

## Il Canto a Tenore

La Sardegna è fra le terre più ricche di tradizioni del Mediterraneo indubbiamente per gli avvenimenti storici che hanno caratterizzato il popolo di questa terra e per la conformazione geografica che ha determinato delle scelte economiche durate fino ai giorni nostri e che costituiscono il motivo dell'adozione di determinati sistemi di aggregazione sociale.

L'isola è, specialmente nella parte interna e centrale, un insieme di catene montuose, non elevate, alternate da strette vallate nelle quali l'uomo, che arrivò circa seimila anni fa, sviluppò la pastorizia come attività primaria se non unica. La sola attività industriale consisteva da sempre nella trasformazione del latte alimento base della società sarda, assieme a pochi farinacei.

La vita della famiglia guidata dalla donna si articolava con ritmi millenari all'interno del piccolo villaggio mentre la vita dell'uomo si svolgeva tutta dietro il bestiame, restando lontano dalla famiglia spesso per molti mesi in perfetta simbiosi con un ecosistema sul quale poche modificazioni sono state apportate.

Questa dunque l'organizzazione dei ruoli fra i sessi: la donna, addetta alle pubbliche relazioni era la guida dell'individuo e ne segnava l'alfa e l'omega cantandogli *s'Anninnia* al momento della nascita per augurargli ogni bene nella vita terrena e piangendolo quando egli moriva con *sos Attitos* (le lamentazioni funebri) alla maniera delle prefiche greche e latine. L'uomo nella sua materialità era padrone della Natura, e ne assumeva i ritmi e i meccanismi a modello del suo stile di vita.

L'isolamento dei pascoli in lunghi periodi di lontananza dalla famiglia e dal villaggio ha determinato un formidabile sviluppo dello spirito comunitario dei sardi, in epoche in cui i sardi non conoscevano alcuna tecnologia e avevano delle dimensioni di spazio e di tempo decisamente differenti da quelle che noi abbiamo oggi.

Nella solitudine il pastore [imita i suoni della natura] per affermare la sua superiorità sulle cose, come una forma di esorcismo, o *pesat sa 'oche* per cantare, improvvisando o riportando alla memoria, i momenti magici della festa, i momenti dell'unione con i propri cari come inno all'esistenza, così come oggi si canta nei momenti di spensieratezza o di nostalgia.

Quando i sardi si ritrovano fra componenti del clan familiare, fra amici, è dunque la festa, e si capisce come questa avesse in Sardegna valore di fatto totale: la festa è la gente che si incontra e l'incontro è la festa stessa.

Nella festa si parla di se stessi, dell'isolamento e della vita di tutti i giorni i cui problemi sono descritti con il linguaggio del reale mentre i sentimenti sono sempre espressi attraverso metafora, così la donna è vista come *un anzelu de su chelu* o come *un anzone*, i suoi occhi hanno il colore del cielo e la sua pelle è bianca come il latte. Solo nel canto dei balli il cantore può utilizzare un vocabolario più diretto, materiale e a volte scurrile, se non volgare, in cui la donna è vista (anche) come l'oggetto per soddisfare l'appetito sessuale dell'uomo.

Evidentemente tutto ciò può dirsi fra uomini o meglio in un cerchio. E proprio un cerchio è rappresentato dai quattro uomini de su Tenore.

Così il Canto a Tenore è nel suo insieme [l'imitazione dei suoni della natura] e della solitudine dei pascoli, e [le voci dei componenti] del coro ci ricordano nel Bassu il muggito del bue, nella Contra il belato della pecora e nella Mesu-'oche si riconosce il suono del vento. La terminologia impiegata nelle [melodie del repertorio] conferma questa ipotesi tuttavia messa in ombra dagli etimi delle [denominazioni del canto].

Si può dire che il Canto a Tenore è stata [la massima forma comunicativa] fra le genti [da tempi immemorabili,] strumento messo a punto per esercitare un controllo sulle forme espressive all'interno del villaggio e attraverso le poesie, che costituiscono il testo o messaggio, cantate dalla Boche, assicurare l'allegria, ricordare la storia, cantare la donna amata, pregare, educare i componenti di una *societas* soprattutto attraverso l'ironia e la satira per conservare integri i costumi. Qualsiasi uscita dal seminato, intesa come strappo alla regola della comunità, che provocasse nella stessa ilarità o sdegno, costituiva materia di produzione poetica per il rimatore locale (solo colui che produceva versi rimati poteva comunicare) che consegnava al Tenore e quindi alla storia del paese "l'errore" di un individuo. L'episodio che faceva assurgere un personaggio agli "onori" della cronaca

diveniva oggetto di satira subito trasmessa dal Tenore alla comunità che se ne appropriava in modo permanente.

Il Canto a Tenore ha dunque ricoperto il ruolo di mezzo di comunicazione di massa rivolto alle masse e la sua gestione è stata quanto di più democratico e pubblico poiché il canto era concepito e costituito dalla collettività (*sa 'idda*) e non espressione di minoranze privilegiate.

[Questa forma di canto] ha la sua forza comunicativa nell'unione dei suoi componenti ed esercita una funzione di filtro sulla lingua con la quale si compongono i testi in rima usati nel canto.

Paradossalmente il Tenore è diventato in seguito un ostacolo all'evoluzione della lingua poiché divulgando solo messaggi rimati non ha permesso alla lingua stessa la naturale evoluzione che si realizza attraverso l'assunzione di parole e immagini nuove che esistono oggi nella poesia non rimata.

Una qualunque locuzione non accettata nel deposito linguistico sociale era anche rifiutata dal Tenore, non è un caso quindi se questo canto si è sviluppato e si mantiene [nell'area linguistica logudorese] e più specificatamente nel più grosso numero dei comuni della variante Nuorese.

Il Tenore ha costituito un validissimo strumento, per i poeti di lingua logudorese, attraverso il quale sono state fissate regole metriche e strutture strofiche che servivano per divulgare contenuti. Pertanto, lo studio del Canto a Tenore ricopre un ruolo importante per la stessa ricerca linguistica se si identifica la funzione del canto con il fine ultimo della lingua: la divulgazione delle idee di coloro che fanno comunicazione, che la producano o che la fruiscano.

Ciò vale per queste due componenti del canto, lingua e poesia, ma quale analisi condurre sulla dicotomia [Tradizione/Folklòre] che si trova nello studio di questo genere musicale?

Il linguaggio prossemico, altra componente del Canto a Tenore oltre che delle danze e dei balli, ammette delle estensioni? Canto tradizionale ha per i sardi un valore semantico preciso: vuol dire "*comente l'amus connotu*", ossia rotondo e chiuso, *Tundu*, come il ballo. Che rapporto esiste invece fra il cerchio dei cantori nella festa e il semicerchio disegnato dagli stessi sul palco? Si prestano alla stessa lettura oppure il secondo non traduce le valenze e anzi altera i valori e dunque le abitudini e il modo di essere di un popolo. Questo è come dire, il gruppo Folk riesce a esprimere i significati della pratica folclorica, e dunque della tradizione, o è solo venale rappresentazione di essa?

