presentate e finanche ai nomi dei performer mandati in onda.⁴⁴ Ed è all'interno di questo ciclo che il 23 marzo, il 30 marzo e il 6 aprile vennero proposte le tre trasmissioni intitolate *I canti del Monteferru* curate da Ovidio Addis a cui si è fatto cenno in precedenza (Addis 2003). A questi appuntamenti fissi, se ne aggiunge nel corso del 1968 un altro, il mercoledì tra le 14.15 e le 14.37, dedicato ai cori polifonici folkloristici⁴⁵ o il venerdì alle 12.25 con un approfondimento sulla poesia in lingua sarda curata dal citato Pilia insieme a M. R. Damiani.

Negli anni Settanta la programmazione si manterrà pressoché costante sul modello seguente:

Domenica: ore 15.00, Musiche e voci del folklore sardo
 Lunedì: ore 15.40-16.00, Canti e balli tradizionali
 Martedì: Il gioco del contrasto. Canti e ritmi isolani in gara di Fernando Pilia
 Giovedì: ore 15.40-16.00, Musiche folkloristiche
 Venerdì: ore 15.30, Cori folkloristici.

L'apporto di studiosi locali, appassionati conoscitori delle pratiche musicali di tradizione orale, caratterizza le trasmissioni di musica sarda irradiate dalla sede regionale di Cagliari. Dal 20 agosto 1977 il sacerdote don Giovanni Dore, studioso e collezionista di strumenti musicali tradizionali (Pili, Pisanu, Dessì 2015), conduce un ciclo di trasmissioni intitolato *Canne armoniose e cembali. Riscoperta dei costumi musicali della Sardegna*, che si protrae fino al 29 ottobre dello stesso anno, con due appuntamenti settimanali il martedì e venerdì alle 11.30. Nel corso di quell'anno la fascia del primo pomeriggio della domenica ospita esempi di canto a più voci di diverse tradizioni alternate a cori folkloristici provenienti da varie aree dell'isola.⁴⁶

Ulteriori approfondimenti sui generi e sui protagonisti della musica tradizionale sarda vengono offerti nell'ambito di una serie di trasmissioni dedicate al folklore isolano andate in onda tra il 1974 e il 1975 e curate dal giornalista Giovanni Sanna che, tra l'altro

⁴⁴ Un esempio tratto da questo ciclo è stato pubblicato da Macchiarella 2005 ed è disponibile al sito: <www.sardegna.digitalibrary.it/index.php?xml=2436&id=37194>. Fernando Pilia (1927-1998) è stato uno scrittore e saggista particolarmente interessato ai più diversi aspetti della cultura sarda. Ha collaborato come giornalista a quotidiani e riviste culturali e a programmi radiofonici e televisivi della Rai.

⁴⁵ Proprio in questi anni la coralità folkloristica, le cui origini nell'isola si ricollegano ad un più vasto fenomeno che interessa l'Italia negli anni del fascismo, conosce un significativo sviluppo a partire dai primi anni Cinquanta in seguito ai successi dei complessi nuoresi che creano un modello facilmente esportabile in tutta l'isola. A riguardo si veda Macchiarella, Milleddu, Oliva 2012.

⁴⁶ Questi i gruppi che vengono trasmessi nella fascia 15.10-15.30 della domenica nel corso dell'estate 1977 che desumiamo dal *Radiocorriere*: Gruppo folk di Assemini (n. 31, 31/07: 26); Coro folkloristico Taveri di Collinas dir. F. Congia (n. 34, 21/08: 22); Coro di Aggius con S. Stangoni, (n. 32, 07/08: 26); Coro "Associazione folkloristica di Nuoro" dir. Giampaolo Mele (n. 35, 27/08: 26); Gruppo folkloristico "Su Beranu" di Quartucciu (n. 38, 18/09: 30); Coro folkloristico "Murenu" di Macomer (n. 39, 02/10: 42); Coro folkloristico "I Nuraghi" di Sestu dir. G. Piroddi (n. 40, 09.10: 38). Da segnalare, il programma intitolato *A Concordu. Rassegna di canti a tenores* [sic], andato in onda il mercoledì alle 15.05, tra il 19 ottobre e il 9 novembre 1977 (n. 42, 19/10: 80; n. 43, 26/10: 96; n. 44, 02/11: 86; n. 45, 9/11: 90).

realizza una serie di interviste ai protagonisti della scena musicale locale, in particolare a importanti figure del canto a chitarra, come Nicolino Cabitza, Francesco Cubeddu, Ciccheddu Mannoni, Nigia Carai, Adolfo Merella, Antonio Desole (Angeli 2006: 197).

Il 18 dicembre 1977 va in onda la prima puntata del programma intitolato *Sa gara. Profilo storico di uno spettacolo popolare* a cura di Giovanni Perria che si protrae fino al 26 marzo 1978. Erudito conoscitore della storia e dell'ambiente di questo popolare genere performativo, autorità riconosciuta nel complesso mondo degli appassionati di canto a chitarra, Giovanni Perria è stato per anni una presenza costante ai microfoni della sede regionale di Cagliari. Così scrive Paolo Scarnecchia:

L'operato di Giovanni Perria per il canto a chitarra risulta di fondamentale importanza. La sua lunga e sistematica frequentazione delle gare lo rende uno dei principali testimoni di una cultura musicale poco nota al di fuori dell'Isola. Tutti i suoi programmi si concentrano su questa materia. Dei diversi cicli sono sopravvissute solo alcune puntate di *A boghe manna piena - le gare a chitarra negli anni '40 e '50* (1979), *Canto in re* (1980) e *Cantende a boghe manna* (1987); mancano del tutto invece le prime due serie: *Mi e la - momenti di folklore isolano* (1977) e *Sa gara - profilo storico di uno spettacolo popolare* (1978). *Canto in re* andava in onda in diretta la domenica pomeriggio; in origine ogni puntata doveva durare mezz'ora e la programmazione tre mesi, da gennaio a marzo, ma grazie all'interesse e al gradimento degli ascoltatori raggiunse i cinquanta minuti e venne prolungata fino all'estate. Il segreto del successo era dovuto ai cantadores, sempre diversi di settimana in settimana, che eseguivano dal vivo i diversi generi del repertorio tradizionale. La serie successiva, *Cantende a boghe manna*, sette anni dopo, era invece costituita da una serie di ritratti o monografie delle principali voci del canto sardo, e utilizzava la disco-nastroteca della sede regionale. Tali materiali, assieme a registrazioni realizzate fra gli anni Cinquanta e Sessanta, sono poi nuovamente confluiti nei palinsesti antologici di *Archivio musicale isolano* andato in onda nel 1983, poi nel 1985, con la seconda serie, e replicato più volte fino alla chiusura dei programmi regionali. La trasmissione, curata da Paolo Sanna, recuperava i documenti più belli e interessanti della nastroteca di Viale Bonaria privi però di commenti o spiegazioni, salvo annunciare esecutori e titoli. Non sempre le bobine erano corredate di note e dettagli e a volte si fatica a ricostruire la data e l'occasione della registrazione di brani che sono preziosi documenti sonori. (Scarnecchia 2005: 7-8)

A partire dal 1982 il *Radiocorriere*, che si è rivelato una fonte importante per provare a saggiare la presenza di musica tradizionale nella programmazione di Radio Sardegna, riduce sensibilmente i dettagli intorno alla programmazione locale. Del resto il sistema mediatico nazionale stava conoscendo un momento di profondo rinnovamento; da un lato, in campo televisivo, l'emittenza privata concentrata in grandi e piccoli gruppi editoriali affollava l'etere con una programmazione poderosa,⁴⁷ dall'altro la proliferazione delle radio locali contendeva ai canali RAI una ampia fetta di pubblico. Tutto questo ebbe

⁴⁷ Nel 1975 l'editore Nicola Grauso fonda a Cagliari la prima radio-televisione privata sarda (Radiolina/Videolina). Per quanto ci riguarda, l'emittente televisiva intercettò fin dal 1979 la domanda di musica tradizionale programmando una fortunata serie di trasmissioni (che negli intenti si ricollegavano alla programmazione radiofonica della sede RAI) intitolata *Sardegna Canta*, andata in onda fino al 2016.

riflessi sulle priorità di informazione del Radiocorriere che riservò sempre meno spazio ai palinsesti radiofonici delle sedi regionali.

Per quello che riguarda la nostra prospettiva, gli anni che vanno dal 1982 al 1992 – anno in cui l'azienda chiude l'emittente cagliaritana (Maccioni 2003) – costituiscono un'ultima importante stagione in cui i materiali storici, realizzati tra gli anni Cinquanta e Sessanta vennero riutilizzati ampiamente nei palinsesti antologici di *Archivio musicale isolano* andato in onda nel 1983 e poi nel 1985 a cura di Paolo Sanna (Scarnecchia 2005:8).

La radio sul territorio / il territorio alla radio

Negli stessi anni in cui i tecnici della RAI percorrono il Paese supportando la documentazione scientifica delle musiche di tradizione orale, l'ente di Stato inviava le proprie radiosquadre nella provincia, nei paesi più lontani dai grandi agglomerati urbani, con la precisa intenzione di promuovere l'ascolto radiofonico. Una strategia, questa, che si inquadra nelle iniziative che la RAI aveva elaborato per incrementare l'ascolto radiofonico in quelle aree in cui, per cause di natura strutturale e infrastrutturale, la diffusione degli apparecchi era limitata se non talvolta assente.⁴⁸

Tra i primi anni Cinquanta e la prima metà del decennio successivo, le unità mobili della RAI attraversano l'Italia, portandosi nel cuore dei piccoli centri e irradiando trasmissioni che intendevano raccontare o meglio far raccontare dalla viva voce degli abitanti, la vita di queste realtà.

