

ALBERTO M. CIRESE

POESIA SARDA E POESIA POPOLARE  
NELLA STORIA DEGLI STUDI

SASSARI

1961

[Tipografia Gallizzi]

L. VENTURA

POESIA SARDA E POESIA POPOLARE  
NELLA STORIA DEGLI STILI

STAMPATO IN ITALIA

1960

Il presente lavoro, senza l'Indice dei nomi, compare anche in «STUDI SARDI» - Anno XVII 1959-1960

EDIZIONE ST. CAGLIARI

SOMMARIO: 1. Per una ripresa di studi critici sulla poesia popolare sarda, e per un approfondimento delle indagini sui rapporti tra regione e nazione. 2. Limiti cronologici della ricerca. La testimonianza più antica (Salvatore Vidal, 1638), e la tesi della filiazione diretta del mondo sardo dalle civiltà classiche. 3. Frutti documentari di questo atteggiamento alla fine del '700: Matteo Madao. 4. Prime influenze romantiche: le antologie di poesia sarda dal 1833 al 1859, e la nozione locale di poesia popolare come poesia nazionale sarda. 5. Ragioni oggettive di questa concezione: le annotazioni della « Biblioteca sarda » (1838-39) di Vittorio Angius e della *Ortografia* (1840) di Giovanni Spano, e l'importanza della poesia estemporanea semiculta nella vita locale. 6. Il disinteresse per la poesia popolare dei visitatori italiani e stranieri fino al 1850. 7. La situazione degli orientamenti e della documentazione alla metà del secolo. Caratteri generali del periodo immediatamente successivo. 8. Giovanni Spano: natura e limiti del suo interesse per la poesia popolare. 9. Le prime raccolte dello Spano (1863) e la recensione di Luigi Galli. 10. L'« anima isolana » nei *Chants populaires de l'île de Sardaigne* (1864-65) di Augusto Boullier, e l'integrale dipendenza documentaria dell'opera dalle pubblicazioni locali. 11. Il problema dei canti « storici » in Sardegna: le tesi del Boullier e le obiezioni di Pietro Amat di San Filippo. 12. Le *Appendici* (1865-67) dello Spano e il primo giudizio positivo di Giuseppe Pitre. 13. Le successive critiche del Pitre e la loro influenza sulle ultime raccolte dello Spano (1870-73). 14. Vecchi orientamenti e prime novità dal 1873 al 1888. 15. La situazione documentaria alla vigilia della « svolta ». Ragioni e caratteri dei nuovi indirizzi di studio. 16. I primi saggi di Vittorio Cian (1889-90) e la riscoperta del *mutu*. L'analisi metrica di Egidio Bellorini (1892-93). 17. Il problema dell'origine e della antichità del *mutu* e della *battorina*: conclusioni e limiti dell'impostazione contenutistica del Bellorini. 18. L'identificazione della funzione strumentale e retorica dell'*istèrria*. 19. La nota di Francesco Novati (1893) ed altri accenni di indagini formali sul *mutu* (Giuseppe Ferraro, Filippo Valla, ecc.). 20. Ricerche su canti sardi d'altra natura. La ripresa della discussione sui testi narrativi. 21. La poesia popolareggiante nelle osservazioni del Bellorini. 22. Tardivi fermenti romantici, patriottismo tradizionale e nuovi impegni scientifici nella attività locale della fine dell'Ottocento. 23. Orientamenti e temi delle ricerche nel primo ventennio del Novecento. 24. Il *mutettu*: la distinzione dal *mutu* di Max Leopold Wagner, la tesi unificatrice di Raffa Garzia, e la connessa discussione sull'origine spagnola. 25. La iniziale cautela critica di Raffa Garzia: antichità del *mutettu* e del *mutu*. 26. Il successivo prevalere dei problemi generalissimi nell'opera dello studioso sardo: monogenesi e poligenesi. 27. Il problema della poesia popolareggiante in Sardegna ed il tentativo di revisione del concetto di poesia popolare nel commento al Boullier e nei *Mutettus cagliaritari*. 28. Luci e ombre nell'opera di Raffa Garzia: la realtà dei fatti isolani come positivamente si intravede al di sotto delle teorizzazioni. 29. Cenni sull'ultimo quarantennio e prospettive di lavoro ulteriore.

1. Due propositi ci hanno mosso al presente lavoro: recare un ulteriore apporto alla ripresa critica delle indagini sulla poesia popolare della Sardegna, restate sostanzialmente al punto cui erano giunte nel primo ventennio del secolo; e contribuire, più in generale, alla illustrazione di una vicenda regionale particolarmente significativa per il chiarimento di quel rapporto tra vita culturale centrale e vita culturale locale, che ha ancora tanto peso in una nazione che, come la nostra, celebra appena oggi il centenario della sua unità politica formale, e che solo faticosamente e dolorosamente ha visto stabilirsi rapporti poco meno iniqui ed infecondi tra « centro » e « periferie ».

Sul primo intendimento non è necessario soffermarci a lungo: è cosa ben nota, anche se non mai abbastanza sottolineata, che le forme poetiche sarde, così numerose e singolari, attendono ancora una illustrazione morfologica e storica adeguata; ed è evidente che l'esame analitico degli orientamenti che di volta in volta hanno stimolato e guidato gli studi in questo campo è,

---

AVVERTENZA — Conserviamo qui 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. - *P. II* = *Canzoni popolari inedite* etc.: Parte II, Canzoni sacre e didattiche, Cagliari 1863 - *App. I* = *Canzoni popolari inedite* etc.: Appendice alla Parte I delle Canzoni storiche e profane, Cagliari 1865 - *App. II* = *Canzoni popolari inedite* etc.: Appendice alla Parte II delle Canzoni sacre e didattiche, Cagliari 1867 - *S. II* = *Canzoni popolari inedite* etc.: Seconda Serie, Canzoni storiche e profane, Cagliari 1870 - *S. III* = *Canzoni popolari inedite* etc.: Terza serie, Canzoni storiche e profane, Cagliari 1872 - *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 ».

oltre tutto, un modo efficace (se non addirittura il solo) di impiantare quell'inventario dei documenti, quella critica delle fonti, quel quadro dei problemi che costituiscono l'indispensabile punto di partenza per un serio avanzamento delle ricerche.

Il secondo proposito richiede invece un cenno meno sommario. Accade in genere che il rapporto tra « regioni » e « nazione » venga considerato solo ai « vertici »: e cioè sotto l'esclusivo profilo delle relazioni tra le *élites*, o classi « colte », dell'una e dell'altra dimensione. Ora il fenomeno della circolazione culturale, visto nella sua integralità, ci presenta una ben più complessa intersezione di fenomeni: oltre le relazioni tra i « vertici », ci sono i rapporti tra le « basi » (o classi « popolari ») di una regione e le « basi » delle altre; infine ci sono i reciproci condizionamenti tra basi e vertici sia nella dimensione nazionale sia in quella regionale o locale.

Gli studi sulle tradizioni costituiscono un buon punto di osservazione per mettere in luce questi aspetti abitualmente meno considerati. Per fare un esempio di nostra più diretta esperienza, la storia delle ricerche di tradizioni popolari nel Molise, che abbiamo altrove ripercorso <sup>(1)</sup>, se da un lato ci ha confermato un fatto del tutto normale e familiare (e cioè che il rapporto tra studiosi locali e studiosi nazionali si stabilisce in modi quasi completamente indipendenti dalle relazioni esistenti tra pastori e contadini delle diverse regioni), dall'altro però ci ha rivelato almeno un episodio significativo della influenza che la condizione culturale della base regionale può esercitare sugli intellettuali locali. Che gli studiosi molisani abbiano potuto attribuire tanta importanza alle « satire locali » da considerarle come un terzo « tipo » di poesia popolare, di importanza storica ed etnica pari a quella della canzone epico-lirica e del canto lirico monostrofico, ed abbiano perciò tentato addirittura una correzione ed un ampliamento della teoria di Costantino Nigra, è infatti il frutto

---

(<sup>1</sup>) A. M. CIRESE, *Saggi sulla cultura meridionale, I: Gli studi di tradizioni popolari nel Molise*, Roma 1955.

di una vivace pressione dell'esperienza « regionale » (2). L'episodio è in sè tenue, ma non è privo di forza indicativa. Estendendo l'indagine, non sarebbe ad esempio possibile riconoscere una analoga incidenza della condizione locale nel fatto che Silvio Giannini o Giuseppe Tigri (per riferirci a personalità di statura piuttosto regionale che nazionale), vivendo ed operando in Toscana, abbiamo assunto come loro ideale esclusivo di poesia popolare il rispetto? La larghissima fioritura toscana di rispetti e stornelli non ha forse qualche cosa a che vedere con gli orientamenti degli studiosi o toscani o di cose toscane, i quali solo raramente (almeno fino al Barbi) si occuparono di forme diverse da quelle lirico-monostrofiche? E non sarà da riconoscere una analoga esperienza regionale (piemontese questa volta) alla radice dell'interesse di Costantino Nigra per la canzone epico-lirica? La ricchezza del patrimonio di canzoni narrative del mondo popolare piemontese, di cui egli faceva esperienza così diretta ed affettuosa fin dall'inizio delle sue indagini nel campo della poesia popolare (3), non costituì forse uno stimolo preciso (anche se poi quasi del tutto riassorbito negli ulteriori sviluppi di carattere filologico) a valutare come più « belle » e più autenticamente « popolari » le canzoni narrative, e più « artificiosi » i rispetti?

Non sembra dunque inopportuno approfondire l'indagine nella direzione che questi indizi ci additano. Vero è che la diffusione delle tradizioni popolari è tale che è quasi impossibile circoscrivere ed identificare patrimoni regionali ben distinti e configurati, e cioè gruppi di fatti folklorici la cui area di diffusione concida esattamente ed esclusivamente con i confini storici o amministrativi o linguistici di una regione (4). Vero è anche che, dopo l'abbattimento delle divisioni politiche, il ritmo e la inten-

---

(2) O. c., pp. 63 sgg. Sulla « satira locale » v. anche A. M. CIRESE, *Volume secondo dei Canti popolari del Molise*, Rieti 1957, pp. 65 sgg.

(3) Ci riferiamo allo scritto pubblicato in « Il Cimento », serie II, a. II, 1854, vol. IV, pp. 897-910, parzialmente riprodotto in A. M. CIRESE, *La poesia popolare*, Palermo 1958, pp. 115-16.

(4) Si vedano in proposito le esatte osservazioni di P. TOSCHI, « *Rappresaglia* » di studi di letteratura popolare, Firenze 1957, pp. 31-43 (« Rapporti fra regione e tradizione popolare »).

sità e la esclusività della circolazione culturale interna alla regione (o a gruppi di regioni contermini e affini per vicende storiche) si sono notevolmente allentati, se non addirittura dissolti. Vero è perciò che la nozione stessa di regione resta in molti casi difficilmente precisabile. Ma è altrettanto vero che è esistito nel passato ed esiste tuttora un vivo spirito regionale che spesso fa sì che il rapporto con la vita locale, magari con la vita di un solo paese, si configuri nella coscienza e delle basi e dei vertici come un rapporto con tutta la regione. Ed è vero soprattutto che esistono zone più isolate (geograficamente e storicamente) nelle quali la caratterizzazione regionale delle tradizioni è più marcata, ed in cui la circolazione culturale interna tra vertici e base assume aspetti di singolare intensità. È questo il caso delle isole in genere, ed in particolare della Sardegna. Qui il rapporto tra *élites* e basi locali appare chiaramente più forte del rapporto tra vertici locali e cultura nazionale; la stessa relazione dei contadini e dei pastori sardi con le classi popolari non isolate sembra essere, per vari rispetti, meno diretta e intensa che non il loro rapporto con le *élites* locali. In sostanza il profilo regionale appare decisamente segnato, e si ha una più netta contrapposizione della « regione » alla « nazione ». È questa appunto la ragione per cui la vicenda della cultura regionale sarda ci appare particolarmente significativa: quasi un caso limite, che perciò può divenire particolarmente illuminante.

Tra gli altri aspetti della vicenda culturale della Sardegna quello degli studi sulla poesia popolare ci sembra offrire particolari opportunità. Il concetto di « poesia popolare » è evidentemente un fatto « culto », di « vertici »: il suo penetrare in Sardegna è dunque un problema di rapporti tra « vertici » o *élites* culturali nazionali e regionali. Ma le particolari coloriture che la nozione di poesia popolare ha assunto in Sardegna dipendono dai particolari caratteri che il fenomeno della poesia popolare presenta nell'isola: dalla qualità e dal tipo dei componimenti che gli studiosi locali si trovarono di fronte allorchè si accinsero alla raccolta ed allo studio. D'altro canto la natura stessa di questo patrimonio dipende dal tipo di rapporti che gli strati popolari

sardi hanno avuto con vertici e basi non isolani, e dalla circolazione culturale interna all'isola. Così, dal punto di osservazione che abbiamo scelto, entrano più o meno direttamente in gioco tutti i diversi profili in cui si articola il rapporto regione-nazione: il che appunto dà speranza di un lavoro non del tutto infuocato anche in ordine al secondo proposito che ci ha spinto alla presente ricerca.

