



**Analitica.**  
**Rivista online**  
**di studi musicali**  
n. 7 (2014), pp. 89-101

*Ballos sardos in pratza. La  
nuova stagione delle danze  
nell'isola*

Fabio Calzia

### **Abstract**

Tutte le musiche sono in perenne trasformazione. Il mondo delle danze tradizionali in Sardegna ha conosciuto una brusca accelerazione negli ultimi anni. Dal ruolo centrale di strumenti come i vari tipi di fisarmoniche e le *launeddas* si è giunti oggi alla nascita di nuovi ensemble specializzati nell'esecuzione dei balli per la piazza. Come controparte è avvenuta una sempre maggiore adesione alle danze tradizionali da parte di molti giovani inurbati nelle grandi città dell'isola. La situazione contemporanea è quindi in pieno fermento. In che modo si sono trasformate le musiche, quali linguaggi sono entrati in contatto con lo stile esecutivo, fortemente legato sino ad allora ad un sistema di censura rigoroso legato tanto alla piazza quanto al fenomeno dei gruppi folk? Come si stanno trasformando le danze delle singole comunità ora che sono oggetto di apprendimento da parte di tanti giovani che vivono a centinaia di chilometri dal luogo ove sono nate? L'articolo propone uno sguardo analitico sull'introduzione di innovazioni nella musica e nella danza nel loro passaggio da un suonatore all'altro e da un gruppo all'altro, il tutto sullo sfondo di una accesa competitività propria della cultura musicale isolana.

## Ballos sardos in pratza

La nuova stagione delle danze nell'isola

*Fabio Calzia*

La stagione delle feste si è appena conclusa: ma forse in Sardegna non si è mai danzato come quest'anno. Almeno non di recente. Questa è l'impressione che ho riportato osservando le trasformazioni in atto nella scena musicale isolana legata al ballo. Negli ultimi dieci anni ho concentrato la mia ricerca sulle musiche per danza dell'isola con un occhio di riguardo per l'attività dei suonatori di organetto diatonico. Nell'arco di questo periodo ho realizzato un ampio lavoro di documentazione e di dialogo con i protagonisti di questa scena musicale, in parte confluito in alcune pubblicazioni [Calzia 2004; 2005; 2013]. Ma la realtà degli ultimi cinque anni mi ha posto di fronte all'emergere di una nuova prospettiva di indagine. Il mio approccio alla ricerca etnomusicologica è sempre stato quella di affiancare all'osservazione la pratica della musica oggetto di studio – un approccio che devo principalmente ai suggerimenti che Bernard Lortat-Jacob mi ha offerto fin dall'inizio della mia ricerca per la tesi di laurea. Questa doppia natura di musicista e ricercatore ha finito per diventare una caratteristica distintiva del mio intero percorso professionale, tanto da ritrovarmi oggi ad avere un'intensa vita musicale, che d'estate diventa la mia principale attività.

L'intento di questo scritto è quello di fornire uno sguardo sulla contemporaneità musicale in Sardegna, ma essendo profondamente coinvolto nella scena musicale isolana, preferisco evitare riferimenti specifici ai protagonisti degli ultimi anni, indicando in maniera generica alcune tendenze che sembrano informare lo sviluppo attuale del fenomeno. Questo per evitare giudizi di valore o collocazioni arbitrarie che inevitabilmente finirebbero per indirizzare capziosamente l'opinione di chi intende avvicinarsi a queste musiche.

Il punto di partenza di questa riflessione è la constatazione della complessità della posizione di chi si trova a indossare contempora-



