

ALBERTO M. CIRESE

ALCUNE QUESTIONI TERMINOLOGICHE IN
MATERIA DI POESIA POPOLARE SARDA:
MUTU, MUTETTU, BATTORINA, TAJA

—————
ESTRATTO VOL. XXVII - 1959
—————

« Particolare studio meriterebbe la terminologia della poesia sarda », annotava al principio del secolo G. Mari; e — dopo aver sottolineato come occorresse sceverare quanta parte di essa fosse « di pretta introduzione dotta », e come gran parte restasse ancora da « cogliere dalla viva bocca del popolo » — soggiungeva: « si tratta, in genere, di una terminologia multipla, varia nelle radicali e nei significati da regione a regione » (1). Le osservazioni del Mari riguardavano l'intero campo della poesia dialettale sarda, notoriamente così ricco di produzioni e vario di metri; ma esse hanno

AVVERTENZA. — S'è ritenuto opportuno l'impiego di alcune abbreviazioni per l'indicazione bibliografica delle opere dello Spano, note per la complicazione dei loro titoli, e di alcune riviste più frequentemente citate. Eccone l'elenco:

- G. SPANO, *P. I* = *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese*: Parte I, Canzoni storiche e profane, Cagliari 1863.
G. SPANO, *P. II* = *Canzoni popolari inedite* etc.: Parte II, Canzoni sacre e didattiche, Cagliari 1863.
G. SPANO, *App. I* = *Canzoni popolari inedite* etc.: Appendice alla Parte I delle Canzoni storiche e profane, Cagliari 1865.
G. SPANO, *App. II* = *Canzoni popolari inedite* etc.: Appendice alla parte II delle Canzoni sacre e didattiche, Cagliari 1867.
G. SPANO, *S. II* = *Canzoni popolari inedite* etc.: Seconda serie, Canzoni storiche e profane, Cagliari 1870.
G. SPANO, *S. III* = *Canzoni popolari inedite* etc.: Terza serie, Canzoni storiche e profane, Cagliari 1872.
G. SPANO, *C.S.* = *Canti popolari in dialetto sassarese*, con osservazioni sulla pronuncia di S.A. il principe Luigi Luciano Bonaparte, Cagliari 1873.
ASS = « Archivio storico sardo »
ASTP = « Archivio per lo studio delle tradizioni popolari »
BBS = « Bullettino bibliografico sardo »
RTPI = « Rivista delle tradizioni popolari italiane »
VS = « Vita Sarda »

(1) G. MARI, in BBS, I, 1901, p. 200, n. 4.

pieno valore anche per ciò che concerne la poesia popolare sarda in genere e i componimenti lirici (*mutu, mutettu, battorina*) in particolare: anche in questo settore la varietà delle denominazioni è notevole, ed ha recato sovente intralcio al riconoscimento delle forme metriche, poichè spesso termini identici sono stati impiegati per designare componimenti diversi, e viceversa ⁽²⁾.

Non sembra perciò inutile, anche come avvio ad una ripresa di indagini sulla morfologia e sulla storia delle principali forme metriche della poesia popolare sarda, tornare sull'argomento e mettere ordine nelle sparse indicazioni in materia di cui disponiamo. Del resto è questo, logicamente, il primo passo da compiere per avviare in modo serio quella indagine sistematica nella tradizione orale la cui necessità, già segnalata dal Mari, apparirà ancora più chiara nel corso delle nostre note.

Quali siano le fonti documentarie da noi messe a contributo risulterà direttamente dalle pagine che seguono; qui basti pertanto avvertire che, oltre alle opere più note in materia, abbiamo avuto l'opportunità di utilizzare scritti di solito meno facilmente accessibili (quali ad esempio quelli comparsi sul periodico cagliaritano « Vita sarda »); di sottoporre ad uno spoglio sistematico le opere di Giovanni Spano, oggi note più per fama che per conoscenza diretta; di utilizzare infine le preziose annotazioni manoscritte ed a stampa di un dimenticato erudito settecentesco, Matteo Madao, che costituiscono sino ad ora le più antiche attestazioni in materia di *mutos* e *mutettus* ⁽³⁾.

⁽²⁾ Aveva già notato il fatto F. CANEPA, *Fonti di dialettologia sarda*, in VS, III, n. 11, 25 giugno 1893, p. 3.

⁽³⁾ Le annotazioni del Madao (o Madau) rimasero ignorate per tutto il periodo romantico delle ricerche di poesia popolare in Sardegna (sebbene alcuni suoi testi fossero riprodotti fin dal 1828 nella *Egeria*) e per buona parte di quello positivistico. Sulle notizie etnografiche contenute nell'opera del Madao v. ora un nostro scritto in corso di pubblicazione nella « Rivista di Etnografia »; quanto alla conoscenza ed alla utilizzazione delle sue annotazioni su *mulu* e *mutettu* val la pena di ricordare che G. Spano, pur attingendo altre notizie dalle *Armonie dei Sardi* (cfr. nota 7), ignorò totalmente

* * *

Allo stato attuale delle nostre conoscenze, il termine *mutu* non risulta documentato in Sardegna prima dell'ultimo ventennio del '700. Matteo Madao, nel tomo I del dizionario manoscritto che accompagna quel *Ripulimento della lingua sarda* di cui egli nel 1782 pubblicò soltanto un *Saggio*, registra la voce « *Mutu o Muthu* » con la seguente esplicazione: « Motto, favola, canzonetta, detto breve, da $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$, dictum, sententia, dicterium, fabula, carmen, oratio, facetiae a $\mu\iota\theta\epsilon\acute{\iota}\omega$, loquor, fabulor, od a $\mu\iota\theta\acute{\epsilon}\omega$, $\mu\iota\theta\acute{\epsilon}\omicron\mu\alpha\iota$, idem » (1).

Tralasciamo la etimologia da $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$; come è noto, il Madao si sforzò di nobilitare e di « ripulire » la lingua sarda riconducendone al greco, oltre che al latino, numerosi vocaboli « che sono, invece...

la sua descrizione e i suoi esempi di *mutos*, e solo casualmente e inconsapevolmente ne introdusse la denominazione e qualche esempio nelle sue raccolte, come meglio si vedrà più innanzi. V. CIAN, riscoprendo il *mutu* (*Mazzetto di ninne nanne logudoresi*, Torino 1889, p. 32), non ebbe alcuna notizia del precedente settecentesco; nè di questo si avvalse E. BELLORINI nelle sue analisi metriche del componimento (*Saggio di canti popolari nuoresi*, Bergamo 1892; *Canti popolari amorosi raccolti a Nuoro*, Bergamo 1893), che anzi erroneamente ritenne che il primo a raccogliere *mutos* fosse stato lo Spano (*Canti cit.*, p. 16). Il primo ad avvedersi del precedente costituito dal Madao fu probabilmente F. CANEPA, *Fonti cit.*, p. 1; ma della annotazione e degli esempi del Madao non si fece mai gran conto, come dimostrano, ad esempio, le frettolose osservazioni ad essi dedicate da P. NURRA, *La poesia popolare in Sardegna, Note bibliografiche*, Sassari 1893, p. 44, o la marginalissima utilizzazione fattane da R. GARZIA, *Mutettus cagliaritani*, Bologna 1917, p. 45, nota.

(1) M. MADAU, *Il Ripulimento della Lingua Sarda lavorato sopra l'origine ch'essa trae dalla Greca e dalla Latina*, manoscritto in due tomi conservato presso la Biblioteca Universitaria di Cagliari (S.P. 6.1. 39-40), t. I, ad v. L'opera, come abbiamo accennato, fu parzialmente pubblicata con il titolo *Saggio di un'opera intitolata Il Ripulimento della lingua sarda lavorato sopra la sua analogia colle due matrici lingue, la greca e la latina*, Cagliari 1782; dalla pubblicazione restò escluso il repertorio di voci sarde che qui utilizziamo.

o schiette voci di origine latina o voci dotte sardizzate che non hanno mai fatto parte del patrimonio linguistico sardo » (5). Nel caso specifico è poi da osservare che la immediata connessione etimologica con il greco appare del tutto infondata. Il termine sardo appare piuttosto in relazione con l'italiano « motto » che, oltre a significare « detto breve ed arguto », è stato anche usato a denotare le « parole di un componimento poetico, in contrapposto alle note musicali » (6). Ma una indagine approfondita in materia resta ancora da compiere, ed è compito che spetta soprattutto agli storici della lingua. Per la parte che ci interessa più da vicino ci limitiamo a sottolineare che gioverebbe non poco alla storia del tipo metrico il poter conoscere se il termine *mutu* è attestato prima del Madao, e se esso è di introduzione e tradizione dotte o popolari.