Quanto ai modi con cui questa ricerca è stata condotta dobbiamo qui aggiungere che l'assenza di indagini approfondite sull'argomento è stata per noi largamente determinante. Certamente non mancano taluni antecedenti, quali la segnalazione che lo Spano fece delle prime raccolte di poesia sarda, i rilievi critici su queste raccolte e sui primi lavori dello Spano segnati da Augusto Boullier e da Giuseppe Pitrè, le annotazioni di Francesco Mango e di Pier Enea Guarnerio, le elencazioni bibliografiche più minuziose e accurate di Vittorio Cian e di Egidio Bellorini poi riprese ed ampliate da Raffa Garzia, le notizie dateci da Emanuele Scano, il rapido profilo riassuntivo tracciato da Max Leopold Wagner all'inizio del secolo, ecc.: a tutti questi precedenti il nostro lavoro deve qualcosa. Tuttavia nessuno di essi costituisce, nè nei propositi degli autori nè nella concreta attuazione, una storia analitica e sistematica degli studi di poesia popolare in Sardegna; per cui non ci siamo potuti esimere dal compito di riprendere da capo una indagine bibliografica diretta e sistematica. Ciò spieghi e giustifichi sia la minuziosità, altrimenti pedante, con cui abbiamo dovuto talvolta soffermarci su alcuni momenti della vicenda solo ora messi in luce, sia le lacune dell'informazione che non ci illudiamo certo di aver sempre evitato, anche se abbiamo posto ogni cura nel ricercare la completezza.

2. Di « studi » veri e propri sulla poesia popolare sarda può parlarsi solo a cominciare dall'ultimo trentennio dell'Ottocento: soltanto allora un gruppo numeroso di studiosi continentali e isolani si dedicò, in genere con metodo consapevole, alla raccolta sistematica ed alla pubblicazione ed illustrazione di componi-

menti direttamente attinti dalla tradizione orale. Nulla o quasi nulla di simile si era avuto in precedenza. Invero già negli anni dal 1863 al 1873 Giovanni Spano aveva dato in luce varie raccolte di *Canzoni* e *Canti* che denominò « popolari »; e prima ancora, tra il 1833 e il 1859, altri autori sardi avevano compilato antologie di poesie dialettali chiamandole anch'essi « popolari »; e infine già nell'ultimo ventennio del '700 Matteo Madao aveva raccolto documenti e registrato notizie di notevole interesse; però lo Spano aveva impiegato criteri estremamente esitanti e discutibili, e gli antologisti del '33-59 avevano raccolto solo poesie d'autore, ed il Madao non aveva avuto alcuna consapevolezza del problema della poesia popolare. A rigore, dunque, la nostra indagine potrebbe limitarsi al periodo più recente. Ma, per scarsi che siano stati i risultati documentari conseguiti nei cento anni che dividono le annotazioni del Madao dalla fioritura di pubblicazioni della fine dell'Ottocento, tuttavia taluni risultati vi furono. Ed inoltre vi furono concezioni e orientamenti, magari discutibili, ma dei quali è necessario rendersi conto, anche perchè condizionarono (e talvolta condizionano ancora) l'ulteriore sviluppo delle ricerche. Per questa ragione appunto la nostra indagine prende le mosse dalla fine del Settecento, e cioè dall'opera del Madao.

Più indietro non ci è dato risalire se non per un isolato documento. A differenza di quanto avviene per la poesia popolare del resto d'Italia (per la quale ci soccorrono testimonianze e documenti anche abbastanza antichi) per la poesia popolare sarda, allo stato attuale delle conoscenze, mancano quasi del tutto le indicazioni anteriori alla fine del Settecento. In verità nessuna indagine specifica è stata condotta in questa direzione, e non è perciò da escludere che opere a stampa o manoscritte, sin qui studiate con altri intendimenti, possano rivelare notizie preziose, se le si sottoponga ad un esame più accurato dal nostro punto di vista. Ma sino ad oggi noi possiamo indicare un solo documento sulla poesia popolare sarda anteriore al Madao: ed è il passo della prefazione al poema *Urania Sulcitana* (1638) nel quale Salvatore Vidal ci attesta l'esistenza di un tipo di canto

sardo caratterizzato dal ritornello « enninno » e denominato *tasi*, e ci rinvia ad una fonte di parecchio più antica <sup>(5)</sup>. L'annotazione del Vidal ha una indubbia importanza documentaria; ma qui essa ci interessa soprattutto come prima testimonianza, nel nostro campo, di un orientamento che avrà durevoli manifestazioni. La registrazione del ritornello e del nome *tasi* traeva infatti occasione dalla analogia (invero puramente casuale) tra il ritornello e il nome del poeta latino Ennio: questi, secondo il Vidal, avrebbe insegnato ai Sardi l'arte poetica, e quelli ne avrebbero conservato memoria riconoscente nel loro « enninno ». La supposizione è priva di fondamento, ma l'atteggiamento è significativo: il mondo sardo moderno viene posto in collegamento direttissimo e immediato con il mondo antico.

Questa tendenza ha avuto manifestazioni assai numerose: per tenerci solo al nostro campo, si pensi all'opera del La Marmora, prima ancora che a quella del Bresciani così esplicita in proposito anche nel titolo. Non è difficile naturalmente esprimere un giudizio negativo su questi tentativi di vedere nel mondo sardo una filiazione diretta delle età più antiche; troppo spesso essi sono condotti solo in forza di un orientamento pregiudiziale che — involontariamente ma chiaramente — piega i fatti alla tesi preconcepita, e distoglie dall'esame attento, paziente e faticoso dei documenti (cui si sostituiscono troppo facilmente le comparazioni generiche e improvvisate, così spesso basate su analogie estremamente labili o addirittura inconsistenti). Ma è anche doveroso riconoscere che c'erano e ci sono delle ragioni oggettive che spiegano questa tendenza; e stanno appunto nel carattere fortemente conservativo del mondo tradizionale sardo. Inoltre questi pre-

---

(5) S. VIDAL, *Urania Sulcitana*, Sacer 1638, pp. 8-9. Per un breve esame del passo, e anche per il rinvio alla fonte più antica che potrebbe essere del sec. XII, cfr. A. M. CIRESE, *Alcune questioni terminologiche in materia di poesia popolare sarda: 'mutu', 'mutettu', 'battorina', 'taja'*, estr. da « Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e di Magistero dell'Università di Cagliari », vol. XXVII, 1959, pp. 25-26.

Per notizie sul Vidal, vedi E. TODA Y GÜELL, *Bibliografía española de Cerdeña*, Madrid 1890, pp. 196-97; F. ALZIATOR, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari 1954, pp. 163-168; J. ARCE, *España en Cerdeña*, Madrid 1960, ad v.

giudizi archeologici e queste arbitrarie connessioni col mondo antico hanno talvolta ottenuto l'effetto, involontario ma comunque positivo, di conservarci documenti di notevole interesse: così appunto nel caso del Vidal, e così, in misura assai maggiore, in quello del Madao.

3. Il gesuita Matteo Madao merita infatti un posto particolare nella storia delle ricerche etnografiche in Sardegna proprio in forza della sua volontà di ricollegare sistematicamente il mondo sardo alla antichità classica. La sistematicità della sua tesi che tutta la Sardegna moderna — sia linguisticamente sia per usi e costumi — discenda per linea diretta e ininterrotta dal mondo greco-romano, lo portò a raccogliere, sia pure in forma frammentaria, documenti di particolare esattezza nel campo dell'etnografia in genere e della poesia popolare in specie <sup>(6)</sup>. Riguardo a quest'ultima infatti egli non solo annotò — forse per il primo — le denominazioni di *mutu* e *mutettu*, ma identificò con esattezza i caratteri metrici generali di queste forme (uso del verso settenario, divisione della strofe in due parti, all'interno di ciascuna delle quali i versi non debbono mai rimare fra loro), e fornì esempi di *mutos* e di *mutettus* di particolare valore documentario, registrando anche con precisione le modalità di quello svolgimento in *cambas* che solo cento anni più tardi verranno nuovamente scoperte ed illustrate. Il Madao dette anche esempi di ritornelli, ancor oggi viventi nella tradizione orale, ed annotò la lezione più antica di quel canto del « maggio » di Ozieri, che sarà più tardi noto per opera del La Marmora <sup>(7)</sup> e che nel 1865

---

<sup>(6)</sup> Notizie più dettagliate sul Madao (o Madau: Ozieri 1723, Cagliari 1800), e sulla sua opera abbiamo raccolto nello scritto *Notizie etnografiche sulla Sardegna del '700 nell'opera di Matteo Madao*, estr. da « Rivista di Etnografia », XIII, 1959, Napoli 1960. Gli scritti del Madao che più direttamente riguardano la poesia popolare sono il repertorio di vocaboli, restato manoscritto, che accompagna il *Ripulimento della lingua sarda* (di cui un *Saggio* fu pubblicato nel 1782), e *Le armonie dei Sardi*, Cagliari 1787. I passi di interesse etnografico contenuti in queste opere sono riprodotti nelle nostre *Notizie* su ricordate.

<sup>(7)</sup> Cfr. nota 54.

J. Caselli considererà come il solo canto veramente popolare fino ad allora raccolto in Sardegna (\*).

Giova prestare attenzione alle ragioni ed ai modi delle annotazioni del Madao. Teso essenzialmente alla dimostrazione della integrale « grecità » e « romanità » del mondo sardo moderno, il Madao volgeva lo sguardo alla poesia dei Sardi solo in quanto riteneva che l'« antico e il nuovo modo di poetare in Sardo », e l'« arte che li Sardi adoprano nel comporre i loro versi e le loro canzoni, e nell'accompagnare queste ora col canto, ora col ballo, e ora col suono di musicisti strumenti pastorali » riproducessero inalterata « la prisca usanza de' Greci e de' Romani » (9). È l'indirizzo del Vidal ampliato e reso sistematico. Ed è evidente perciò che la poesia sarda doveva apparire al Madao innanzi tutto come un complesso unitario, unificato appunto dal fatto di essere linguisticamente sardo: nelle sue analisi e nelle esemplificazioni egli infatti affianca testi d'autore e ritornelli « popolari », *mutos* o *mutettus* e poesie sardo-latine. Tuttavia, guardando con attenzione, ci si avvede che il Madao avverte l'esistenza di differenze di livello culturale all'interno del complesso unitario della poesia sarda. Allorchè ci parla dei *mutos*, egli ad esempio sottolinea che si tratta di componimenti cantati dal « volgo » (10); allorchè discorre degli strumenti musicali, distingue esplicitamente tra quelli usati dalle « persone colte » e quelli « più familiari ai sardi », quali le *launeddas* (11). Si delinea dunque, almeno embrionalmente, una distinzione tra fatti « colti » e fatti « volgari » (o, nella terminologia romantica, « popolari ») all'interno dell'unità dei fatti « sardi »; e gli elementi di carattere più « volgare » o « popolare » sembrano contenere più diretti e qualificati carat-

---

(8) J. CASELLI, *Chants populaires de l'Italie*, Parigi 1865, p. 235, citato da G. PITRÈ, *Studi di poesia popolare*, Palermo 1872, p. 371 (Ediz. Naz., Firenze 1957, p. 371).

(9) Così in *Le Armonie dei Sardi*, p. 3 (cfr. *Notizie cit.*, p. 5).

(10) *Le Armonie cit.*, p. 5 (cfr. *Notizie cit.*, p. 26). Altrove (*Le Armonie cit.*, p. 23; cfr. *Notizie cit.*, p. 28), il Madao dice che i *mutos* sono « li più volgari componimenti poetici ».

(11) *Le Armonie cit.*, p. 26 (cfr. *Notizie*, p. 30).

teri di antichità e di « sardismo ». In altri termini, tutto ciò che è linguisticamente sardo si contrappone, nel Madao, a ciò che sardo non è; ma entro i fatti sardi, quelli « volgari » appaiono come i più « sardi », e cioè i più legati al mondo classico e i più differenziati dal mondo non sardo.

C'erano, in questi accenni, degli elementi che l'introduzione della nozione romantica di poesia popolare poteva far propri e sviluppare. Ma le cose andarono altrimenti negli studi isolani. Gli antologisti del '33-59 prima, e lo Spano poi, impiegheranno termini romantici quali « popolo » e « popolare », ma non contrappongono la « popolarità » all'« alta cultura », la poesia « popolare » a quella « d'arte ». Così è accaduto che un orientamento niente affatto romantico, quale fu quello del Madao, ha anticipato in qualche misura quella scoperta romantica dell'esistenza di valori culturali diversi da quelli ufficiali ed aulici che invece i raccoglitori sardi successivi, pur influenzati dal romanticismo, ignoreranno; e sul piano documentario ci ha conservato anche la registrazione di alcune forme di poesia popolare (*mutos* e *mutettus*) che resteranno pressochè sconosciute a sardi e non sardi fin quasi al termine dell'Ottocento <sup>(12)</sup>.

4. Nonostante il titolo che recano e le motivazioni romantiche che adducono, le tre antologie di poesia « popolare » sarda pubblicate nel primo sessantennio dell'Ottocento non contengono neppure un componimento che possa paragonarsi ai *mutos* del Madao.

Si veda la più antica di queste antologie, *Canti popolari della Sardegna*, pubblicata nel 1833 da Giuseppe Pasella <sup>(13)</sup>: nella presentazione, firmata dal « tipografo » A. Timon, si legge:

---

<sup>(12)</sup> Va notato tuttavia che alcuni testi registrati dal Madao erano stati ripubblicati in W. MÜLLER - O. L. B. WOLFF, *Egeria*, Raccolta di poesie italiane popolari, Lipsia 1829, pp. 223-25; cfr. *Notizie* cit., p. 3.