Nel mondo in cui ogni cerchio si spezza per mercificare i contenuti da vendere a un pubblico spesso non pronto a riceverli, la continuazione del Canto a Tenore è legata a un interrogativo al quale volutamente non vogliamo dare risposta: i sardi producono ancora cultura popolare o questo compito è ormai demandato ad altre forme di produzione comunicativa?

### Le ipotesi sulla nascita

Una piccola scultura bronzea, risalente al IX secolo a.C., ci permette di supporre una data - ancorché approssimata - della presenza del Canto a Tenore. Si tratta del bronzetto itifallico

raffigurante un individuo nell'atto di suonare uno strumento costituito da tre canne. Gli studiosi che hanno indagato sullo strumento raffigurato non hanno dubbi nel riconoscerlo is Launeddas.

Tre canne di differente lunghezza producono, grazie all'insufflazione continua, una perfetta armonia costituita da un suono più grave - o di bordone -, un suono medio e un suono acuto. E' il principio dell'armonia del Canto a Tenore.

Lo strumento, di qualunque materiale e forgia, rappresenta sempre un tentativo di estensione delle capacità dell'uomo, pertanto, non sarà azzardato ipotizzare che il canto polivocale fosse già praticato in epoche ancora più remote in Sardegna.

La mancanza di altre fonti di documentazione storica - sculture, icone, testi scritti - riferibili al Tenore dura per molti secoli ancora e solo la creatività di appassionati studiosi sembra rischiarare il fitto buio del mistero delle origini.

Si è parlato di "degenerazione" del canto gregoriano, i sardi avrebbero messo a punto il Canto a Tenore partendo da un modello culto quale quello della polifonia gregoriana, dunque si ipotizzerebbe la nascita di questo canto almeno intorno al tredicesimo secolo.

Si è sostenuta l'ipotesi che i sardi abbiano imitato il suono delle voci degli attori greci i quali, per amplificare il volume della propria voce indossavano enormi maschere da cui il suono risultava alterato e cavernoso. Occorre capire quando e in quale modo i sardi abbiano conosciuto il teatro greco poiché nell'isola non si hanno tracce di una colonizzazione culturale ellenica.

Sul medesimo principio si è ipotizzato che i suoni insignificanti del Canto a Tenore siano nati per nascondere gli scambi comunicativi fra sardi prigionieri dei romani per non essere intesi da questi ultimi.

L'ipotesi più credibile, in assenza di documenti certi e incontrovertibili, rimane l'imitazione dei suoni della natura della Sardegna.

Chiunque fossero gli inventori di questo genere musicale, consapevolmente o "per gioco", hanno dato vita a un tessuto sonoro in cui è possibile ravvisare forti similitudini con i versi degli animali dell'isola. Quest'ultima ipotesi è suffragata, fra l'altro, da una ricca terminologia presa in prestito dall'allevamento, forma monoculturale dell'economia sarda per millenni. L'insieme del Basso e della Contra - le due voci più gravi e gutturali - è chiamato *cropa* (giogo di buoi) e nelle Launeddas lo stesso nome designa le due canne dal suono più grave, su tumbu e sa mancosa. Su tumbu è la lunga canna che produce il suono fisso nella polifonia delle Launeddas: nel vocabolario del Canto a Tenore il verbo tumbare assume il significato di cantare, fare musica. Nel linguaggio quotidiano tumbare ha sapore onomatopeico, fonosimbolico per significare urtare, come il suono e il gesto dei mufloni che combattono per annunciare l'arrivo della pioggia. Il Basso del Tenore è chiamato su borro e il verbo borrarre corrisponde all'italiano muggire.

Il lessico del canto mutua forme espressive della pastorizia e del mondo agro-pastorale a testimoniare una discendenza diretta del nuovo linguaggio da un vecchio sistema di produzione economica e culturale.

### Le fonti storiche

Le fonti storiche iniziano a farci intravedere questa forma di produzione artistica nelle cronache degli imperatori bizantini. Non si conosce la data precisa in cui la guardia imperiale di Bisanzio era composta esclusivamente da militi sardi, tuttavia già prima dell'arrivo a corte di un legato apostolico che successivamente diventerà Papa con il nome di Gregorio Magno. Costui dimora per otto anni a Bisanzio e ha modo di ascoltare il canto dei soldati e di conoscere dai loro discorsi la terra di

Sardegna. Gregorio Magno non visitò mai l'isola e tuttavia nelle numerose epistole inviate nel corso del suo pontificato traspare una certa conoscenza delle genti sarde. Il Papa ha legato il suo nome alla storia della cultura avendo ordinato la codificazione della musica, spinto forse dall'ascolto dei canti dei militi sardi?

Tre secoli più tardi (931) un cronista - Flodoardo di Reims - al seguito dell'imperatore Costantino VIII Porfirogenito racconta che il sovrano, in visita in Sardegna, venne accolto con un canto (?) e sostiene "non dissimile da quelli più volte intesi nella reggia".

A noi piace credere che quei canti fossero già stati ascoltati anche dal Papa Gregorio Magno e che la loro struttura sia alla base della polifonia che porta il nome di quel Papa, ma non ci sono attestazioni in questo senso.

Il Canto a Tenore è documentato con certezza nell'ultimo decennio del diciassettesimo secolo nei Gosos de sa Figumorisca di Dualchi. Da allora questa forma di canto attira la curiosità di studiosi sardi (M. Madao, *Le Armonie dei sardi*, 1787) ma soprattutto di innumerevoli visitatori stranieri.

Il primo di questi (1773) fu il tedesco J. Fuos, teologo e militare, che ebbe a dire "chi vuole conoscere la musica nella sua culla, occorre che venga presso i Sardi". Ogni altro straniero, da allora, ha dedicato qualche breve considerazione nelle memorie del proprio passaggio in Sardegna al Canto a Tenore, spesso avendo visto e sentito di persona i sardi cantare, altrettanto spesso riportando notizie di seconda mano o di informatori poco precisi nella descrizione del fenomeno.

La prima descrizione del canto si deve al canonico G. Spano (*Ortografia sarda nazionale*, II vol.). Esaminando i metri della composizione poetica in uso fra i sardi lo studioso ploaghese ci riferisce, in maniera elementare, sui meccanismi del canto polivocale particolarmente nella funzione di accompagnamento alla poesia estemporanea. Valery, La Marmora, von Maltzan, Bresciani, Vouillier e gli altri visitatori non vanno oltre la testimonianza di questa forma di canto definita "monotona". V. Angius, nella compilazione del Dizionario del Casalis, si limita a registrare la presenza del Canto a Tenore in alcuni centri isolani, talvolta a chiare lettere, più spesso indicandolo come forma di "accompagnamento musicale per le danze".