La Sardegna non è estranea a questo genere di programmazione. Una serie di articoli pubblicati dal quotidiano *L'Unione Sarda* tra il luglio e il settembre 1956 dà conto delle attività che alcune radiosquadre della RAI, presenti almeno dal mese di maggio, vanno effettuando sul territorio della provincia di Nuoro:

Mamoiada, 3 settembre. Dopo aver visitato circa 85 Comuni della Provincia di Nuoro, la Radiosquadra della R.A.I. di Torino è giunta a Mamoiada. Nel maggio u.s. in occasione della 2. Campagna di Rilevazione Etnofonica un'altra squadra della R.A.I. Radiotelevisione italiana in collaborazione col Centro Nazionale Studi di Musica Popolare dell'Accademia di Santa Cecilia, diretto dal prof. M. Giorgio Nataletti, ha raccolto – anche in questo centro barbaricino –, vario materiale documentario che ha contribuito modestamente alla realizzazione del ciclo di trasmissioni intitolato «Cannonau e carta da musica». Questa volta invece è stato offerto qualcosa di nuovo per Mamoiada con una manifestazione pubblica. (Cherenti 1956: 6)⁴⁹

⁴⁸ I nuclei mobili di propaganda, o radiosquadre, erano unità tecniche dotate di apparecchi trasmettenti e registratori, montati su autoveicoli o pullman. Un articolo di Sandro Tatti (1955: 16-17) restituisce quello che era il tipico format delle trasmissioni di carattere promozionale che si tenevano nei centri raggiunti dai mezzi RAI, mentre un documento video tratto da un cinegiornale INCOM del 09.11.1950 che mostra una radiosquadra in azione a Nicolosi in Sicilia è consultabile in rete: patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000016350/2/nicolosi-troupe-della-rai-registra-sul-posto-i-canti-e-musiche-folkloristiche-ese-guite-sulla-piazza-del-paese.html. Dell'attività delle radiosquadre parla Agamennone (2019: 88-89).

⁴⁹ Per quanto riguarda il tour delle radiosquadre in Sardegna, non vi è alcun riscontro nei palinsesti del

La manifestazione pubblica a cui si riferisce l'articolo si svolge secondo uno stesso format in tutti i paesi raggiunti dalla radiosquadra; questo prevede i saluti delle autorità locali, l'illustrazione delle peculiarità storiche, paesaggistiche e culturali del comune visitato a cui seguono le esibizioni dei "dilettanti" locali, che si alternano ad interviste e conversazioni sui problemi locali.

Tre brevi estratti da articoli pubblicati da *L'Unione Sarda*, restituiscono un quadro attendibile di ciò che la radiosquadra riprese nei giorni 1, 9, 29 luglio nei paesi di Cuglieri in Montiferru, Bortigali nel Marghine e Nurri nel Sarcidano:

Cuglieri, 2 luglio. [...] Tutti bravi e gli applausi sono stati calorosi per tutti ma, come era da prevedersi la parte del leone l'ha avuta il folklore che, con i due cori dell'«ottava trista» e del «miserere» ha entusiasmato il pubblico. Ma in questa nostra breve rassegna non dobbiamo dimenticare i bravi componenti del complesso "do-re-la", il coro femminile, i canti con accompagnamento della chitarra ed i due piccoli dell'asilo che hanno superato di slancio l'imbarazzo causato dal microfono e dalla folla. Né, ai margini della manifestazione, è mancata la nota sentimentale. Un anziano cantore dei cori di Cuglieri, il sig. Giovanni Stefano Curcu, non ha potuto frenare alcune lacrime di rammarico nel vedersi escluso da una partecipazione diretta a causa di una indisposizione che lo costringe a letto. Simpatica e riuscita la manifestazione, sia sul piano organizzativo che sul piano tecnico.

Bortigali, 10 luglio. Hanno recitato belle poesie i bambini dell'asilo, cui hanno fatto seguito i fisarmonicisti Mura e Ledda, nonché il duo Pischedda-Tedde che hanno eseguito il ballo sardo con fisarmoniche a bocca, riscuotendo vivi applausi. Un gruppo di signorine si è esibito con canti religiosi ed ha denotato un accordo ammirevole. Magnifici i "gosos" di Nostra Signora intonati da un quartetto affidato ed i canti sardi modulati dal trio Ariu, Contini e Milia. Inoltre l'annunciatore della RAI ha messo a dura prova la spigliatezza di un folto gruppo di signorine alle quali è stato chiesto singolarmente qual'era la cosa più divertente e più strana di Bortigali. Il premio in palio è andato alla signorina Lina Murgia, che si è riferita ad una specie di ticchio nervoso del nostro caro amico dottor Papandrea, veterinario condotto.

Nurri. La trasmissione ha avuto inizio alle 20.45 di domenica scorsa presenti moltissimi cittadini che hanno seguito con vivo interesse i numeri in programma che comprendeva: Ennio Marcialis (cenni storici del paese); schola cantorum (Te salutiamo, o vergine); Ignazio Pitzalis (piffero: ballo sardo); Serra Licia (mandolino: ballo sardo); Antonio Pisano rivenditore radio (gioco per la vincita di un ferro da stiro messo in palio); Elia Mulas (canti sardi); Elia Murgia (organino a bocca: ballo sardo); Augusto Ghiani (imitazioni di voci di animali); Rosa Pitzalis (muttetus).⁵⁰

Radiocorriere, che, per contro, negli stessi giorni in cui si svolge quello sardo, segnala puntualmente le tappe di un analogo tour in Sicilia.

⁵⁰ *L'Unione Sarda*: "Folklore e «Radiosquadra» / In piazza a Cuglieri manifestazioni della RAI", 03/07/1956: 5. "Manifestazione radio nella piazza di Bortigali" (11/07: 5). Nurri, senza titolo: 04/08/1956: 6; Da quanto si riesce a desumere dalla stessa fonte, il tour terminava il 30 agosto a Nuoro in occasione della grande festa folkloristica del Redentore. Oltre ai paesi citati, la radiosquadra realizzò analoghe trasmissioni da Scano Montiferru (21/07: 5) Tortoli (18/08: 6); Osidda (05/09: 6).

Nella loro concisione, i resoconti della stampa mostrano come il complesso delle pratiche vocali e strumentali di tradizione orale, costituissero in quel momento un blocco compatto su cui si concentrava quasi per intero il potenziale performativo delle comunità visitate. La radio coglie la tipicità dei suoni in cui il paese si identifica in un calderone che mescola senza soluzione di continuità canti a più voci religiosi e profani, repertori strumentali per il ballo eseguiti da strumenti a mantice, canti monodici femminili ai repertori devozionali in lingua italiana diffusi nel circuito delle parrocchie e delle associazioni cattoliche o insegnati ai bambini degli asili fino ad esempi di musiche popolari di consumo.

Questo approccio diretto della radio con il territorio continua nel decennio successivo, impiegando anche format diversi (giochi, concorsi ecc.). Per quello che ci riguarda, registriamo titoli come *Parliamo del vostro paese, Le vostre canzoni*, e soprattutto il *Nuraghe d'argento*, una competizione tra paesi che si svolse nel corso del 1962 «a cui partecipano i dilettanti di 16 centri sardi». ⁵¹ Ancora, tra 1964 e il 1965, questo format viene ripreso ad esempio con *Incontri sotto il campanile* a cura di Marcello Seleni.

Come testimoniano gli ultimi due titoli citati, l'attenzione che il mezzo radiofonico negli anni della ricostruzione del Paese dalle ferite della guerra rivolge alla dimensione strapaesana dei “campanili” e del folklore locale, aveva avuto un momento per così dire fondativo in una trasmissione a carattere nazionale intitolata *Il campanile d'oro*, che tra il dicembre 1954 e l'aprile 1955, aveva contrapposto in una gara di arti varie, le rappresentanze delle diverse regioni italiane (Palmieri 1954: 8).

Mi soffermo su questo episodio perché esso porta la Sardegna e le sue musiche su una ribalta nazionale e generalista, ⁵² attraverso una quantomai eterogenea mescolanza di generi, stili, entro cui performer normalmente inseriti nelle dinamiche tradizionali, trovano pieno diritto di cittadinanza costituendo un preciso “marchio identitario” della compagine schierata dall'isola:

Tutti gli interpreti del folklore sardo, nei costumi caratteristici saranno di scena per lo spettacolo più suggestivo dell'anno [...]. Rappresenteranno Nuoro il grande coro barbaricino

⁵¹ La citazione e le notizie sulle rubriche sono tratte da “Una campagna nel quadro della rinascita dell'isola / La radio in Sardegna”, RC, XXXIX/33, 1962: 58.

⁵² La rappresentanza sarda scala la classifica della competizione sfidando la Sicilia nella finale. Il meccanismo di voto era basato sull'invio di cartoline postali ma a causa di disguidi nell'invio dei voti dalla Sardegna, al sensibile scarto nel numero di abitanti tra le due isole, la Sicilia, con il gruppo della Conca d'oro, si aggiudicò il trofeo. A questo seguirono polemiche sulla stampa locale che finirono per coinvolgere il mondo politico regionale e nazionale. Sugli echi di queste polemiche, rivolte soprattutto alla gestione delle poste italiane, si veda, tra i tanti usciti nel febbraio-marzo 1955, l'articolo: “Per il Campanile d'oro. Una sconfitta che non accettiamo”, *L'Unione sarda*, 3/03/1955: 1. Sull'impatto della trasmissione ai più diversi livelli interviene nel 1957 Giorgio Calcagno sul *Radiocorriere*, con un articolo intitolato “Siamo tutti un po'artisti. Dilettanti d'ogni regione d'Italia a raccolta” (Calcagno 1957: 8) nel quale si annuncia l'idea della televisione di riprendere quel format. A parziale risarcimento la Sardegna venne insignita del premio intitolato al *Campanile di Giotto*, un riconoscimento che, è bene sottolinearlo, venne conferito dal CNSMP e motivato dal fatto che la compagine isolana seppe esprimere: «con particolare fedeltà e più intensa omogeneità il contenuto ed il carattere tradizionale del patrimonio artistico e folkloristico della propria regione» (*L'Unione Sarda*, 03/04/1955: 1).

ed il quartetto caratteristico con foglia d'edera. Rappresenteranno Cagliari i fratelli Medas, il trio di chitarre Serra, Gallus, Rivelli, il quintetto Rabatti, Armando Guiso, Ziu [Efsio] Cadoni e le launeddas ed il gruppo con il trio vocale femminile Casu ed i chitarristi fratelli Muntoni. Rappresenteranno Sassari i canterini di Aggius, la brigata canora di Alghero, il coro *Boi Boi* di Buddusò, il quartetto di Sassari, Francesco Bande di Bultei, Annetta Spano di Olbia, il duo Novel di Tempio, il Gruppo Ballerine di Osilo, Uccia Enna, il duo Fiondi, Maria Spano, Cenzina Pulli, Nino Costa e Gianni Arrigotti, il tenorino che i cagliaritari hanno già applaudito nelle «Follie in 16».⁵³

Va da sé che l'immagine oleografica di un "esotico vicino" proposta dal *Campanile d'oro* difficilmente poteva rendere conto della complessità e dell'alterità delle musiche tradizionali dell'isola che venivano come detto ricontestualizzate in un contenitore spettacolare rivolto ad un pubblico di fatto ignaro di quelle che erano le dinamiche sociali, i linguaggi e finanche la lingua che li veicolava. A suo modo quanto presentato in questa trasmissione rifletteva pienamente la complessità della fonosfera isolana a quell'altezza cronologica che riceveva dal mezzo radiofonico, a livello regionale e nazionale, nuovi stimoli e nuove opportunità.