Quanto al valore che il Madao attribuisce al termine *mutu*, appar chiaro che esso è, nel *Ripulimento*, del tutto generico: « motto, favola, canzonetta breve ». Ma nelle *Armonie dei Sardi*, l'operetta che lo stesso Madao pubblicò qualche anno più tardi, e cioè nel 1787, il termine ha valore specifico di denominazione di

(5) A. SANNA, *Introduzione agli studi di linguistica sarda*, Cagliari 1957, p. 26.

(6) *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Quinta impressione, vol. X, Firenze 1909, pp. 622-23.

A « motto » italiano pensava già F. VALLA, *Della poesia pop. sarda*, estr. da ASTP, XIII, 1894, pp. 5-6, che affermò che *mutu* « etimologicamente non è altro che il corrispondente sardo della voce italiana motto ». P. E. GUARNERIO, in « *Rass. bibl. Lett. ital.* », I, 1893, p. 78, a proposito di *mutos* a sua volta annotava: « voce sarda corrispondente all'it. *motto*, dal lat. *muttum*, e meglio ancora dal prov. *motz*: cfr. KÖRTING, *Lat. - rom. Wort.*, 5518 ». D. VALLA, *Notizie storiche sul muttu*, in ASS, II, 1906, pp. 13-14, ritenne invece di poter affermare « che il *muttu* sardo e lo *strambotto* siciliano hanno un comune fondamento, e che anzi sono etimologicamente fratelli », sulla base di una pretesa derivazione di « *strammotto* », *strambotto*, da « *estramp-muttu* »; su questa relazione etimologica avanzò già riserve R. GARZIA, in BBS, I, p. 76; la giudicò poi infondata, sottolineando inoltre la diversità formale dei due tipi di componimenti, M. L. WAGNER, *Südsardische Trutz- und Liebes-, Wiegen- und Kinderlieder*, Halle 1914, p. 2, che richiamò anche il giudizio limitativo espresso in generale sullo scritto del Valla da F. NOVATI, *A raccolta*, Bergamo 1907, pp. 259-60.

un tipo metrico ben caratterizzato: esso designa « quelle sarde rime di verso settenario » che hanno « una sola stanza, ora di quattro, ora di sei ed ora d'otto versi », « nella rima de' quali si serba quest'ordine: se la strofa è di quattro versi, i primi due corrispondono agli altri due; se di sei versi, i primi tre cogli altri tre; se perfine d'otto versi, i quattro primi agli altri quattro » (7). Uso esclusivo del settenario, e divisione del componimento in due parti (oggi ben note con i nomi di *isterria* e *torrada* (8) o equivalenti), all'interno di ciascuna delle quali i versi non debbono mai rimare tra loro: sono appunto queste le caratteristiche essenziali comuni ai due tipi metrici abitualmente denominati *mutu* e *mutettu*.

Vero è che il Madao, nella sua descrizione, non tenne conto delle differenze che viceversa esistono tra i due tipi di componimento; e nella denominazione non attribuì valore di designazione differenziata al termine *mutettu*, che pur gli era noto. Tuttavia è assai notevole il fatto che egli documenti oggettivamente tali differenze negli esempi singolarmente precisi che ci offre: il primo (che egli dice campidanese) è esattamente la quartina di settenari di cui così abbondante raccolta farà cento trenta anni più tardi Raffa Garzia nei suoi *Mutettus cagliaritani*, e presenta con chiarezza quel salto logico (o « incongruenza ») tra la prima e la seconda parte che è così caratteristico nei *mutos* e nei *mutettus*; il

(7) M. MADAU, *Le Armonie dei Sardi*, Cagliari 1787, pp. 7 e 23. Abbiamo riprodotto integralmente i passi del Madao nel nostro lavoro ricordato alla nota 3.

(8) Anche sull'impiego « tecnico » di questi termini sarebbe opportuna una ricerca. A quanto ci consta *isterria* e *torrada* vennero registrati per la prima volta come designazione delle diverse parti del *mutu* da G. FERRARO, *Canti popolari in dialetto logudorese*, Torino 1891, pp. VIII-IX. Tuttavia in G. SPANO, *Ortografia sarda nazionale*, Cagliari 1840, vol. II, p. 17, si trova già la seguente annotazione: « Il primo verso d'una stanza qualunque l'appellano *isterrimenta*, base, da *isterrere*, lat. sternere, l'altro verso che deve accordare con quello chiamano *covacu*, da cui *covacare*, cioè *cuoprive*, *star sopra* ». Tuttavia lo Spano non riprodusse questi valori strettamente tecnici di *isterrimentu* e *covacu* nel suo *Vocabolario italiano-sardo e sardo-italiano*, Cagliari 1852, e per *torrada* annotò solo il valore generale di « ritorno ».

secondo esempio, logudorese, non ha così evidente il salto logico ora ricordato, ma offre in modo inequivocabile quello svolgimento in *cambas* o piedi — che è stato anche denominato *accambamentu* ⁽⁹⁾ — reso poi celebre dalle grandi raccolte della fine dell'Ottocento.

Dopo l'indicazione così specifica del Madao, per circa un secolo (e cioè fino alle pubblicazioni di Cian, Ferraro, Bellorini ecc.), il termine *mutu* compare molto raramente e con valore piuttosto generico. A quanto ci risulta, esso è registrato soltanto nelle opere di Giovanni Spano ^(9bis). Compare dapprima nella *Ortografia sarda nazionale* (1840) con il significato di « strofe » o « stanza », o di « cantilena »: « *Mutu* appellasi la *strofa* ossia *stanza*, e nel Monte Acuto *globu* o *globulu* »; « Il modo d'intrecciare i versi dicesi in sardo *ammutare* da *mutu*, strofa, cantilena » ⁽¹⁰⁾. Solo in un punto

⁽⁹⁾ Il termine, non sappiamo quanto artificiale, fu usato da D. VALLA, *Notizie storiche* cit., p. 14, e fu ripreso anche da R. GARZIA, in BBS, V, p. 77.

^(9bis) Notiamo tuttavia che nel manoscritto di G. FLORIS, *Componimento topografico storico dell'isola di Sardegna*, conservato nella Biblioteca Universitaria di Cagliari, al foglio 151 del tomo III (1829), in nota ad una lunga poesia in versi endecasillabi e quinari si dice: « Questa poesia di dieci piedi, si chiama nel suddetto Capo Cagliari *mutu torrau*, che vale a 'tema ripetuto in fine di ogni strofa'; perciò ogni strofa, compresa la ripetizione del tema, consta di dieci versi ». Il 'tema' ripetuto alla fine di ogni strofa è, nel testo commentato dal Floris, di un solo verso. Il termine *mutu* designa dunque in questo caso un componimento del tutto diverso da quello che ci interessa. Viceversa, al foglio 160 dello stesso tomo, il Floris chiama « *muteti* » i tipici componimenti settenari con svolgimento in *cambas* che abitualmente si denominano *mutos*.

⁽¹⁰⁾ G. SPANO, *Ortografia sarda nazionale*, Cagliari 1840, t. II, pp. 17 e 58, n. 2. A p. 30 lo Spano chiama *mutu* la strofe di nove settenari che segue alla prima *pesada*, o ritornello, di una *noina torrada* (schema: *pesada* a a b; *mutu* c c d c c d d d b). A p. 17, n. 3: « Da *mutu* viene *ammutadore*, *ammulare*, improvvisatore, improvvisare ».

Il valore di *mutu* come denominazione solo generica della strofe è attestato anche da G. MARI, in BBS, I, p. 18 sg.: « La canzone consta di due parti: I, la *pisata*; II, una serie di *mutti* o *stroffe* o *versi* come in Gallura trovò diversamente chiamato ciò che noi diremmo 'stanze' ». Anche

dell'*Ortografia* lo Spano sembra accennare ad un valore più specifico di *mutu*, come denominazione di un particolare tipo di componimento; ma a parte il fatto che il passo non è chiaro ⁽¹¹⁾, c'è da notare in generale che, tra tanti tipi di schemi strofici che lo Spano registra ed illustra nell'*Ortografia*, non ve ne è alcuno (né in versi settenari né in versi d'altra misura) che presenti le caratteristiche del *mutu* descritte dal Madao e analizzate poi alla fine dell'Ottocento.