<sup>(13)</sup> [G. PASELLA], *Canti popolari della Sardegna*, Cagliari 1833. La raccolta fu pubblicata anonima, ma già lo Spano ne attribuiva la paternità al Pasella, cui riconosceva anche il merito della « elegantissima e critica prefazione su i dialetti »:

Offro a' miei Compatriotti un'eletta di fiori poetici, colti nelle natie nostre contrade. Che se altri non senta d'essi quell'aroma, che viene dai soavissimi del giardino d'Italia, siami dato il dire, che un cotale lor proprio candore, e certa venusta semplicità mostrano gentile la terra che li produsse.

La nostra isola non aveva finora *canti popolari*, conosciuti al Bel Paese di cui la Sardegna è non ultima nè ignobile provincia. Un colto toscano, non ha molto, di ciò con noi si doleva, meno per darcene rimprovero, che a persuaderci come dalla poesia popolare, o perchè venuta dal popolo, o perchè al popolo diretta, si tragga, sopra ogni altro modo qualunque, testimonianza delle abitudini, e dell'indole morale di una Nazione (14).

Gli orientamenti sono quelli che allora venivano manifestandosi in Italia: la poesia popolare è concepita come testimonianza dell'indole nazionale, ed ha, in quanto al concetto, il duplice (ed ambiguo) valore caratteristico in questo periodo: quello di poesia « venuta dal popolo » e quello di poesia « al popolo diretta ». Le sollecitazioni della cultura continentale erano dunque giunte in Sardegna assai presto: basti pensare che solo tre anni prima avevano visto la luce il *Saggio* del Visconti e la recensione del Tommaseo, che costituiscono appunto il punto di partenza dell'interesse continuativo in Italia per la poesia popolare. Ma allorchè si passa dai propositi, espressi nella presentazione, ai « fiori poetici », che dovrebbero essere o venuti dal popolo o al popolo diretti, ci si avvede che nella antologia sarda le cose stanno altrimenti che nelle contemporanee raccolte continentali. Neppure un testo, nei *Canti popolari della Sardegna*, che

---

v. G. SPANO, *Ortografia sarda nazionale*, Cagliari 1840, parte II, p. 105. Su questa e sulle altre antologie delle quali ci stiamo occupando espressero giudizi limitativi o totalmente negativi innanzi tutto A. BOULLIER (cfr. nota 107), e poi G. PITRÈ e A. D'ANCONA (cfr. note 137 e 176). È dubbio tuttavia che Pitre conoscesse per lettura diretta queste antologie: al n. 2058 della sua *Bibliografia*, riferendosi alla citazione di queste raccolte fatta da G. Spano (*P. I.*, seconda edizione, 1866), dice che esse « probabilmente » contengono componimenti letterari e che perciò non può tenerne conto nella sua elencazione bibliografica.

(14) *Canti popolari della Sardegna* cit., pp. III-IV.

possa dirsi, anche con la migliore buona volontà, « venuto dal popolo »; ma invece componimenti del tutto culti, dovuti alla penna del cinquecentesco Gerolamo Araolla, dei settecenteschi Matteo Madao e Gavino Pes, e dei contemporanei, o di poco posteriori, Gian Pietro Cubeddu, Efsio Pintor Sirigu, Salvatore Sanna, ecc. Nè può parlarsi, per queste composizioni, di poesia « diretta al popolo », al modo delle poesie « popolari » dei romantici Carrer, Dall'Ongaro o Prati: per l'epoca stessa cui appartengono (prevalentemente la fine del Settecento), in queste composizioni sarde non v'è e non può esservi nulla che, per stile o per argomenti prescelti, le faccia « popolari » neppure nella seconda accezione del termine.

C'è dunque una evidente divergenza tra la formulazione romantica della premessa e la realtà, nè romantica nè in alcun senso « popolare », dei componimenti che pur vengono detti « popolari ». Che intendeva quindi in realtà per « poesia popolare » il compilatore dell'antologia? Solo ed esclusivamente « poesia dialettale sarda ». Se la cosa non fosse di per sè abbastanza evidente, potrebbe renderla tale l'episodio narrato da Efsio Luigi Pintor Navoni (nipote del ricordato Pintor Sirigu) in una lettera ad Emanuele Scano. Intendimento del Pasella, ci dice il Pintor Navoni, era di pubblicare documenti di tre dialetti: cagliaritano, logudorese e tempiese; ma poichè scarseggiavano i testi in cagliaritano, fu lo stesso Pasella ad incitare il Pintor Navoni a scrivere qualcosa in quel dialetto; ed il Navoni non solo scrisse un'ode, ma parafrasò « certi versi latini di tema religioso », ricavandone una saffica e delle terzine, che comparvero appunto nell'antologia del Pasella sotto il nome del nonno del Navoni, il Pintor Sirigu, cui per lungo tempo vennero attribuite <sup>(15)</sup>. A parte ogni altra considerazione, appare chiaro che il centro dell'interesse dell'antologista non stava nella « popolarità » o di origine o di destinazione dei componimenti, ma invece nella loro qualità « dialettale », intesa come fatto linguistico.

---

(15) E. SCANO, *Saggio critico-storico della poesia dialettale sarda*, Cagliari 1901, pp. 114-116.

Conferma ed accentua questo orientamento la pubblicazione dei *Canti popolari dei classici poeti sardi* curata vent'anni più tardi da Tommaso Pischedda <sup>(16)</sup>. Manca, in questa raccolta, una prefazione che ci illumini sulle concezioni dell'antologista <sup>(17)</sup>; ma il titolo ed il contenuto parlano assai chiaramente. Si tratta di canti dei poeti sardi « classici » quali l'Araolla, il Cubeddu ed altri; nè basta, giacchè il Pischedda ai già culti componimenti in sardo di questi autori aggiunse persino « le odi sardo-latine del Madau, e quelle tutte latine di Francesco Carboni » <sup>(18)</sup>. Qui dunque « popolare » non significa soltanto « dialettale sardo »; significa addirittura « composto da sardi », quale che sia la lingua adoperata.

In parte diverso, e tuttavia sostanzialmente aderente al medesimo orientamento, il valore attribuito al termine « popolare » nella terza antologia, *Canzoni popolari, ossia Raccolta di poesie tempiesi*, pubblicata anonima a Sassari nel 1859. Qui di nuovo compare una prefazione giustificativa, che dice tra l'altro:

Questi canti strettamente legati all'indole, al costume, al grado di civiltà di quelli abitanti non sono affatto indegni dell'attenzione del filosofo. Sommamente apprezzabili per quella espressione, che viene spontanea a chi senta i moti degli affetti, addimostrano un misto sempre interessante di comune e di insolito, d'ordinario e di nuovo. Improntati di molto fuoco, e ispirati interamente dal cuore ne appalesano i due più gagliardi affetti, l'amore e lo sdegno. E li palesano con quella energia, naturalezza di verso, leggiadria d'immagini, e nobiltà di concetti, che rapiscono nel leggerli, e molto più nell'udirli cantare. Nè fia meraviglia. Imperocchè dettati, come dice il cav. Tola, in una lingua svelta, vivace, espressiva, come la fisionomia, i modi e le forme

---

<sup>(16)</sup> T. PISCHEDDA, *Canti popolari dei classici poeti sardi*, Sassari 1854. Le traduzioni con cui il Pischedda accompagnò i testi dialettali furono oggetto di critiche: cfr. S. MANCA LEONI, *Osservazioni e note al discorso preliminare sulla origine... della religione cattolica, e Dialogo dei poeti sardi sui canti popolari tradotti ed illustrati per l'ab. T. Pischedda*, Cagliari 1855; per queste e altre critiche del Manca Leoni cfr. E. SCANO, *Saggio cit.*, p. 156.

<sup>(17)</sup> C'è in suo luogo un « Discorso preliminare » sulla religione.

<sup>(18)</sup> Così segnalava il fatto R. GARZIA in A. BOULLIER, *I canti popolari della Sardegna*, Traduzione italiana con note, introduzione e appendice di R. GARZIA, Bologna 1916, p. XVII, n. 3.

di quei cittadini, non è a stupire, se colla soavità della melodia e colla delicatezza del sentimento esprimano al vivo le passioni degli amanti, e riescano dilettevoli a chi sia veramente commosso. Gli è per questo, che conservano ancor oggi una celebrità popolare, e si cantano con piacere nella Gallura ed in molti altri luoghi dell'Isola (19).

Siamo nel 1859, ed al primo entusiasmo romantico già s'ubentrava, nel resto d'Italia, uno studio filologico più preciso dei testi popolari, mentre l'eredità tommaseiana illanguidiva nei superficiali idilli al modo di Giuseppe Tigri. Stupirebbe quindi, anche se in zona periferica, una così vivace e autentica formulazione delle ragioni dell'amore romantico per la poesia popolare, se non fosse che buona parte del testo che abbiamo riferito è la riproduzione quasi letterale di una delle pagine che Pietro Ercole Visconti aveva premesso quasi trent'anni prima al suo *Saggio* (20). Ma a parte l'indebita appropriazione (che tuttavia è segno di un certo contatto con la cultura continentale), qui importa notare che viene ora accennato un valore del termine « popolare » più aderente alla qualità dei testi pubblicati ed alla particolare situazione culturale della Sardegna. I testi riuniti sono ancora testi culti d'autore (dovuti in prevalenza all'arcade tempiese Gavino Pes); ed il compilatore dell'antologia tiene sempre l'occhio alle questioni e distinzioni dialettali; ma la « popolarità », questa volta, vien fatta consistere nella « celebrità popolare » di cui quei componimenti godevano, e cioè nella loro divulgazione. Ed è appunto vero che in Sardegna, come osservava Alessandro D'Ancona, « il volgo ha fatto sua gloria delle rime vernacole dei dotti poeti » (21), e che molti componimenti dialettali — nè popolari per intendimento romanticheggiante, nè semplici ed elementari per concezione e fattura — hanno goduto o

---

(19) *Canzoni popolari, ossia Raccolta di poesie tempiesi*, Vol. I, Sassari 1859, pp. VII-VIII.

(20) P. E. VISCONTI, *Saggio de' canti popolari della provincia di Marittima e Campagna*, Roma 1830, p. 7 (cfr. A. M. CIRESE, *La poesia popolare* cit., p. 99).

(21) A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno 1878, p. 323 (1906<sup>2</sup>, p. 366).

godono di vasta divulgazione, così che ancora oggi, chi ne abbia voglia e trovi cantori compiacenti, può sentir cantare da un qualsiasi *cuncordu* barbaricino le ottave della *Gerusalemme Vittoriosa* di Luca Cubeddu o i sonetti di Diego Mele.

Nel quadro di questi orientamenti ben si colloca il fatto che i tre antologisti di cui ci stiamo occupando ignorino totalmente *mutos* e *mutettus*, pur già annotati e commentati nell'opera del Madao che essi certamente conoscevano. *Mutos* e *mutettus*, tra tutti i canti sardi, sono indubbiamente i più simili agli strambotti, ai rispetti, agli stornelli nei quali il Visconti o il Tommaseo avevano ritrovato in così larga misura quella spontaneità, quella naturalezza, quella assenza di cultura e di artificio che ai loro occhi costituivano l'essenza della poesia popolare. L'averli ignorati è dunque la riprova, se mai ne occorresse una, che mancò in Sardegna ogni coscienza di quella contrapposizione tra poesia « popolare » e poesia « d'arte », che viceversa costituisce tanta parte dell'estetica romantica: qui « popolare » non si oppone ad « artificioso » o a « colto »; significa soltanto « linguisticamente sardo », o anche « sardo » *tout court*. In ultima analisi equivale a « nazionale sardo »: non per nulla in altri scritti di questo periodo, che dovremo esaminare più oltre, vien detta « nazionale » la grammatica sarda <sup>(22)</sup>, e vengono chiamati « cantori nostri nazionali » gli improvvisatori isolani <sup>(23)</sup>. Ma, per tornare alle nostre antologie, c'è ancora un aspetto da notare: mentre il Madao aveva talvolta accennato a riconoscere più forti i caratteri della « nazionalità » sarda in canti o usi « volgari », il Pasella, il Pischedda e l'anonimo curatore della *Raccolta* tempiese si volgono esclusivamente a componimenti « culti »: anche da questo punto di vista la loro comprensione degli orientamenti romantici resta del tutto superficiale, giacchè vien meno pure quella contrapposizione di carattere politico-sociale tra « popolare » ed « aristocratico » che non mancava invece nel concetto

---

<sup>(22)</sup> Ci riferiamo, come è evidente, alla già citata *Ortografia sarda nazionale* di Giovanni Spano.

<sup>(23)</sup> Così a p. 116 della « Biblioteca sarda » più avanti citata.

romantico della poesia popolare. In conclusione, l'unico fatto cui realmente si volgono l'attenzione e l'interesse dei nostri antologi è quello dell'isola-nazione, individuata ed espressa, però, soltanto dai prodotti letterari delle classi più elevate.