Di segno radicalmente opposto sarà il racconto che la radio nazionale farà della varietà e ricchezza delle pratiche musicali sarde tra gli anni Cinquanta e Sessanta attraverso una divulgazione qualificata che si alimenta della gran mole di documenti sonori raccolti sul campo dai ricercatori del CNSMP e che trova i punti di forza nelle trasmissioni di Giorgio Nataletti espressamente dedicate all'isola.

La "musica sarda" raccontata dalla radio nazionale.

L'offerta di "musica sarda" di Radio Sardegna almeno fino agli anni Settanta – eccettuata la parentesi del ciclo proposto da Nicola Valle tra il 1955 e il 1959 – si limita come detto a proporre musica tradizionale dal vivo o registrata senza un articolato commento relativo agli interpreti, alle occasioni d'uso e agli aspetti formali dei repertori trasmessi. Con un segno diverso, in quanto non primariamente indirizzata ad un pubblico di insider, è la programmazione di musica tradizionale sarda nelle trasmissioni dedicate alle musiche popolari italiane che viene proposta a partire dalla fine degli anni Quaranta dai canali nazionali della RAI.

Abbiamo visto come il susseguirsi delle campagne di registrazione del CNSMP realizzate nell'isola a partire dal gennaio 1950 oltre a fornire agli studiosi materiali raccolti secondo criteri scientifici ampliarono di molto la disponibilità di esempi sonori che studiosi/divulgatori come Giorgio Nataletti, proponevano agli ascoltatori nel corso dei

⁵³ *L'Unione Sarda*, 31/03/1955: 2. Da notare come ad affiancare musicisti attivi nei circuiti tradizionali come il suonatore di launeddas Efsio Cadoni (1889-1968), l'organettista Francesco Bande (1930-1988), il Coro di Aggius, un gruppo a tenore di Buddusò ed altri, la rappresentanza sarda schierasse realtà musicali all'epoca affatto nuove come "Brigata canora algherese" che rielaborava il folklore musicale della città catalana e soprattutto il "grande coro barbaricino" che costituiva una delle prime manifestazioni di quella coralità maschile "d'autore", anch'essa ispirata ai modi esecutivi tradizionali, che sorge a Nuoro e che nei decenni successivi conosce una notevole diffusione su tutto il territorio isolano (cfr. Macchiarella, Oliva, Milleddu 2012).

propri programmi. Uno dei primi report sulla Sardegna viene proposto da Nataletti nel 1949 nell'ambito del fortunato ciclo *Fonte Viva, musiche della nostra gente* che verrà intercettato, a partire dal 3 novembre per ben sette settimane, da Radio Sardegna nella fascia oraria delle 14. All'interno di questo ciclo, il 3 novembre 1949, andrà in onda una puntata dedicata alle musiche dell'isola.⁵⁴

Il 3 maggio 1954 alle 21.30, nell'ambito del ciclo *Panorami etnologici e folkloristici* ideato da Ernesto de Martino, la trasmissione intitolata *Il "muttu sardo" e la villotta friulana* offre al pubblico del Terzo programma RAI un approfondimento curato da Paolo Toschi su un genere particolarmente rappresentativo della poesia cantata in Sardegna; a questa segue il 10 maggio alla stessa ora un'altra puntata dedicata alla poesia religiosa che in larga parte si basa su materiali sardi.

Fortunatamente le registrazioni del ciclo demartiniano possono essere ascoltate attraverso il sito delle Teche RAI.⁵⁵ Questo consente di fare alcune considerazioni sulla qualità e sulla precisione dei testi, informati alla letteratura scientifica del tempo, che vengono resi con un linguaggio che per quanto non privo di tecnicismi si presenta comprensibile ad un pubblico selezionato come quello che ascolta il Terzo canale RAI. Formalmente, la trasmissione si articola alternando la lettura dei testi tra due voci maschili a cui seguono voci femminili che recitano gli esempi. Un'altra voce maschile annuncia i titoli dei brani. Nella puntata sui *mutos/mutetus* il testo illustra la complessa struttura di queste forme metriche, la bipartizione semantica tra *isterrimentu e cubertanza*, le implicazioni tra testo e particolari usanze isolane, le ipotesi circa l'origine di queste forme in un più ampio contesto ispano-mediterraneo; mentre una voce femminile, evidentemente madrelingua sarda, recita i versi di due *mutetus* tratti dalla raccolta di Raffa Garzia (1917), immediatamente seguiti da un'altra voce femminile che legge la traduzione in italiano. Uno spazio rilevante viene dato agli esempi musicali:

[5.19: Speaker 1] Gli esempi musicali che ascolterete sono stati direttamente registrati sul posto nel 1950.⁵⁶

[5.24: Speaker 2] *Il mutu di Cuglieri* e il *mutu po sa dispidia* di Nuoro sono eseguiti da una voce maschile con accompagnamento di chitarra. Si potrebbe a questo punto aprire la discussione sul reale carattere popolare di questo strumento, ma nel caso specifico l'interpretazione e l'esecuzione strumentale è così profondamente assimilata alla fantasia popolare che non vi possono essere dubbi sull'autenticità di essa. Bisogna inoltre osservare che questi canti, come del resto una larga parte dei canti sardi appartengono ad un'area ben precisa per cui sarà possibile ascoltando con attenzione trovare delle somiglianze con alcuni canti della vicina Catalogna soprattutto in alcuni portamenti e strozzature della voce e in alcune strappate e fioriture della chitarra.

⁵⁴ RC, XXV/44, 1949: 21.

⁵⁵ <<http://www.teche.rai.it/1954/05/panorami-etnologici-e-folcloristici-il-muttu-sardo-e-la-villotta-friulana>>.

⁵⁶ Gli esempi proposti provengono dalla raccolta CNSMP/14 in cui sono presenti 135 tracce registrate da Nataletti nel marzo-aprile 1950. Ho ritenuto utile integrare questi dati con le informazioni relative alla data di registrazione e ai performer presenti nel database della Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (<<http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca>>).

[6.07 Speaker 3] *Mutu* di Cuglieri⁵⁷

[7.37 Speaker 3] *Mutu po sa dispidia* di Nuoro.

Di seguito sono annunciati due esempi di *mutetus* campidanesi, un *mutetu* di Cagliari per voce maschile con accompagnamento di launeddas e un *mutetu a bàsciu e contra* di Settimo San Pietro, i quali sono preceduti da un commento che spiega l'etimologia del termine launeddas e i caratteri formali dello strumento. Ma la traccia mandata in onda al minuto 11.25 si rivela essere un brano per voci con accompagnamento di organetto diatonico che riconosciamo nella serenata *A boci di janna* registrata da Nataletti a Aggius quattro anni prima.⁵⁸ Il secondo brano corrisponde a quanto effettivamente annunciato,⁵⁹ ma il commento che lo precede recita:

[12.34] Il *mutettu a bàsciu e contra* di Settimo di San Pietro è invece eseguito da sole voci maschili e precisamente da un quintetto dal quale si stacca una voce solista; questo insieme di voci ha il nome di *tasgia*. Ci troviamo qui dinnanzi ad uno degli esempi più tipici di polifonia vocale della musica popolare italiana. All'ascoltatore può forse interessare che gli esecutori nel corso del loro canto ringraziano coloro che hanno registrato le loro voci su nastro magnetico.

La spiegazione verosimile è che agli autori del testo – evidentemente poco avvezzi a questo tipo di repertori – sia stato fatto ascoltare un brano diverso da quello effettivamente mandato in onda o, ancora peggio, abbiano scambiato per *tasgia* la polifonia che accompagna *sa cantada campidanesa*. Il 10 maggio 1954 viene mandata in onda la puntata relativa alla poesia religiosa e anche in questo caso gli autori scelgono alcune tracce della raccolta 14 registrate a Aggius e Bortigiadas, tra cui il *Miserere* di Aggius.⁶⁰

Nonostante alcune approssimazioni è evidente come questi due approfondimenti, costituiscano un tentativo di riflessione su quanto prodotto dalla ricerca sul campo che si innesta in un filone, quello degli studi sulla poesia orale, sulla quale convergevano gli sforzi dei filologi e dei demologi e al contempo un segnale di come la radiofonica italiana intercettasse queste tematiche per porgerle ad un vasto pubblico. Di segno opposto rispetto al rigore dell'impianto demartiniano che animava *Panorami etnologici*, un altro modo di raccontare la musica tradizionale sarda ci viene offerto da *Cori e canzoni della Sardegna*, quarto capitolo di un lungo ciclo intitolato *Le sempreverdi. Panorami del canto*

⁵⁷ Cuglieri (OR) [*Mutos*, racc. 14/041, 31.03.1950, Francesco Fenu, Serafino Tumbarinu, Angelo Fiori chit.]. Nuoro [*Mutos pro sa dispidia*, racc. 14/069, 1.4.1950, Salvatora Musu, Sebastiano Lias, Sebastiano Mattana, Salvatore Froggheri, Flavio Aru v. e chit].

⁵⁸ Aggius (SS) [*A boci di janna (serenata)*, racc. 14/105, 5.4.1950, Giovanni Muzzeddu sonettu, Matteo Biancareddu e Giovannantonio Balbittu vv.].

⁵⁹ Settimo San Pietro (CA) [*Mutetu a basciu e contra*, racc. 14/024, 29.3.1950. Piero Dessy v., Efisio Salis v., coro: (*contra*) Raffaele Contini, (*basciu*): Emanuele Pozzu]. La scheda reca la presente nota: «Quartetto "Concordia"; cantori tutti di Settimo San Pietro. Note: «Brano diviso in 2 parti. La scheda da campo recita: «Testo delle "boci" improvvisato; Sa sterrina (l'ottava), Su cuberimentu (la rima)».