Autore di incomparabili studi sulla storia della Sardegna nei primi decenni del ventesimo secolo, Ettore Pais si dice affascinato dal Canto a Tenore che definisce "canto barbarico", "degenerazione di canto", ma si limita ad esporre la tesi della derivazione di questo canto dalla polifonia gregoriana senza approfondirne lo studio,

Questa mancanza di precisione nella descrizione delle forme, dei momenti e dei luoghi del Canto a Tenore è alla base delle accese controversie, che perdurano tutt'oggi, sulla reale diffusione del canto. Gli stessi etno-musicologi sardi (Giulio Fara e Gavino Gabriel) hanno rivolto una superficiale attenzione a su Tenore e hanno invece rivolto i loro studi su strumenti musicali e forme di canto più facilmente circoscritti, definiti e definibili.

Al Canto a Tenore è anche mancata la passione e l'attenzione di uno studioso puntuale e meticoloso come il danese A. F. W. Bentzøn.

La prima analisi del Canto nasce in quel periodo di revivalismo delle tradizioni popolari e musicali che furono gli anni settanta ad opera di D. Carpitella, P. Sassu e L. Sole. Dalla loro monumentale opera (*Musica sarda*, 1973) il Canto a Tenore assume un aggettivo indicante un luogo geografico di diffusione e di paternità: barbaricino.

Si tratta di una sottovalutazione della reale area di espansione del fenomeno, come avrebbe dimostrato lo scrivente nel 1994 (A. Deplano, *Tenores*).

Negli ultimi decenni, grazie a frequenti apparizioni nei più diffusi mezzi di comunicazione, alla riscoperta delle tradizioni popolari, all'organizzazione di festival della musica etnica e allo sviluppo di un mercato discografico particolarmente florido, il Canto a Tenore riscuote sensibili apprezzamenti fra un vastissimo pubblico e non mancano persone che si appassionano allo studio e alla conoscenza del fenomeno, fra queste ultime il francese B. Lortat-Jacob (*EN ACCORD Polyphonies de Sardaigne: quatre voix qui n'en font qu'une* in *Cahiers de musique traditionnelle*, Genève 1993 pg 70-85) e l'austriaco Emil H. Lubej (*Die Stimmgebung in den Gesängen der*

"tenores" aus Sardinien) mentre fra i sardi giunge finalmente lo studio della componente musicale del Canto a Tenore da parte di V. Montis (cfr. in *Ballos*).

#### Area di Diffusione

Il Canto a Tenore, composto da quattro persone, articolato su una serie di circa dieci forme diverse di canto composto su desinenze non sens eseguite da due voci gutturali e da una voce acuta sullo stimolo di una voce solista che canta un messaggio poetico in rima, è diffuso in un vasto territorio compreso tra le province di Nuoro e Sassari e il lembo nordoccidentale della provincia di Oristano.

Dalle attestazioni pervenuteci il Canto a Tenore era diffuso nei seguenti paesi:

- |                  |               |              |
|------------------|---------------|--------------|
| 1. Abbasanta     | 10. Bortigali | 19. Fonni    |
| 2. Aidomaggiore  | 11. Bosa      | 20. Galtelli |
| 3. Alà-dei-Sardi | 12. Bottida   | 21. Gavoi    |
| 4. Anela         | 13. Buddusò   | 22. Illorai  |
| 5. Benetutti     | 14. Bultei    | 23. Irgoli   |
| 6. Bessude       | 15. Burgos    | 24. Lei      |
| 7. Bitti         | 16. Cuglieri  | 25. Loculi   |
| 8. Bolotana      | 17. Dorgali   | 26. Lodé     |
| 9. Bono          | 18. Dualchi   | 27. Lodine   |

- |              |                    |                      |
|--------------|--------------------|----------------------|
| 28. Lollove  | 41. Onifai         | 54. Sarule           |
| 29. Lula     | 42. Oniferi        | 55. Scano Montiferro |
| 30. Macomer  | 43. Orani          | 56. Sedilo           |
| 31. Mamoiada | 44. Orgosolo       | 57. Seneghe          |
| 32. Monti    | 45. Orosei         | 58. Silanus          |
| 33. Norbello | 46. Orotelli       | 59. Sindia           |
| 34. Nule     | 47. Orune          | 60. Siniscola        |
| 35. Nuoro    | 48. Osidda         | 61. Teti             |
| 36. Olbia    | 49. Ottana         | 62. Tiana            |
| 37. Oliena   | 50. Ovodda         | 63. Torpé            |
| 38. Ollolai  | 51. Pattada        | 64. Urzulei          |
| 39. Olzai    | 52. Posada         |                      |
| 40. Onani    | 53. Santulussurgiu |                      |

Oggi il Canto a Tenore è diffuso in tanti altri centri attigui, o assai distanti, dai comuni su elencati. In alcuni di quelli è ormai scomparso o vi sopravvive a stento e si manifesta in misura alquanto sporadica. I paesi dove oggi operano formazioni canore che lasciano tracce nella produzione discografica o partecipano a serate folcloristiche sono i seguenti:

- |                  |              |                           |
|------------------|--------------|---------------------------|
| 1. Abbasanta     | 22. Lanusei  | 43. Orune                 |
| 2. Alà-dei-Sardi | 23. Lei      | 44. Osidda                |
| 3. Atzara        | 24. Loculi   | 45. Ottana                |
| 4. Benetutti     | 25. Lodé     | 46. Ovodda                |
| 5. Bitti         | 26. Lula     | 47. Pattada               |
| 6. Bolotana      | 27. Mamoiada | 48. Posada                |
| 7. Bono          | 28. Monti    | 49. Sarule                |
| 8. Bortigali     | 29. Neoneli  | 50. Scano Montiferro      |
| 9. Bottida       | 30. Norbello | 51. Seneghe               |
| 10. Buddusò      | 31. Nule     | 52. Silanus               |
| 11. Bultei       | 32. Nuoro    | 53. Sindia                |
| 12. Burgos       | 33. Oliena   | 54. Siniscola             |
| 13. Busachi      | 34. Ollolai  | 55. Sorgono               |
| 14. Desulo       | 35. Olzai    | 56. Teti                  |
| 15. Dorgali      | 36. Onani    | 57. Thiesi                |
| 16. Fonni        | 37. Onifai   | 58. Torpé                 |
| 17. Gadoni       | 38. Oniferi  | 59. Ula Tirso             |
| 18. Galtelli     | 39. Orani    | 60. Urzulei               |
| 19. Gavoi        | 40. Orgosolo | 61. Villagrande-Strisàili |
| 20. Illorai      | 41. Orosei   | 62. Villaputzu            |
| 21. Irgoli       | 42. Orotelli |                           |

Assai diverso - sebbene sia facilmente riconoscibile l'uguaglianza delle strutture fondamentali - anche fra paesi limitrofi, il Canto a Tenore presenta nell'area di diffusione storica precedentemente individuata delle caratteristiche formali comuni notevoli.