neamente i panni del ricercatore e del musicista. Il contatto sonoro è, in questo caso, interno allo sguardo dell'autore; tra l'approccio di ricerca di un etnomusicologo e le sue inclinazioni come interprete della musica tradizionale della Sardegna. L'agire del musicista è sempre stato oscillante tra il dovere sociale di padroneggiare una serie di modalità operative musicali tramandate e la necessità di manifestare uno stile personale, il musicologo al contempo ha dovuto sempre interpretare la tensione tra tradizione e innovazione, binomi che hanno intitolato innumerevoli saggi, tesi di laurea e programmi di sala. Da un lato, le necessità metodologiche conducono lo studioso a interpretare le vite musicali di un territorio, cercando di coglierne la complessità. Dall'altro lato, quando il musicista inizia a interagire con altri suonatori e vede in poco tempo aumentare il grado di complessità della sua musica e allargarsi il bacino di ballerini a cui si rivolge, significa che sta accadendo qualcosa di interessante che richiede una pronta lettura antropologica e musicale. In questo caso, chi cercherà di raccontare tale dinamica gioca in entrambe le squadre: è chitarrista in uno dei nuovi ensemble specializzati nell'esecuzione delle danze tradizionali ed è un etnomusicologo con alle spalle un lungo percorso di formazione.

Quello della danza tradizionale in Sardegna è uno scenario ampio e stimolante, dominato da alcuni anni dalla presenza capillare di aerofoni meccanici ad ancia libera. Fisarmoniche e organetti sono diventati il veicolo con cui un vero e proprio esercito di suonatori ha preso ad animare le feste dell'isola. Per farsi un'idea della vastità del fenomeno basti pensare che quasi ogni scuola civica di musica ha un corso di organetto; i migliori suonatori, quelli affermatasi negli ultimi vent'anni, possono avere anche una settantina di allievi a testa. Si parla quindi di un numero significativo di musicisti, che non è azzardato approssimare al migliaio. Il corpus di musiche riguarda circa una settantina di danze, alcune a diffusione locale altre regionale, caratterizzate da una struttura musicale modulare costituita da un numero cospicuo di melodie.

Al tempo stesso continua a essere pienamente viva, e anche in fase di crescita, la pratica degli aerofoni in canna. *Is launeddas*, lo strumento policalamo ad ancia battente spesso indicato come l'alfiere della mu-

sica strumentale dell'isola, continua a essere suonato sia nelle zone in cui ha conosciuto i suoi più grandi virtuosi, sia nelle aree cittadine del sud. In questa vivace scena strumentale legata alla danza, gli ultimi anni hanno visto il graduale passaggio da un diffuso individualismo alla nascita di gruppi fissi con organici più o meno ampi, che si esibiscono assiduamente sul territorio regionale. Questi hanno dato vita a una nuova maniera di eseguire le danze tradizionali, a cui è corrisposto un relativo allargamento del pubblico.

Il fenomeno può essere letto a partire dall'interessante prospettiva della *multipart music*, elaborata nell'ambito dell'omonimo gruppo di studio dell'International Council for Traditional Music (ICTM), ossia analizzando la maniera in cui più esecutori interagiscono tra loro quando fanno musica insieme.<sup>1</sup> È questa la prima e più evidente trasformazione che il presente contributo vuole raccontare, ossia il passaggio da un sistema prevalentemente individuale (il singolo suonatore di fronte alla piazza) a uno basato sulla presenza di più musicisti che suonano insieme, generando nuove musiche e nuove modalità di condivisione.

Una tale prospettiva relazionale è fondamentale nel sistema musicale sardo. La socialità musicale è fondamentale nei riti di festa dell'isola, e anche il caso dello strumento solista che accompagna la danza – modalità esecutiva che esulerebbe dalla pur ampia definizione di *multipart music* – prevede comunque la presenza di ballerini che, pur non producendo una vera e propria sequenza sonora, senza dubbio con i loro corpi in movimento producono una partitura visuale che è altrettanto influente nella sviluppo della suonata per la danza. L'interattività sociale è quindi un elemento portante di questa pratica, per sua stessa natura prodotta a partire da una serie di norme compositive estemporanee che rendono ogni esecuzione diversa dalla precedente. In senso stretto, la dimensione *multipart* non è mai stata assente dalle pratiche di accompagnamento alla danza. Le prime incisioni discogra-