⁶⁰ <<http://www.teche.rai.it/1954/05/panorami-etnologici-e-folcloristici-la-poesia-religiosa>>.

popolare italiano, andato in onda sul Secondo programma il 24 luglio 1957. Come si legge in un articolo di Giovanni Mancini sul *Radiocorriere*:

Le musiche sono state registrate dalla viva voce del popolo: si sono alternati, infatti davanti ai microfoni solisti dilettanti e cori di alpini, di contadini e di operai- Pur senza voler effettuare una ricerca erudita nel campo del folclore, sono state scelte quelle esecuzioni che – oltre ad una obiettiva validità artistica – rivelassero tutte quelle caratteristiche di genuinità e di freschezza tipiche della nostra arte popolare. A questa manifestazione saranno chiamati a partecipare anche gli ascoltatori, quasi si trattasse di un Festival di nuovo tipo. (Mancini 1957: 26)⁶¹

Il programma, con la regia di Federico Sanguigni e con i testi umoristici di Mario Brancacci, a partire dalla sigla, la *Tarantella* di Gioachino Rossini, annuncia un carattere scanzonato che alterna alla proposizione dei brani musicali, aneddoti e scenette affidate ad un gruppo di attori e attrici. I testi che commentano i vari esempi indulgono al luogo comune, al sentimentalismo (e aggiungo, in cui si percepisce la tipica retorica delle presentazioni di Gavino Gabriel che per altro è presente “in voce” a spiegare le launeddas). Questa la sequenza dei brani che vengono proposti nella trasmissione.⁶²

- [04.38] *Disisperata*, Matteo Peru (vm, chit)
- [08.22] Gavino Gabriel parla delle launeddas
- [11.29] Tasia [*La mè Ninfa terrena, sta sigura*], Quintetto di Aggius (5vvm)
- [14.06] *Ebbrezza d'amore* [*Li momenti più grati e più gustosi*], Matteo Peru (vm, chit)
- [11.29] Filugnana, Quintetto di Aggius (5vvm, chit)
- [31.21] *Canto in re*, Leonardo Cabizza, Salvatore Fadda (vm, chit)

Seconda parte⁶³

- [00.01] *Bivat, Bivat s'allegria*, Tenore di Orgosolo.
- [05.05] *Mutos de amore* [It'è bella pianta], (vm, chit)
- [18.53] Danza sarda tipica della Baronia eseguita dal Quartetto di Onani [in realtà si tratta de su *ballu 'e cantidu* di Seneghe].

Vista nel complesso delle trasmissioni del ciclo, in cui le regioni italiane vengono raccontate attraverso esempi di canzone dialettale, canzone urbana d'autore, oppure presentando gruppi organizzati – coro della SAT, Coro della Conca d'Oro, Gruppo dei canterini Etnei, Coro Gabrieli di Venezia, Jodleristi dell'Alto Adige, canterini romagnoli ecc. – quella de-

⁶¹ Sul modello del *Campanile d'oro*, la RAI percorre ancora una volta la strada del concorso, attraverso l'invio di cartoline; al termine della fase eliminatória le più belle “sempreverdi” avrebbero partecipato alla serata finale in cui una giuria di esperti assegnerà ai tre migliori esecutori (miglior solista, miglior coro, miglior piccolo complesso vocale) altrettanti trofei messi in palio dal dopolavoro italiano (ENAL).

⁶² <<http://www.teche.rai.it/1957/07/le-sempreverdi-panorami-del-canto-popolare-italiano-iv-trasmisione-cori-e-canzoni-della-sardegna-parte-prima/>>. I titoli dei brani sono quelli dichiarati dagli speaker radiofonici; tra parentesi ho aggiunto ulteriori informazioni, ad es. l'incipit dei brani.

⁶³ <<http://www.teche.rai.it/1957/07/le-sempreverdi-panorami-del-canto-popolare-italiano-iv-trasmisione-cori-e-canzoni-della-sardegna-parte-seconda/>>.

dicata alla Sardegna esibisce essenzialmente esempi di musiche di tradizione orale ancora funzionali ai contesti sociali e culturali che le esprimono.

Il carattere fortemente conservativo del patrimonio musicale tradizionale di un'isola "isolata" «in cui le comunità pastorali e contadine hanno mantenuto, almeno sino all'altro ieri, una loro omogeneità ed i processi di stilizzazione della musica popolare sono avvenuti sempre nell'alveo di una tradizione presente e per molti versi cosciente» (Carpitella 1973: 272) è da considerarsi uno dei motivi del notevole interesse che la radio nazionale dimostra per le musiche tradizionali della Sardegna. Nel 1956 Nataletti realizza per il Secondo programma e per il Programma nazionale due serie di trasmissioni che illustrano i vari aspetti delle pratiche musicali dell'isola. La prima, intitolata *Cannonau e carta da musica. Note di un folklorista in Sardegna* va in onda sul Secondo programma dal 4 luglio 1956. Un articolo del *Radiocorriere* firmato da Nanni Saba presenta la trasmissione al pubblico:

I canti della Sardegna sono genuini e puri come il suo vino ed il suo pane. Sono nenie appena modulate dietro il gregge, sono ninne nanne, sono serenate, sono ritmi di danza o complesse e raffinate polifonie. Questa che la radio ha raccolto in Sardegna era ed è musica da salvare [...] Altrettanto genuini e schietti sono i canti sardi, proprio come il pane e il vino dei contadini e dei pastori. La RAI per trasmetterli non ha dovuto dispeppellirli dagli archivi: li ha registrati negli ovili, negli stazzi, nelle aie, nelle piazze dei borghi, in ogni parte dell'Isola. Lunga, difficile opera a cui si è dedicato il maestro Giorgio Nataletti, uno dei più noti folkloristi, docente di musica popolare al Conservatorio romano di Santa Cecilia e direttore di quel Centro Nazionale di studi sulla musica popolare istituito dalla Radiotelevisione Italiana insieme con l'Accademia di Santa Cecilia. Note di viaggio: poco bagaglio scientifico, in superficie; molto in profondità; sulla traccia delle musiche, un viaggio in dieci tappe e in dieci trasmissioni, in un'isola di fondo arcaico che sta rapidamente mutando aspetto e modi di vita. (Saba 1956: 12-13)

In realtà, scorrendo i palinsesti pubblicati dal settimanale, risulta che la trasmissione si articolava in sole 5 puntate tematizzate a partire da criteri geografici:

- n. 27, p. 35 [04.07] ore 15.45, 1° "Il Campidano".
- n. 28, p. 35 [11.07] ore 15.00, 2° "Il Logudoro e Alghero"
- n. 29, p. 35 [18.07] ore 15.45, 3° "La Barbagia"
- n. 30, p. 35 [25.07] ore 15.45, 4° "L'Ogliastra"
- n. 31, p. 35 [01.08] ore 15.45, 5° "La Gallura"

A meno che non si debbano considerare facenti parte del ciclo anche le trasmissioni andate in onda sul Programma nazionale a partire dal 21 agosto 1956 e che si protrassero fino al gennaio '57 come prosecuzione del percorso iniziato sul secondo, nonostante il titolo riportato dalla rivista fosse differente.

- n. 31, p. 35 [21.08] 17.00 La Barbagia. Musica e tradizioni popolari a cura di Giorgio Nataletti.
- n. 49, p. 35 [05.12] 17.00 La musica sarda: Ichnusa, con una introduzione di Gavino Gabriel
- n. 50, p. 35 [12.12] 17.00 La musica sarda: La melodia

n. 51, p. 35	[19.12] 17.00 La musica sarda: La polifonia
n. 53, p. 35	[01.01] 17.00 La musica sarda. Le voci.
n. 1, p. 36	[09.01] 17.00 La musica sarda. Gli stili di canto
n. 2, p. 36	[16.01] 17.00 La musica sarda. I ritmi
n. 3, p. 34	[22.01] 17.00 La musica sarda. Gli strumenti

Di questo ciclo non è stato possibile, almeno al momento, reperire alcuna registrazione. Analogamente, non è possibile dire se le dieci puntate intitolate *Dal Gennargentu al Limbara, Note di un folklorista*, sempre curato da Nataletti e trasmesso sul Secondo programma dal 22 aprile al 24 giugno 1959 nella fascia pomeridiana a partire dalle 18.30, fossero repliche della precedente serie o costituissero un nuovo programma. È probabile che le nuove acquisizioni, che attraverso le campagne di raccolta arricchivano l'archivio del CNSMP, invogliassero l'autore a riprogrammare con nuovi ascolti progetti preesistenti.

Ancora con la stessa formula, nel 1961 egli ricompare con un nuovo ciclo dedicato alla Sardegna e intitolato *Dolce madre taciturna. Note di un folklorista a cura di G. Nataletti*. Articolato in 10 puntate tra il 4 maggio e il 24 dicembre in onda sul Secondo programma alle 14.40 il ciclo, dal titolo evocativo tratto da un verso del poeta nuorese Sebastiano Satta, viene illustrato da un articolo del *Radiocorriere* che scrive:

Il tema di questo programma può essere definito una “passeggiata musicale” intesa a cogliere gli aspetti più interessanti della vita e del costume sardi: appunti di viaggio, insomma, in cui la poesia e la canzone popolare, i mille suoni della natura e dell'uomo intaccano appena il cosiddetto “silenzio sonoro dell'isola”. Il viaggio che ha reso possibile l'allestimento delle trasmissioni era un viaggio di ricerca: il quarto viaggio, precisamente che il Centro Nazionale studi di musica popolare, in collaborazione con la RAI, aveva dedicato alla Sardegna, per scopi etnomusicologici, folklorici, filologici. Si è pensato tuttavia di offrire a un pubblico molto numeroso, come è quello del Secondo programma radiofonico, una parte del materiale raccolto durante il viaggio (che si è iniziato e si è concluso nel massiccio del Gennargentu, toccando il Campidano, l'Ogliastra, la Nurra, il Logudoro) [...]. È nata così la rubrica *Sardegna, dolce madre taciturna* in cui i versi di Sebastiano Satta, di Francesco Masala e di altri poeti dell'isola sono il filo conduttore della “passeggiata musicale” e le cui tappe sono rappresentate dalle ninne nanne, dalle nenie per far giocare i bambini, dai canti religiosi, dai canti di lavori, dai canti d'amore, dalle danze popolari, eccetera.⁶⁴

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta le trasmissioni radiofoniche di Nataletti, contribuirono a far scoprire ad un vasto pubblico una musica “vera”, “autentica”, quella dei contadini e dei pastori, che si contrapponeva all'immagine “inautentica”, ricostruita, “esotizzante” data dal folklore organizzato. Come osserva Jacopo Tomatis, il riaffiorare di questo complesso di materiali musicali e coreutici, fino ad allora rimosso e nascosto dalle politiche fasciste sul folklore, innescava tra gli intellettuali un rinnovato dibattito che si innestava

⁶⁴ RC, XXXVIII/18, 1961: 49. Il verso di Satta è tratto dal poema *Ai morti di Buggerru* tratto dalla raccolta *Canti Barbaricini* del 1910.

sull'«aggiornamento dei paradigmi sul popolare» che attingevano alla lezione gramsciana e alla rilettura che ne fece Ernesto de Martino (Tomatis 2019: 267). Su questi presupposti si innesca in quegli anni il dibattito che sta alla base del cosiddetto *folk music revival* che impegnò intellettuali e artisti e che animò per oltre un decennio la cultura italiana e che, pur esulando dai confini di questo lavoro, costituisce un elemento non trascurabile soprattutto per la presenza e il risalto che questo ebbe a livello mediatico.⁶⁵

Nei termini suesposti di contrapposizione tra un folklore “inautentico”, spettacolare, mediato, e uno che è voce “autentica” delle classi subalterne, nel 1964 Alberto M. Cirese introduce sul *Radiocorriere* una nuova impresa di Nataletti sulle musiche della Sardegna intitolata *Su 'ussertu*. Con grande lucidità, l'articolo di Cirese mette in evidenza il nodo centrale del rapporto tra ricerca scientifica e divulgazione attraverso i media di massa, in cui la prima fornisce materiali e idee e i secondi attraverso modalità comunicative proprie li rendono disponibili e fruibili ad un pubblico vasto e eterogeneo. E al tempo stesso ragiona sul valore di questi repertori, espressione di una cultura musicale “altra”, ma non meno “complessa e sviluppata” di quella che gli stessi media irradiano quotidianamente (Cirese 1964: 22).