Quali le ragioni di questo atteggiamento? Esso perdurò a lungo in Sardegna: meno angusto, giacchè l'attenzione non si limitò più alla sola letteratura « colta », ma sostanzialmente identico, giacchè non operò mai nette distinzioni tra « popolo » ed *élites*. Ciò esclude che alla sua origine ci siano soltanto dei fatti individuali e soggettivi, quali l'incomprensione e l'ignoranza provinciale delle ragioni romantiche e delle contrapposizioni estetiche e politico-sociali che il concetto di poesia popolare recava in sè. All'origine c'erano anche ragioni oggettive: la situazione storico-culturale interna dell'isola, i caratteri del rapporto tra vertici e base, le modalità della produzione e della circolazione della cultura. Uno degli elementi di questa situazione oggettiva c'è già stato additato con evidenza dalla premessa della *Raccolta* tempiese: si tratta della vasta divulgazione, o « celebrità popolare », di cui godevano in Sardegna i componimenti dialettali di carattere culto. Ma c'era, nella situazione oggettiva dell'isola, un fenomeno ancora più vasto e peculiare: quello della produzione ricchissima e della divulgazione amplissima di componimenti semiculti, dovuti sia a « *litterados* in senso sardo » (e cioè, come ci spiega Domenico Valla <sup>(24)</sup>, a « gente che *sa* per lo meno leggere e scrivere »), sia anche a verseggiatori analfabeti: tutti forniti però di un notevole bagaglio letterario-retorico e, soprattutto, di considerevoli capacità tecniche, affinate dalla lunga pratica della improvvisazione. Ci aiutano ad individuare questo fattore oggettivo, ed a valutarne l'incidenza sugli studiosi di poesia popolare sarda, i modi con cui, nel 1839-40, la « Biblioteca sarda » di Vittorio Angius e la *Ortografia* dello Spano si occuparono dei lamenti funebri e delle ninne nanne.

---

(24) D. VALLA, *Frammenti di canzoni sarde*, estr. da ASS, III, 1907, p. 3.

5. Sebbene già vari autori avessero descritto la cerimonia del pianto funebre in Sardegna, il primo testo — in verità semi-culto — in cui ci imbattiamo è quello contenuto nel lungo scritto *Su gli improvvisatori sardi* apparso nella « Biblioteca sarda », il periodico mensile che Vittorio Angius pubblicò dall'ottobre del 1838 al settembre del 1839 <sup>(25)</sup>. Ma non tanto per questa priorità esso ci interessa, quanto per il livello culturale cui appartiene e per la occasione della sua registrazione.

Già nel dicembre del '38, riferendo sulle « accademie » di poesia estemporanea date in Sardegna dal continentale Antonio Bindocci, uno dei tanti improvvisatori allora in voga, la « Biblioteca sarda » aveva fatto cenno ai « cantori nostri nazionali », e cioè sardi, « che rallegrano anche oggidì con improvvisi, e spesso alterni carmi le feste ed i conviti », ed aveva preannunziato uno scritto sull'argomento <sup>(26)</sup>. Questo comparve appunto, col titolo che abbiamo detto, nei primi tre fascicoli del 1839 <sup>(27)</sup>. Non occorre qui dar conto particolareggiato di tutta la materia dello scritto che, dopo aver sottolineato come le capacità di improvvisazione poetica fossero particolarmente forti e diffuse nell'isola (la vita dei campi sempre accompagnata dal canto, anche improvvisato; le numerosissime feste rurali palestra abituale degli improvvisatori, ecc.), tratta delle modalità principali

---

<sup>(25)</sup> Sull'Angius (Cagliari 1797, Torino 1862) vedi F. LODDO CANEPA, *Vittorio Angius*, Cagliari 1926. Nel campo del folklore l'Angius è noto per i suoi contributi a G. CASALIS, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Torino 1833-56, che contengono numerose notizie etnografiche; il suo interesse per la poesia popolare fu però quasi nullo, come mostra il complesso dei suoi scritti.

Notiamo qui di passaggio che forse potrebbe riuscire non del tutto infruttuoso uno spoglio sistematico delle altre riviste sarde di questo periodo quali l'« Indicatore sardo », « Il Promotore », « La Meteora » ecc. Nell'« Indicatore sardo » (II, 1833, n. 37, p. 147) si incontra ad esempio la segnalazione dei *Canti popolari della Sardegna*, ma se ne discorre esclusivamente come di documento dialettale.

<sup>(26)</sup> « Biblioteca sarda », fasc. 3, 1838, p. 116.

<sup>(27)</sup> « Biblioteca sarda », fasc. 4, 5, 8, 1839, pp. 152-160, 191-200, 311-320. Lo scritto è firmato con la sola iniziale V.

delle gare o sfide poetiche, descrive i metri impiegati, nomina ed elenca i più noti improvvisatori sardi del tempo. Più importa dire che nell'ultima parte si discorre delle donne improvvisatrici, e del genere di componimenti in cui esse esercitavano la loro abilità: la lamentazione funebre. Di qui la registrazione di un testo:

O dessu coro meu  
Delissia e lughe cara  
Dae como pena amara  
Suspiru e dolu eternu.

Cantu dolore, o morte,  
A custu coru das!  
A cale trista sorte,  
Deu, reservadu m'has.

Comente alvure eletta  
Bellu creskias et forte;  
Cuntenta dessa sorte  
Eo ti miraa continu  
E riende in esultansia  
Sentia fiorire in sinu  
Gratissima speransia  
Ti conservet Deu.

O dessu coro meu ecc.

Ahi in s'alvuredda mia  
In mesu a custa festa  
Cruеле una tempesta  
Rüet, e sa raighina  
In foras inde ponet!  
A mie miserina  
E chie como donet  
Confortu in custa sorte?

Cantu dolore o morte ecc. <sup>(28)</sup>

---

<sup>(28)</sup> « Biblioteca sarda », fasc. 8, p. 319, nota. Il testo prosegue con altre due ottave, seguite, come le prime, dalla ripetizione di una delle quartine iniziali. Il componimento venne ripubblicato da G. SPANO, *Ortografia* cit., II, p. 63, nota 2, e probabilmente di qui lo attinse il Boullier, che lo tradusse in francese. Non ne identificò la fonte, e perciò lo ritradusse in italiano, R. GARZIA in A. BOULLIER, *I canti pop. cit.*, p. 166; cfr. in proposito la nostra nota 106.

Colpisce subito il carattere metrico-stilistico del componimento, così diverso da quello offertoci dalla gran massa dei lamenti funebri sardi. E non pensiamo soltanto agli schemi più semplici, e forse più abituali, costituiti da una successione di distici, con o senza l'inserimento, tra un distico e l'altro o tra un verso e l'altro, delle esclamazioni stereotipe, di cui forniva già un esempio l'*Ortografia* dello Spano:

Ohi! su bene, et i su coro meu!  
 Bellu e raru qu'et i s'oro!  
 Ohi! su bene et i su coro meu!  
 Sempre ti tenzo in coro! <sup>(29)</sup>

La differenza è evidentissima anche quando si tratti di forme strofiche meno elementari, quali quelle — ancora abbastanza semplici — a struttura « parallelistica »:

Maritu meu caru!  
 Ite mala fada,  
 In mesu su camminu  
 Mortu t'a' zente mala.

Maridu meu caru!  
 Ite malu accunortu,  
 In mesu su camminu  
 Zente mala t'a' mortu <sup>(30)</sup>;

o quelle in quartine a rime alterne, che Raffa Garzia considerava documenti di artificiosità metrica e di insincerità sentimentale:

Su coro elthe afflizzadu  
 E so pianghende arreu,  
 Pena ch'appo proadu  
 Fizu e maridu meu!  
 Ohi su coro meu!

---

<sup>(29)</sup> G. SPANO, *Ortografia* cit., II, p. 62. Numerosi altri esempi, ed anche meno compassati, offre la raccolta del Ferraro citata alla nota seguente.

<sup>(30)</sup> G. FERRARO, *Canti popolari in dialetto logudorese*, Torino 1891, p. 259.

Cumpatidemi puru  
 Ca so iipasimada,  
 Chi s'abbèrza (da) su muru  
 E mi tènza d'inserrada <sup>(31)</sup>.

Ma se il distacco tra il testo della « Biblioteca sarda » e gli *attitidos* è netto, non meno evidente è la sua differenza metrica e stilistica dalle composizioni auliche delle antologie del '33-59, ed in particolare da quegli « epicedi » che non dispiacquero al Boullier. Basti, a riprova, l'inizio di uno di questi:

Di tre culumbuli una  
 E' molta a dicessetti di natali;  
 .....  
 Dungenunu piegni lu casu fatali:  
 Tutti contra la solti  
 Esclamani intintendi la so' molti <sup>(32)</sup>.

Più complesso degli *attitidos* attinti dalla tradizione orale, ma meno raffinato degli « epicedi », il testo della « Biblioteca sarda » costituisce dunque una sorta di livello stilistico (e culturale) intermedio tra gli altri due: « un qualcosa di mezzo tra la poesia dialettale e la poesia tradizionale », per riprendere una osservazione di Paolo Toschi a proposito dei « popolani poeti » della Sardegna <sup>(33)</sup>. Evidentemente l'orizzonte è più ampio che non nelle antologie già viste, giacchè il testo della « Biblioteca » sta oltre i confini della poesia dialettale più aulica; ma non si tocca ancora lo strato « popolare », anzi non se ne riconosce neppure l'esistenza.

Qualche cosa di simile avviene nella *Ortografia* dello Spano. In questa opera, che pure tratta a lungo della poesia sarda e della varietà delle sue forme metriche, manca ogni riferimento,

<sup>(31)</sup> G. FERRARO, o. c., p. 208; R. GARZIA, in A. BOULLIER, *I canti pop. cit.*, p. 175.

<sup>(32)</sup> A. BOULLIER, *I canti pop. cit.*, p. 167.

<sup>(33)</sup> P. TOSCHI, *Fenomenologia del canto popolare*, Roma 1947-48, p. 48.

anche soltanto verbale, al canto popolare; si ignora l'esistenza di strutture metriche quali il *mutu* e il *mutettu*; e si discorre esclusivamente di forme e di componimenti culti o semiculti. Solo nel caso dell'*attitudu* e della ninna nanna lo Spano si accosta a testi più « popolari »: ma — ed in ciò sta il valore indicativo del fatto — mescola, senza distinzione, popolare, semiculto e culto, e tratta di queste forme non come di composizioni « popolari », ma come di forme di « improvvisazione ».

Ecco infatti come egli si esprime:

Tralasciate altre meno essenziali qualità di metri che la bizzarria suggerisce ai Poeti Sardi, giudico a proposito trattenermi un poco in queste due sorta di nenie curiose e molto usate dalle Sarde Poetesse, le quali perchè non possono avere tanto frequente quella libertà di entrar in aringo con gli uomini, sebbene talvolta anche questo sia comunissimo a talune, hanno occasione di mostrare la loro abilità in due estremi punti della vita dell'uomo, cioè nella culla appena nato lodandolo, e nel feretro appena morto piangendolo con lugubri cantilene <sup>(34)</sup>.

Seguono le esemplificazioni: per l'*attitudu*, accanto ad una serie di « intercalari », come lo Spano li chiama, e cioè di esclamazioni stereotipe di tipo tradizionale, il testo della « Biblioteca sarda »; per le ninne nanne, esempi elementari, ed assolutamente anonimi, accanto all'inizio di una composizione, sia pur semplice, del Canonico Dore <sup>(35)</sup>. C'è indubbiamente qualche cosa di nuovo: la presenza di testi culturalmente e stilisticamente diversi non solo dalla poesia aulica delle tre antologie, ma anche da quella semiculta al modo del pianto funebre della « Biblioteca sarda »: di testi « popolari ». Ma questi non vengono riconosciuti come tali: se per una volta l'attenzione si è soffermata su « intercalari » o forme strofiche di tipo più anonimo e tradizionale, ciò non è avvenuto perchè in essi si sia visto il pro-

<sup>(34)</sup> G. SPANO, *Ortografia* cit., pp. 58-59.

<sup>(35)</sup> Per un esame particolareggiato di questi testi cfr. il nostro corso poligrafato *Introduzione allo studio della poesia popolare in Sardegna*, Università di Cagliari, anno accademico 1958-59, pp. 53-59.

dotto o il documento di un ambito culturale distinto dagli altri e più remoto dai vertici, ma al contrario perchè si è ritenuto di poterli assimilare interamente agli altri meno elementari e più colti; non perchè vengono giudicati più « popolari », ma perchè sono considerati identici ai testi della improvvisazione semiletteraria. In questo appiattimento della prospettiva si rivela appunto l'incidenza della situazione oggettiva di cui abbiamo fatto cenno.

Quanto rigogliosamente fiorisca ancor oggi in Sardegna la improvvisazione poetica, sia nella vita quotidiana sia nelle « gare », è ben noto. Vita ancor più ricca essa aveva di certo ai tempi della « Biblioteca sarda » e della *Ortografia*, che ci forniscono infatti lunghi elenchi di improvvisatori, allora rinomati, appartenenti a tutte le categorie sociali e culturali, da quelle « letterate » a quelle dei contadini e dei pastori <sup>(36)</sup>. Certo, le gare poetiche e gli improvvisatori popolareschi non sono mancati (e non mancano del tutto ancor oggi) neppure nel continente <sup>(37)</sup>; ma il fenomeno assume nell'isola proporzioni assai più rilevanti che altrove, e presenta inoltre taluni aspetti peculiari. Non si tratta soltanto della maggiore quantità degli « improvvisatori » (uomini e donne), nè solo della più grande frequenza delle sfide o della loro più acuta tensione agonistica <sup>(38)</sup>; si tratta anche e soprattutto dei caratteri formali, metrici e stilistici, della poesia sarda « improvvisata ».