Poco meno generico (e del resto tardivo e piuttosto raro) è l'impiego che del termine *mutu* fa lo Spano nelle sue sette raccolte di *Canzoni* e di *Canli* pubblicate tra il 1863 e il 1873 ⁽¹²⁾: usato

R. GARZIA (in A. BOULLIER, *I canti popolari della Sardegna*, trad. ital. con note, introduzione e appendice di R. GARZIA, Bologna, 1916, p. 217, n. 5), annotando il passo del Mari, affermò che « *Mutu* è propriamente la strofe, qualunque si sia »; il Garzia però aggiunse: « ma in Logudoro vale, in particolare, il tetrastico settenario che cantano le donne per lo più, ed è pari alla *battorina* » (rinviando ad A. MULAS, *Poesie dialettali tisesi*, Sassari 1902, p. 50). Sulla equivalenza di *mutu* e *battorina* che il Garzia qui asserisce ci soffermeremo più oltre.

⁽¹¹⁾ G. SPANO, *Ortografia* cit., II, p. 55: « In altre occasioni giocano i nostri poeti con *mutos*, secondo la fantasia ora con versi varianti, ora con *canzoni distese*..., ora con *madrigali*... ». È vero che i « versi varianti » (già così denominati in « Biblioteca sarda », I, n. 4, genn. 1839, p. 192, e dallo Spano, o. c., p. 21, detti anche « *trobeados* », « *trobojados* », ossia « *impastoiati* », « *complicati* », mentre « *travada*, *impastoiata* » è detta la strofe che li contiene), sono uno degli espedienti caratteristici e talvolta indispensabili per « torrare » il *mutu*; ma dal testo non appare abbastanza chiaramente se lo Spano intenda davvero contrapporre i *mutos* (in quanto componimenti dotati di una loro particolare fisionomia) alle « canzoni distese » e ai madrigali.

⁽¹²⁾ Se non v'è errore nei nostri spogli lo Spano non impiega mai il termine *mutu* in *P. I*, *P. II*, *App. II* (che del resto contengono solo componimenti polistrofici del tutto semiculti), e in *C. S.* (in cui sono raccolti molti testi monostrofici, ma di zona che, anche in base alla documentazione successiva, non ha offerto alcun esempio di *mutu* vero e proprio). Il termine compare due sole volte in *App. I*, pp. 41, 219, e il suo impiego si intensifica solo dopo che lo Spano, dietro le sollecitazioni del Pitre (v. nota seguente), dedicò maggiore attenzione ai componimenti di una sola strofe o comunque « brevi »: appare dieci volte in *S. II*, pp. 28, 106, 156, 158, 176, 192, 221, 227, 238, 272; quattro volte in *S. III*, pp. 4, 15, 84, 90.

qualche volta da solo, altre volte, — dopo i contatti epistolari con il Pitrè ⁽¹³⁾ —, come equivalente di « rispetto », di « stornello » o di *taja* ⁽¹⁴⁾, il termine *mutu* designa componimenti metricamente assai

(¹³) Il Pitrè sollecitò spesso lo Spano a raccogliere canti « brevi », o monostrofici, in una corrispondenza inedita di cui è cenno in G. PITRÈ, *Canti popolari siciliani*, Ediz. Naz., Roma, 1940, p. 163, nota, e per la quale possiamo rinviare solamente alla nostra *Introduzione allo studio della poesia popolare in Sardegna*, Università di Cagliari, Anno accademico 1958-59, poligraf., pp. 97-100. Delle lettere dello Spano al Pitrè, conservate nella biblioteca del Museo Pitrè di Palermo abbiamo potuto avere conoscenza per gentile segnalazione del prof. Giuseppe Cocchiara, e per la cortesia del dott. Aurelio Rigoli che ce ne ha procurato una copia dattiloscritta.

(¹⁴) Da solo: *App. I*, p. 41, e (con la specificazione del numero dei versi: « *mutu de noe* »), p. 219; *S. II*, pp. 28, 106, 158; *S. III*, p. 84. Come equivalente di « rispetto »: *S. II*, pp. 176, 192, 221, 227, 238, 272. Come equivalente di *taja*: *S. III*, pp. 15, 90. Inoltre nella introduzione a *S. III*, p. 4, è esplicitamente affermata, ma senza alcun raffronto concreto, la pretesa equivalenza di *mutu*, *taja*, stornello, rispetto (v. la nota 41).

Va qui notato che lo Spano non aveva alcuna idea precisa sugli schemi metrici effettivi del rispetto e dello stornello: egli talvolta impiega queste denominazioni anche da sole, per designare componimenti che non hanno nulla, o quasi nulla a che vedere con i veri stornelli e rispetti, tranne il fatto di essere in genere monostrofici: cfr. *S. II*, p. 126-27 (ove si denominano « stornelli » una strofe di nove e una di sei endecasillabi, più la ripetizione finale del verso iniziale, con schema *A B A B A A B A A A* ed *A B B C C A A*: i due testi sono riprodotti in G. PITRÈ, *Studi di poesia popolare*, Palermo 1872, pp. 364-65); *C. S.*, p. 106 (viene detto « stornello » un componimento di sei ottonari, più la ripetizione finale del verso iniziale, con schema *a b b c c a a*); pp. 119, 123, 124-25, 131-32, 143, 171 (vengono detti « rispetti » i seguenti componimenti: di quattro ottonari, più la solita ripetizione finale ecc., con schema *a b b a a*; di otto ottonari ed endecasillabi alternati, con schema *a B a B c D c D*; di quattro ottonari, con schema *a b b a a*; di otto ottonari con schema *a b b a c d d c*; di quattro ottonari con schema *a b b a a*; dei sei endecasillabi con schema *A B B C C D*). Inoltre lo Spano, in *C. S.*, p. 125, impiega anche il termine « strambotto », ma per designare un componimento polistrofico dallo schema piuttosto guasto: *a b b a a*; *c c a*; *d d e*. La assenza di nozioni precise in materia da parte dello Spano è confermata dal fatto che egli non riconobbe la più precisa corrispondenza metrica che pur esiste tra alcuni dei suoi cosiddetti « rispetti » in endecasillabi (cfr. ad es. i numeri 4 e 7 della nota seguente) e i rispetti o gli strambotti veri e propri. Per altre incertezze o confusioni dello Spano sui tipi metrici e sulle loro denominazioni vedi le note 20 e 41.

diversi tra loro ⁽¹⁵⁾, di cui soltanto tre corrispondono allo schema già descritto dal Madao ⁽¹⁶⁾. L'unico elemento costante, in tanta varietà di schemi metrici, è dato dal fatto che tutti i componimenti designati come *mutos* sono costituiti da una sola strofe ⁽¹⁷⁾: in ciò sta la parziale validità della equivalenza, per altri versi insussistente, che lo Spano ritenne di poter stabilire tra *mutu* (e *taja*) da un lato, e stornelli o rispetti dall'altro. Ma la sola conclusione che possiamo trarre dall'esame sin qui condotto è che lo Spano non riconobbe la peculiare natura metrica dei *mutos*, già identificata dal Madao, pur essendosi imbattuto in componimenti di quel tipo; e che l'uso concreto e pratico che egli fa del termine nelle sue rac-

(15) Poichè le pubblicazioni dello Spano sono assai difficilmente consultabili fuori della Sardegna non è qui superfluo fornire uno specchio riassuntivo degli schemi metrici che lo Spano denomina *mutos*: 1) una quartina di endecasillabi con schema A B B A (*App. I*, n. XII, p. 41); 2) quattro quartine di ottonari con schema a b b a (*S. II*, nn. XLI e LXXXVI, pp. 156 e 238); 3) una strofe di cinque endecasillabi con schema A B C C A (*S. II*, n. LXXV, p. 221); 4) una sestina di endecasillabi con schema A B A B C C (*S. II*, n. LX, p. 192); 5) due sestine di ottonari con schema, rispettivamente, a b a b c c, ed a b b a a c (*S. II*, nn. LII e XXV, pp. 176 e 106); 6) tre sestine di settenari con schema a b c a b c (*S. II*, n. LXXX, p. 227-28; *S. III*, n. V, p. 15); 7) due ottave di endecasillabi con schema A B A B A B C C (*S. II*, nn. IV e XLIII, pp. 28-29 e 158); 8) una strofe di otto endecasillabi più la ripetizione finale del verso iniziale, con schema A B B C C B B A A (*S. II*, n. CV, p. 272); 9) una strofe di otto ottonari più la ripetizione finale del verso iniziale, con schema a b b c c d d a a (*S. III*, n. XLIX, pp. 84-85); 10) una strofe di nove endecasillabi, denominata « *mutu de noe* », con schema A B A B A B A C C (*App. I*, n. LXXIII, p. 219); 11) un componimento di dodici endecasillabi con la ripetizione del verso iniziale al sesto e al dodicesimo posto, e con schema A B C D E A E D C B A A (*S. III*, senza numero, pp. 90-91).