Su 'ussertu va in onda sul Programma nazionale la domenica alle 18.15 o 18.30 dal 21 giugno al 27 settembre 1964; rispetto agli altri cicli natalettiani a cui ho fatto riferimento, esistono documenti sonori che testimoniano come fossero strutturate le singole puntate, quali materiali effettivamente fossero selezionati per l'ascolto e soprattutto le modalità con cui questi venivano illustrati al pubblico radiofonico. Ascoltando ad esempio l'ultima puntata del ciclo, che ha come tema la melodia,⁶⁶ notiamo come i testi indugino su descrizioni paesaggistiche, questioni di natura storica, filologica e tecnico-musicale, concentrandosi essenzialmente sul dato musicale in sé. Dal punto di vista radiofonico il tutto è reso attraverso una struttura essenziale, che alterna nella lettura del testo due voci, maschile e femminile, senza alcun background sonoro (suoni d'ambiente, musiche ecc.).

Se è vero che *Su 'ussertu* poggia le sue basi su un rigoroso lavoro sul campo, proponendo materiali registrati da Nataletti stesso nel 1950 e con Antonio Santoni Rugiu

⁶⁵ Due tra le più significative esperienze del folk revival di quegli anni, antitetiche nei loro presupposti, come *Ci ragiono e canto* di Cesare Bermani, Franco Coggiola e Dario Fo (1966) e *Sentite buona gente* di Roberto Leydi (con la consulenza di Diego Carpitella) e Alberto Negrin (Milano, Piccolo teatro, 1966-67) si avvalgono di performer sardi. Nel primo caso si erge in scena la figura carismatica di Salvatore Stangoni con il Coro del Galletto di Gallura, che non si limita ad inserire esempi del proprio repertorio tradizionale nell'azione teatrale, ma partecipa attivamente ad essa, apportando elementi creativi, primo fra tutti l'adattamento dei testi “politici” scritti da Fo ai moduli del canto *a tasgia* (Milleddu 2015: 136). In polemica contro il “ricalco” di canti e musiche proposto da mediatori estranei al mondo popolare in *Sentite buona gente*, lo spettacolo si focalizza su cantori, strumentisti e danzatori che di quel mondo sono espressione. Al fianco di performer provenienti da varie regioni italiane, si esibiscono il trio strumentale di Maracalagonis (Felice Ligas, Silvio Falqui, Cesare Pisu), il suonatore di launeddas Felice Pili, il Tenore Supramonte di Orgosolo (Giuliano Corrias, Giuseppe Munari, Nazarino Patteri, Salvatore Manca), i danzatori e le danzatrici dello stesso paese barbaricino (Ferraro 2015). Uno sguardo d'insieme sul fenomeno del folk revival in Italia è offerto da Plastino 2016, mentre per primo inquadramento relativo alla Sardegna si veda Milleddu, Pani 2013.

⁶⁶ La trasmissione è stata pubblicata in Macchiarella, Scarnecchia 2005 e può essere ascoltata al sito: <www.sardegnaidigitallibrary.it/index.php?xml=2436&cid=37193>.

nel maggio 1956, non si può fare a meno di notare come l'impianto interpretativo che traspare dai testi di commento rimandi a orientamenti teorici ravvisabili nella letteratura etnografico-musicale d'anteguerra, si vedano ad esempio alcune posizioni poligenetiche e diffusioniste presenti negli scritti di Fara (Lutz 2016: 270) o le suggestioni di carattere "ambientale" di evidente sapore gabrieliano (Milleddu 2016: 301).⁶⁷ Per contro gli esempi musicali sono introdotti a partire dalla località di registrazione, ignorando sistematicamente l'individualità dei performer, i cui nomi, status ecc., non vengono quasi mai citati, così come trascurabili sono i riferimenti ai contesti esecutivi.⁶⁸ Scrivendo sul rapporto tra documenti etnici e programmazione radiofonica, Carpitella (1977) individuava nella radio una certa ambiguità nei confronti della creatività folklorica, ritenendo avesse alterato inevitabilmente il triangolo tipico della comunicazione folklorica/orale (creazione-mediazione-fruizione) in cui vi era una omogeneità orizzontale e una virtuale interscambiabilità nella comunicazione tra ascoltatore e performer nel quadro di un sistema culturale condiviso. La radio, scriveva Carpitella:

come mass medium ha da accontentare diversi livelli e dislivelli di cultura (almeno nel nostro tipo di società) ed è il risultato di un temperamento, di una equiparazione, non sempre riusciti e sovente ideologizzati, tanto da far decadere quei principi di intercambiabilità che erano alla base dell'uso sociale e collettivo della creatività folklorica: nel senso che l'ascoltatore tradizionale (contadino, pastore, artigiano) per quanti attardamenti culturali vi possano essere, è divenuto da testimone partecipe sempre più testimone passivo. In altri termini i mezzi tecnologici della radio hanno avuto il merito di "fotografare sonoramente" la tradizione e di metterla nel giro di un più ampio circuito della informazione ma, con il tempo e inevitabilmente, ha mischiato le carte. (*ibid.*: X)

Al contempo, per quanto in verità egli ritenesse, allora, la sua ipotesi ormai utopistica, pure sembra suggerire che la trasmissione, «in una certa misura e quantità», degli «originali» folklorici, possa essere uno stimolo creativo o addirittura possa reggere e sorreggere la "memoria" del patrimonio tradizionale (in tal senso l'avvento del transistor aumenterebbe la capillarità della funzione)» (*ibid.*), prospettando in tal modo fenomeni di mediazione affidati all'oralità secondaria.

⁶⁷ Uno sguardo d'insieme sulle differenti tendenze dell'etnografia musicale italiana nel primo Novecento è offerto dai saggi contenuti in Bonanzinga, Giordano 2016.

⁶⁸ Questa la sequenza degli esempi musicali presentati nel corso della trasmissione, integrati con i dati relativi alla raccolta alla data di registrazione e agli esecutori: Mamoiada (NU) [*Canto e richiami pastori*, racc. 31/080, 14.5.1956, Costantino Atzeni]; Loceri (NU) [*bando*, 31/106, 16.5.1956, Agostino Boi.]; Cossoline (SS) [*Annimma*, 31/039, 12.5.1956, Lorenzina Piga]; Urzulei (NU) [*Duru duru*, 31/121, 18.5.1956, Mariangela Marras]; Bitti [*Bria* (Litigio), 31/072, 14.5.1956, Grazia Bandinu, Maria Pisanu]; Tortoli (NU) [*Attitu* 31/089, 16.5.1956, Maria Bonaria Serra]; Dorgali (NU) [*Cantu in re*, 31/127, 18.5.1956, Giovanni Vargiu, Giovanni Erittu voc., Antonio Cadoni chit.]; Sinnai CA [*Canto sul setaccio*, 14/013, 28.3.1950, Gigina Pinna]; Nuoro [*Canto al modo delle lavandaie (a sa labadoria)*, 14/058, 1.4.1950, Sebastiana Mattana, Giovanna Fois]; Cagliari [*Canzone a curba (Portu una camisa)*, 14/005, 28.3.1950, Nino Cabitza voc., Pasquale Errio, laun.]; Tempio Pausania (SS) [*Graminatoia*, 15/001, 27.4.1950, Salvatore Multineddu, voc. e chit.].

Considerazioni conclusive

Il caso sardo, esaminato nelle pagine precedenti, mostra semmai come la radio e in particolare la programmazione di Radio Sardegna, abbia di fatto rappresentato un'estensione di pratiche condivise nelle comunità isolate. Scrive Macchiarella:

D'altronde, benché registrate fuori contesto, si deve presupporre che le registrazioni di Radio Sardegna documentino di norma delle esecuzioni "vere", pensate e destinate dagli stessi interpreti alla fruizione del pubblico radiofonico sardo e quindi, in larga parte, ad ascoltatori competenti, compresi i loro stessi compaesani che conoscevano i repertori in questione e ne sapevano valutare anche le minime sfumature. Si tratta di una questione cruciale: esecutori e cantori tradizionali sanno di non poter "barare" quando gli ascoltatori appartengono alla loro stessa (micro) cultura. [...]. Piuttosto, i materiali di Radio Sardegna potrebbero paragonarsi alla concezione della *performance* musicale in *su palcu* così come questa si è andata sviluppando nelle feste della Sardegna degli ultimi decenni. (Macchiarella 2005: 6)

Inoltre, osserva ancora Macchiarella, l'obiettivo della radio è stato quello di riprendere – e aggiungere restituire – innanzitutto musica sarda: «accentuando il valore dell'aggettivo "sarda" e senza distinzioni fra quelli che all'epoca venivano chiamati "dislivelli interni"» (*ibid.*: 9).