I tratti distintivi che permettono di distinguerne la provenienza sono di quattro ordini:

- la vocale delle desinenze non sens caratteristica di uno o più centri;
- il colore della voce del Basso;
- forme comuni del repertorio;
- la funzione della Mesu-'oche.

Il tratto distintivo indicato nel primo ordine permette di classificare cinque zone raggruppanti un numero vario di paesi accomunati dalla frequenza d'uso di una o più vocali con cui il coro (Bassu, Contra e Mesu-'oche) costruisce il tessuto musicale sugli stimoli della voce solista (Boche).

Il 1° Gruppo contiene i comuni intorno al Supramonte e ingloba i paesi componenti la Barbagia di Ollolai. Fra questi indichiamo anche Fonni benché il canto di questo paese sia molto dissimile da ogni altro centro vicino.

- |             |              |             |
|-------------|--------------|-------------|
| 1. Fonni    | 7. Ollolai   | 13. Ovodda  |
| 2. Gavoi    | 8. Olzai     | 14. Sarule  |
| 3. Lodine   | 9. Oniferi   | 15. Teti    |
| 4. Mamoiada | 10. Orani    | 16. Tiana   |
| 5. Nuoro    | 11. Orgosolo | 17. Urzulei |
| 6. Oliena   | 12. Ottana   |             |

Oltre a Fonni, di cui si è già detto, il canto dei paesi del 1° Gruppo è stabilito principalmente sull'uso preponderante delle vocali A ed I nella costruzione delle desinenze non sens.

Anche Nuoro dovrebbe appartenere al numero dei comuni costituenti questo primo raggruppamento ma non mancano le perplessità per la classificazione del capoluogo barbaricino fra il gruppo di zona interna o il presente raggruppamento. L'inurbamento di cittadini provenienti da paesi del circondario ha significato una straordinaria ricchezza di espressioni culturali che nella costituzione delle formazioni di canto si è tradotta nella ricerca di continuità ed aderenza all'espressione formale del comune di provenienza. Le persone anziane ricordano un canto non dissimile, per le vocali impiegate, dai paesi del Gruppo del Supramonte e rinviando a similitudini con le forme di Oniferi e di Orani, Una registrazione su musicassetta degli anni settanta rinvierebbe il modo di cantare nuorese ad una parentela diretta con Orune. Nelle incisioni più recenti si riscontra la Mesu-'oche di Oliena, la grammatica del canto di Orgosolo per la Contra e il Basso, oltre alla culturalizzazione di una particolare impostazione della voce solista tendente verso i paesi a nord del capoluogo. Perfino nell'esecuzione dei balli si ravvisano in molti casi la perdita di un modello autoctono e l'assunzione di forme esterne: su Dillu di alcuni Cuncordos di Nuoro somiglia troppo a quello di Orune, la forma genericamente detta a ballu seriu segue il modello mamoiadino.

Il Basso dei cori dei paesi del 1° Gruppo è spesso *chitarrinu* mentre la Contra ha suono bronzeo e la Mesu-'oche metallico e molto acuto. Quest'ultima voce ha il compito di guidare le articolazioni del duo gutturale che senza l'apporto della Mesu-'oche non riuscirebbe a esprimere totalmente la propria creazione musicale.

In quasi tutti i paesi del 1° Gruppo si rivolge una particolare attenzione alla scelta dei testi per i balli. La confezione di questi nel canto tiene conto di una alternanza fra voce solista e coro che rende perfettamente intelligibili le parole del testo e assai agevole l'ascolto della creazione del coro.

Nel 2° Gruppo rientrano i paesi della fascia costiera tirrenica. All'interno di questo raggruppamento collochiamo anche Dorgali benché nel suo modo di cantare - come nel linguaggio - siano presenti anche sonorità e timbriche caratteristiche dei paesi del 1° Gruppo. Il secondo raggruppamento contiene i paesi delle Baronie, Bassa e Alta. Il canto dei paesi di quest'ultima zona presenta numerose differenze che hanno origine negli scambi frequenti con gli abitanti dei paesi della zona limitrofa (Loculi, Torpé) e a causa del forte inurbamento (Siniscola, Posada).

I comuni del 2° Gruppo sono:

1. Dorgali
2. Galtelli
3. Irgoli
4. Loculi
5. Onifai
6. Orosei
7. Posada
8. Siniscola
9. Torpé

Un discorso particolare, per il tipo di canto e per le originali forme del repertorio, merita Orosei. Il suo canto è assai diverso dai paesi della Baronia ma ne condivide le impostazioni e i timbri delle voci - in particolare il Bassu *àrridu* - e l'impiego della vocale E.

La caratteristica più notevole delle voci soliste è nella limpidezza del suono che ne fa delle voci particolarmente squillanti. Alcuni attribuiscono questa caratteristica alla naturale propensione dei baronesi per il canto a chitarra, assai diffuso fra popolazione maschile e femminile, che costruisce delle timbriche tenorili.

I testi poetici cantati propongono ancora l'alternante intreccio di settenario ed endecasillabo e fra le caratteristiche dell'articolazione canora dei balli spicca la capacità di proliferazione testuale delle voci.

Il 3° Gruppo è abbastanza omogeneo nella sua composizione e si riconosce soprattutto per l'impiego della vocale O. Tuttavia potrebbe effettuarsi una ulteriore suddivisione in due parti dell'area se si considerasse la sfumatura esistente fra la O pronunciata dagli orunesi e la O pronunciata dai lodeini. La grammatica del canto di Orune e del canto di Lodé è quasi identica, ma la O lodeina caratterizza la vocale preponderante, dai paesi più vicini fino a Monti. In questi paesi esistono forme di repertorio non comuni ai centri del 3° Gruppo che sono i seguenti:

1. Alà-dei-Sardi
2. Anela
3. Benetutti
4. Bessude
5. Bitti
6. Bono
7. Bottida
8. Buddusò
9. Bultei
10. Burgos
11. Lodé
12. Lollove
13. Lula
14. Monti
15. Nule
16. Olbia
17. Onani
18. Orotelli
19. Orune
20. Osidda
21. Pattada



Caratteristica fondamentale è il Bassu *tundu* e il particolare rapporto con la Mesu-'oche. Essa non è indispensabile nella creazione del duo gutturale: è un valore aggiunto nel canto e per tale motivo deve avere un suono particolarmente brillante, soprattutto nell'esecuzione dei balli dove può godere di una grande libertà creativa.

