

## Poesia di radicamento

Spesso, la lettura della produzione poetica di un concittadino mette in luce un modo di essere, la tessitura di una sua rete di relazioni sociali, un suo sentire l'appartenenza identitaria nei vari campi in cui opera. Ne deriva una conoscenza delle relazioni con le persone, le amicizie, gli affetti, e si proietta una visione del mondo, quale che questo fosse nel momento in cui si componevano i versi poetici.

Andrea Cadoni ha vissuto intensamente la dorgalesità. Ha investito molto nell'amore, negli affetti verso i figli, ha nutrito in misura sentita il senso dell'amicizia, il trasporto verso la religione.

Il ritratto che affiora è quello di un individuo pienamente integrato nella comunità in cui viveva.

Dalle sue poesie risulta possedere un carattere di forte concretezza misurabile fin dalla scelta compositiva dei versi: quella che oggi diremmo appartenere alla tradizione popolare, codificata da secoli. Eppure l'osservanza della tradizione nelle sue forme e stili non ha fermato Andrea Cadoni dalla capacità di innovare nel canto e nella poesia.

La gran parte dei suoi versi inizia con parola bisillaba piana in cui l'accento tonico cade sulla prima sillaba. A significare un radicamento sonoro, prima ancora che linguistico lessicale.

Le *Bintibattorenas* con cui si apre questa raccolta poetica hanno, per la maggior parte, l'accento nella prima sillaba nei versi 1°, 2° e 3° della stesura iniziale.

E' una concezione costruttiva basata sulla *preda 'e contone* per poter fondare sul solido un intero edificio. Frutto di una millenaria abitudine *a pesare muros téssios* ereditata dalla civiltà nuragica.

D'altronde abbiamo sempre riconosciuto, rispettato e temuto il detto: *sa paraula est chei sa preda*. Come se questa potesse avere una consistenza materica. Ancor più vero in poesia.

E' il racconto vangelico della materialità del verbo e della capacità di quest'ultimo di liberare forza costretta dentro l'unità lessicale, nella contenzione forzosa con cui si imprigiona nel verso e, ancor più, dentro una strofa, i concetti, le idee, le pulsioni.

Tuttavia le poesie di tziu Andria non sono mai pesanti, mai offensive, mai sgarbate.

Al contrario, sono segnate da una grande dolcezza di sentimenti e di bontà d'animo che scaturiscono in tutta evidenza nella scelta delle parole con cui si rivolge *a s'amorada* prima e *a muzere mia* poi. Ma non solo.

Aggettivi singoli (*cara, rara*) e sintagmi ricercati (*palma d'oro, divina anghela rara*), anche nella classicità logudorese (*ermosa Elèna*), ne sono testimonianza.

Veniva dal mondo del canto, tziu Andria, che esercitava nelle diverse parti della voce solista e della *mesu-'oche* ma anche del canto alla chitarra logudorese.

Il canto di allora richiedeva una appoggiatura insistita sulla prima sillaba tanto che il sonetto *A Callina s'amorada* è riscritto prima della sua trasposizione canora nell'incisione del 1929 per il canto della forma detta *Impuddile*.

Ecco le due versioni a confronto:

### A Callina, s'amorada mia

*Cara mi ses tantu palma d'oro  
t'adoro che divina anghela rara  
Tesoro de grassias chi ampàras  
ripara da ogni pena custu coro*

*E chin sos ojos bellos o tesoro  
chi in coro farta non faches mi nara  
ca adoro solu a tie e mi ses cara*

### 1929 A un'amante [Impuddile]

*Cara mi ses tantu parma d'oro  
t'adoro che divina anghela rara  
Tesoro chi de gratzias ampàras  
libera da ogni pena custu coro*

*Nara chin sos ojos o tesoro  
ferta in coro chi non faghes mi nara  
ca adoro solu a tie e mi ses cara*

*e cando non ti ido mi addoloro*

*Nice rara sentza te mi addoloro*

*Pro cantu duro so pensende a tie  
a die e a notte e sempre ti amo tantu  
luna chi incantu as fattu a mie*

*E cantu duro in bida pensende a tie  
notte e die in su coro ti amo tantu  
luna ch'incantu as fattu a mie*

*Azzetta cust'offerta ojos d'incantu  
o culumba permitti chi ti nie  
s'amore chi apo a tie in custu cantu*

*Accetta cust'offerta ojos d'incantu  
culumba permitti chi ti nie  
s'amore chi apo a tie in custu cantu*

Nella prima quartina non si rilevano grandi differenze fra le due versioni. I primi due versi sono identici, al di là di una rotazione di –l in –r (*palma* > *parma*) di stretto ambito fonetico.