Tra gli anni Cinquanta e la fine del decennio successivo la Sardegna conosce profonde trasformazioni dei suoi assetti sociali, economici e culturali, ed è percorsa da tensioni di segno opposto: da una parte la forte spinta alla modernizzazione promossa dal governo centrale e regionale attraverso interventi di natura strutturale e infrastrutturale a cui si oppone il fenomeno del progressivo spopolamento dei paesi e l'emigrazione verso i centri industrializzati del Nord Italia e Europa, il malessere delle aree interne che si riflette nella recrudescenza della criminalità.⁶⁹ Un periodo questo in cui la radio – affiancata di lì a breve dalla televisione –, rappresenta uno dei più potenti strumenti al servizio del progresso: si fa portatrice di nuove sonorità, nuovi stili di vita e di consumo che contribuiscono ad erodere – come lamentava Carpitella – modelli consolidati di socialità e di comunicazione legati all'oralità, senza però scaltarli del tutto dalla realtà delle comunità isolate. Vero è che nel corso degli anni Cinquanta fenomeni che possedevano una notevole profondità storica come la dimensione professionale dei suonatori di *launeddas* in Campidano entrano in crisi, che istituti come il ballo comunitario in piazza o la festa vengono incrinati dalle sirene ammalianti delle musiche popolari di consumo, ma al tempo stesso la radio, attraverso la programmazione di musica "sarda", che abbiamo visto mantenere una sua coerenza e costanza nel tempo, continua a diffondere, amplificandole, le voci dei performer tradizionali e costruendo a suo modo nuove "piazze" o inediti "palchi" virtuali.

Per altri versi questa apertura di nuovi spazi, di nuovi contesti, che andavano linear-

⁶⁹ Le dinamiche storiche e politiche di quei decenni sono ripercorse da Lecis 2016. Uno sguardo ai fenomeni migratori è offerto da Gentileschi 1995.

mente a sovrapporsi a quelli tradizionali, rifletteva un fenomeno più complesso che in quello stesso periodo vedeva le rappresentazioni folkloristiche (musica, danza, strumenti musicali, artefatti tradizionali), al centro delle attività promozionali dell'isola sui mercati del turismo. Condotta sotto l'egida di enti come l'Ente nazionale assistenza lavoratori (ENAL), l'Ente nazionale italiano per il turismo (ENIT) e l'Ente sardo industrie turistiche (ESIT) – che in tal modo riprendevano una tendenza inaugurata dal dopolavorismo fascista –, questa politica mirava all'esibizione del colore locale entro un circuito fatto di festival e grandi raduni annuali. Fin qui nulla di nuovo e differente rispetto a quanto accadeva in molte aree della penisola, d'Europa e del mondo, se non che in Sardegna, al di là delle inevitabili semplificazioni, degli eccessi e delle cadute di gusto, questo fenomeno presentava non pochi elementi di collateralità con il mondo tradizionale che intendeva rappresentare.

Il richiamo dei grandi raduni folkloristici a Cagliari (Sant'Efisio), Nuoro (il Redentore), Sassari (la Cavalcata sarda), fin dai primi anni Cinquanta, e successivamente la possibilità di esibirsi sui palchi dei festival europei e internazionali, costituì un forte motivo di risveglio e mobilitazione all'interno dei paesi grandi e piccoli che si manifestò principalmente nella creazione di gruppi folkloristici che, non sempre e non ovunque ma comunque in buona parte, esibivano le danze e le musiche della propria comunità o area di appartenenza. In tal modo essi si configurarono a partire da allora come dei veri e propri presidi dei saperi tradizionali capaci di creare nuovi presupposti sia sul piano performativo, sia per quanto riguarda la trasmissione intergenerazionale.⁷⁰

Quindi, senza una reale soluzione di continuità con le dinamiche comunitarie tradizionali, tra gli anni Cinquanta e Settanta, la convergenza tra i nuovi “palchi”, quelli reali dei festival e quelli virtuali offerti dalla radio, mitiga gli effetti della crisi dell'intrattenimento nelle piazze, offrendo alla creatività dei performer professionali e semi professionisti un rinnovato spazio d'azione che peraltro troverà in quegli stessi anni una eguale attenzione da parte dell'industria discografica.⁷¹

Tutto questo sullo sfondo del lavoro continuativo effettuato sul terreno dagli etnomusicologi che, come abbiamo visto, in quel periodo, sono impegnati a documentare una varietà non comune di pratiche vocali e strumentali e restituirle attraverso i più

⁷⁰ Sulla realtà dei gruppi folkloristici in Sardegna si veda Calzia 2005. Una recente riflessione sull'argomento, condotta alla luce dei metodi dell'antropologia critica si legge in Deiana 2017.

⁷¹ La sempre maggiore democratizzazione dei dispositivi di riproduzione e di registrazione (giradischi, magnetofono e successivamente registratore a cassette) che diventano sempre più economici e portatili, funge da volano per lo sviluppo di una discografia commerciale di musica sarda che inizia a ispessirsi negli anni Sessanta per diventare una realtà consolidata nei decenni successivi quando alcuni editori locali, intercettano il pubblico degli appassionati dei vari generi tradizionali, dando vita ad un prodotto di nicchia dai numeri tutt'altro che irrilevanti. Parallelamente questo mondo di appassionati, inizia ad utilizzare il registratore per “impadronirsi” delle performance dei propri interpreti preferiti – lo vediamo soprattutto nel mondo del canto a chitarra e della poesia – tanto dal vivo quanto riprendendole dalla radio. Questo ha contribuito alla creazione di archivi privati di grande interesse il cui studio, al pari della discografia commerciale, è parte degli obiettivi del progetto di ricerca *Tedimus* (Tecnologie digitali e multipart music in Sardegna) coordinato da Ignazio Macchiarella.

diversi media: ovviamente la radio ma altresì i dischi di documentazione, i documentari audiovisivi e le trasmissioni televisive.⁷²

Questa convergenza di fattori differenti per loro natura – continuità nella tradizione, folklore organizzato, incidenza dei media di massa, ruolo della registrazione sonora sul campo – può essere letta da un lato come un elemento di equilibrio che garantisce alle pratiche musicali tradizionali di continuare a svolgere le proprie funzioni, senza perdere la propria “anima”, all’interno di una società che tende a mutare sempre più rapidamente e che dall’altro contribuirà a proiettare le musiche e i musicisti sardi all’interno dei complessi flussi culturali, sociali e mediatici del mondo globalizzato contemporaneo avviando al contempo importanti processi di patrimonializzazione.⁷³

Ma, sebbene importanti, questi scenari si definiscono come conseguenza di quanto è accaduto entro i limiti cronologici imposti a questo lavoro; va da sé che i documenti esaminati e le riflessioni abbozzate in queste pagine vanno considerate alla stregua di un primo “carotaggio”, che necessita di ulteriori verifiche, mostrando di fatto non poche zone d’ombra che chiedono di essere illuminate tanto attraverso la prosecuzione della ricerca documentaria quanto di quella più propriamente etnografica. Ognuna delle tematiche emerse necessita infatti di essere scandagliata ulteriormente: a partire da una più organica ricognizione dei documenti sonori conservati tanto negli archivi della RAI locale e nazionale quanto quelli amatoriali, afferenti ad archivi privati – che, come ho anticipato, iniziano a pervenire presso il Labimus dell’Università di Cagliari –, per proseguire la ricerca sulle fonti emero grafiche (giornali quotidiani, riviste ecc.) e d’archivio. Ma è soprattutto impellente spingersi ad esplorare quel terreno fatto di memorie vive della presenza e del ruolo della radio nella vita quotidiana delle persone, siano esse semplici fruitori quanto coloro che la radio l’hanno fatta (performer, programmisti, registi, tecnici ecc.), interrogandoci insieme sulle ragioni e sugli effetti che la ricezione delle trasmissioni radiofoniche di musica sarda hanno avuto tanto sul piano dell’ascolto quanto su quello della trasmissione e della pratica delle musiche di tradizione orale nel secondo Novecento.

⁷² Relativamente ai dischi di documentazione, dobbiamo ricordare che sette tracce relative a vari repertori sardi (canto a tenore, launeddas, canto a chitarra, canto monodico) erano state incluse da Lomax e Carpitella nella ben nota raccolta della Columbia World Library (1957; cfr. Agamennone 2019: 107). Un compendio esaustivo riguardo il complesso delle pratiche musicali dell’isola basato su documenti registrati sul campo uscirà nel 1973 per l’etichetta Albatros a cura di Diego Carpitella, Pietro Sassu e Leonardo Sole (1973).

⁷³ Una riflessione a più voci su questi temi è affrontata da Ignazio Macchiarella (2016a) insieme con alcuni esponenti del mondo del canto a tenore come Giuseppe Cidda, Franco Davoli, Manuelle Mureddu e Giovanni Pirisi.

Appendice

Trasmissioni, performer e generi nei palinsesti radiofonici della sede regionale RAI di Cagliari dal 1946 al 1950 (Selezione).

Fonte: Radiocorriere.

anno	n° e pag.	Data, orario, regesto
XXIII/1946	12, p. 10	[27.03] 12.30 Musiche sarde con Efisio Melis virtuoso di launeddas.
	15, p. 9	[16.04] 12.30 Canti folcloristici sardi con la partec. dei tenori Giovanni Fenu, Salvatore Viridis, Giovanni Chirigheddu, accompagnati dal chitarrista Valentino A.
	17, p. 9	[30.04] 12.30 la disisperada sarda presentata da Marcello Seleni.
	20, p. 7	[19.05] 12.30 Assoli di launeddas. Efisio Melis.
	25, p. 11	[24.06] 19.30 Musiche del Logudoro.
	27, p. 17	[11.07] 12.30 Canzoni sarde e assoli di launeddas-
	32, p. 21	[17.08] 12.30 Musiche e canti sardi con la partecipazione del tenore Antonio Nieddu, del chitarrista Costantino Peddio e del solista Efisio Melis.
	33, p. 13	[20.08] 19.45 Canti caratteristici sardi interpretati dal tenore Antonio Nieddu con la collaborazione del chitarrista Costantino Peddio (Canto campidanese, canto nuorese, canto logudorese).
	37, p. 11	[16.09] 12.30 Musiche e canti regionali sardi eseguiti dal tenore Fausto Nieddu, chitarrista Antonio Peddio, solista launeddas Efisio Melis.
	44, p. 11	[04.11] 20.30 musiche sarde caratteristiche per launeddas, chitarra e canto.
	49, p. 15	[11.12] 14.02 musiche per launeddas, sol. Efisio Melis.
	51, p. 15	[25.02] 14.00 musiche natalizie sarde.
XXIV/1947	3, p. 11	[20.01] 14.01 Assoli di launeddas, solista Pasquale Errio.
	10, p. 19	[07.03] 14.02 Solista di launeddas Efisio Melis
	12, p. 9	[24.03] 14.00 Solista di launeddas Efisio Melis.
	14, p. 9	[07.04] 14.02 Assoli di launeddas.
	15, p. 11	[07.04] 19.03 Assoli di chitarra sarda.
	26, p. 13	[02.07] 12.48 Musiche sarde interpretate dal solista di launeddas Pasquale Errio.
	47, p. 13	[26.11] 12.48 Musiche per launeddas.
	49, p. 19	[12.12] 13.50 Cori e canzoni regionali sarde.
	52, p. 10	[30.12] 20.30 Canzoni del Logudoro e di Gallura.
	52, p. 16	[01.01.48] 20.30 Musiche folkloristiche interpretate dal sop. Ina Sini Tanda.
XXV/1948	1, p. 21	[09.01] 12.48 Canzoni folkloristiche.
	2, p. 15	[13.01] 12.48 Interpretazioni del virtuoso di launeddas Efisio Melis.
	3, p. 19	[22.01] 12.48 Musiche folkloristiche sarde.
	5, p. 11	[02.02] 12.48 Solista di launeddas Efisio Melis.
	5, p. 17	[04.02] 12.47 Musiche folkloristiche sarde.
	11, p. 11	[15.03] 12.00 Canzoni e musiche regionali sarde.
	11, p. 19	[18.03] 12.48 Solista di launeddas.
	12, p. 15	[23.03] 12.48 Musiche caratteristiche sarde.
	14, p. 17	[07.04] 12.48 Canzoni cagliaritanee.
	16, p. 15	[20.04] 12.48 Canzoni sarde.