---

<sup>1</sup> La prospettiva *multipart* [Macchiarella 2012 e Ahmedaja 2013] può essere definita dal punto di vista tecnico ed esecutivo: «Ogni comportamento musicale che produca almeno due sequenze sonore contemporanee regolate da specifiche regole di sovrapposizione, ognuna delle quali sia prodotta da una o più persone in unisono, che mantengano un certo grado di distinzione tra di loro in un contesto di stretta interazione o di gerarchizzazione» [Macchiarella 2012, 22].



fiche riportano spesso casi di interazione tra più suonatori e cantori, dando vita nel corso dei primi decenni della produzione discografica dell'isola a una serie di “testi sonori fondativi” caratterizzati dall'interazione tra launeddas, fisarmoniche, voci e chitarre. Nel suo sviluppo successivo, in particolare a partire dagli anni Sessanta e in generi legati solo marginalmente al ballo come *sa gara a chitarra*, gli ensemble strumentali (in questo caso chitarra e fisarmonica che accompagnano i *cantadores*) conoscono uno sviluppo in senso virtuosistico, con una forte interazione tra la chitarra e lo strumento ad ancia libera. Questi ensemble si cimentano solo marginalmente nei balli, introducendoli come diversivo rispetto al normale svolgimento di una performance finalizzata al piacere d'ascolto, che prevede un ciclo di canti di difficoltà crescente nel contesto di una competizione tra voci soliste.

Il mondo degli accompagnatori di danze ha visto invece il progressivo affermarsi a livello regionale di fisarmonicisti che operano in maniera semi-professionistica. Lo strumento viene suonato con sempre maggiore perizia tecnica - anche a causa della forte competitività presente nella vita musicale dell'isola -, affiancandolo al canto soprattutto nella fase che va dagli anni Cinquanta agli Ottanta. Lo stile canoro dell'organettista cantore è stentoreo, spesso intervallato da un'imitazione fortemente ritmicizzata dei versi degli animali (prevalentemente quello del cane, della gallina e dell'asino).<sup>2</sup> Il doppio senso e l'allusione esplicita all'atto sessuale, veicolata anche tramite liriche licenziose, sono caratteristiche fondamentali di questa pratica performativa. Gli *one man band* con l'organetto, come si potrebbero definire, e il loro stile aggressivo ed energico però hanno una fortuna relativamente breve. Il virtuosismo strumentale e la compostezza avranno, specialmente a partire dagli anni Novanta, un ruolo preponderante nelle successive evoluzioni.

La fase successiva, maggiormente vincolata a una estetica rigorosa e per alcuni versi “fredda”, è direttamente legata alla folklorizzazione delle tradizioni di danza. I ballerini non sono più semplici membri della

---

<sup>2</sup> Francesco Bande, *tziu Caretta*, Mondo Vercellino, *Predù Porcu* e *Domenigheddu Medde* sono stati alcuni degli interpreti più significativi di questo stile. Si possono ritrovare facilmente alcuni esempi della loro attività musicale all'interno del sito istituzionale Sardegna Digital Library ([www.sardegna.digitallibrary.it](http://www.sardegna.digitallibrary.it)) o più semplicemente sul contenitore di video Youtube.

comunità che danza nella piazza durante la festa, ma diventano gradualmente degli specialisti della danza che, organizzati in gruppo, si esibiscono sui palchi indossando i costumi tradizionali. Anche i gruppi folk hanno un loro percorso evolutivo che, partendo da una fase innovativa e per alcuni versi rivoluzionaria, si dirige verso l'etnografia o addirittura la ricostruzione filologica.