I paesi del Goceano (sa Costèra) presentano qualche differenza con i paesi della zona interna sia nella scelta delle vocali - comunque tendenti verso la O chiusa di Orune o con protesi di I come anche ad Orotelli - sia per la struttura formale del canto, come a Benetutti, Bono e Burgos.

Al 4° Gruppo appartengono i paesi del Marghine e della Planargia che presentano certamente delle affinità ma anche una variegata differenziazione di vocali, di timbriche, di forme di repertorio. I paesi compresi in questo Gruppo sono:

1. Abbasanta
2. Bolotana
3. Bortigali
4. Lei
5. Macomer
6. Norbello
7. Scano Montiferro
8. Silanus
9. Sindia

La peculiarità di maggior rilievo è la fonazione del Bassu di questi paesi. Questa voce non risponde alle caratteristiche forme classificatorie dei paesi del secondo gruppo (a cui alcuni centri potrebbero riferirsi) né del terzo gruppo (di cui spesso ricorre la vocale preponderante). E' un Basso potente, dall'ampio spettro sonoro e grazie a queste qualità foniche si adatta a qualunque Contra. Queste qualità sono condivise dal Bassu di Bolotana e Silanus e in misura minore di Bortigali mentre il Bassu di Abbasanta, Norbello, Sindia e Scano Montiferro si riavvicina alle caratteristiche dei centri del primo, del secondo e del terzo gruppo.

Non si conosce più il modo di cantare di tanti paesi della regione indicata, certamente il Canto a Tenore esisteva a Macomer dove Valery ebbe modo di ascoltarlo nel 1823 nell'esecuzione di un ballo. Dualchi possedeva il Canto a Tenore poiché questa pratica è attestata in una poesia di fine '600. Borore, Birori, Ghilarza, Noragugume e Sedilo non ricordano più la loro forma di canto mentre Aidomaggiore ha mantenuto l'espressione di canto religioso e perduto quella di canto popolare.

Il tipo di canto espresso dai paesi del 5° Gruppo non è totalmente ascrivibile alle forme e alle timbriche del Canto a Tenore. Di sicuro ne discende in maniera diretta, come è facile rilevare dall'ascolto di alcune forme del repertorio.

Sul piano filologico è importante verificare la potente emissione del Bassu di Seneghe assimilabile al Bassu di Silanus e Bolotana, è anche utile sottolineare che il Bassu seneghesu è l'unico - in quest'ultimo raggruppamento - a mantenere le desinenze non sens tipiche del Canto a Tenore.

I comuni del 5° Gruppo sono:

1. Bosa
2. Cuglieri
3. Santulussurgiu
4. Seneghe

La massiccia presenza di scuole ecclesiastiche nella zona del Montiferru ha determinato l'assunzione delle nuove forme di canto nei comuni su elencati. Gli studenti frequentatori di quelle scuole provenivano dal popolo ed erano portatori delle espressioni culturali e musicali della tradizione. Sicuramente all'interno dei seminari quei canti vennero spogliati delle componenti "profane" e adattati alle forme del gregoriano. Il risultato finale è uno straordinario ibrido costruito

fra l'impostazione colta del canto delle Confraternite e il canto del popolo che tuttavia ha resistito alle trasformazioni operate dall'esterno.

Il messaggio poetico testuale predomina sulle qualità vocali del coro (comunque costituito da Basciu, Contra e Mesa 'oghe). In questo modo si riusciva a diffondere meglio il contenuto delle poesie nelle quali si veicolava il messaggio della dottrina cristiana.

Queste trasformazioni hanno certamente portato delle modificazioni su tutte le forme di produzione canora presenti fra quelle popolazioni e l'organizzazione societaria di quelle collettività le ha codificate assumendole in misura proporzionale alla forza di rappresentatività nel canto come nella organizzazione sociale e nella vita quotidiana.

Le denominazioni dei canti del repertorio di questi comuni confermano l'ipotesi fin qui esposta. Prima fra tutte la forma detta Istudiantina (eseguita anche dai cantori di Abbasanta) a testimoniare una stilistica esclusiva di quegli studenti. La Procalzina per rappresentare il modus dei porcari e la Pastorella o Pastorina per affermare la presenza di una forma espressiva dei pastori.

Forse proprio sul piano sociale si sviluppò una competizione per raggiungere l'affermazione di uno stile elevato di canto. La denominazione del gruppo dei cantori lo conferma ancora oggi, Cuntrattu: cantare con bella voce, con stile personale e inimitabile, se una possibile traduzione riuscisse ad esprimere il significato profondo che in lingua sarda si attribuisce a trattu.

### I suoni

La più rimarchevole delle caratteristiche del Canto a Tenore è senza ombra di dubbio il suono gutturale delle voci del Basso e della Contra. Queste due voci producono nell'ascoltatore il fascino del preistorico, l'attrazione dell'ignoto e inspiegabile remoto, del mistero inviolabile.

I suoni emessi nella produzione del canto non rivelano l'origine della forma espressiva. Sono suoni irreali, lontani da somiglianze con i suoni della nostra quotidianità articolata su altre forme di produzione economica, soprattutto in ambiente urbano. Così il significato antropologico e la valenza etnologica del suono-canto si svelano solo attraverso il ritorno alle origini della comunicazione fra i sardi.

La natura geografica dell'isola ha determinato un'economia monoculturale durata per millenni senza modifiche di sorta. Il rilievo orografico, la scarsità delle precipitazioni, i corsi d'acqua di natura torrentizia, la mancanza di vie di comunicazione e il conseguente isolamento delle popolazioni all'interno dell'isola sono le cause che hanno spinto i sardi ad assumere l'allevamento come primaria ed unica forma di sostentamento. Il territorio dettava anche il tipo di bestiame da allevare: ovini o caprini, suini, bovini.

Spesso per garantire una fonte di reddito il pastore dei centri montani era costretto a vivere isolato per molto tempo e lontano dal resto della famiglia. La sua giornata trascorreva nei pascoli in mezzo al bestiame. Le sue capacità relazionali venivano dunque represses, annientate. Il suo patrimonio uditivo, per contro, riceveva numerosi impulsi che esercitavano il pastore all'ascolto, a riconoscere, a decodificare, a ricondurre il suono alla fonte emittente. Il suono del verso dell'animale, come del campanaccio e degli zoccoli, o il silenzio del paesaggio erano segni di una comunicazione che diceva al pastore di un pericolo imminente o di serena calma.

Nella comunicazione sociale si ritrovano i codici espressivi della solitudine del pascolo. Il saluto più usato fra quelle genti si costruisce su un "hé", suono che diventa parola per tradurre atto linguistico, funzione comunicativa. A sentir pronunciare quel suono-parola-funzione si ha l'impressione di proiettarsi nei pascoli, fra gli armenti.