(16) Sono i componimenti indicati al numero 6 della nota precedente. Va notato fin da ora che anche tra i componimenti che lo Spano denomina *tajas* si ha qualche raro esempio di schema metrico di *mutu* vero e proprio: v. la nota 42. Schema di *mutu*, ma versi endecasillabi invece che ottonari, ha anche il componimento indicato al n. 11 della nota precedente.

(17) Nel solo caso di *S. II*, n. LXXXVI, p. 238, si hanno due strofe distinte, ma pubblicate, per evidente inattezza tipografica, come componimento unico.

colte gli attribuisce di fatto il valore di « canto di una sola strofe » ⁽¹⁸⁾.

Perchè si incontri nuovamente la attestazione che *mutu* è denominazione specifica di un singolo tipo di componimento ben individuato, e non soltanto nome generico equivalente a strofe o designazione di tutto il gruppo dei componimenti di una sola strofe, bisogna attendere le pubblicazioni di Vittorio Cian, di Giuseppe Ferraro, di Egidio Bellorini, che vengono in luce a quasi un secolo di distanza dalle annotazioni del Madao e, senza averne conoscenza, ne confermano pienamente l'esattezza. Ma mentre il Madao, come abbiamo già visto, aveva denominato *mutos* sia le forme « brevi » sia quelle « lunghe », nei lavori di Cian, Bellorini, Ferraro, Nurra, il termine designa esclusivamente le forme « lunghe », con ripetizioni di versi e svolgimenti in *cambas*. Da questi lavori dipende l'uso ormai costante che negli studi si fa del termine *mutu* come denominazione assolutamente specifica del tipico componimento fiorente soprattutto nell'area logudorese; nè vi è ragione alcuna di mutare la convenzione corrente. Tuttavia è abbastanza evidente, a nostro giudizio, che non sarebbe superflua una indagine specifica, diretta ad accertare in che misura l'uso degli studiosi collimi effettivamente con l'uso vivo e con la tradizione orale delle diverse zone linguistiche della Sardegna.

* * *

Il termine *mutettu* compare per la prima volta nel ricordato manoscritto del Madao (t. I, ad v.), con valore del tutto generico: « Mutete o Muthete, mottetto, diminutivo di Muthu, composizione in musica di parole o canzonette » ⁽¹⁹⁾. Nelle *Armonie* invece,

⁽¹⁸⁾ È da notare, a questo proposito, che ad un uso nuorese di *mutu* come denominazione generica di « tutti i componimenti brevi in poesia » fa cenno E. BELLORINI, *Canti pop. amorosi* cit., p. 16, n. 2.

⁽¹⁹⁾ Non è possibile stabilire se, per la sua esplicazione, il Madao si sia basato sull'uso vivo e reale, o astrattamente si sia affidato alla asserita qua-

come abbiamo già accennato, il Madao non impiega mai il termine, pur esemplificando esattamente la forma metrica cui in seguito si riserverà appunto la denominazione di *mutettu*.

Lo Spano non registra il termine nella *Ortografia*; nelle sue raccolte lo si incontra invece una sola volta, nella forma plurale *mutellos*, impiegato per indicare un componimento polistrofico e polimetrico che non ha nulla a che vedere con ciò che oggi si intende per *mutettu*, e che ha invece lo schema metrico noto con il nome di « zingaresca » ⁽²⁰⁾.

lità di diminutivo di *mutu*, o infine sia stato influenzato dai valori dell'italiano « mottetto » nella terminologia musicale e poetica, che il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* cit., p. 621-22, così registra: « Breve componimento musicale sopra un testo tratto dalle sacre carte, per sole voci, da due a sei con accompagnamento d'organo o d'altri strumenti... Si usò anche per Breve composizione musicale di soggetto profano, da cantarsi sopra strumenti o da eseguirsi con essi soli... Fu, nella nostra antica lingua, Un componimento poetico, più spesso breve, di senso oscuro e talora scherzevole, d'intendimento morale, e talvolta anche di argomento amoroso ».

Ricordiamo qui che il Floris, nel 1829, chiamava « *muteti* » i componimenti che noi diciamo *mutos*: cfr. la nota 9bis. Notiamo inoltre che V. PORRU, *Nou dizionariu universali sardu-italianu*, Cagliari 1832, registra: « *motettu* (T. de is Musicus), motetto ».

⁽²⁰⁾ G. SPANO, *App. I*, p. 42: si tratta del componimento di Diego Mele di Bitti (di cui G. PITRÈ, *Canti pop. siciliani*, ed. cit., I, pp. 162-63, riprodusse la prima strofe) costituito da quartine di tre settenari più un quinario che dà la rima al primo settenario della quartina successiva, con schema x a a b, b c c d, d e e f, ecc.: *Oh pena dolorosa De custu core afflittu! senza fagher delittu Est pianghende. Su die suspirende*, etc. Schemi metrici identici a questo sono altrove chiamati dallo Spano *terzinas* o *redondiglias* (*P. II*, p. 66), oppure *quartettas* (*P. II*, pp. 182, 223). La confusione terminologica è poi accresciuta dal fatto che nella *Ortografia* (II, pp. 47, 17) i componimenti denominati *redondiglias* hanno schema x a x a, e le *terzinas* sono quelle di tipo dantesco; in *S. III*, p. 16, viene detta *quartetta* una normale quartina di endecasillabi con schema A B B A, altrove denominata *taja*: v. nota 41.

Per lo schema della « zingaresca » si veda V. SANTOLI, *I canti popolari italiani*, Firenze 1940, p. 149.

Solo nel 1887-88, con gli scritti di Francesco Mango ⁽²¹⁾, il termine compare con valore specifico di denominazione dei tetrastici di settenari caratteristici soprattutto dell'area campidanese. Scrive infatti il Mango: « *Mutetus*. Gli Spagnoli hanno, come gl'italiani, questa strofetta, il *motele para cantar* ⁽²²⁾. D'ordinario il *mutetu* sardo si compone di quattro versi quasi sempre quinari (sic), talvolta senari e per lo più settenari; assai raramente si forma di sette versi e di nove. Siffatta strofetta contiene un pensiero erotico, o religioso, o festevole, o uno scherzo infantile » ⁽²³⁾. La descrizione del Mango è fortemente inesatta nei particolari ⁽²⁴⁾; tuttavia è chiaro che il valore del termine è qui assolutamente specifico, come del resto ci conferma l'uso che ne fece poco più tardi Filippo Canepa il quale intitolò appunto *Mutettus* una sua raccoltina di tetrastici cagliaritari ⁽²⁵⁾. Ma a lato di questi impieghi specifici dobbiamo se-

⁽²¹⁾ F. MANGO, *Canti popolari sardi*, in ASTP, VI, 1887, pp. 485 sgg.; Id., *Della poesia sarda dialettale*, in ASTP, VII, pp. 404 sgg. Prima del Mango avevano dato esempi di tetrastici F. VIVANET, in F. CORAZZINI, *I componimenti minori della letteratura popolare italiana nei principali dialetti*, Benevento 1877, pp. 17-26, e F. RANDACIO, *Canti popolari sardi di Cagliari*, in ASTP, V, 1886, pp. 241-44, ma l'uno denominandoli « stornelli » e l'altro dicendoli genericamente « canti ».

⁽²²⁾ Il Mango rinvia a C. DE LAS CASAS, *Lengua toscana y castellana*, Venezia 1591 (più esattamente *Vocabulario de las dos lenguas etc.*).

⁽²³⁾ F. MANGO, *Della poesia sarda* cit., p. 421.

⁽²⁴⁾ I versi dei *mutettus* non sono mai quinari: l'unico esempio che il Mango può citare in appoggio alla sua asserzione è facilmente riconducibile alla misura settenaria, come del resto sono in realtà dei settenari anche i senari cui egli accenna. Quanto poi al numero dei versi, i casi di *mutettus* di sette o di nove versi cui egli fa riferimento, o che comunque sono contenuti nella sua raccolta, sono di diversa natura: talvolta si tratta di evidente errore di trascrizione (cfr. *Canti pop. sardi* cit., n. 64), tal'altra di componimenti che non hanno nulla a che vedere con i *mutettus* (l. c., n. 28, che è una preghiera infantile); tuttavia alcuni componimenti offrono esempio di un ampliamento del tetrastico attraverso un meccanismo di ripresa e di variazione di versi che è degno di attenzione, e del quale facciamo cenno alla nota 35. ✓

⁽²⁵⁾ F. CANEPA, *Mutettus popularis raccolti la più parte a Cagliari*, in VS, III, 1893, nn. 19 e 22. Il Canepa, in altro suo scritto di poco anteriore

✓ Di queste mescolanze si era già accennato E. BELLO RINI, *Canti popolari sardi raccolti a Nuoro*, Bergamo 1893, p. 17, n. 1

gnalare il valore del tutto generico che al termine attribuì Pier Enea Guarnerio, il quale, in un suo scritto del 1889, chiamò « cantilene o *muttetos* » alcune rime infantili che non hanno nulla a che vedere con ciò che ormai abitualmente chiamiamo *mutettu* ⁽²⁶⁾.