I gruppi folk nascono infatti nel secondo dopoguerra (se si escludono fasi iniziali durante il Ventennio), come una forma di associazionismo che permette ai giovani di incontrarsi al di fuori delle forme (ancora piuttosto rigide) di contatto tra i sessi tipiche della cultura tradizionale. I balli diventano il motore per la vicinanza all'altro sesso senza essere per questo motivo di rottura rispetto agli schemi comportamentali della tradizione.<sup>3</sup> In questo contesto l'individuazione dei repertori prevede un margine abbastanza ampio di scelta. I gruppi diventano motori per la pratica di diversi generi musicali, dal canto corale alle sfide poetiche, scegliendo spesso repertori distanti da quelli provenienti dai centri di origine. Ma questa fase pionieristica va a poco a poco spegnendosi, portando i gruppi a scegliere con maggiore consapevolezza ciò che verrà rappresentato sul palcoscenico. Sono anni in cui la corrispondenza tra paese e danza tende a irrigidirsi. Le differenze stilistiche tra le varie comunità vengono enfatizzate con una ricerca indirizzata alla ricostruzione di una presunta purezza originaria. Vengono bandite le coreografie creative, considerate necessarie nella fase iniziale, a poco a poco accantonate per assecondare un approccio più rigoroso e diretto a imitare quanto accade nelle piazze.

La diffusione dei gruppi folk ha contribuito senza dubbio alla sopravvivenza delle danze dell'isola, incentivando la permanenza di suonatori di alto livello tecnico, ma allo stesso tempo ha portato all'irrigidimento della vis creativa di molti di loro, soprattutto perché le esibizioni hanno trasformato l'accompagnamento dei balli: da una lunga performance destinata a durare alcune ore a esecuzioni più condensate e destinate a una fruizione assimilabile più a quella caratteristica dei tempi televisivi o discografici. Già agli inizi degli anni 2000 però si

---

<sup>3</sup> La ricerca relativa alla nascita e alla diffusione dei gruppi folk ha come caposaldi i lavori di Clara Gallini [1977] e di Alessandro Deiana [2011].



inizia a diffondere un atteggiamento ancora più rigido nei confronti delle danze, con il rifiuto sempre maggiore delle coreografie innovative e prendendo sempre più ad esempio il ballo in piazza come modello da riproporre sul palco. Questo irrigidimento arriva contemporaneamente a un deciso ritorno alla pratica della musica e delle danze tradizionali. In particolare, l'organetto conosce a partire dalla fine degli anni Novanta una grande fortuna, grazie anche all'avvento di una nuova generazione di strumentisti che prendono piede rilanciando un'immagine giovane e dinamica dello strumento.

È difficile sintetizzare in poche righe le complesse vicissitudini avvenute negli ultimi dieci anni, ma si possono indicare una serie di tendenze che – pur riportando la specificità della scena isolana – sono legate a sintomi di portata globale, in quel grande calderone ribollente che caratterizza le culture contemporanee. Nello scenario delle danze tradizionali sarde si sviluppano contemporaneamente alcune tendenze parallele, e per alcuni versi inconciliabili. La prima è il riaffiorare di un senso di attaccamento alle musiche e alle danze da parte delle generazioni più giovani. Mentre gli anni Novanta infatti hanno segnato nel sentire comune una maggiore vicinanza verso contenitori musicali di importazione rimaneggiati con tematiche isolane, legate soprattutto al rock in sardo, la generazione successiva ha aderito in maniera capillare alla pratica delle musiche e delle danze tradizionali.<sup>4</sup> Diversamente da quanto si sarebbe potuto prevedere, soprattutto nella fascia di popolazione che vive nelle aree rurali, si è verificato un forte ritorno a una pratica attiva delle tradizioni musicali del proprio paese, favorita dalla sempre maggiore diffusione della musica tradizionale, grazie alla digitalizzazione di incisioni discografiche e amatoriali, ora facilmente reperibili in Rete.

Se da un punto di vista sociale si è registrato un ritorno alle tradizioni musicali, specialmente nell'ambito della musica strumentale e del canto a più voci, nel mercato discografico – e nella modalità di organizzazione degli spettacoli – si sono fatte strada due tendenze parallele che hanno influito direttamente sulle modalità tradizionali di

---

<sup>4</sup> Non esiste una studio che racconti la trasformazione dell'immaginario tra le diverse generazioni di giovani, ma è un tema di riflessione appassionante diventato parte integrante della ricerca di scrive.

organizzazione delle feste. Da una parte ha preso piede il fenomeno della musica “etnica”, intesa come nuova etichetta di marketing che, spogliata da una forte caratterizzazione politica sopravvissuta fino ai primi anni Ottanta, si fonda sul piacere estetico dell’ascolto, affiancando al virtuosismo musicale e vocale un gusto per la sperimentazione di impianto di tipo jazzistico. Nasce una sorta di circuito dell’eccellenza musicale regionale, con protagonisti gruppi di cantori e strumentisti che diventano promotori della cultura musicale dell’isola, spesso affiancandosi a jazzisti di fama internazionale e – più in generale – gravitando attorno a un sistema di festival finalizzato alla promozione della musica jazz, della letteratura, del cinema e dell’enogastronomia.