Nel salutare routinario queste erano le formule. Importante era la funzione dell'atto linguistico, non la sua confezione. Quanto bastava per garantire la continuazione dei rapporti sociali, minabili con la semplice rottura di quell'atto. Terribili conseguenze ne sarebbero derivate.

Una brusca trasformazione del registro vocalico tendente alla gutturalizzazione del suono emesso in modo prolungato, identico al grugnito del maiale, traduce invece la gioia di un felice incontro.

Spesso a questo "grugnito" si accompagna una inequivocabile prossemia: un consistente palpeggiamento dei muscoli delle braccia, un avvicinamento di corpi legati dalle braccia che cingono le spalle altrui.

Forme, suoni, linguaggi appena descritti appartengono anche al Canto a Tenore.

L'aria incamerata nei polmoni viene sapientemente amministrata dalle voci del Basso e della Contra. Il passaggio dell'aria nelle due corde vocali produce la vibrazione delle stesse e da quelle vibrazioni ha origine il particolarissimo suono. Cavernoso, grottesco, animalesco, il suono della Contra somiglia al verso della pecora mentre il Basso aggiunge alla sonorità gutturale un suono fisso di nasalizzazione che lo rende simile al suono del Tumbu delle Launeddas e lo avvicina, nel paragone, al muggito del bovino.

Il movimento ascendente del blocco fonatorio laringeo si arresta e si scontra con un movimento discendente delle parti molli superiori della cavità orale (blocco faringeo) nell'emissione del suono del Basso: è il fenomeno della faringalizzazione.

Nella produzione di questa fonazione si ravvisa la differenziazione fra il timbro faringalizzato del Canto a Tenore e il timbro laringalizzato del canto gregoriano.

Le voci del Basso e della Contra si costruiscono in quell'epoca di passaggio dall'infanzia all'adolescenza (fra i dodici e i quattordici anni) con grave sforzo della laringe. Mettere a punto in maniera definitiva la qualità timbrica dell'una o dell'altra voce gutturale richiede anni di esercizio e sacrificio consumati nella pratica del canto. La maturità nella qualità sonora e nel ruolo definitivo della voce faringalizzata si raggiunge mediamente intorno ai vent'anni. Fino ad allora è possibile che il Basso diventi Contra e viceversa. Tale possibilità è data dall'abitudine dei giovanissimi di costruire coppie di canto in cui l'unico approccio pedagogico consiste nell'imitazione degli adulti. L'orecchio dell'uno si sintonizza sull'articolazione sonora del compagno e si abitua a comportamenti fonici collaudati. Cantare nel ruolo di Basso o di Contra con una Contra o un Basso diverso dall'abituale compagno porta spesso a determinare incomprensioni e stonature fino a rendersi conto che il registro della voce costruita e coltivata per anni non era Basso ma Contra o viceversa.

Infine se si canta impiegando suoni vocalici diversi da quelli del paese natale si arriva a modificare, nel tempo, le qualità peculiari del Basso che finirà col trovare difficoltà ad eseguire certe forme di canto.

I suoni consonantici del Canto a Tenore sono /b/, /r/, /m/ per tutti i paesi dei primi quattro raggruppamenti, nei paesi del secondo gruppo si usa anche /l/ alternata sovente a /b/ che costituisce il suono preponderante nel canto dei primi quattro gruppi. C'è quindi una forte omogeneità nella natura consonantica del canto dei diversi paesi. /b/ è quasi dappertutto il suono di partenza, /m/ accompagna il suono bilabiale sonoro e /r/ collega, rotacizzandole, due vocali. /l/ non si trova mai in inizio di canto, con tale suono si articola sempre una seconda serie di testo musicale. Spesso l'inizio avviene con l'impiego di suoni vocalici ai quali segue /b/.

Le vocali sono il tratto distintivo dei raggruppamenti individuati e i suoni vocalici segnano il colore delle voci del Basso e della Contra.

Le differenze esistenti nella fonazione del Basso fra comuni di raggruppamenti diversi hanno suggerito l'ipotesi che il suono non si produca sulle corde vocali ma sulle pieghe (chiamate false corde) poste superiormente alle due corde muscolari. Non si può escludere totalmente un coinvolgimento delle false corde magari come semplice azione di rifrazione, sulle pieghe laringali, del suono già prodotto dalle corde. Il sospetto è legittimo ma non tiene conto dell'importanza della regione della bocca in cui sono articolati i suoni vocalici.

Il sistema vocalico del sardo risulta assai semplificato rispetto al sistema fonemico latino da cui derivano le cinque vocali sarde. La vocale O risulta la più arretrata delle cinque, seguita dalla A articolata nel centro della bocca e dalle vocali E ed I assai più esterne. La posizione che ne risulta in un possibile schema è la seguente:

Bo            Be    Bi  
              Ba

L'apertura o la chiusura dell'articolazione delle vocali nel canto è da mettere in relazione all'economia della fonazione dei suoni vocalici evidenziati nello schema. Pertanto Bo sarà più economico rispettivamente di Ba, di Be e di Bi.

La vocale U è assai rara nel Canto a Tenore, tanto da essere indicata come segno distintivo di pochissime Contra che l'hanno utilizzata per movimentare al massimo il proprio canto per dare prova di eccezionale bravura: il solo paese in cui viene impiegata con certa frequenza è Torpé.

Da quanto fin qui esposto appare chiaro che le caratteristiche timbriche del Basso si determinano nella scelta di utilizzare una vocale anziché un'altra.

Il suono prodotto dalle corde vocali è modificato nella cavità orale sia per la Contra che per il Basso. La modificazione è possibile grazie all'apertura, minore o maggiore, della cavità orale per mezzo dell'abbassamento della mascella. Il suono viene perciò anche amplificato nella bocca e si connota per la scelta della vocale che accompagna il fonema consonantico.

### Forme similari

Il Canto a Tenore risulta essere uno dei simboli culturali della Sardegna nel mondo, una forma espressiva autoctona proveniente da un passato remoto ed elaborata mutuando, arricchendo e superando i linguaggi di un ambiente naturale e di un sistema economico connaturati al territorio isolano.

Tuttavia la faringalizzazione non è fenomeno esclusivo della Sardegna. Si riscontra fra altri popoli del Mediterraneo ed è spesso causata da regimi alimentari e da caratteristiche somatiche.

Anche le caratteristiche ambientali ed economiche che hanno permesso la nascita e lo sviluppo del Canto a Tenore non sono esclusive della Sardegna.

Tuttavia è perlomeno curioso che le forme simili del Canto a Tenore si riscontrino in latitudini assai lontane dalla nostra isola, a volte condividendo il tipo di economia vigente in Sardegna ma non la conformazione del territorio.