Ovunque la « gara » poetica è, per definizione, un gioco di abilità e di ingegnosità contrapposte; ma mentre in genere allo improvvisatore popolaresco si chiede soltanto di saper sviluppare un discorso abbastanza coerente sul tema proposto, e di saperlo chiudere entro schemi metrici piuttosto normali (ia ge-

---

<sup>(36)</sup> « Biblioteca sarda », fasc. 4, 1839, pp. 195 sgg. G. SPANO, *Ortografia* cit., II, pp. 33-34, nota.

<sup>(37)</sup> Si vedano le numerose notizie e i rinvii contenuti in P. TOSCHI, *Fenomenologia* cit., pp. 45 sgg.

<sup>(38)</sup> Tra numerose altre si vedano le pagine 47-63 dello scritto di P. NURRA, *La poesia popolare in Sardegna*, Sassari 1893, dedicate appunto alla poesia estemporanea nell'isola, in cui si sottolinea la forte eccitazione prodotta dalle sfide poetiche.

nere l'ottava), in Sardegna il gioco diviene addirittura acrobatico. Si veda quanto già segnalava la « Biblioteca sarda »:

Decide del valore la maggiore celerità nel produrre, la produzione di cose più immaginose e buone, e l'abilità a variar il canto in metri diversi <sup>(39)</sup>.

E più oltre, a proposito della « prova decisiva »:

Devono i competenti poetare sopra temi non comuni, e obbligarsi a certe arbitrarie lunghissime strofe, nelle quali concorrano tutte le maggiori difficoltà di rime, di ritornelli, e di verso variante <sup>(40)</sup>.

Ecco dunque gli elementi del gioco: celerità di produzione e immaginazione, da un lato; dall'altro varietà e complicazione di metri, arbitrarie lunghissime strofe, difficoltà di rime, versi « varianti ». E chiunque abbia avuto occasione di sfogliare le numerosissime pubblicazioni dei testi improvvisati in gare poetiche sarde di oggi o di ieri è certo rimasto colpito dal fittissimo repertorio di metri, estremamente complicati ed artificiosi, che in genere non trovano riscontro nella metrica aulica ed ufficiale dei nostri tempi: sono le varie *seste*, *octave*, *noine*, *deghine*, ecc. che possono essere *serrade*, *in lira*, *torrade*, *travade*, *in glossa*, ecc. <sup>(41)</sup>. Ma c'è di più: quando ne hanno capacità (e la hanno sovente), gli improvvisatori « creano », per così dire, costruzioni metriche nuove e personali, ricavate più o meno direttamente da quelle più diffuse e consuetudinarie di cui accrescono la complicazione con nuovi artifici ingegnosi, e le lanciano come sfida all'avversario, perchè improvvisi anche lui, se ne è capace, sullo stesso schema, o ne contrapponga un altro di pari complicazione ed artificiosità tecnica <sup>(42)</sup>.

<sup>(39)</sup> « Biblioteca sarda », fasc. 4, 1839, p. 191.

<sup>(40)</sup> « Biblioteca sarda », fasc. 4, p. 192.

<sup>(41)</sup> Per queste forme metriche, oltre la trattazione non sempre chiara di G. SPANO, *Ortografia* cit., II, vedi R. GARZIA in A. BOULLIER, *I canti pop.* cit., pp. 197 sgg.

<sup>(42)</sup> Secondo R. GARZIA, l. c., queste forme metriche personali si chiamerebbero « *mode* »; ma non è certo che il termine abbia ovunque ed esclusivamente questo valore.

Non è davvero facile orientarsi nella intricatissima selva di questi metri; ma alcuni caratteri comuni sono abbastanza facilmente riconoscibili: non solo quello, generico, che i « contenuti » (ed anche i valori espressivi) sono totalmente ed assolutamente subordinati alle necessità del complicato intreccio delle rime, ma anche l'altro, assai più specifico, che i componimenti, anche se lunghissimi, sono costituiti quasi sempre da un numero assai limitato e di versi e di parole, che però subiscono inversioni e spostamenti numerosi, così da fornire una serie assai variata di rime. Caratteristici i versi che la « Biblioteca sarda » chiamava « varianti », e che lo Spano denominava « trobeados », « trobojados » (e cioè « impastoati », « complicati ») fornendone il seguente esempio:

Qui-cheriat-dare-a mossu  
 Qui-dare-a mossu-cheriat  
 Qui-a mossu-cheriat-dare <sup>(43)</sup>.

Parole o versi come « tasselli » dalle molteplici possibilità di reciproco incastro, così che, con un numero relativamente piccolo di versi e di parole, si possano costruire edifici metrici di vertiginosa complicazione quali i *trinta sex* o il *quimbanta-quimbe*: questa potrebbe dirsi l'essenza del « gioco » di ingegno e di abilità della improvvisazione poetica sarda. E chi abbia letto l'introduzione del Bellowini ai *Canti popolari amorosi raccolti a Nuoro*, ed abbia solo un minimo di familiarità con i *mutos* di quella raccolta o delle consimili, non faticherà certo a riconoscere che queste modalità di costruzione dei componimenti non caratterizzano solo la poesia degli « improvvisatori » che gareggiavano o gareggiano sui « palchi » delle gare, ma si estendono anche alle forme del canto lirico di carattere più « popolare ».

Costruzioni strofiche tanto complicate, e meccanismi così artificiosi come quello della « variazione » dei versi, richiedono evidentemente un addestramento lungo e paziente, da iniziarsi

---

(43) G. SPANO, *Ortografia* cit., II, p. 21, n. 2.

fin dall'infanzia; reclamano una tecnica affinata da costante esercizio; domandano un vasto bagaglio di formule adattabili agli impieghi più diversi. Vogliono insomma una « specializzazione ». Se è vero perciò che ovunque l'improvvisazione poetica popolare richiede esercizio, conoscenze, affinamento tecnico, e contatti con la « letteratura », tanto più questi strumenti occorrono alla improvvisazione poetica sarda che così decisamente punta su fatti di abilità e di virtuosismo acrobatico. E la « Biblioteca sarda » faceva infatti notare come in genere i figli apprendessero dai padri l'arte, fin dalla più tenera età <sup>(44)</sup>; e lo Spano segnalava nuovamente il fatto, sottolineando inoltre che perfino i fanciulli facevano « uso talvolta della mitologia », nei limiti consentiti dalla loro età e dalle loro cognizioni <sup>(45)</sup>; e chiunque si dedichi anche oggi a qualche inchiesta diretta nell'isola scopre agevolmente che gli informatori (e le informatrici) sia del settentrione sia della parte centrale e meridionale della Sardegna hanno in genere una conoscenza tecnica molto precisa dei metri che adoperano, e la esprimono anche con una terminologia peculiare e articolata. « Idiotti » definiva lo Spano gli improvvisatori sardi in genere, e cioè « incolti »; e certo essi erano, o sono, in gran parte sprovvisti di un vasto e organico bagaglio di conoscenze, e, soprattutto, di intendimenti letterari aggiornati. Ma ad essi non manca una sorta di « poetica »: una concezione della poesia come gioco d'ingegnosità e di abilità tecnica; nè mancano una conseguente retorica, e un complesso di conoscenze e di contatti con prodotti letterari di origine meno « incolta ». Hanno insomma una « cultura » specializzata e quasi professionale assai più ampia, sotto il rispetto degli affinamenti tecnici e delle complicazioni metriche, di quella che sembra costituire il patrimonio degli improvvisatori continentali.

Ma c'è di più: questo gruppo specializzato è anche numeroso e largamente fecondo, ed è fortemente attivo nel quadro

---

<sup>(44)</sup> « Biblioteca sarda », p. 191.

<sup>(45)</sup> G. SPANO, *Ortografia* cit., pp. 32-33.

della cultura tradizionale e « popolare » dell'isola. Ha esercitato perciò ed esercita una funzione culturale notevole di cui già faceva cenno la « Biblioteca sarda » descrivendoci appunto il meccanismo attraverso cui i prodotti della abilità degli estemporanei acquistavano « celebrità popolare »:

Sono queste canzoni [improvvisate] o raccolte nella scrittura sotto il canto o dettate dalle persone che pregiano i cotali meravigliosi frutti d'una vigorosa natura, o nella memoria dei cantori della danza per comunicazione dello stesso autore. Apprese che le abbiano quei musici silvestri le vanno con la meditazione così ricalcando che profondamente e indelebilmente si imprimono nella mente. Vale questo studio nella Sardegna settentrionale, e negli altri luoghi dove il ballo sia governato dal canto <sup>(46)</sup>.

I testi dunque si divulgavano e tramandavano largamente o per tradizione scritta (e numerosi infatti sono anche oggi quelli diffusi a stampa), o per una particolare e specializzata modalità di tradizione orale: quella dei cantori per la danza. In ambedue i casi si ha una particolare « rigidità » dalla tradizione: i testi, cioè, restano notevolmente fedeli alla loro forma originaria, come è naturale che avvenga allorchè esistono manoscritti o stampe cui richiamarsi, o quando la trasmissione orale è affidata a gruppi ristretti, specializzati, quasi professionali. Certo, alterazioni si verificano egualmente (e la « Biblioteca sarda » già notava che molti componimenti venivano « deturpati » dai ripetitori); certo, di molti la memoria si perde o totalmente o in parte (e la « Biblioteca » attribuiva il fatto alla difficoltà di registrare componimenti cantati alternativamente dai poeti in gara; ma, indipendentemente da ciò, è abbastanza naturale che mutilazioni avvengano, trattandosi in genere di composizioni tanto complesse). Ma queste alterazioni sono ben lontane dall'assumere quei caratteri di libera, continuata trasformazione che contraddistinguono la « elaborazione » di cui si parla a proposito dei testi « popolari ». In altri termini può dirsi — anche se in modo ge-

---

<sup>(46)</sup> « Biblioteca sarda », p. 199.

nerico e solo approssimativo — che i testi degli improvvisatori si « divulgano » (o divulgavano) in modo analogo alle canzoni radiofoniche, e cioè con notevole grado di fedeltà all'originale; e non si « popolarizzano », se con questo termine vogliamo intendere il complesso di trasformazioni (e di « varianti ») che derivano dalla libera appropriazione e rielaborazione dei testi da parte della collettività.

Appare chiara, a questo punto, la ragione dei peculiari atteggiamenti assunti in Sardegna dai primi osservatori nei confronti della poesia « popolare ». Il dato « oggettivo » di cui parlavamo è costituito appunto dalla importanza culturale che assume la presenza di questo strato intermedio di composizioni, diverse dai prodotti letterari sardi più « culti », e insieme diverse dai veri e propri canti « popolari ». Si pensi invece alla situazione del continente, dove le composizioni di analogo tipo « intermedio » non mancano certamente, ma sono ben lontane dall'aver un così grande rilievo nella vita culturale dei diversi ceti sociali. Nel Lazio di Pietro Ercole Visconti o nella Toscana di Niccolò Tommaseo non c'era uno strato intermedio di poesie popolareggianti, e solo « divulgate », altrettanto consistente, e tale da impedire il riconoscimento dello strato sottostante della poesia « popolare ». Potevano restare ingannati i primi raccoglitori stranieri di poesia popolare italiana, i quali, come è noto, mescolarono e confusero testi popolari, popolareggianti e aulici: la distanza culturale dal nostro mondo impediva loro di distinguere i diversi livelli presenti all'interno dell'unità « nazionale » o delle unità « regionali ». Ma il diaframma era troppo leggero perchè disviasse il giudizio di chi viveva in mezzo alle cose nostre; ed ecco perciò che non solo i grandi come il Tommaseo, ma anche i minimi o i minori come l'Amati o il Basetti, una volta distolto polemicamente lo sguardo dalle composizioni auliche della letteratura « ufficiale », coglievano subito l'antitesi ad esse nel rispetto e nello strambotto (sia pure in esemplari notevolmente raffinati e « letterari »).

In Sardegna le cose dovevano necessariamente andare in modo diverso. Qui innanzi tutto c'era una tradizione di patriot-

tismo regionale particolarmente forte, che trovava nel fatto linguistico un suo punto essenziale di appoggio. Inoltre il gusto tanto diffuso delle complicazioni e degli artifici metrici costituiva un forte ostacolo alla penetrazione del gusto romantico per una poesia « semplice », da opporre alla reale o presunta « artificiosità » della poesia « d'arte ». Il mito romantico della poesia popolare agiva perciò soprattutto come rafforzamento del tradizionale patriottismo: non come gusto d'una poesia « semplice », ma come amore per una poesia « nazionale ». Ed ecco perciò, dapprima, la identificazione della « popolarità » nel solo fatto linguistico, per cui si considerano « popolari » le poesie più auliche e letterate che il Parnaso dialettale sardo offra; poi un ampliamento dell'interesse a componimenti più diffusi e divulgati, e cioè alla rigogliosa abbondanza delle composizioni degli improvvisatori semicolti. Le particolarità metriche e stilistiche di queste composizioni, così diverse da quelle « auliche » e « non sarde », ne facevano un lineamento « nazionale sardo » di grande rilievo: non per nulla lo Spano, nella sua grammatica « nazionale », svolge addirittura una trattazione di metrica « sarda ». Inoltre la loro divulgazione in tutte le classi sociali ne faceva una sorta di punto di incontro tra i diversi livelli culturali: viva e presente negli strati « popolari », questa poesia era contemporaneamente vicina alla sensibilità degli uomini « colti » che si occupavano allora di poesia popolare. Questo strato intermedio costituiva dunque un patrimonio comune e « nazionale » in molti sensi. Era naturale perciò che lo sguardo degli indagatori si arrestasse proprio su questo strato, e non riuscisse a volgersi, come invece nel resto d'Italia, a forme culturali meno prossime ai « vertici ».