Contemporaneamente a questa tendenza, che riguarda in maniera significativa anche la musica per danza (specialmente per organetto e *launeddas*), si sviluppa un secondo filone, ricco di componenti innovative, specialmente dal punto di vista ritmico e timbrico. È il fenomeno del cosiddetto “etnopop”, termine spesso utilizzato per indicare una serie di pratiche musicali che, partendo dalla tradizione, incorporano modalità compositive non tradizionali e fanno ampio uso della forma canzone, caratterizzata dall’utilizzo della lingua sarda e da una vocalità in qualche modo “sardeggiane”, riconoscibile soprattutto nella nasalizzazione e nell’abbondante uso di melismi. Questo genere in realtà non ha chiari confini, riguarda però un numero abbastanza ristretto di esecutori che, nel primo decennio del ventunesimo secolo, hanno segnato in maniera profonda le musiche legati ai momenti di festa.<sup>5</sup> Un fenomeno deprecabile per molti versi, tanto che gli studiosi impegnati nella ricerca in Sardegna non hanno nascosto la disapprovazione per questo genere musicale spesso incline a facili sentimentalismi, alla retorica patriottica regionale e ad arrangiamenti musicali non particolarmente ricercati.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Tra i tanti esempi possibili si può citare la produzione discografica del gruppo Incantos, accolto da grosso successo di pubblico ma al contempo con una forte stroncatura da parte degli appassionati di musica tradizionale [Giuliano Marongiu e Massimo Pitzalis, *Incantos*, Gente Nuova, GN022C, 2002].

<sup>6</sup> D’altro canto, molti non hanno nemmeno nascosto una certa disapprovazione nei confronti della scena jazzistica isolana, portatrice di cambiamenti ritenuti inaccettabile rispetto al tessuto

L'*etnopop*, al di là del grande successo che ha riscosso in un'intera generazione di ragazzi, prevalentemente residenti nei piccoli centri, ha comunque lasciato una forte impronta musicale nella musica per danza dell'isola. Gli interpreti di questo genere, infatti, hanno sempre incluso nei loro spettacoli una sezione dedicata alle danze tradizionali. Nei loro ensemble non mancano mai infatti un suonatore di organetto o di *launeddas*, i cui balli vengono spesso rimaneggiati con l'ausilio di sequenze elettroniche preregistrate, gestite in tempo reale dal tastierista del gruppo, mentre in alcuni casi è prevista anche l'aggiunta di una sezione ritmica di matrice rock, costituita da basso elettrico e batteria.

Accanto a questo fenomeni di ibridazione, il primo decennio del Duemila ha visto una rinascita e una rifioritura di quasi tutti i generi tradizionali, a partire dalla già citata musica per organetto, strumento che probabilmente non è mai stato suonato così tanto nell'isola, fino al canto a quattro voci detto *a tenore* o *a cuncordu*, che ha conosciuto un revival particolarmente intenso, con l'affermarsi anche di nuovi cantori, in alcuni casi in grado di superare a livello espressivo quelli della generazione che li ha preceduti. Anche generi più complessi, come la gara poetica o il *cantu a chiterra*, hanno visto un moderato ricambio generazionale, indice di un promettente rinnovamento del tessuto tradizionale.

La scena contemporanea è la sintesi di queste tendenze, da una parte l'affermazione della musica tradizionale come genere d'élite e finalizzato all'ascolto (spesso promossa parallelamente al jazz), dall'altra parte una nuova forma endogena di musica d'autore detta *etnopop*; entrambe sono cresciute di pari passo con una rivitalizzazione della scena musicale tradizionale da parte di un numero ingente di nuovi strumentisti e cantori.