Nel terzo verso, solamente la congiunzione *chi* è spostata di posizione ma non è alterato, appena ingentilito, l'assetto fonico dell'endecasillabo.

Un cambiamento di sostanza si ha invece nel quarto verso: il verbo iniziale della versione originale *ripara* è trisillabo ma ha l'accento tonico sulla seconda sillaba essendo parola piana. Il verbo *libera*, che lo sostituisce, ha la stessa lunghezza sillabica ma scorre più fluido ed è sdruciolato, così si continua ad accentare la prima sillaba del verso. Riparare o liberare da pena il cuore, sul piano del significato, non fa differenza ma *su truvu* del canto ne ha guadagnato cospicuamente.

Si tratta dunque di un lavoro di fine cesellatura sul materiale sonoro prima di tutto, su quello lessicale e linguistico in secondo piano.

Tziu Andria Cadone si pone come artigiano della sonorità.

Si osservi ad esempio il quarto verso della seconda quartina. *e cando non ti ido m'addoloro* (versione originale del poeta) non ha accentazione sillabica se non nella seconda sillaba *e cando*.

Così il poeta si trasforma in paroliere ed il verso è modificato con un rimando al classicismo: *Nice rara sentza te mi addoloro*.

Con questa modifica si ottiene ancora una parola piana *Nice*. A questa si aggiunge l'aggettivo *rara* che si lega, sul piano dell'identità sonora all'aggettivo *cara* con cui chiudeva il verso precedente.

Le identità sonore si intrecciano e incrociano nel corso dell'intera quartina sonante in forte misura come si può rilevare leggendo solo il sottolineato:

*Nara chin sos ojos o tesoro  
ferta in coro chi no faghes mi nara  
ca adoro solu a tie e mi ses cara  
Nice rara senza te mi addoloro.*

Di conseguenza anche la prima terzina è riscritta perché sia più scorrevole la sua componente sonora. Sono sufficienti pochi spostamenti di parole dentro l'ordine dei versi. La struttura delle identità sonore rispecchia quanto prodotto in precedenza:

*E cantu duro in bida pensende a tie  
notte e die in su coro ti amo tantu  
luna ch'incantu as fattu a mie*

La seconda terzina, invece, non subisce modificazioni, oltre alla diversa resa nella pronuncia del primo verbo (*azzetta* > *accetta*) ma l'impianto sonoro era abbastanza ricco e fluido perché venisse sottoposto a riscrittura.

Sembrerebbe un autore preciso nel calcolo metrico, stilistico e formale oltre che attento sul piano dei significati, ma il sonetto in questione si apre con un verso di dieci sillabe anziché di undici.

Imperizia?

No! Al contrario: un cantore, come egli era, sa che basta dilatare la pronuncia di una vocale con un leggero melisma ed il numero delle sillabe torna alla lunghezza desiderata. Quanto appena

affermato è verificabile nel secondo verso: *t'adoro che divina ànghela rara* è un esempio di perfetto endecasillabo piano sullo stile dantesco con accentazione sulle sillabe 2<sup>^</sup>, 4<sup>^</sup>, 6<sup>^</sup>, 8<sup>^</sup>, 10<sup>^</sup>.

Insomma, fin dalla giovane età Andrea Cadoni era capace di abili composizioni e, se non bastasse la perizia rivelata nella forme della versificazione della tradizione poetica in rima delle *Bintibattorenas*, de *su Decheotto*, della *Moda*, dei sonetti acrostici, la sua abilità di tessitore di versi era manifesta fin nella creazione delle retrogradazioni dei *Muttos* e de *s'Andira* contenuti ancora nei canti dell'incisione del 1929.