Intanto è utile precisare che nella stessa Sardegna esistono forme simili al Canto a Tenore.

Il "Basciu e Contra" del Campidano usato nell'accompagnamento della poesia improvvisata dei Muttettus è assai simile benché composto da due sole voci, una laringalizzata e l'altra no. La funzione del Basciu e Contra è solo quella di accompagnatore della poesia, il Tenore ha invece una sua dimensione creativa.

La polifonia gallurese ha molti punti in comune ma non si basa sulle desinenze non sens e non presenta la stessa ricchezza di stili soprattutto nei balli e nella caratterizzazione paesana delle melodie del repertorio.

All'esterno della Sardegna si trova una forma simile (almeno per qualche forma del repertorio) nel canto polifonico della Corsica.

Nel Marocco spagnolo, sul massiccio del Medio Atlante, una danza di iniziazione vede partecipare dieci persone, le quali rispondono, contemporaneamente, al messaggio di un singolo con suoni non sens faringalizzati.

Nel Nepal si produce un suono faringalizzato e fortemente sonorizzato nel naso nel corso della meditazione o per esercizio respiratorio. L'emissione di ogni singolo individuo non produce, unita agli altri, armonia.

Nella repubblica della Tuva (Mongolia) esiste un tipo di canto, spesso bi-fonico, perfettamente faringalizzato, articolato sull'alternanza di esposizione di parole a suoni non sens di natura onomatopeica, La formazione culturale nei paesi dell'ex Unione Sovietica tendeva alla socializzazione e benché i cantori della Tuva si proponessero sempre in formazioni di quattro individui, solo la componente strumentale è curata dai quattro musicisti ma il canto è monodico.

Al di là dell'ostacolo linguistico che impedisce la ripetizione delle parole e delle frasi (la loro lingua ha origini turche poiché la Mongolia fu provincia dell'Impero Ottomano), alcuni sardi sono in grado di imitare il loro modo di cantare. Il timbro della voce emessa dai cantori della Tuva è classificabile come Contra ma di quest'ultima ha maggiore duttilità perché allenata a cantare frasi dalla metrica assai diversa rispetto a quella sarda e soprattutto perché impostata in anni di studio specialistico.

### Le Voci

Fino agli anni Settanta, in gran parte dei paesi dove il Canto a Tenore era uno dei pochi mezzi di comunicazione di massa e formidabile strumento di aggregazione sociale, non era raro contare diverse centinaia di cantori nei vari ruoli.

Tanta partecipazione era il segno di un sentire comune dei codici della comunicazione interni alla comunità paesana che li perpetuava, li difendeva e tramandava, in forma di scuola impropria, rafforzandoli e rinvigorendoli nell'uso anche di rivisitazioni adattate alle nuove percezioni ritmiche, musicali e testuali dei componenti la collettività.

Raggiunti i 12-13 anni i maschi erano pronti a iniziare a cantare lavorando sulle corde vocali fino a mettere a punto quel curiosissimo strumento vocale che determinerà il ruolo con cui entreranno a far parte del quartetto di Canto a Tenore.

Con il passare del tempo si affinavano le tecniche del canto sperimentando ogni sera, nei bar o agli angoli delle strade, la capacità intonativa delle voci e il saper costruire la migliore tessitura armonica con gli altri componenti.

### **Boche o voce solista**

Il Canto a Tenore si compone di due codici fondamentali, la poesia esposta nel canto monodico della voce solista e la parte musicale costruita da Bassu, Contra e Mesu-'oche sugli stimoli della voce solista. Quest'ultima deve conoscere i testi delle poesie che essa deve cantare. In alcuni dei raggruppamenti individuati in precedenza, la voce e il contenuto del testo poetico hanno una importanza rilevante rispetto al testo musicale creato dal coro. Le parole devono risultare intelligibili e il testo declamato con partecipazione emotiva per far cogliere il pathos contenuto nel poema, non solo nelle melodie scelte per esplicitare al meglio il messaggio testuale ma anche nel canto di strofette per il ballo.

In altri comuni la poesia, nei suoi contenuti e nelle forme espressivo-compositive, passa in secondo piano rispetto alla produzione sonora del coro,

La voce deve produrre suoni-ritmo anziché suoni-parole, pertanto la qualità vocale del solista non è richiesta e il particolare modo di rivitalizzare il testo poetico attraverso la frammentazione delle parole, la dilatazione espansiva delle parti della poesia e la proliferazione testuale testimoniano equilibrismi vocali e non caratteristiche timbriche.

La pratica dell'ascolto degli adulti e l'esecuzione di canti costruivano la scuola di formazione dei nuovi *cantadores*: si definiva la *Boche* intonata (*attonada*) o stonata (*iscusserta*), si apprezzava la voce *crara* (di eccezionale limpidezza) e *tenorosa* perché sapeva esprimere sentimento nel far sgorgare dal petto i versi più belli ma si accettava anche la voce nasale (*muidòsa*), e in mancanza d'altro anche la voce *mezzàna* di colui che difficilmente avrebbe perfezionato il proprio stile.

La solitudine dei pascoli portava quasi naturalmente i custodi (*vardianos*) degli armenti a cantare sottovoce da soli e questo li rendeva incapaci di determinare i movimenti musicali del coro. Non si poteva esercitare - e migliorare - il canto. Questo restava relegato nell'animo e prigioniero del corpo fino a scaturirne nel momento e nel luogo comandato: la festa.

Si dice di una impossibilità di controllare la voce (*no mi la poto mantener*) perché la partecipazione all'evento festivo provoca un coinvolgimento totale e determina comportamenti che sfuggono alla razionalità.

Il canto era vissuto in paese come alta forma di espressione della capacità di socializzare, ma nell'attività economica di ciascun individuo serviva per scandire i ritmi del lavoro. Così nell'aratura *su massaju* e nel trasporto *su carrulante* eseguivano dei canti sul ritmo dei pesanti passi del bestiame bovino (vedi *Voche de torrare voes* di Orosei).

### **Bassu e Contra**

Diverse aggettivazioni caratterizzano invece le voci del coro: sul piano timbrico si definisce cupa oppure *muidòsa* (metallica) la voce gutturale della Contra che può cantare in modo lineare oppure *irmattadura* o *irborroschiu*.

Si è già detto di una possibile radice linguistica (*borrare* = muggire) per il modo di cantare di alcune Contra. L'altra etimologia è da ricercarsi nel verbo *ilborrokkare* (cfr. DES, di M. L. Wagner) traducibile con "liberare il cavallo dal chiodo a cui si legava dentro la stalla". In altri comuni sardi

dell'area del Canto a Tenore si registra il medesimo verbo per indicare la fuoruscita dell'acqua con fragore e getto di largo diametro.