In una fase relativamente più recente anche la danza tradizionale ha conosciuto una rinascita e proliferazione. Come accennato poco sopra, il fenomeno dei gruppi folk ha mantenuto in vita la pratica del

---

musicale tradizionale. Ignazio Macchiarella ha analizzato in un suo contributo presentato ai Seminari di Etnomusicologia della Fondazione Cini di Venezia la percezione generale del ruolo dell'etnomusicologo in Sardegna. Tra queste casistiche vi è anche quella di "fustigatore di modernisti e innovatori" (Macchiarella 2007).

ballo, ma in una forma venata di un conservatorismo e di una necessaria spettacolarizzazione che ne ha lievemente irrigidito gli sviluppi. Al tempo stesso è doveroso ricordare che in molti centri il ballo in piazza si è svolto ininterrottamente durante ogni festa fino ai giorni nostri.

A questo punto si inserisce l'elemento nuovo, svincolato da eruditi locali o istituzioni [Lortat-Jacob 1994], ma originato da gruppi di appassionati che in ambito cittadino si riavvicinano in massa alla danza tradizionale. Cagliari in particolare, forte del suo polo universitario e della presenza di tanti studenti, inventa le "scuole di ballo", così chiamate pur se la didattica organizzata e frontale è bandita. In palestre, centri sociali e anche in chiese sconsestate ci si riunisce per danzare assieme, interessandosi al fenomeno della danza tradizionale con uno sguardo analitico unito alla ricerca di una "purezza originaria" mutuato dall'estetica dei gruppi folk; una passione nutrita da una naturale disposizione verso il divertimento, la spontaneità e il trasporto emotivo. Si può leggere una forte analogia con il movimento del *bal folk* di ispirazione francese, che ha rianimato la scena della danza tradizionale nel Nord Italia.

Su questo fertile humus musicale è nato un fenomeno relativamente nuovo ma comunque di grande impatto. Circa a partire dal 2010, il ballo tradizionale in piazza ha conosciuto una crescita esponenziale, diventando un momento immancabile anche in tanti centri in cui si era persa l'abitudine della danza comunitaria. Le reti sociali, virtuali e non, ne hanno documentato l'evoluzione e aumentato la visibilità, rendendola in effetti la nuova tendenza in materie di feste.

In questo caso l'elemento innovativo è dato dalla nascita di gruppi stabili, specializzati nell'esecuzione dei balli. Gli ensemble strumentali si sono sempre conosciuti in Sardegna, ma a fianco dell'esecuzione delle danze nello stile tradizionale è andata inevitabilmente a prendere forma una nuova pulsione creativa.

I nuovi ensemble inseriscono nella struttura modulare basata sul sistema di improvvisazione della musica per organetto diatonico una serie di nuovi ostinati ritmici e nuove armonizzazioni che vanno ad espandere il vocabolario ritmico/armonico. È sotto questo aspetto che il concetto di *multipart music* ci viene in aiuto per raccontare il passaggio da un acceso individualismo alla nascita di una musica a più teste, in cui la leadership è in genere detenuta dal suonatore di organetto o di fisarmonica, che diventa un fulcro per il dialogo tra le parti.



Gli ensemble oggi attivi nel circuito regionale si sono concentrati soprattutto sulle soluzioni per aumentare la rilevanza sonora della scansione ritmica. La pulsazione, comunque ben marcata e riconoscibile già a partire dagli anni Novanta, subisce un primo processo di *maquillage* tramite l'adozione di sistemi di amplificazione che ne sottolineano la profondità timbrica e la componente percussiva. A questi si affiancano ulteriori soluzioni che puntano allo stesso scopo, principalmente concentrate intorno a due opzioni: nella prima si fa uso di sequenze di batteria elettronica spesso rinforzate da linee di basso, nella seconda si preferisce l'inserimento di un percussionista che utilizza strumenti non appartenenti alla tradizione sarda.