L'uso di *mutettu* come denominazione specifica del tetrastico di settenari, con valore differenziale da *mutu*, si venne affermando negli studi solo gradualmente. Ancora nel 1901 Emanuele Scano chiamava indifferentemente *mutos* o *mutettus* le forme « brevi » e « lunghe » sia dell'area meridionale sia della settentrionale ⁽²⁷⁾. Ma qualche anno più tardi Max Leopold Wagner, che allora dava inizio alla sua fondamentale serie di lavori sulla Sardegna, propose per il primo una precisa distinzione terminologica tra *mutu* e *mutettu*. « Chiamo mutu, scriveva il Wagner, la forma più lunga, più in uso nel Nord dell'isola, come vien chiamata nella maggior parte delle raccolte, e dagli abitanti stessi, come ho potuto io stesso constatare, escludendo per questa il nome di mutettu che le han dato alcuni raccoglitori. La forma diminutiva Mutettu l'adopero esclusivamente per i canti minori, di quattro versi, in uso principalmente nel Sud (Campidano) e che vengono cantati in tutte le occasioni specialmente a Cagliari e nel Campidano di Cagliari, dove in generale sono chiamati ' mutettus '. Nel Nuorese, e in genere nel territorio logudorese, dove si trovano accanto al più frequente mutu, si chiamano 'battorina' (cinque versi) da 'battor(o)' = quattuor » ⁽²⁸⁾.

(*Fonti cit.*, p. 3), aveva già segnalato la possibilità di una differenza effettiva tra *mutos* e *mutettus*, contro il Bellorini che aveva opinato (*Canti pop. amorosi cit.*, p. 16, nota 6) che fossero « in tutto corrispondenti ».

⁽²⁶⁾ P. E. GUARNERIO, *Appunti di poesia popolare sarda*, in « Giornale ligustico », XVI, 1889, pp. 461, 463.

⁽²⁷⁾ E. SCANO, *Saggio critico-storico sulla poesia dialettale sarda*, Cagliari - Sassari, 1901, pp. 51 sgg.

⁽²⁸⁾ M. L. WAGNER, *La poesia pop. sarda*, trad. it. di A. Capra, estr. da ASS, II, 1906, p. 9. L'indicazione « cinque versi » data dal Wagner si riferisce al fatto che nella *battorina* il verso iniziale viene ripetuto alla fine del componimento.

La convenzione adottata dal Wagner apparve eccessivamente semplificatrice a Raffa Garzia ⁽²⁹⁾. Delineando fin da allora la sua ipotesi della unità formale e contenutistica di tutta la poesia lirica sarda, e considerando le forme « brevi » e quelle « lunghe » come gradi diversi di sviluppo di una unica forma elementare iniziale (ipotesi e convincimenti su cui egli tornerà spesso, ma senza mai dar loro una sistemazione complessiva analiticamente documentata), il Garzia obiettò al Wagner che le forme « brevi » e quelle « lunghe » erano egualmente diffuse tanto nel Nord quanto nel Sud dell'isola ⁽³⁰⁾: nel Nord distintamente e rispettivamente denominate *battorinas* e *mutos*, e nel Sud invece comprese ambedue nell'unica denominazione di *mutettus*. Il Garzia quindi propose che, per le forme campidanesi, si chiamasse « *mutettu A* » il tetrastico, e « *mutettu B* » il componimento più lungo.

Il Wagner accolse le precisazioni del Garzia ⁽³¹⁾, ma non adottò le denominazioni di « *mutettu A* » e « *mutettu B* »; di queste, invero, non fece più uso neppure il Garzia, il quale anzi venne quasi del tutto rinunciando a sottolineare quella distinzione che prima invece aveva giudicato indispensabile. Nella sua opera maggiore, i *Mutettus cagliaritani*, al momento di definire il *mutettu* egli infatti scrive: « Il *mutettu* è un tetrastico settenario, abitualmente nella forma *a b a b*, meno in *a b b a*; e gli è propria una soluzione di continuità fra i due distici, il primo dei quali ha nome *sterrimentu*, il secondo *koberimentu* » ⁽³²⁾. In sostanza il Garzia finiva con l'ac-

⁽²⁹⁾ R. GARZIA, in BBS, I, fasc. 52-53, 1907, pp. 62-75.

⁽³⁰⁾ Per documentare l'esistenza delle forme « lunghe » campidanesi il Garzia si avvale degli esempi pubblicati da E. SCANO, o. c., pp. 53 sgg.; inoltre in uno scritto successivo, *Il 'mutettu' campidanese*, in BBS, V, pp. 77-80, pubblicò *mutettus* improvvisati in una gara, con *sterrimentu* in genere di sette versi, e conseguente numero di *cambas* nel *coberimentu*; è da notare tuttavia che i versi di questi *mutettus* sono per lo più ottonari, invece che settenari.

⁽³¹⁾ M. L. WAGNER, *Südsardische Trutz- und Liebes-, Wiegen- und Kinderlieder* cit., pp. 1-2.

⁽³²⁾ R. GARZIA, *Mutettus cagliaritani* cit., p. 17. Minore distacco dalle affermazioni precedenti si riscontra nella definizione che il Garzia dà del

ettare proprio la convenzione proposta dal Wagner contro cui aveva in precedenza mosso obiezione. Vero è che poco più oltre, con scarso vantaggio per la chiarezza, egli denomina *mutettu* un componimento che non è affatto tetrastico, ed ha uno *sterrimentu* che non è distico, ma ha invece sei versi, ed una *cobertanza* di sei *campas* di tre versi ciascuna ⁽³³⁾; vero è anche che egli accenna a una denominazione di « *mutettu* o *mutu torrau* vero e proprio », o anche di « *mutettu cumpostu* », da dare a questi componimenti « lunghi » ⁽³⁴⁾; ma si tratta di indicazioni e accenni marginali, su cui non si sofferma ed ai quali non conferisce precisione sistematica.

Il punto di arrivo di questa vicenda, per ciò che riguarda l'impiego corrente del termine *mutettu*, è stato quello che logicamente ci si poteva attendere. I primi scritti del Garzia sono rimasti quasi ignorati; tra quelli del Wagner ha avuto maggiore divulgazione il primo, nel quale si adotta la convenzione terminologica semplificatrice, che non il secondo, nel quale del resto non si impiega la convenzione proposta dal Garzia; lo stesso Garzia, in sede di definizione, afferma nettamente, e senza accenni a valori diversi, che « il *mutettu* è un tetrastico »; la maggiore raccolta di *mutettus* di cui disponiamo, quella appunto del Garzia, contiene quasi esclusivamente componimenti tetrastici: tutta questa concatenazione di

mutettu in A. BOULLIER, *I canti pop. della Sardegna* cit., p. XI, n. 2: « breve componimento popolare, tetrastico, nella forma più semplice »; del *mutu* poi (ma così denominando, per acritica ripetizione di una indicazione dello Spano, una sestina di ottonari che metricamente non ha nulla a che vedere con il *mutu* classico) egli scrive sulla stessa opera, l. c., nota 3: « pari al *mutettu*, di cui or ora, ma con più ampio svolgimento ».

⁽³³⁾ R. GARZIA, *Mutettus cagliaritani*, cit., pp. 29-30.