Ecco quindi che la lamentazione funeraria e la ninna nanna, che avranno tanto rilievo come generi « popolari » alla fine del secolo, fanno invece la loro prima comparsa negli studi sardi non come esempi di poesia popolare, ma come documenti di improvvisazione e di poesia « nazionale »; e vengono inoltre esemplificati con testi non così elaborati da confondersi con le composizioni dei dialettali colti, ma tuttavia più elaborati e com-

pleSSI degli *attùidos* e delle *anninnias* realmente presenti nella vita quotidiana di allora e di oggi. Se poi, per caso, la documentazione raccoglie testi più « popolari », non se ne avverte la differenza dagli altri.

La « Biblioteca sarda » e l'*Ortografia* si muovono dunque in un orizzonte meno angusto di quello delle antologie del '33-59, ma, come abbiamo detto, conservano inalterata la indistinzione tra « vertici » e « basi » culturali, e segnano il limite massimo che le forze culturali locali riusciranno a raggiungere: non molto più in là andranno infatti le raccolte dello Spano. Nè per buon tratto (e cioè fino all'intervento del Pitrè) dall'esterno giungeranno stimoli capaci di modificare le prospettive locali: dobbiamo appunto vedere ora gli scarsissimi apporti recati alla conoscenza della poesia popolare sarda dai pur numerosi autori non isolani che si occuparono della Sardegna fino alla metà del secolo.

6. Contrariamente a quanto si sarebbe portati a supporre, dalla fine del '700 al 1850 i visitatori della Sardegna, italiani o stranieri che fossero, dedicarono una assai scarsa attenzione alla poesia popolare dell'isola.

Il fatto potrebbe non sorprendere troppo nel caso dei visitatori più antichi, quali J. Fuos, che fu in Sardegna negli anni 1773-76<sup>(47)</sup>, e cioè in un periodo in cui l'interesse per la poesia popolare, anche se già presente nella cultura europea, non s'era ancora vastamente divulgato. Ma le cose non cambiano neppure con gli osservatori di età romantica anche avanzata, quali furono, tra il 1818 e il 1850, Pierre J. B. Nougaret, J. F. Mimaut, Ch. de Saint Severin, Alberto La Marmora, W. H. Smyth, Valery, J. W. Tyndale, Antonio Bresciani. Non mancano, in verità, taluni accenni alla poesia popolare isolana, ma restano sparsi, occa-

---

<sup>(47)</sup> [J. Fuos], *Nachrichten aus Sardinien, von der gegenwärtigen Verfassung dieser Insel*, Lipsia 1780. Per la identificazione dell'autore cfr. *La Sardegna nel 1773 descritta da un contemporaneo*, trad. dal tedesco dell'avv. P. GASTALDI-MIL-LELIRE, Cagliari 1898, pp. 480 sgg.

sionali e del tutto secondari nel quadro degli interessi di ciascuno degli autori.

Si veda il Fuos: c'è un solo passo in cui egli mostri d'aver prestato orecchio al canto popolare sardo; per giunta la sua attenzione si volge alla parte musicale e trascura i testi:

Chi vuole imparare a conoscere la musica nella sua culla, bisogna che venga presso i sardi. Quando essi cantano bisogna per lo più che siano insieme soprano, tenore e basso. Il soprano canta da solo la strofa sino all'ultima sillaba, nella quale entrano insieme a cantare tenore e basso. Un tale canto non può risuonare altrimenti che melanconico, non solo perchè una strofa ha coll'altra la musica uguale, ma anche perchè l'intera musica dei sardi cambia soltanto quattro o cinque toni. Ciò non ostante un sardo non trova alcun maggior piacere che quando può mettersi la sera colla chitarra alla spagnuola dinanzi la casa ove dimora l'oggetto del suo amore, ed accompagnare i suoi accordi col suo canto soave (48).

E, anche a voler lasciare da canto il Nougaret che dedica alla Sardegna soltanto un frettoloso capitolo forse di seconda mano (49), si veda il Mimaut che così accenna alla poesia popolare, dando anche lui maggior rilievo al fatto musicale:

Tra i campagnoli e i popolani si trovano gaiezza, vivacità d'immaginazione e idee poetiche, che alcuni sanno esprimere con l'improvvisazione. Essi hanno delle canzoni nazionali, probabilmente di antichissima origine, che cantano o soli, durante il lavoro, o a tre voci, assai vicini l'uno all'altro e quasi bocca contro bocca, su arie costituite da una successione di accordi dei quali l'ultimo resta sempre sospeso (50).

Vero è che il Mimaut, in nota al passo che abbiamo riferito, dava una indicazione più precisa, e registrava (forse per il primo, dopo il Madao) il testo di un *mutettu*:

(48) *La Sardegna nel 1773* cit., pp. 401-402.

(49) P. J. B. NOUGARET, *Beautés de l'histoire de la Savoie, de Genève, du Piémont, de la Sardaigne et de Gênes*, Parigi 1818 (1821<sup>2</sup>), cap. VIII.

(50) J. F. MIMAUT, *Histoire de Sardaigne, ou la Sardaigne ancienne et moderne considérée dans ses lois, sa topographie, ses productions et ses moeurs*, Parigi 1825, vol. II, p. 670.

Ecco il primo *couplet* di una di queste canzoni, che è molto popolare, e che si sente ovunque, sebbene il contenuto non sia molto interessante:

Su rei Turcu Moru  
 Persighit is cristianus;  
 Ti ongu su coru in manus,  
 Serbaddu che tesoru.

Ma è chiaro che l'annotazione è del tutto marginale ed occasionale, ed il giudizio sostanzialmente negativo. Si aggiunga che il Mimaut scambiava un canto compiuto, quale è appunto il *mutettu* riferito, per un frammento di un canto più lungo: non v'è naturalmente da fargliene rimprovero giacchè i sardi stessi sapevano assai poco a quel tempo (siamo nel 1825) della natura di queste forme metriche; tuttavia è anche questo un segno dello scarso interesse che i componimenti popolari destavano.

L'opera del Mimaut era dedicata essenzialmente alla ricostruzione delle vicende storiche dell'isola, e contiene perciò solo una breve parte sugli usi e i costumi: ciò potrebbe spiegare la esiguità delle notizie sulla poesia popolare. Ma il fatto si verifica in identica misura anche in opere specificamente dirette alla illustrazione della vita locale, come quella famosa e fondamentale del La Marmora <sup>(51)</sup>.

Nella prima edizione del primo volume del suo *Voyage*, comparsa nel 1826, il La Marmora registra infatti (ma come esempio di lingua) un solo testo poetico dialettale, che egli dice provenire dai dintorni di Oliena <sup>(52)</sup>: non è un testo decisamente artificioso quale l'ode sardo-latina del Madao che già aveva parzialmente riferito il Mimaut e che più tardi riferiranno

---

<sup>(51)</sup> A. LA MARMORA, *Voyage en Sardaigne de 1818 à 1825, ou description statistique, physique et politique de cette île*, Parigi 1826-1857, voll. 4. Il vol. I, che più direttamente interessa gli studi etnografici, ebbe una seconda edizione accresciuta nel 1839: su di essa è condotta la traduzione italiana di V. Martelli, Cagliari 1928.

<sup>(52)</sup> A. LA MARMORA, *Voyage cit.*, I, 1826, pp. 198-201; 1839<sup>2</sup>, pp. 203-205.

per intero il Valery e lo stesso La Marmora <sup>(53)</sup>; ma si tratta pur sempre di un testo semi-culto, costituito come è da ottave di schema classico che svolgono continuamente il medesimo argomento. Tuttavia è questo uno dei pochissimi casi in cui il La Marmora abbia prestato attenzione a fatti letterari; la seconda edizione (1839) del primo volume, accresce in genere le notizie etnografiche, ma in materia di poesia popolare ci offre poco di più: solo quella strofetta del « maggio » di Ozieri che già aveva richiamato l'attenzione del Madao <sup>(54)</sup>. Ed è tutto. Infatti, anche là dove tratta del *graminatoggiu* gallurese, di cui i testi « improvvisati » sono parte così essenziale, il La Marmora non reca neppure un componimento <sup>(55)</sup>. E, nelle pagine sul lamento funebre, egli indica genericamente le modalità della « improvvisazione »:

Una di queste donne si leva come ispirata: il suo viso si colora, ed ella improvvisa in versi un lungo elogio del defunto, lo declama in cadenza, e chiude ogni strofe con i gridi ahi! ahi! ahi! che sono ripetuti da tutte le sue compagne <sup>(56)</sup>;

segnala anche alcune delle metafore cui la lamentatrice farebbe ricorso per ispirare negli astanti i sentimenti di odio e di vendetta che essa prova o finge di provare:

« E' un leone, grida, abbattuto da una volpe, un eroe ucciso a tradimento da un codardo » <sup>(57)</sup>;

ma, tranne ciò, neppure un testo.

Inutilmente si cercherebbe di più negli scritti di Charles de Saint Severin o dello Smyth. Il primo, che pubblicò nel 1827

<sup>(53)</sup> J. F. MIMAUT, *Histoire* cit., II, pp. 661-662; VALERY, *Voyages en Corse, à l'île de l'Elbe, et en Sardaigne*, Parigi 1837, vol. II, p. 387 sgg.; A. LA MARMORA, *Voyage* cit., I, 1839<sup>2</sup>, pp. 206-207.

<sup>(54)</sup> A. LA MARMORA, *Voyage* cit., I, 1839<sup>2</sup>, p. 266.

<sup>(55)</sup> O. c., I, 1839<sup>2</sup>, pp. 262-263.

<sup>(56)</sup> O. c., I, 1826, p. 271; 1839<sup>2</sup>, p. 277.

<sup>(57)</sup> O. c., I, 1826, p. 272; 1839<sup>2</sup>, p. 277.

i ricordi del suo soggiorno in Sardegna del 1821-22, dipende quasi interamente dal Mimaut, pur se aggiunge qualche ulteriore informazione:

La disposizione alla poesia si nota anche tra i popolani. Se ne vedono e se ne sentono, in certe feste di campagna, che improvvisano come Bardi novelli, con l'accompagnamento dello strumento nazionale chiamato *launeddas*. Le canzoni del popolo sardo sono d'altronde sentimentali e di diverse specie; qualche volta è un interlocutore che canta le sue sfortune o le lodi della sua bella; talvolta il bardo rivolge i suoi lamenti agli uccelli; altre volte trae dai fiori o dai loro colori le immagini indirizzate alla donna dei suoi pensieri <sup>(58)</sup>.

A sua volta lo Smyth, che pubblicò la sua opera nel 1828 <sup>(59)</sup>, pur annotando numerose notizie sulla vita e i costumi dell'isola, passa quasi sotto silenzio la poesia popolare: discorre della letteratura sarda, ma si occupa di testi culti <sup>(60)</sup>; parla delle prefiche e delle lodi ai defunti contenute negli *attìtidos*, ma non reca testi <sup>(61)</sup>; accenna all'interesse che suscitavano tra i contadini le composizioni dei « bardi estemporanei », ma non ne registra alcuna <sup>(62)</sup>, e via di questo passo <sup>(63)</sup>.

---

<sup>(58)</sup> CH. DE SAINT SEVERIN, *Souvenirs d'un séjour en Sardaigne pendant les années 1821 et 1822*, Lione 1827, p. 114. L'autore riassume anche due componimenti, « A cosa m'andesi cuddu die » e « Chi tanti t'aggiani amori », evidentemente semiculti: nell'uno un cacciatore racconta l'inseguimento di una cerva (che è poi una ninfa); nell'altro si esprimono i desideri d'un innamorato che accetta che la sua amata sia ammirata da tutti, a patto però che gli resti fedele.

<sup>(59)</sup> W. H. SMYTH, *Sketch of the present state of the Island of Sardinia*, Londra 1828. Dell'opera esiste una traduzione manoscritta (segnalata anche da R. CIASCA, *Bibliografia sarda*, Roma 1931-34, n. 17355) che reca nel frontespizio: « Abbozzo dello stato presente dell'isola di Sardegna del cap. Guglielmo Enrico Smyth, Prima versione italiana di X-Y, Cagliari 1840 ». In una nota bibliografica di G. DELLA MARIA, in « Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo », III, 1958, n. 17, p. 14, la traduzione viene attribuita, non sappiamo in base a quali elementi, ad Antonio Maria Ugo. Una traduzione parziale dell'opera dello Smyth, indicata come « prima » versione del lavoro, è stata pubblicata da F. ALZIATOR, in « Unione sarda », 27 maggio, 5, 12, 23 giugno, 3 e 17 luglio 1956.