LA MUSICA SARDA DI TRADIZIONE ORALE ALLA RADIO

17, p. 17	[28.04] 13.50 Solista di launeddas Efsio Melis.
17, p. 15	[04.05] 12.48 Solista di launeddas Pasquale Errio.
18, p. 19	[06.05] 12.50 Canzoni logudoresi; 14.35 Musiche folkloristiche.
19, p. 23	[06.05] 12.00 Musiche folkloristiche sarde.
22, p. 23	[04.06] 13.50 Solista Pasquale Errio.
23, p. 11	[06.06] 21.35 «Serenate sarde» interpretate da Leonardo Pais di Thiesi, Vittorio Budroni chit.
24, p. 21	[17.06] 13.50 Solista di launeddas Pasquale Errio.
25, p. 11	[20.06] 21.35 Canti tradizionali sardi nelle feste popolari.
26, p. 11	[27.06] 21.40 Motivi festosi del canto sardo.
27, p. 11 27, p. 21	[04.07] 21.50 Canti sardi interpretati dal tenore Leonardo Pais, V. Budroni chit. [08.07] 21.00 Antiche canzoni sarde, sop. Ina Sini Tanda.
32, p. 19	[11.08] 22.15 Canti logudoresi e galluresi, sop. Ina Sini Tanda, chit. Totoio Scano.
34, p. 11	[22.08] 10.30 Musiche folkloristiche sarde, Efsio Masera, Gino Benossa, Vittorio Laconi, chit. R. Durzu, N. Serra.
36, p. 13	[06.09] 22.25 Canzoni sarde trascritte da Luigi Rachel, ten. Gustavo Melis, chit. Totoio Scano.
40, p. 27	[06.10] 19.40 Canzoni sarde trascritte da L. Rachel, sop. Delia Cugurullo, chit. Totoio Scano.
47, p. 25	[27.11] 22.00 Canti galluresi eseguiti dal tenore Gavino Gabriel.
49, p. 25	[11.12] 21.45 Canzoni sarde, tenore Gustavo Melis, chit. Totoio Scano.
25, p. 19	[11.06] 10.00 Canti sardi Logudoresi esec. Salvatore Virdis e Antonio Merella, chit. A. Apeddu.
25, p. 23	[25.07] 10.00 Canti regionali sardi esec. Ubaldo Lai, Nanni Serra chit.
28, p. 19	[09.07] 10.00 Canti sardi campidanesi esec. A. e I. Benossa, E. Mura, R. Durzu chit.
28, p. 31	[15.07] 19.00 Canti sardi galluresi esec. Giovanni Manconi e Maria Stella, G. Manconi chit.
29, p. 19	[16.07] 19.00 Canti sardi campidanesi esec. A. Locci, O. Vezario con la partecipazione del pifferista B. Concu.
32, p. 13	[06.08] 10.00 Canti sardi logudoresi esec. da Antonio Merella, Nanni Serra chit.
34, p. 19	[13.08] 10.00 Canti sardi campidanesi esec. A. e I. Benossa, E. Mura, N. Farci e R. Durzu.
35, p. 19	[20.08] 10.00 Canti sardi campidanesi esec. V. Laconi e dal chitarrista N. Serra, Moda logudorese eseguiti da P. Serreli
35, p. 31	[27.08] 10.00 Canti sardi campidanesi esec. S. Virdis e G. Pinna, A. Apeddu chit.
36, p. 19	[17.09] 10.00 Canti sardi campidanesi esec. T. Farris, A. Ena, e O. Zonda, G. Mereu chit.
37, p. 19	[10.09] 10.00 Canti sardi logudoresi esec. S. Fadda, G. Carboni, A. Apeddu chit.
37, p. 31	[16.09] 19.20 Canti sardi campidanesi. Esec. Ubaldo Lai, Luigi Cardia, chit. Nanni Serra.
38, p. 19	[17.09] 10.00 Canti sardi campidanesi esec. Guglielmo e Francesco Bardino, chit. Antonio Pireddu.

38, p. 31	[23.09] 19.00 Canti sardi campidanese. Canta Vittorio Laconi, alla chit. Nanni Serra.
39, p. 23	[24.09] 10.00 Canti sardi logudoresi esec. S. Fadda, G. Carboni, A. Apeddu chit.
39, p. 35	[30.09] 19.00 Canti sardi galluresi esec. Maria Stella, Giovanni Manconi, G. Manconi chit.
41, p. 31	[14.10] 19.05 Canti del Logudoro esec. Maria Collu, Giuseppe Langiu chit.
42, p. 19	[15.10] Canti campidanesi esec. G. Olla, chit Luigi Landini.
42, p. 31	[20.10] 19.05 Canti sardi campidanesi esec. Efsio Mura, Antonio Benossa, Remo Durzu chit.
43, p. 31	[22.10] 19.05 Canti sardi logudoresi eseguiti da Antonio Virdis Gianuario Carboni, chit. Antonio Apeddu.
44, p. 19	[29.10] 10.50 Canti sardi campidanesi esec. G. Bardini, F. Cuncu, B. Cuncu, A. Pireddu, chit.
45, p. 19	[05.11] 11.00 Canti sardi cagliaritani esec. U. Lai, S. Farci, Nanni Serra chit.
45, p. 31	[11.11] 19.05 Canti sardi campidanesi esec. A. Locci, A. Benossa chit.
46, p. 31	[18.11] 19.05 Canti sardi campidanesi esec. Gina Melis, Maria Fanni, Vittorio Laconi, Nanni Serra chit.
46, p. 19	[12.11] 11.00 Canti sardi logudoresi eseguiti da S. Virdis, G. Carboni chit. G. Carta.
47, p. 19	[19.11] 11.00 Canti sardi logudoresi esec. G. Pulina, G. Solinas, A. Benossa chit.
48, p. 19	[26.11] 11.00 Canti sardi campidanesi esec. V. Laconi, N. Serra chit.
48, p. 31	[02.12] 11.00 Canti sardi logudoresi eseguiti da S. Virdis, G. Carboni chit. G. Carta.
50, p. 19	[10.12] 11.00 Canti sardi cagliaritani. Esecutori: E. Mura, G. Benossa chit. R. Durzu e A. Benossa.
50, p. 31	[17.12] 11.00 Canti regionali sardi. Soprano Delia Cugurullo, ten. Gustavo Melis, chit. Totoio Scano.
51, p. 19	[17.12] 11.00 Canti sardi cagliaritani. Esecutori: E. Mura, A. Benossa chit. R. Durzu e I. Benossa.
51, p. 31	[23.12] 23.05 Canti sardi galluresi Esecutori: Maria Stella e Giovanni Manconi, chit. G. Manconi.
52, p. 41	[25.12] Canti sardi eseguiti da Maria Stella e G. Manconi.
52, p. 56	[26.12] 19.05 Canti sardi logudoresi eseguiti da S. Virdis, G. Carboni, G. Carta chit.

Riferimenti

Addis, Ovidio

2003 *I canti del Monteferru*, a cura di Michele Mossa, con CD, Udine, Nota.

Agamennone, Maurizio

2019 *Viaggiando, per onde su onde. Il viaggio di conoscenza, la radiofonia e le tradizioni musicali locali nell'Italia del dopoguerra*, Roma, Squilibri.

Alziator, Francesco

1957 *Il folklore sardo*, Cagliari, La zattera (ried. Cagliari, Zonza, 2005).

Angeli, Paolo

2006 *Canto in re, La gara a chitarra nella Sardegna settentrionale*, Nuoro, Istituto Superiore Etnografico Sardo.

Archivi della memoria

2005 *Gli archivi della memoria*, collana diretta da Romano Cannas, 17 CD, RAI, Radiotelevisione Italiana [consultabili al sito: <<https://www.sardegnaigitallibrary.it>>].

AA.VV. 1956

1956 *Atti del sesto congresso nazionale delle tradizioni popolari: Cagliari-Nuoro-Sassari, 25 aprile-1 Maggio 1956*, Firenze, Olschki.

Bonanzinga, Sergio e Giuseppe Giordano

2016 (a cura di), *Figure dell'etnografia musicale europea. Materiali, Persistenze, Trasformazioni*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino.

Bottiglioni, Gino

1956 "Il folklore sardo nei riferimenti e nelle analisi degli studiosi e quello corso secondo l'atlante linguistico etnografico della Corsica", *Lares*, 22: 19-29.

Bravi, Paolo

2012 "Il canto a chitarra nella Sardegna meridionale" in Casu, Lutz 2012, vol. 5: 114-207.

Cadeddu, Ignazio

2019 *Nanni Serra chitarrista, unico nella sua poliedricità*, Tesi triennale, Scuola di Etnomusicologia, Conservatorio di Musica di Cagliari, A.A. 2018-2019, relatore Ignazio Macchiarella.

Calcagno, Giorgio

1957 "Siamo tutti un po' artisti. Dilettanti d'ogni regione d'Italia a raccolta", *Radiocorriere* XXXIV/37, 1957: 8.

Calzia, Fabio

2005 "Riconsiderare i gruppi folk. In che modo si differenziano da quelli del resto di Europa e come, interagendo con le comunità che li hanno generati con le istituzioni, gestiscono le manifestazioni etno-coreutiche dell'isola", *Lares*, LXXI/3: 545-573.

Cannas, Romano

2003 (a cura di), *Radio Brada. 8 settembre 1943. In Sardegna la prima voce dell'Italia libera*, Roma, RAI-ERI.

Carboni, Salvatore

2012 (a cura di), "Canto a chitarra", in Casu, Lutz 2012, voll. 4-5.