Il primo fenomeno prende piede probabilmente grazie allo sviluppo tecnologico della fisarmonica, che si è avvalsa sin dalla prim'ora del protocollo MIDI, sistema che permette di far interagire lo strumento con un banco di suoni e un *sequencer*. In questo ha contribuito il fatto che diversi suonatori nel corso degli anni Novanta e Duemila abbiano affiancato alla pratica delle musiche tradizionali l'attività di accompagnamento del liscio o dei balli di gruppo, spesso utilizzando tastiere elettroniche dotate della possibilità di controllare arrangiamenti anche molto complessi. Questo filone presenta forti analogie con il mondo dell'*etnopop*, con cui condivide le scelte timbriche, spesso influenzate dalle correnti estetiche della musica da ballo di largo consumo.

L'altra tendenza invece prevede l'inserimento di un percussionista all'interno del gruppo, scegliendo come strumenti a percussione prima *djembé* e *darbouka* – oramai di diffusione globale –, per poi adottare in pianta stabile il *cajon*. Il percussionista in genere non ha una formazione musicale specifica, la tecnica così come l'interpretazione ritmica dei balli non è preceduta da uno studio metodico sullo strumento.

Dal punto di vista musicale si tratta di due scelte assai diverse tra loro. Da una parte il ritmo è affidato alla regolarità di un macchinario, che produce di norma una pulsazione isocrona, dall'altra parte deve adattarsi all'andamento oscillante inevitabilmente portato dall'azione contemporanea di più persone che suonano insieme. Se nel primo caso l'immaginario sonoro ruota intorno al mondo delle discoteche, i gruppi che scelgono lo strumento a percussioni risentono maggiormente l'influenza del mondo della cosiddetta "musica etnica", spesso facendo l'occhiolino al jazz.

Ma al di là di letture di stampo sociologico, ciò che è maggiormente rilevante è che entrambi i filoni si originano dal basso e anzi, i gruppi della prima ora sono stati i modelli di riferimento per tutta una serie di nuove formazioni che ripropongono le danze tradizionali ispirandosi ad essi, ossia rinunciando alla creatività che ha caratterizzato le origini del genere. I riferimenti sono prevalentemente endogeni, a testimoniare la forte tendenza conservativa diffusa tra tutti i musicisti che praticano il folklore musicale in Sardegna. Da un nucleo iniziale di pochi gruppi si è arrivati alla presenza di almeno una ventina di formazioni specializzate, molte delle quali nate per pura emulazione. In parallelo, la diffusione del fenomeno ha richiamato anche interpreti già affermati nel panorama musicale isolano, specialmente *cantadores a chiterra*, ma anche provenienti dal mondo del *canto a tenore*.

La scena attuale è inevitabilmente complessa, animata da una grande competitività tra i gruppi, e in piena crescita. È molto interessante pensare a come questa trasformazione abbia prodotto la nascita di una nuova socialità musicale, che ha modificato tanto le abitudini di danza dell'isola quanto le forme musicali. Se la corrispondenza tra danza e comunità era fino a poco tempo fa molto accesa, oggi è possibile danzare qualsiasi ballo dell'isola in qualsiasi punto della Sardegna. Se, come sottolineato da Lortat-Jacob e Giannattasio,<sup>7</sup> i suonatori di organetto e di *launeddas* sono stati tra i primi a sorpassare i confini della propria comunità, sviluppando una competenza “enciclopedica” delle musiche per danza, oggi la maggior parte dei ballerini sono in grado di padroneggiare almeno una decina di danze diverse provenienti da altrettante aree della Sardegna. Le danze stesse hanno subito un processo di rielaborazione, che in alcuni casi le ha trasformate completamente anche nella componente coreutica. Se invece si vuole dare una lettura dell'evoluzione di una suonata per la danza è facile ritrovare sostanzialmente invariato il sistema musicale, ancora comandato da una logica sintetizzabile nelle analisi di Lortat Jacob e Giannattasio [1982]. Inoltre il verso cantato ha ritrovato il suo spazio all'interno dei balli: i ruoli impersonati dai cantanti mantengono gli

---

<sup>7</sup> Cfr. Giannattasio e Lortat-Jacob [1982].

aspetti cinesici e relazionali individuati nella poesia improvvisata e nella *gara a chitarra*.