La quasi totalità dei *Muttos* eseguiti nelle documentazioni discografiche di ogni comune accenta, marcando il ritmo del canto, la seconda sillaba e quindi la sesta. Tziu Austinu Erittu trasponeva in canto i versi composti da tziu Andria Cadone e accentava le sillabe 1<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup> e 6<sup>o</sup> del primo verso, la 1<sup>o</sup> e la 6<sup>o</sup> del secondo settenario. Ripeteva questo schema fino a lanciarsi nell'esecuzione della parabola descritta dal quarto e dal quinto verso.

Tutti i cinque versi dell'*istèrrida* presentano la prima sillaba accentata, tonica. Ciò conferisce un notevole slancio nel canto che accresce il ritmo ed il brio della trasposizione canora in modo graduale in ciascuna delle strofe di *torràda* del *Muttu*.

La semplicità della composizione di questa è appena geniale.

Un investimento minimo di capitale lessicale attraverso una forte ridondanza costruisce frasi minime in cui la donna amata è, di volta in volta fata, gioia d'amore, stella, angela divina e la retrogradazione di queste parole serve a costruire messaggio rivolto alla propria bella che riproponiamo nella prima e nella quinta *torràdas* dove si assiste alla proliferazione con l'aggiunta di un aggettivo:

<i>In mesu sos fiores</i>	<i>Sempre si la miràda</i>
<i>ses ànghela divina</i>	<i>ses gioia d'amore</i>
<i>ses fada, ses istella</i>	<i>ses ànghela divina</i>
<i>ses gioia d'amore</i>	<i>ses istella dotàda</i>

Ma anche la struttura aggiunta al precedente *Muttu* è degna di nota e ad esaminarla si capisce il capolavoro musicale di quella formazione polivocale soprattutto nella parte conclusiva di quel canto.

Non sappiamo quando vennero creati i materiali linguistici presenti in questi versi ma uno di quelli è presente nelle *Bintibattorenas* a Callina: *rosa bella in sa chima*. In quel poema ha pieno valore di ottonario come tutti gli altri che lo costituiscono. Con le opportune elisioni della lettura si può tuttavia considerarlo un settenario.

*Còccoro po s'istima*

*ti faghet sentinella*

*prama deliziosa*

*Còccoro po s'istima*

*rosa bella in sa chima*

*Ti faghet sentinella*

*in sa chima rosa bella*

*Prama deliziosa*

*in sa chima bella rosa*

Se si considera come ottosillabo esso è piano ed ha accentazione sulla 1<sup>^</sup>, la 3<sup>^</sup>, la 7<sup>^</sup> sillabe.

La retrogradazione dei lemmi però modifica profondamente la sua estensione sonora ancora prima che sillabica ed esso si fa pieno ottonario quando compare nella prima retrogradazione *in sa chima rosa bella* e nella seconda *in sa chima bella rosa*: questa modificazione dell'estensione sillabica produceva l'accelerazione del ritmo di quel canto.

Stratagemma proveniente dalla pratica del canto, si diceva, e si rinvia alla *Serenàda improvvisà a s'amorada* in cui un giovane A. Cadoni rielabora la forma sonetto. Che questo componimento esistesse già in 14 ottosillabi è notorio. A. Cadoni riformula l'estensione del metro delle due terzine del sonetto riducendole non già nella struttura di 888 o del 7711 tipica della *noina* o dell'*undichina*. Egli propone anche qui un'accelerazione del ritmo con un settenario, un ottonario, un endecasillabo. La novità non si ferma qui. Una poesia improvvisata nel canto risentirebbe troppo spesso di creazione all'impronta. La nuova formulazione stilistica piacque al Cadoni che la propose anche per "cantare" *in dolu* la perdita del padre nel componimento A babbu miu. Amore e pianto sono entrambi sentimenti in cui si presume slancio di partecipazione. Un'invenzione geniale e semplice nel contempo che solamente chi, come tziu Andia Cadone, possedeva profonde radici nella tradizione poteva proporre per innovare i codici.

Andrea Deplano