<sup>(60)</sup> W. H. SMYTH, *Sketch*, cit., p. 149 sgg.

<sup>(61)</sup> O. c., pp. 195-96.

<sup>(62)</sup> O. c., pp. 150-51; v. anche p. 189.

<sup>(63)</sup> A p. 183 è per es. riferita una strofe di un poema in ottava rima su S. Efisio.

Il disinteresse dei non isolani non poteva essere modificato, dopo il 1833, dall'influenza delle pubblicazioni locali, le quali, se mai, indirizzarono l'attenzione verso la poesia dialettale culta o semiculta. Caratteristico il caso del Valery che da un lato pubblica, nell'appendice al suo scritto sulla Sardegna venuto in luce nel 1837 <sup>(64)</sup>, un gruppo di componimenti dell'Araolla, del Madao, del Pes, del Cubeddu, così come aveva fatto l'antologia del Pasella; e dall'altro, analogamente a quanto faranno di lì a poco la « Biblioteca sarda » o l'*Ortografia*, volge l'attenzione alla poesia semiletteraria degli improvvisatori, specialmente galuresi <sup>(65)</sup>. Nè il suo accenno ai canti religiosi noti col nome di *goccius*, del resto assolutamente occasionale <sup>(66)</sup>, ci porta a contatto con componimenti di livello culturale diverso. Tuttavia il Valery registra anche un componimento di carattere più elementare, ma, ancora una volta, senza avvertirne la differenza da quelli semiculti. Discorrendo della torre cagliaritana dei Segnali, il Valery annota infatti che, « secondo un *refrain* popolare », da quella torre si vedrebbe l'Africa; e reca il testo seguente:

De sa turri de su forti  
Si biri Barbaria  
Deu dongu sa bona notti  
A sa picciocca mia <sup>(67)</sup>.

È un vero e proprio *mutettu*, strutturalmente identico a quelli annotati dal Madao e dal Mimaut. Ma è evidente che la

---

<sup>(64)</sup> VALERY, *Voyages en Corse, à l'île de l'Elbe, et en Sardaigne*, Parigi 1837, voll. 2. Valery è pseudonimo di Anton Claude Pasquin. Della parte dell'opera riguardante la Sardegna, ma con esclusione dell'Appendice di poesie sarde, esiste una traduzione italiana: VALERY, *Viaggio in Sardegna*, trad. e pref. di R. CARTA RASPI, Cagliari, 1931.

<sup>(65)</sup> VALERY, *Voyages cit.*, II, pp. 38 sgg. L'autore pubblica anche un testo, che è quello del noto dialogo tra Petru d'Achena (o d'Azzena) e Antonio Pagiolu, che sarà compreso poi anche nella *Raccolta* tempiese, ed al quale dedicherà un commento anche A. BOULLIER, *I canti pop. cit.*, pp. 63-64.

<sup>(66)</sup> VALERY, *cit.*, pp. 180-82.

<sup>(67)</sup> O. c., II, p. 220.

registrazione è del tutto casuale; e per giunta il Valery, come già notava Pietro Nurra <sup>(68)</sup>, cadeva nell'errore di voler legare, nella sua traduzione, il senso del primo distico a quello del secondo <sup>(69)</sup>, e mostrava così di non aver notato che il distacco di significato tra le due parti è invece una caratteristica essenziale di questo tipo di componimenti.

Tra tutte le opere che stiamo considerando, quella del Tyndale, pubblicata nel 1849 <sup>(70)</sup>, è senza dubbio la più ricca di interessi per il canto popolare. Ma anch'essa non va oltre la poesia semiculta: discorrendo di Alghero il Tyndale reca esempi di « popular songs »: ma si tratta di testi semiletterari <sup>(71)</sup>; parlando della lamentazione funeraria, riferisce un testo: ma è della stessa natura di quello pubblicato dalla « Biblioteca sarda » <sup>(72)</sup>; descrivendo il *graminatoggiu*, reca esempi numerosi di canti: ma, come è noto, le improvvisazioni tipiche di questa specie di gioco di società sono ben diverse dai canti popolari veri e propri <sup>(73)</sup>.

Nessuna novità ci porta infine l'opera notissima di Antonio Bresciani, venuta in luce alla metà del secolo <sup>(74)</sup>. Chi la scorra vede che ancora una volta le numerose occasioni di prestare attenzione al canto popolare, strettamente connesso a tante cerimonie di cui appunto il Bresciani si occupa, passano senza frutto. Nella introduzione l'autore accenna invero al « canto sardo »:

---

<sup>(68)</sup> P. NURRA, *La poesia pop. in Sardegna* cit., p. 45.

<sup>(69)</sup> Il Valery traduceva infatti: « On voit la Barbarie, de la tour du fort, d'ou je donne la bonne nuit à ma bonne amie ».

<sup>(70)</sup> J. W. TYNDALE, *The Island of Sardinia, including pictures of the manners and customs of the Sardinians*, Londra 1849, voll. 3.

<sup>(71)</sup> O. c., I, p. 82, 85 e 86: « Muiran muiran, los Francesos », « Un Rey vindra perpetual », « Vischi Carlus Albert primer ».

<sup>(72)</sup> O. c., II, pp. 45-46.

<sup>(73)</sup> O. c., I, pp. 270 sgg.

<sup>(74)</sup> A. BRESCIANI, *Dei costumi dell'isola di Sardegna comparati con gli antichissimi popoli orientali*, Napoli 1850, voll. 2 (nelle successive edizioni è abolita la divisione in volumi).

Non di picciol rilievo sarebbe altresì il ragionare del canto sardo, e avvisarne la natura e l'ingegno suo singolare pel quale esce dalla norma de' canti eletti, ed anco de' popolari d'Italia, e forse di tutta Europa <sup>(75)</sup>.

Ma il padre gesuita accenna al tema solo per avvertirci che ha dovuto escluderlo dalla sua trattazione; ed inoltre, per quel poco che ne discorre, volge l'attenzione alla parte musicale e non ai testi letterari.

Così nelle pagine sulle cerimonie funebri le osservazioni del Bresciani, anche se riguardano direttamente i testi degli *attitidos*, restano generiche: si veda ad esempio il passo seguente, in cui, tra l'altro, non può non ravvisarsi l'eco immediata (se non addirittura la parafrasi) di quanto aveva già scritto il La Marmora:

Questi canti funerari son dalla Prefica declamati quasi a guisa di canto, con appoggiature di ritmo, e intreccio di rima, e calore d'affetti, e robustezza di immagini, sceltezza di frasi, e voli di fantasia rapidissimi. Termina ogni strofa in un guaio doloroso, gridando ahi! ahi! ahi! E tutto il coro dell'altre donne, rinnovellando il pianto, ripetono a guisa d'eco: ahi! ahi! ahi! <sup>(76)</sup>.

Insomma, chi vuole, potrà trovare nel Bresciani i testi delle lamentazioni bibliche o omeriche; non troverà quelli degli *attitidos*, la cui bellezza egli retoricamente esalta ed il cui contenuto egli immaginosamente lirizza, ma che ben si guarda dal riferire nella loro autenticità.

Così in quasi un settantennio di scritti sull'isola solo poche ed imprecise pagine sono dedicate alla poesia popolare. Assenza di spiriti romantici nei visitatori? Si direbbe piuttosto che lo spirito di « scoperta » con cui essi s'avvicinavano alla Sardegna preferisse altri oggetti più appariscenti e più facilmente leggibili: la danza, ad es., o le fogge di abiti, o il banditismo, o gli usi e i co-

---

<sup>(75)</sup> O. c., I, p. XXVIII.

<sup>(76)</sup> O. c., II, p. 223.

stumi in genere. E per la parte poetica, al solito ed al massimo, l'improvvisazione. In sostanza gli osservatori non isolani non portarono alcun contributo alla modificazione degli orientamenti locali sulla poesia popolare: anzi in parte ne dipesero, come ci mostra l'utilizzazione che fecero delle pubblicazioni locali, e in parte li confermarono, come ci dice ad esempio l'operetta sulla Sardegna di Baldassarre Luciano (<sup>77</sup>), che tanto largamente deriva da essi, e nella quale la poesia popolare non ha collocazione ed esemplificazioni diverse da quelle di un La Marmora o di un Valery (<sup>78</sup>).

7. Questa dunque la situazione in Sardegna alla metà dell'Ottocento: per « poesia popolare » si intende in genere la poesia « dialettale », « nazionale sarda », comprendendo nel gruppo sia le composizioni più auliche dei letterati locali, sia i prodotti semiculti degli improvvisatori e compositori popolari, sia infine — ma senza riconoscimento dei loro caratteri differenziali — taluni componimenti « popolari ». Conseguentemente, dal punto di vista della documentazione, sono assai pochi i testi « popolari » (i rari *mutos* e *mutettus* registrati dal Madao, dal Mimaut e dal Valery (<sup>79</sup>), la strofetta del « maggio » di Ozieri annotata dal Madao e dal La Marmora; qualche « intercalare » o qualche frammento di *attitudu* o di ninna nanna nell'*Ortografia* dello Spano), e molt. invece i testi culti o semiculti.

---

(<sup>77</sup>) B. LUCIANO, *Cenni sulla Sardegna illustrati da 60 litografie in colore rappresentanti le principali usanze, vedute, costumi*, Torino 1841; *Id.*, *Cenni sulla Sardegna, ovvero usi e costumi, amministrazione, industria e prodotti dell'isola*, Torino 1843<sup>2</sup>.

(<sup>78</sup>) O. c., 1843<sup>2</sup>, p. 77: testo del « maggio » di Ozieri; p. 82: cerimonie funebri, senza testi; p. 129: *graminatoggiu*, senza testi; pp. 131-32: improvvisatori tempiesi, con testo del dialogo di Petru d'Achena.

(<sup>79</sup>) Non è da escludere che opere manoscritte o pubblicazioni non ancora esaminate a fondo possano offrirci altri documenti di *mutos* o *mutettus* registrati nel periodo che stiamo considerando: a noi ad es. è accaduto di trovarne alcuni nel tomo III (che reca la data del 1829) del lavoro manoscritto di G. FLORIS, *Componimento topografico storico dell'isola di Sardegna* (cfr. A. M. CIRESE, *Alcune questioni terminologiche* cit., p. 8, n. 9 bis; p. 13, nota).

La situazione non subirà cambiamenti decisivi ancora per un quarantennio. Tuttavia gli anni dal '63 al '73, nei quali videro la luce le raccolte di *Canzoni* e *Canti* « popolari » di Giovanni Spano, hanno una fisionomia meglio definita, ed una importanza che va sottolineata. Pur nella conservazione delle concezioni precedenti, l'opera dello Spano infatti si apre a qualche prospettiva nuova; inoltre, per la sua stessa mole, che è tanto maggiore delle precedenti, coglie più spesso documenti del livello « popolare » che ci interessa, anche se li disperde in mezzo ad una massa ingente di poesie colte e semicolte; infine provoca un accrescersi ed un intensificarsi dell'interesse per la poesia popolare sarda, come mostra la serie degli scritti che più o meno direttamente ne dipendono, dalle recensioni di Luigi Galli o di Evaristo Chiaradia, ai capitoli sulla poesia popolare di von Maltzan o di Paolo Mantegazza, dal volume di Augusto Boullier (cui si riallaccia l'opuscolo di Pietro Amat di San Filippo), alle prime annotazioni di Giuseppe Pitrè o di altri studiosi continentali.

Naturalmente l'opera dello Spano, strettamente legata come era alla concezione locale della poesia popolare, agì soprattutto nel senso di consolidare e di divulgare questa concezione, radicandola profondamente nella cultura sarda, e dandole la forza di sopravvivere anche al decisivo mutamento di indirizzi operato alla fine del secolo dagli studiosi più consapevoli. Ma occorre anche notare che le condizioni della svolta di fine secolo vennero maturando proprio in rapporto con la compiutezza e la divulgazione che i vecchi orientamenti avevano raggiunto con l'opera dello Spano: tra i fatti più significativi del decennio '63-73 è appunto da registrare la presa di posizione critica del Pitrè (ben presto succeduta alla sua iniziale accettazione passiva dei documenti contenuti nella prima raccolta dello Spano), che precorre di circa un ventennio gli atteggiamenti di Vittorio Cian, di Egidio Bellorini e degli altri che operarono attorno al 1890; e bisogna anche aggiungere che la stessa modificazione di orientamenti di questi ultimi studiosi — nata indipendentemente dalla anticipazione del Pitrè, anche se poi se ne alimenterà più diret-

tamente e consapevolmente — si afferma proprio in polemica con l'opera dello Spano. In tutti questi fatti sta appunto l'importanza storica del suo lavoro.

Se infine aggiungiamo che, negli anni in cui operò lo Spano, le forme più caratteristiche della poesia popolare sarda, il *mutu* ed il *mutettu*, furono quasi totalmente ignorate, a dispetto dell'anticipazione del Madao, e che viceversa un altro lineamento caratteristico della situazione culturale isolana, e cioè l'assenza (o rarità) dei canti di tipo « narrativo », suscitò la prima discussione concreta, anche se per più rispetti, generica, attorno ad un fenomeno reale, avremo dinanzi al completo il panorama degli aspetti positivi e dei limiti del periodo che dobbiamo ora esaminare analiticamente.