⁽³⁴⁾ R. GARZIA, o. c., p. 30: « Cotesto è su *mutettu* o su *mutu torrau* vero e proprio; a rigore *tòrrada* ogni *mutettu* o *mutu* in quanto gli si prepono su *sterrimentu* o *istèrria* per le varie *campas* o *peis*; ma quella denominazione spetta particolarmente ai *mutettus* o *mutos* dagli *sterrimentus* o *istèrrias* stravaganti ». Nella nota 2 della stessa pagina il Garzia aggiunge: « E badi che dicesi anche *mutettu gumpostu* ». A p. 210, in nota al tetrastico n. 296, il Garzia osserva: « Questo *mutettu* l'ebbi *kumpostu* (cioè: *torradu*, in lodigorese) ».

fatti ha avuto come conseguenza che la convenzione semplificatrice ha decisamente prevalso, e che oggi, in genere, con il termine *mutettu* si intende designare e contraddistinguere la forma tetrastica senza ripetizione di versi e senza svolgimento in *cambas*. Come già per *mutu*, anche per il caso di *mutettu* è da lamentare che l'assenza di inchieste precise non ci consenta di stabilire se realmente, nell'uso vivo e nella tradizione orale campidanese, il termine designi tanto le forme « lunghe » quanto le « brevi », come affermò il Garzia nei primi suoi scritti, e non ci permetta di conoscere quale diffusione abbiano in realtà le denominazioni di « *mutettu* o *mutu torrau* » e di « *mutettu cumpostu* » cui egli accenna così incidentalmente. Tuttavia è certo che la esistenza di forme « lunghe » campidanese, attestate da varie fonti, e le differenze formali che queste talora presentano nei confronti delle forme « lunghe » o *mutos* dell'area settentrionale ⁽³⁵⁾, richiedono che per le forme campidanese si precisi ogni volta se si intende parlare di « *mutettus* semplici » (nella maggior parte dei casi « tetrastici », ma talvolta anche « esastici », come documentano taluni testi della raccolta del Garzia), oppure di « *mutettus* composti », salvo poi a precisare di volta in volta, per questi ultimi, se le ripetizioni dei versi e gli svolgimenti in *cambas* si effettuino in maniera identica a ciò che avviene nei *mutos*, o si sviluppino invece in maniera diversa.

⁽³⁵⁾ Queste differenze formali, che qui non possiamo illustrare, pare quasi configurino un tipo intermedio tra il *mutettu* tetrastico e il *mutu* con svolgimento in *cambas*: le raccolte ne attestano la presenza sia in area campidanese sia nella zona più settentrionale, ma la forma non è stata sin qui oggetto di studio particolareggiato, per cui, in attesa di potercene occupare più distesamente, possiamo rinviare solo a quanto ne diciamo nel nostro lavoro citato alla nota 13. Esistono tuttavia anche nell'area campidanese componimenti con struttura e svolgimento identici ai *mutos* « classici »: un esempio, notevole per la relativa antichità della registrazione, è quello fornito dal Floris nel suo lavoro manoscritto citato alla nota 9bis.

* * *

Il termine *battorina*, che abbiamo visto ricorrere negli scritti del Wagner e del Garzia a designare in genere le forme « brevi » dell'area settentrionale, era stato registrato (a quanto ci risulta, per la prima volta) nel 1890 da Giuseppe Ferraro come denominazione di quartine di endecasillabi, con schema a b b a oppure a b a b, e con pausa forte, ma non stacco netto come nei *mulos*, tra i primi due versi e i seguenti ⁽³⁶⁾. Poco più tardi, sulla base di nuove ricerche, il Bellorini così definiva la *battorina* del nuorese, in uso principalmente a Orani e Mamoiada: « Sono quattro versi, talora endecasillabi, ma per lo più ottonari, dei quali il primo rima quasi sempre col quarto ed il secondo con il terzo; dopo il quarto si ripete sempre il primo verso. Anche qui il senso si svolge continuo pei quattro versi, separati solo da una pausa più forte dopo il secondo » ⁽³⁷⁾. Il valore assolutamente specifico del termine, attestato dal Ferraro, risulta in parte attenuato dalla testimonianza del Bellorini, secondo cui *battorina* è denominazione di quartine tanto di endecasillabi quanto, e più, di ottonari. Si aggiunga che il Bellorini accenna all'esistenza di componimenti siniscolesi di cinque, sei od otto versi che il popolo chiamerebbe egualmente *battorinas*, e che a Nuoro sarebbero invece detti *canthoneddas*; e che, a proposito della *battorina* nuorese, egli afferma che « talora varie *battorinas* di seguito continuano a svolgere lo stesso concetto ed allora

⁽³⁶⁾ G. FERRARO, *Canti popolari in dialetto sardo-logudorese raccolti a Siniscola*, Reggio Emilia 1890. Non ci è stato possibile prendere visione diretta della pubblicazione del Ferraro, per il cui contenuto ci basiamo su quanto ne dice E. BELLORINI, *Canti pop. amorosi* cit., p. 32. Se non c'è errore puramente materiale in quanto il Bellorini riferisce, il Ferraro registrerebbe la forma plurale « *battorinos* » (e non *battorinas*). Secondo quanto afferma F. CANEPA, *Fonti* cit., p. 3, il Ferraro, dopo averlo « introdotto », avrebbe « rifiutato » il termine, non sappiamo con quale motivazione.

⁽³⁷⁾ E. BELLORINI, *Canti pop. amorosi* cit., p. 33.

il componimento si considera già come una *canthone*, di cui ciascuna *battorina* sarebbe una *pesada* (strofa) »⁽³⁸⁾. Il valore del termine appare dunque sempre meno specifico: nell'uso reale designerebbe quartine non solo di endecasillabi, ma anche di ottonari; non solo componimenti monostrofici, ma anche singole strofe di componimenti polistrofici; e neppure soltanto quartine, ma anche strofe di cinque, sei, otto versi. Nè basta: leggendo più attentamente i testi che il Bellorini pubblicò con il nome di *battorinas*, Filippo Canepa si avvide di una ulteriore varietà: « Le *battorinas* (egli scrive) secondo la definizione dovrebbero contenersi tra l'endecasillabo e l'ottonario e invece con tal nome se ne designa, ad esempio, una oranese per tre quarti composta di settenari, andando sensibilmente a confondersi coi *mutos*, tanto più che in questi lo stacco tra la isterria e la torrada non appare costante »⁽³⁹⁾. In verità l'area settentrionale non ha fornito finora esempi molto numerosi di tetrastici in settenari senza *accambamentu* (e quindi metricamente identici ai *mutettus* tetrastici o semplici dell'area campidanese); per questa ragione, quindi, e per la varietà metrica dei componimenti denominati *battorinas*, non è assolutamente possibile impiegare il termine *battorina* come denominazione del componimento « breve » dell'area settentrionale corrispondente al *mutettu* tetrastico campidanese; ed inoltre, parlando di *battorinas*, sarà sempre da precisare la misura del verso indicando esplicitamente se si tratti di *battorinas* « in settenari », « in ottonari »⁽⁴⁰⁾,

⁽³⁸⁾ E. BELLORINI, o. c., p. 33.

⁽³⁹⁾ F. CANEPA, *Fonti cit.*, p. 3. La *battorina* cui il Canepa fa riferimento è quella pubblicata dal BELLORINI, *Canti pop. amorosi cit.*, in nota al *mutu* n. 103, e poi inclusa nel gruppo delle *battorinas* al n. 674. In tale *battorina* il primo verso soltanto è ottonario, ma è facilmente riconducibile alla misura settenaria: cfr. il v. 1 del citato *mutu* n. 103, e v. anche gli emendamenti proposti da D. VALLA, *Notizie storiche cit.*, p. 15, e R. GARZIA, in BBS, V, p. 65.

⁽⁴⁰⁾ Queste distinzioni vennero già impiegate da D. VALLA, *Notizie storiche cit.*, pp. 14-15.

o « in endecasillabi ». Starà poi all'indagine *in loco* il precisare l'uso reale dei termini nella tradizione orale delle diverse zone.

* * *

Tra tutti, il termine *taja* è il meno chiaro. Il suo valore di denominazione di un tipo metrico poggia esclusivamente sull'uso che ne fece lo Spano, il quale lo considerò esplicitamente come equivalente di *mutu*, stornello, rispetto⁽⁴¹⁾, e lo impiegò inoltre per designare una quarantina di componimenti metricamente eterogenei e pubblicati per giunta con tale confusione che non è neppure possibile riconoscere con sicurezza la assoluta costanza di quel carattere monostrofico che almeno apparentava genericamente i suoi sedicenti *mutos*⁽⁴²⁾. Al massimo possiamo rilevare che una

⁽⁴¹⁾ G. SPANO, *S. III*, p. 4: « Nella presente raccolta si troveranno molti di quelli stornelli, o rispetti in sardo detti *Tajas*, o *Mutos* ». Nel corso della raccolta lo Spano impiega quasi sempre il solo termine *taja*; in due casi (nn. V e XLIX, pp. 15 e 84-85; cfr. la nostra nota 15, ai numeri 6 e 9) egli dice « *taja, mutu* »; in un solo caso dice soltanto « *mutu* » (senza numero, pp. 90-91; cfr. nota 15, al numero 11). È inoltre da ricordare che lo Spano denomina « quartetta » una quartina di endecasillabi (senza numero, p. 16; cfr. nota 20) perfettamente identica a quella con schema A B B A che nella stessa raccolta (n. XIX, p. 37; v. anche il componimento senza numero a p. 77) egli invece chiama *taja*.