L'armonia del coro si stabilisce essenzialmente nel giusto accoppiamento delle qualità timbriche della Contra e del Bassu.

Il Bassu *ascràu* (forzato) è incapace di mantenere a lungo la particolare forma di fonazione per insufficienza respiratoria. Il giogo si costruisce con elementi di carattere diametralmente opposto ma di pari forza: alla Contra metallica si affianca o il Bassu *tundu* (cupo e chiuso) o il Bassu *furriau*, cupo e discreto, o il Bassu *ladu* (ampio e avvolgente), mentre alla Contra cupa si affianca il Basso sonoro (*chitarrinu*), o aspro (*àrridu*).

Il duo gutturale dovrà affiarsi velocemente nella produzione musicale per evitare che il Bassu sia *mùdulu* o *chìchinu* come si dice del Basso che non conosce le desinenze vocaliche usate dalla Contra e pertanto apre leggermente le labbra per produrre un suono vocalico indefinito.

### **Mesu-'oche**

Alla Mesu-'oche è affidato il compito di guidare e ornare il suono prodotto da Bassu e Contra senza disturbare (*istemperare*) o coprire (*carrarjare*) con la propria presenza l'accordo delle due voci gutturali.

C'è una lezione di grande pedagogia nel "fare" il Canto a Tenore: occorre non cercare di prevaricare le altre voci con l'emissione della propria. Nessuno primeggia sugli altri, tutti partecipano in egual misura alla concordia delle voci, e non solo.

### Le Denominazioni

Proprio per tale ragione il Canto a Tenore è spesso chiamato (e in alcuni centri è questa l'unica denominazione) **Cuncordu**. Si tratta di un aggettivo indicante l'avvenuto raggiungimento dell'accordo delle voci costituenti il coro (Bassu, Contra e Mesu-'oche). Questo aggettivo genera spesso incomprensioni sul tipo di polivocalità esistente in un comune oggetto di analisi.

In Sardegna l'aggettivo può essere impiegato per definire un qualunque numero di persone che nel cantare insieme abbiano raggiunto la perfetta intesa che si richiede nella produzione canora polifonica. Il sostantivo Cuncordu è invece usato per indicare la polivocalità di natura religiosa coltivata per secoli dalle Confraternite istituite con documentazione in lingua sarda o latina o spagnola in varie parti della Sardegna fin nel sedicesimo secolo.

Le differenze sono sostanziali: il Bassu del Cuncordu canta con timbro laringalizzato, quello del Tenore con timbro faringalizzato; il Cuncordu canta anche testi in lingua latina, il Tenore solo testi rimati in lingua sarda; il primo canta anche compiendo spostamenti lungo le processioni, il secondo

è fisso e come pietrificato; il contesto topico impone al Cuncordu una scelta delle forme, degli stili e dei contenuti austera e composta contro l'informalità dei contenuti e del linguaggio del corpo del Canto a Tenore.

Da quanto fin qui rimarcato risulta ancor più curioso il nome di **Tenore** per il canto popolare sardo. L'origine si ravvisa infatti nel latino *tenor* con cui si indicava, nel Medio-evo, la voce che reggeva (sosteneva come un *dux*) l'impianto armonico delle altre voci del coro nel canto gregoriano.

Nella lingua sarda si attribuisce il termine *su tenore* alle due voci gutturali. Il nome Bassu si sostanzia come ruolo vocale: *Pone bassu* significa "canta nel registro del Basso", in contrapposizione al canto della Contra.

Non esiste forma di plurale di Tenore nemmeno se si volesse designare un elevato numero di persone che cantano nel ruolo di voci gutturali. Tuttavia, o per disinformazione o per vezzo si è diffusa l'abitudine di pronunciare il nome con una esse indicativa di numero plurale per designare non una pluralità di formazioni di canto ma anche il solo quartetto.

Alcune denominazioni trovano origine nei suoni più ricorrenti del Canto a Tenore. Possono riferirsi alle onomatopeiche **Lèllere** della Mesu-'oche, o alla ricorrenza dei suoni del Bassu e della Contra come **Bimbirimbò**.

Le due denominazioni appena citate sono da collocare in seno al registro linguistico utilizzato dai parlanti per designare il Canto a Tenore: la prima è espressa in tono amichevole, colloquiale e scherzoso. La seconda rimanda a una connotazione negativa, rimarca una sottrazione di stima e valore nei confronti del canto ed è spesso seguita dalla specificazione *de sos pastores*.

**Cussertu** è il nome che designa l'intera formazione dei quattro cantori in comuni anche distanti e si presenta, pertanto, in varianti ortofoniche diverse (Cussertu - o 'ussertu - a Mamoiada, Cuntzertu a Torpé e ad Abbasanta). È evidente la sua origine latina rintracciabile nel verbo intrecciare (*cum sero*). Tale denominazione palesa una ricerca dell'accordo perfetto delle voci che nel canto devono sentirsi come una sola voce.

Si è già detto della denominazione **Cuntrattu**, *cantare cun bellu trattu*, tipica di Seneghe. Benché sia tenuta in alta considerazione la qualità di ogni singola voce componente il coro e si ricerchi il miglior intreccio fra le voci del Basso, della Contra e della Mezza-voce, la voce solista ha un ruolo di primaria importanza. Si chiama *Pesadòe*, vocabolo che proviene dal verbo *pesare* che in sardo assume importanti significazioni. Nella pastorizia significa allevare, far crescere, costruire il gregge in numero e qualità. I significati nella semantica della lingua sono ugualmente molteplici e importanti nella ricostruzione di uno stile di produzione culturale: il neonato porta il nome di un avo per perpetuare il nome nella discendenza; è sinonimo di educazione definita in forma ancipite *bona o mala pesanzia*; è sinonimo di sviluppo e crescita fisica. La voce solista del Cuntrattu ha quindi la funzione di stimolare e invitare al canto il coro e nel fare ciò deve fare uso delle migliori espressioni vocaliche; il termine *trattu* (*traju, traggiu ...*) non ha facile ed immediata traduzione in altre lingue. È l'espressione di uno stile marcatamente personale costruito nella limpidezza del suono e nel colore della voce, nella capacità di infondere passione interpretativa, nell'assumere uno stile di canto riconoscibile come modello fra le generazioni future.

**Cantu a proa** è invece una denominazione rilevata solo a Dorgali fra cantori anziani. Il nome non nasce certamente come creazione linguistica per celebrare origini in culture esterne o in ambiti culturali diversi dal canto. *Proare* significa esporre a logoramento le corde vocali, sottoporle a sforzo e rischiare di danneggiarle. Quest'ultima denominazione è tuttavia poco usuale, la più ricorrente rimane **Cantu a Tenore** e intorno ad essa convivono nell'uso ognuna delle altre.