È nello sviluppo musicale che si intravedono i più rilevanti elementi di innovazione. Se tra i suonatori di organetto e di fisarmonica non sono mai mancati esperimenti sonori mirati a un'espansione del vocabolario tematico, i nuovi gruppi introducono progressivamente nuove *pichias*, le melodie che costituiscono i moduli del sistema di danze. Non mancano ostinati ritmici o nuove armonizzazioni dell'accompagnamento strumentale alla voce. Ma il fenomeno conosce anche altri aspetti di novità: il sistema delle basi prevede un'interpretazione più libera dei ruoli, il cantante può tenere il microfono in mano, cosa molto rara nella sistema tradizionale, oppure inserire nuove coreografie con ballerine specializzate – spesso discinte – o l'utilizzo di effetti vocali che aiutano la corretta intonazione. Non manca nemmeno il *playback*. Quando la musica si fa molteplice e subentrano nuovi e imprevedibili fattori, è lì forse che l'etnomusicologia può ancora trovare qualcosa di nuovo da raccontare.

### *Bibliografia*

Ardian A. (2013), *Local and Global Understandings of Creativities: Multipart Music Making and the Construction of Ideas, Contexts and Contents*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.

Boninelli G. M. (2007), *Frammenti indigesti, Temi folclorici negli scritti di Antonio Gramsci*, Carocci, Roma.

Calzia F. (2004), *Il re dell'organetto*, Totore Chessa, in *Dispense per il corso di Etnomusicologia*, Live Studio, Cagliari.

Calzia F., (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 e con le istituzioni, gestiscono le manifestazioni etno-coreutiche dell'isola*, «Lares», 71/3, pp. 545-574.

Calzia F. (2013), *Organetto e Fisarmonica*, in *Enciclopedia della musica sarda*, a cura di F. Casu e M. Lutz (vol. 3), Unione Sarda, Cagliari.

Deiana A. (2011), *Polemologia del (non) riconoscimento. Riflessività culturale, uso dell'autorità delle fonti, tattiche e strategie di legittimazione nel campo del folklore organizzato in Sardegna*, in *Antropologica (Omaggio ad Alberto Cirese)*, <<http://antropologica.drupalgardens.com/sites/antropologica.drupalgar>

dens.com/files/Polemologia del (non) riconoscimento\_per Cirese e Antropologica-1.pdf> (ultimo accesso 2 gennaio 2015).

Gallini C. (1977), *Tradizioni sarde e miti d'oggi: dinamiche culturali e scontri di classe*, EDES, Cagliari.

Giannattasio F. - Lortat-Jacob B. (1982) Opuscolo di 24 pp. allegato al disco *Sardegna 1, Organetto, «I suoni»*, Fonit-Cetra SU 5007.

Giannattasio F. - Lortat-Jacob B. (1982), *Modalità di improvvisazione nella musica sarda: due modelli*, «Culture musicali», 1/1, pp. 3-35.

Locci A. (2014) *Il folklore in Sardegna*, Dessì, Cagliari.

Lortat-Jacob B. (1994), *Musiche in festa. Marocco, Sardegna, Romania, Conda ghes*, Cagliari.

Macchiarella I. (2007), *Scenari e prospettive di ricerca (etno)musicologica in Sardegna e Corsica*, in Giannattasio F.--Facci S. (cur.), *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee. Seminario internazionale di studi 2007*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, <<http://old.cini.it/it/publication/page/102#secondo>> (ultimo accesso 5 aprile 2015).

Macchiarella I. (2012) (ed.), *Multipart Music: A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Nota, Udine.

Pisanu S. (2014), *Ballare in sardo*, Edes, Cagliari.

Sedda F. (2003), *Tradurre la tradizione, Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*, Meltemi, Roma.