⁽⁴²⁾ In verità vari testi appaiono chiaramente monostrofici: così 1) diciassette quartine di ottonari con schema a b b a oppure a b a b: nn. III, pp. 11-12 (due quartine abbastanza chiaramente distinte); VII, p. 19 (due quartine nettamente distinte); XI, p. 24; XIII, p. 30; XIV, p. 30; XV, p. 30; XVIII, p. 36 (due quartine); XXIII, p. 46; XXVI, p. 51; XXIX, p. 52; senza numero, p. 53 (due quartine); senza numero, p. 64; XXXIX, pp. 70-71; senza numero, p. 71; 2) due quartine di endecasillabi con schema A B B A e A B A B: n. XIX, p. 37; senza numero, p. 77; 3) tre sestine di ottonari con schema a b a c c b ed a b b c c a: nn. VIII, p. 19; XXVIII, p. 52; XXXIV, pp. 63-64; 4) due sestine di endecasillabi con schema A B A B A B ed A B B C C A: nn. XL, p. 71; XLII, pp. 74-75; 5) due strofe di ottonari di otto e dieci versi rispettivamente, con ripetizione finale del verso iniziale, con schema a b b c c d d a ed a b c a b c c d d a: nn. XLV, p. 76; XXXI, p. 57; 6) la strofe in endecasillabi, denominata soltanto *mutu*, di cui già alla nota 15, numero 11. Si potrebbero forse riconoscere, ma non

buona metà delle *tajas* dello Spano è costituita da quartine di ottonari; ma il dato statistico è troppo incerto perchè se ne possa concludere che a Ploaghe, dove appunto lo Spano registrò la denominazione, *taja* designasse la quartina di ottonari altrove chiamata *battorina* ⁽⁴³⁾.

senza dubbi, tre strofe distinte in endecasillabi nel componimento n. XXII, pp. 45-46 che ha la seguente successione di rime: A B B C C D D E E F F A, G H H I I L L G, M N N M M O O G. Di altri componimenti invece non si riesce a intendere bene lo schema: non si capisce se si tratti di una strofe unica o di più strofe nei nn. II, pp. 10-11 (diciassette ottonari con la seguente successione di rime: a b b c c d d e e a f g g f f h b), XVI, p. 31 (sedici ottonari con rime a b b c c b b c c b d e e d d b), e XLIII, p. 75 (tredici ottonari con rime a b b a a c c d d e e f f: R. GARZIA, in A. BOULLIER, *I canti* cit., p. XI nota 3 e p. XII, indicò la relazione dei primi sei versi di questo componimento, che lo Spano attribuisce a Tommaso Satta, con il tema di una canzone di Gavino Passino, già in *P. I*, p. 284, e con il *coberimentu* di un *mutettu* tetrastico, e ritenne che il testo dato dallo Spano fosse confusione di due componimenti diversi). Al n. X, p. 23, dopo due sestine di endecasillabi (A B B C C A, D E E F F D), si ha una quartina di ottonari a b b a. Al n. XXVII, p. 51, sono confuse tra loro una sestina di endecasillabi (A B A B C C) che era già stata pubblicata in *App. I*, n. XLVII, p. 147, come *pesada* di una *octava serrada*, e due quartine di ottonari (a b b a; c d d c) di cui una parte compare anche nella « serenada » pubblicata da G. FERRARO, *Canti popolari in dial. logudorese* cit., p. 184 (cfr. R. GARZIA, in A. BOULLIER, *I canti* cit., pp. 62-63, nota, e v. anche E. BELLORINI, *Canti pop. amorosi* cit., p. 201, nota 13, e nota al n. 675).

Quanto ai rari esempi di componimenti in settenari, con schema di *mutu* vero e proprio, che lo Spano casualmente introdusse tra le sue *tajas*, uno soltanto (n. V, p. 15; cfr. nota 15, numero 6) offre immediatamente e completamente il caratteristico schema a b c, a b c; uno è lacunoso nella prima parte, avendo lo schema a b c a b (n. XLIV, p. 76); un terzo ha schema normale e completo a b c, a b c, ma è confuso con una ottava in ottonari (a b b a a c c a; cfr. E. BELLORINI, *Canti pop. amorosi* cit., n. 678); un quarto infine è il risultato della confusione di tre *mutos* distinti (numero XXXII, p. 58) che solo una piccola operazione ricostruttiva ha permesso di riconoscere: cfr. E. BELLORINI, o. c., p. 16, n. 1.

⁽⁴³⁾ A sostegno dell'ipotesi che abbiamo accennato potremmo addurre il fatto che la *taja*, n. XXVII, pp. 51-52 (che, come abbiamo osservato nella nota precedente, è costituita da tre strofe giustapposte), offre ai vv. 11-14

È evidente che sulla base dei dati incertissimi dello Spano non è possibile giungere ad alcuna conclusione persuasiva; nessun frutto poteva perciò produrre la piccola discussione svoltasi attorno alla *taja* alla fine dell'Ottocento, giacchè in essa non si mise a contributo nessun nuovo elemento attinto direttamente dalla tradizione, e si ignorò perfino l'esistenza del termine *tasgia*, la cui diffusione in Gallura, come vedremo più avanti, venne resa nota solo più tardi. Poggiando esclusivamente sui dati dello Spano, il Bellowini suppose che *taja* e *mutu* fossero componenti diversi: « Lo Spano, egli scrive, fu il primo ⁽⁴⁴⁾ a pubblicare dei *mutos*, ma sia per colpa di chi glieli recitò, sia perchè realmente nei paesi dove li raccolse allora non ci fosse distinzione, egli fece una sola cosa dei *mutos* e delle *tajas*, che, credo, siano invece cose diverse » ⁽⁴⁵⁾. Filippo Canepa rilevò che la distinzione supposta dal Bellowini era « più pretesa che dimostrata », e ritenne che *taja* e *mutu* fossero denominazioni diverse di componenti identici, giacchè lo Spano « nelle sue raccolte usa ora l'una ora l'altra voce promiscuamente » ⁽⁴⁶⁾. Evidentemente al Canepa sfuggiva che oggetto del contendere era appunto l'esattezza o meno dell'uso dei termini fatto dallo Spano; e perciò la sua argomentazione — sebbene accettata più tardi anche dal Garzia ⁽⁴⁷⁾ — non ha grande fondamento.

una quartina di ottonari che trova riscontro esatissimo in una *battorina* nuorese pubblicato da E. BELLOWINI, *Canti pop. amorosi* cit., n. 675.

È opportuno qui segnalare che l'amico Antonio Sanna ci informa che « il prof. Giandomenico Serra riteneva che il significato di *taja* potesse essere quello di 'breve componimento', in rapporto con l'etimologia del termine che egli derivava dal latino *talea*, 'proprie est baculus, virga', sicchè 'speciatim ac saepe est id quod arbore reciditur ut in solo depangatur ac plantetur. Poichè, inoltre, *talea* indica 'quivis ramus aut surculus' (Forcellini), sembra possibile ricordare la voce *cambu*, usata anch'essa nella terminologia poetica (*cambu* o *pei*) ».

⁽⁴⁴⁾ Già abbiamo rilevato la inesattezza di questa affermazione: cfr. nota 3.

⁽⁴⁵⁾ E. BELLOWINI, *Canti pop. amorosi* cit., n. 16.

⁽⁴⁶⁾ F. CANEPA, *Fonti* cit., p. 3.

⁽⁴⁷⁾ R. GARZIA, *Mutellus* cit., p. 17, nota 2. A sostegno della supposta identità di *mutu* e *taja*, il Garzia si avvale della annotazione del Vidal

È vero che lo Spano considera sinonimi *taja* e *mutu*; ma è quello stesso Spano che crede anche che stornello, rispetto, strambotto siano componimenti identici tra loro ed esattamente corrispondenti ai *mutos*: in così evidente genericità e approssimazione di indicazioni, quale garanzia di esattezza può offrirci la sua attestazione?

La questione resta dunque aperta. Nè grande contributo alla sua soluzione porta la affermazione non documentata di G. Calvia il quale, in nota al testo di un lamento funebre, scrive: « Erroneamente l'illustre Spano fa sinonimi *taja* e *mutu*, che hanno diverso e opposto significato. *Taja*, che alcuni fan derivare dal greco $\theta\epsilon\iota\acute{\alpha}\zeta\omega$, sta sempre nel senso di nenia e di canto funebre » (48). Vero è che a sostegno generico della affermazione del Calvia potrebbe portarsi il fatto che in qualche luogo (come per esempio a Gavoi) il pianto funebre viene denominato *mutu* (49); ma, in assenza di prove più precise, resta forte il sospetto che il Calvia abbia involontariamente confuso tra *taja* e *teju* (o *teu*) che è effettivamente una delle denominazioni del pianto funebre in Sardegna.