- Carpi, Andrea
 1999 *Canti sardi a chitarra. Un sistema tradizionale di competizione poetico-musicale*. Roma, Il Trovatore.
- Carpitella, Diego
 1955 “Folklore musicale d’Italia”, *Radiocorriere*, XXXII/40, 1955: 7.
 1973 *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio.
 1977 “Documenti etnici e programmazione radiofonica” in *Folk. Documenti sonori. Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, Torino, ERI, Edizioni Radiotelevisione italiana: IX-XVI.
- Carpitella, Diego e Alan Lomax
 1957 (a cura di), *The Columbia World Library of Folk and Primitive Music. Southern Italy and the Islands*. Vol. XVI, LP 33 rpm 30 cm, KL5174.
- Carpitella, Diego, Pietro Sassu, e Leonardo Sole
 1973 (a cura di), *Musica sarda. Canti e danze tradizionali*, 3 LP 33 rpm 30 cm, con libretto allegato, Milano, Albatros VPA 8150-8152 (ried., libro con CD, Udine, Nota, 2010).
- Casu, Francesco e Marco Lutz
 2012 (a cura di), *Enciclopedia della Musica Sarda*, 16 voll., L’Unione Sarda, Cagliari, con 9 dvd e 7 cd allegati.
- Cirese, Alberto Mario
 1964 “Balli, antichi cori e canti del mattino d’un mondo musicale ancora ignoto”, *Radiocorriere*, XLI/32, 1964: 22.
- Deiana, Alessandro
 2017 *Effetto folklore: Usi e significati della tradizione nella Sardegna contemporanea*, Roma, Aracne.
- Delitala, Enrica
 2013 *L’archivio e l’atlante demologico sardo. Frammenti di storia degli studi (1957-2009). Memorie e documenti*, Nuoro, Istituto Superiore Etnografico Sardo.
- de Martino, Ernesto
 1954 “Panorami etnologici e folkloristici. La Lucania”, *Radiocorriere*, XXXI/14, 1954: 16-17.
 2002 *Panorami e spedizioni. Le trasmissioni radiofoniche del 1953-1954*, a cura di Luigi M. Lombardi Satriani e Letizia Bindi, Torino, Bollati Boringhieri.
- EM
 1993 *EM. Annuario degli archivi di etnomusicologia dell’Accademia nazionale di Santa Cecilia*, I.
- Facci, Serena
 2018 “Il grammofono educativo: un progetto di Gavino Gabriel”, in Pasticci 2018: 55-70.
- Fadda, Paolo
 2003 *Da Radio Sardegna a Rai Sardegna*, in Cannas 2003:149-172.
- Fara, Giulio
 1923 *Canti di Sardegna*, Milano, Ricordi.
- Garzia, Raffa
 1917 *Mutetus cagliaritani*, Bologna, Stabilimenti poligrafici riuniti. (rist. anast., Cagliari, Edes, 1977).

- Gentileschi, Maria Luisa
 1995 (a cura di), *Sardegna. Emigrazione*, Cagliari, Edizioni della Torre.
- Giannetti, Emiliano
 2012 voce “Giorgio Nataletti”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-nataletti>> (Dizionario Biografico), consultato nel 07/2021.
- Gualerzi, Manuela
 1982 “Discografia della musica popolare sarda a 78 rpm (1922-1959)”, *Culture musicali*, 2: 167-192.
- Il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare*
 1958 *Il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare e gli studi etnomusicologici in Italia dal 1948 al 1958*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, RAI-TV Radiotelevisione italiana.
- Lallai, Giampaolo
 1997 (a cura di), *Launeddas, la storia, lo strumento, i protagonisti, la discografia*, Cagliari, AM&D.
- Kunst, Jaap
 1950 *Musicologica: A study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities*, Amsterdam, Koninklijke Vereening Indisch Instituut - Mededelling 90.
- Lecis, Luca
 2016 *Dalla ricostruzione al piano di rinascita. Politica e società in Sardegna nell'avvio della stagione autonomistica (1949-1959)*, Roma, Franco Angeli.
- Leydi, Roberto
 1997 “Discografia della musica popolare italiana”, *Le fonti musicali in Italia*, II: 249-280.
- Lortat-Jacob, Bernard e Ignazio Macchiarella
 2012 (a cura di), “Musica e religione 1”, in Casu, Lutz 2012, vol. 6.
- Lutzu, Marco
 2012 (a cura di), “Launeddas” in Casu, Lutz 2012, vol. 12.
 2015 (a cura di), *Musiche tradizionali di Aggius. Le registrazioni del CNSMP (1950-1962)*, Roma, Squilibri-Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
 2016 “Giulio Fara e gli studi di etnofonia in Sardegna”, in Bonanzinga, Giordano 2016: 265-292.
 2018 “Gabriel e la ricerca etnomusicologica”, in Pasticci 2018: 185-216.
- Macchiarella, Ignazio
 2005 “Musica: Canto a tenore e musica strumentale”, 1 CD, (*Gli archivi della memoria*).
 2012 (a cura di), *Multipart Music. A specific mode of musical thinking, expressive behavior and sound*, Papers from First Meeting of the ICTM Study Group on Multipart Music, September 15-20, 2010, Cagliari-Sardinia, Udine, Nota.
 2012b “La lezione radiofonica di Giorgio Nataletti” in Casu, Lutz 2012, vol. 10: 55-58.
 2016 “Multipart Music as a Conceptual Tool. A Proposal”, *Res Musica*, 8: 9-28.
 2016a “Boghes”, *AM. Antropologia musicale, etnografia, patrimoni, culture visive*, 37-39: 43-49.
- Macchiarella, Ignazio, Roberto Milleddu, e Gigi Oliva
 2012 (a cura di), “Cori polifonici” in Casu, Lutz 2012, voll. 15-16.

- Macchiarella, Ignazio e Paolo Scarnecchia
2005 “Musica: Musica etnica”, 1 CD, (*Gli archivi della memoria*).
- Maccioni, Cristina
2003 “Qui Radio Sardegna. Un itinerario nel tempo attraverso l’archivio della sede RAI di Cagliari”, *Lares*, LXIX/2: 473-480.
- Mancini, Giovanni
1957 “Le sempreverdi”, *Radiocorriere*, XXIV/26, 1957: 17.
- Milleddu, Roberto
2015 “Il canto di Aggius fuori da Aggius”, in Lutz 2015: 115-141.
2016 “Gavino Gabriel. Un precursore dell’etnomusicologia italiana?” in Bonanzinga, Giordano 2016: 293-309.
2018 “Il sardo prodigioso: Gabriel performer e divulgatore”, in Pasticci 2018: 247-265.
c.s. *Intorno alla “canzone urbana” in Sardegna. Cagliari e nella sua area vasta: da sa cantzoni a curba al pop dialettale del principio degli anni 1970*.
- Milleddu, Roberto e Diego Pani
2013 “Folk music revival. La Sardegna”, *Studi e ricerche*, VI, Dipartimento di Studi Storici, Geografici e Artistici dell’Università degli Studi di Cagliari: 221-235.
- Nataletti, Giorgio
1963 “In campagna e in archivio” in Giorgio Nataletti e Diego Carpitella (a cura di), Centro Nazionale Studi di Musica Popolare. Studi e ricerche. 1948-1960, Roma, Accademia Nazionale di S. Cecilia, RAI-TV: 27-36 (rist. in *EM*. 1993: 33-45).
- Ortoleva, Peppino e Barbara Scaramucci
2003 (a cura di), *Le garzantine: Radio*, Milano, Garzanti.
- Palmieri, Fulvio
1954 “Il campanile d’oro”, *Radiocorriere*, XXXI/39, 1954: 8
- Pasticci, Susanna
2018 (a cura di), *Musica e identità nel Novecento italiano: il caso Gavino Gabriel*, Lucca, LIM.
- Perria, Giovanni
2006 *La gara a chitarra e i suoi protagonisti*, Selargius, Domus de Janas.
- Pili, Marcello Furio, Salvatorangelo Pisanu, e Dessì, Gianluca
2015 (a cura di), *Do-re Musica. Atti del Convegno di studi in onore di Don Dore*, Sassari, Edes.
- Pilosu, Sebastiano
2012 (a cura di), “Canto a tenore”, in Casu, Lutz 2012, voll. 1-2.
2018 (a cura di), *Il canto a tenore di Orgosolo. Le registrazioni del CNSMP (1955-1961)*, Roma, Squilibri-Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
- Plastino, Goffredo
2016 (a cura di), *La Musica Folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano, Il Saggiatore.
- Romagnino, Antonio
2004 “Un intellettuale, uno scrittore eclettico”, prefazione a Nicola Valle, *Scompare un’isola. Viaggio in Sardegna*, Cagliari, Zonza: 7-16.
- Saba, Nanni
1956 “Segreti canti dell’isola”, *Radiocorriere*, XXXIII/38, 1956: 12-13.

Salvetti, Guido

2018 “Nazionalismo e regionalismi nella musica italiana del primo Novecento”, in *Pasticci* 2018: 325-332.

Sanna, Giovanni

2003 “Radio Sardegna accende le luci del varietà”, in *Cannas* 2003: 113-136

Sassu, Pietro e Giovanni Casula

1999 (a cura di), *Canti ed espressioni popolari di Bosa e Planargia*, Bosa, Centro di cultura popolare U.N.L.A.

Scarnecchia, Paolo

2005 “Musica: Canto a chitarra”, 1 CD, (*Gli archivi della memoria*).

Serrelli, Giacomo

2021 *Boghes e Sonos. Musica in Sardegna 1960-2020*, vol. 1, Sassari, La Nuova Sardegna.

Tatti, Sandro

1955 “In Abruzzo con la Radiosquadra”, *Radiocorriere*, XXXII/33, 1955: 16-17

Tomatis, Jacopo

2019 *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore.

Uras, Lara Sonja

2015 “Progetti musicali conservativi: il rapporto tra Gavino Gabriel ed Ennio Porrino”, *Studi e ricerche*, VIII: 215-227.

2018 “Gavino Gabriel, intellettuale fra tradizione, sperimentazione e utopia”, in *Pasticci* 2018: 39-54.

Valle, Nicola

1949 “Origine e funzione dei canti caratteristici della Sardegna”, *Ricreazione*, 1, luglio-ago-
sto, 1949: 83.

1953 “Una raccolta dei tradizionali canti popolari della Sardegna”, *L'Unione Sarda*,
21/08/1953: 2.

Vargiu, Adriano

2009 “Arregordus de sa “Canzoni de sa morti” cumposta da Giuseppi Porcu e cantada da
Antioigu Marras”, *Il Messaggero Sardo*, 1: 18.