Più ancora che nel caso di *mutu*, di *mutettu* e di *battorina*, solo nuove indagini dirette nella tradizione orale potranno risolvere il problema rappresentato dal termine *taja*. Ma dobbiamo segnalare che per la desiderata soluzione possono e debbono essere messi a contributo altri due fatti.

Il primo, cui abbiamo già accennato, è l'esistenza in Gallura della voce « *tascja* » o « *tasgia* », usata per designare un particolare modo di cantare. « Il modo più consueto di cantare, scriveva nel 1899 Francesco De Rosa, che riteniamo sia stato il primo a dar notizia dell'espressione, è la greca poliodia, o canto in quat-

(sulla quale v. oltre), traendola dallo stesso articolo del Canepa, e sottolineando che tanto nel *tasi* del Vidal, quanto nel *mutu* campidanese del Madao si hanno i ritornelli « enninno » o « anninno »: che non è argomento di grande consistenza.

(48) G. CALVIA, *Taja antica della Sardegna*, in ASTP, XVII, 1898, p. 456, nota.

(49) Da informazione direttamente attinta.

tro (*a tascja*), adattando spesso l'accento tonico ai movimenti dei danzatori »⁽⁵⁰⁾. Della *tasgja* (o *taza*) s'è poi occupato Gavino Gabriel⁽⁵¹⁾, e la voce è tuttora viva nell'uso. Sembra indubbia l'esistenza di un rapporto tra le voci *taja* e *tasgia*, come pure è evidente la loro comune appartenenza alla terminologia metrico-musicale, anche se *taja*, almeno a quanto ne dice lo Spano, è denominazione di un tipo strofico, e *tasgia* invece di un modo di cantare.

Il secondo fatto di cui occorre tener conto è l'attestazione secentesca della voce *tasi*. Nella introduzione al suo poema *Urania sulcitana*, Salvatore Vidal, occupandosi delle origini della poesia in Sardegna è rincorrendo un genere di fantasie archeologiche che avranno numerose manifestazioni anche nei secoli successivi, ritenne di poter rintracciare nei ritornelli che al suo tempo si cantavano in Sardegna addirittura l'eco del nome del poeta latino Ennio che avrebbe insegnato ai Sardi la poesia: « Y assi, este Ennio, come era Poeta enseñó la Póesia Latina, y Griega, y mas que, come he leydo en unos fragmentos de Marangone en un Archivo de Pisa, el cantar de los Sardos, que llaman *Tasi*, esto es Ennina, o Annina, es Griego muy estragado, y alude el nombre de Ennio, que lo enseñó »⁽⁵²⁾. A parte l'assurdità fantastica dell'ipotesi, il passo è prezioso: costituisce la più antica attestazione dell'esistenza di quei ritornelli che ancora oggi sono vivi in Sardegna, e non soltanto come intercalare delle ninne nanne; ci fornisce la denomi-

⁽⁵⁰⁾ F. DE ROSA, *Tradizioni popolari di Gallura*, Tempio e Maddalena 1899, p. 260.

⁽⁵¹⁾ G. GABRIEL, *Canti di Sardegna*, Milano 1923, p. 13; Id., in *Enciclopedia italiana*, vol. XXX, p. 862, 863, cfr. anche M. AZARA, *Tradizioni popolari della Gallura*, Roma 1943, p. 145.

⁽⁵²⁾ S. VIDAL, *Urania Sulcitana*, Sacer 1638, pp. 8-9. La annotazione del Vidal non è mai stata oggetto di indagini specifiche; era tuttavia già nota a G. SPANO, *Ortografia* cit., II, pp. 59 e 60, che ne fece cenno a proposito del ritornello *Ejal ennoionna Ninnora et ninnonna Ninnonna ninna* che egli affermava usato in alcuni canti augurali in versi senari o ottonari; F. CANEPA, *Fonti* cit., p. 2 la citò solo come testimonianza della antichità del *mutu*; R. GARZIA, *Mutettus* cit., p. 17, n. 2, se ne avvale per sostenere l'identità di *taja* e *mutu* (cfr. la nostra nota 47).

nazione di quei ritornelli, o del componimento in cui si inserivano, o del modo di cantare di cui erano caratteristica; ci apre la possibilità di risalire forse anche sino al secolo XII, se mai sarà dato di rintracciare la fonte da cui il Vidal afferma d'aver attinto le notizie che riferisce ⁽⁵³⁾. Per quanto poi riguarda il problema più specifico di *taja*, ove risulti stabilito con certezza che esiste la possibilità di un rapporto fonetico accettabile tra le due forme, è evidente che la testimonianza del Vidal potrà giovare a chiarirne il valore, oltre che ad aprire uno spiraglio sulla sua storia.

Ma, allo stato attuale delle ricerche, è evidentemente impossibile impiegare il termine *taja* come denominazione specifica di un qualsiasi tipo metrico.

* * *

Sono ora possibili alcune brevi constatazioni conclusive. Innanzi tutto è da notare che le testimonianze di cui sino ad oggi disponiamo circa l'esistenza delle principali forme del canto lirico popolare sardo e delle loro denominazioni sono tutte molto recenti a meno che per *tasi*, e per il ritornello *anninno*, non si riesca a risalire dal documento secentesco al non rintracciato antecedente del secolo XII. *Mutu* e *mutettu* (e i corrispondenti tipi metrici) non risultano infatti attestati prima della fine del '700; *battorina* compare solo alla fine dell'800. Sarebbe naturalmente erroneo dedurre da ciò che i tipi metrici e le loro denominazioni non siano più antichi delle prime loro attestazioni documentali: certamente la loro antichità è maggiore. Tuttavia non è inopportuno ricordare questo limite documentario che rende l'indagine sulla storia del *mutu*, dei *mutettus* e delle *battorinas* più largamente congetturale di quel

⁽⁵³⁾ Il Marangone di cui fa cenno il Vidal può forse identificarsi con Bernardo Maragone (1108-1190 circa) i cui *Annales Pisani* sono pubblicati in *Rerum Italicarum Scriptores*, t. VI, p. II. Negli *Annales* ricordati non vi è però traccia della notizia di cui parla il Vidal; potrebbe invece essere fruttuosa una ricerca negli Archivi di Pisa, che tuttavia non ci è stato possibile condurre fino a questo momento.

che non sia avvenuto per le forme del canto lirico-monostrofico (strambotto, rispetto, ecc.) della penisola italiana.

Una seconda constatazione riguarda la grande incertezza che regna a proposito della introduzione e tradizione, dotte o popolari, dei termini. A parte *tasi* e *tasgia*, per cui non sono stati segnalati riscontri immediati con la terminologia metrico-musicale italiana, *mutu*, *mutettu*, *battorina*, sembrano strettamente collegati con « motto », « mottetto », « quartina ». Se consideriamo la abbondanza della terminologia metrica della poesia dialettale sarda, e il suo carattere piuttosto culto, o almeno semiculto, vien fatto di supporre che le denominazioni che più direttamente ci interessano abbiano avuto origine in ambienti intinti di letteratura, o almeno nell'ambito di quegli improvvisatori semiculti di cui così rigogliosa fioritura ha avuto la Sardegna.

Altrettanto incerta è la documentazione attualmente disponibile per ciò che riguarda la diffusione dei termini nelle diverse zone linguistiche sarde e il significato effettivo che ad essi viene attribuito nell'uso corrente. Non è troppo ottimistico supporre che una indagine sistematica in questa direzione potrebbe agevolare la soluzione anche delle incertezze più sopra additate.

Da un punto di vista più generale, quanto siamo venuti esponendo nel più ristretto campo delle denominazioni ci fa avvertiti della relativa insufficienza non solo della documentazione ma anche delle analisi fin qui condotte in materia di forme vere e proprie. Si rende dunque necessario un esame specifico ed attento di queste forme metriche; e il punto di partenza dovrà necessariamente essere un accertamento più preciso e critico delle varietà metriche sino ad oggi note: è questo infatti il mezzo essenziale per predisporre e indirizzare con sicurezza nuove indagini dirette nella tradizione orale, e inoltre per garantirci preliminarmente contro la acritica ripetizione di troppe congetture, o generiche o immotivate, che sono state sovente avanzate sia per ciò che riguarda i rapporti formali e genetici tra tipo e tipo all'interno dell'isola, sia per ciò che riguarda possibili connessioni (o origini) extraisolane.