8. Per meglio valutare l'opera compiuta da Giovanni Spano nel campo che ci interessa <sup>(80)</sup>, giova segnalare subito che l'attenzione che, nell'ultimo periodo della sua vita, egli portò ai canti che ritenne e denominò « popolari » costituisce solo un aspetto, e per giunta limitato e marginale, della sua laboriosità di erudito locale. Come è stato nel costume di tanti altri studiosi regionali del secolo passato e del nostro, lo Spano si occupò con patriottico amore di quasi tutti gli aspetti della storia e della vita della sua terra: dalla preistoria alla linguistica, dalla archeologia alla letteratura, dalla paremiologia all'arte. E così anche dei canti « popolari ». Ma su oltre quattrocento sue pubblicazioni <sup>(81)</sup>, solo poco più di dieci riguardano la poesia popolare; e, se si escludono le riedizioni o ristampe che egli stesso o altri ne procura-

---

<sup>(80)</sup> Su G. Spano (Ploaghe 1803, Cagliari 1878) ed i principali aspetti della sua attività esistono vari scritti: vedine un elenco in R. CIASCA, *Bibliografia sarda* cit., vol. V, p. 231. Un breve profilo biografico, con le indicazioni bibliografiche essenziali, dovuto ad A. TAR[AMELLI] è in *Enciclopedia italiana*, XXXII, p. 301. Nessuno scritto specifico è però dedicato al complesso dell'opera dello Spano nel campo della poesia popolare, anche se su di essa si ebbero i giudizi e le valutazioni di cui appresso discorriamo.

<sup>(81)</sup> R. CIASCA, *Bibliografia sarda* cit., nn. 17768-18181.

rono, le sue raccolte si riducono a sette: la serie delle *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese*, pubblicata in sei parti dal 1863 al 1872, e il volumetto dei *Canti popolari in dialetto sassarese*, comparso nel 1873 <sup>(82)</sup>.

In effetti l'interesse più attento e continuativo dello Spano andò alla linguistica ed alla archeologia. Si veda, tra l'altro, quanto egli stesso scriveva al Pitrè nel 1872:

Io nella settimana entrante debbo portarmi a Bosa, paese di poeti per eccellenza, e sarà mia cura di visitare le vecchie donne se potrò strappare dal loro labbro qualche rispetto antico e popolare. Il fatto sta che sono vecchio, altrimenti rifarei i miei viaggi in Sardegna con altro scopo, perchè gli altri li ho fatti collo scopo del vocabolario e della antichità. Il tempo perduto non ritorna più <sup>(83)</sup>.

Ed a ben guardare, la sua attenzione alla poesia « popolare » nasce in relazione diretta con i suoi interessi linguistici. Già nella *Ortografia* i componimenti poetici, più o meno popolari e tradizionali, avevano fatto la loro comparsa come integrazione di una trattazione linguistico-grammaticale; analogamente, la sua raccolta di proverbi vide la luce come « aggiunta » al suo *Voca-*

<sup>(82)</sup> Non esiste un accertamento bibliograficamente esatto e completo delle pubblicazioni di poesia popolare dello Spano, che comparvero in fascicoli, ed ebbero edizioni varie che generano notevole confusione. Il primo a tentare una elencazione di queste pubblicazioni fu V. CIAN, *Mazzetto di ninne nanne logudoresi*, Torino 1889; un elenco esatto delle sette raccolte dette poi anche R. GARZIA, *Mutettus cagliaritari*, Bologna 1917, p. 10; nelle nostre ricerche non abbiamo incontrato fatti che ci inducessero a modificare questo elenco, per il quale vedasi la Avvertenza.

<sup>(83)</sup> Lettera del 17 ott. 1872 (per le notizie sulla corrispondenza Spano-Pitrè v. oltre). Anche altre volte lo Spano accenna alla prevalenza degli interessi archeologici su quelli per la poesia popolare: nella lettera al Pitrè del 21 nov. '72 dice: « ... ho fatto una escursione di pochi giorni alla città di Bosa. Ho raccolto qualche proverbio nuovo ed alcune canzonette. Avrei potuto raccogliere dalla bocca delle donne, ma non avevo tempo di visitarle, perchè la giornata la passava in campagna studiando il terreno per iscoprire qualche oggetto antico per arricchire la mia solita annuale *Rivista* che uscirà nell'entrante mese ». E nella lettera del 7 ag. '73: « Ho sospeso i canti popolari sassaresi, ed occupo meglio il tempo in cose più gravi ». Di un giovanile interesse per i canti negli anni di studio a Sassari lo Spano fa menzione nella Prefazione a C. S., ma non nello scritto autobiografico *Iniziazione ai miei studi*, pubblicato a puntate in « *Stella di Sardegna* » a partire dal 1875.

*bola* <sup>(84)</sup>. Parlano poi esplicitamente le raccolte di *Canzoni e Canti*. Nella prima, di queste raccolte, e proprio all'inizio della sua dedica al principe Luigi Luciano Bonaparte (che, come è noto, si occupò attivamente di dialettologia), lo Spano scriveva: « Alla ricchezza linguistica sarda mancava la raccolta delle canzoni popolari del Logudoro » <sup>(85)</sup>; e nella prefazione, prendendo le mosse dalla constatazione del vivace incremento degli studi linguistici, ribadiva:

Le bellezze... ed i pensieri di questi dialetti [sardi] meglio si rivelano nelle poesie, perchè essendo essi di sua natura poetici e musicali, i poeti non potevano aver miglior campo per dimostrare la sua naturale armonia, che nelle canzoni che ci hanno tramandato. Per la qual cosa la lingua del popolo si deve cercare nei componimenti dei suoi poeti, come la sapienza e la morale nei suoi proverbi <sup>(86)</sup>.

Un identico atteggiamento si riscontra nell'ultima raccolta. I *Canti* sassaresi infatti non soltanto contengono lunghe introduzioni linguistiche, e cioè le « Osservazioni sulla pronunzia del dialetto sassarese » (dovute al principe Luigi Luciano Bonaparte), e i « Brevi cenni sul dialetto sassarese » (non firmati ma certo dello Spano); ma recano anche la esplicita dichiarazione che la pubblicazione è stata sollecitata dal desiderio « di accrescere la letteratura patria di un dialetto che meritava... d'esser conosciuto e studiato dai Filologi » <sup>(87)</sup>.

Invero agli interessi linguistici si aggiunge anche qualche proposito letterario; tuttavia il gusto della poesia occupa un posto assai piccolo tra le sollecitazioni che mossero lo Spano ad occuparsi dei canti popolari. Compaiono infatti, qua e là, talune valutazioni, assai generiche, di carattere letterario <sup>(88)</sup>; ma in

---

<sup>(84)</sup> G. SPANO, *Vocabolario sardo-italiano e italiano-sardo coll'aggiunta di proverbi sardi*, Cagliari 1851-52; i *Proverbi sardi* ebbero una seconda edizione nel 1871.

<sup>(85)</sup> G. SPANO, *P. I.*, p. 3.

<sup>(86)</sup> *O. c.*, p. 7.

<sup>(87)</sup> G. SPANO, *C. S.*, p. 4.

<sup>(88)</sup> Così, per es., in *C. S.*, Prefazione.

genere lo Spano ne rifugge, o magari si limita ad avvalersi di quelle espresse da altri <sup>(89)</sup>. D'altronde egli stesso si dichiarava poco esperto in materia: « Io son fatto alla buona, nella cerchia del breviario, mi sono poco curato di letteratura » <sup>(90)</sup>.

Più frequenti, invece, e più evidenti taluni intendimenti educativi e divulgativi a sfondo popolaristico. Talvolta essi sembrano essere piuttosto una giustificazione *a posteriori* delle deficienze che egli stesso avvertiva nel proprio lavoro; ma altre volte costituiscono un proposito non posticcio. Parlando dei *Proverbi* scriveva al Pitrè:

Mi piace il metodo che ha usato il Vannucci, ma è pei dotti. Io parto dal principio che simili opere debbono essere per il popolo <sup>(91)</sup>.

Ed in altra lettera, ancora al Pitrè:

Di rispetti ne abbiamo: avrei fatto un dono ai dotti riportandoli, ma non al popolo che ama le canzoni lunghe per cantarle nei balli e nelle brigate <sup>(92)</sup>.

---

<sup>(89)</sup> Cfr. *App. I*, pp. 6-7, dove riferisce le parole di L. Galli.

<sup>(90)</sup> Lettera al Pitrè del 21 apr. '66. Altre volte lo Spano accenna ai limiti della propria cultura o della vita letteraria dell'isola. Al Pitrè, in data 8 genn. '68: « Ella ha risparmiato i miei vizi per non offendermi, ma io avrei gradito qualunque rimprovero che mi avesse fatto del mio modo di scrivere, perchè confesso di aver avuto da piccolo cattiva direzione, attaccato alla Teologia che mi rubò gli anni giovanili in cui mi sarei potuto applicare meglio alle belle lettere. Erano i vizi del tempo, e tutto quello che ho potuto fare si deve alla mia costanza, applicandomi in tempo che mi pesavano gli anni, e i capelli diventavano bianchi. Solo posso gloriarmi di aver lavorato ». E in data 18 ag. '69: « Mi rallegra assai che Ella sia ferma nei suoi propositi di applicarsi ai buoni studi tradizionali: ha ingegno per poterli coltivare, è giovane, e da Lei la patria aspetta cose grandi. Io ora sono vecchio, e mi sono quasi ritirato dalla palestra. Tanto più che io nella gioventù ebbi una cattiva direzione di studi, ora non viene più in tempo. Al contrario i giovani attuali se non diventano eroi è loro colpa. Hanno buoni maestri e diversi mezzi d'istruzione ». Nella lettera citata dell'8 genn. '68, dopo aver pregato il Pitrè di acquistare alcuni libri, aggiungeva: « Mi scusi della libertà, perchè qui non abbiamo commercio letterario ».

<sup>(91)</sup> Lettera del 21 apr. '66.

<sup>(92)</sup> Lettera del 10 genn. '69.

Ed altrove:

Ogni civiltà del popolo è spenta, se in esso manca la morale. Per istruire il popolo ci vuole l'eloquenza popolare, non quella che si apprende nelle scuole (<sup>93</sup>).

C'era, in questi atteggiamenti, un generico influsso del romanticismo, che del resto si rivela anche nell'impiego che ora lo Spano fa dei termini di « popolo » e di « popolare », ignorati nei suoi lavori antecedenti, e nella adozione di una frase di Cesare Cantù come motto di frontespizio delle sue prime raccolte: « Il popolo ha bisogno istintivo di cantare come l'uccello ». Ma non è difficile avvedersi che anche nello Spano il romanticismo agisce solo in senso « patriottico » e « nazionale », come già nelle antologie del '33-59, e resta invece inerte per quanto riguarda il gusto letterario e la preferenza per una poesia « semplice » e « spontanea » contrapposta all'« artificio » delle « scuole ».

9. Le prime due parti delle *Canzoni popolari* dello Spano, l'una dedicata alle « Canzoni storiche e profane » e l'altra a quelle « sacre e didattiche », comparvero nel 1863. Il loro legame con gli orientamenti che avevano guidato le pubblicazioni precedenti è totale ed immediato. Nella premessa alle « Canzoni storiche e profane » lo Spano infatti richiamava esplicitamente, come antecedenti del proprio lavoro, le antologie del '33-59; aggiungeva, è vero, che « il primo che diede un saggio di Canzoni popolari sarde fu l'abate ex gesuita Matteo Madau » (<sup>94</sup>);

---

(<sup>93</sup>) *App. II*, p. 4. Analoghi propositi educativi nella lettera al Pitré dell'8 nov. '70: « Ho un volumetto di proverbi inediti, ed il Mantegazza mi propone di stamparli in un corpo con quei già pubblicati. Quest'opera io trovo più proficua al popolo che le canzoni; il nostro popolo è demoralizzato, non si ama, non si rispettano nè le persone nè le sostanze, le carceri rigurgitano di malandrini; i proverbi sono la morale e rendono il popolo avvertito del modo che deve vivere in società e colla famiglia. Perciò ho aderito al desiderio dell'amico ».

(<sup>94</sup>) G. SPANO, *P. I.*, p. 8, n. 2.

ma non si riferiva certo al fatto, che gli restò sempre ignoto, che il Madao era stato il primo a registrare componimenti « popolari » quali i *mutos* e i *mutettus*; intendeva dire soltanto che il Madao aveva pubblicato poesie « in sardo ». Torna dunque inalterato il valore locale dell'aggettivo « popolare » come equivalente di « nazionale sardo ». Nè lo modificano in qualche modo le due introduzioni frettolose e generiche, o i componimenti raccolti, quasi tutti di autori più o meno dotti, dei quali lo Spano fornisce anche brevi notizie biografiche. Unica novità, la presenza di un gruppetto di poesie designate come « d'incerto autore », che lo Spano dichiara d'aver « trascritto dalla bocca di quelli che le sapevano a memoria » e che giudica in genere « di data antica » e « conservate e tramandate da padre in figlio » (<sup>95</sup>). Ma ad eccezione di una breve preghiera della sera, che trova riscontro assai ampio di varianti nell'isola e fuori (<sup>96</sup>), i testi delle due raccolte sono tutti della abituale natura semiculta.

Nessun passo innanzi dunque; anzi conferma e più ampia divulgazione dei vecchi orientamenti, come mostra ad esempio la noticina di Luigi Galli comparsa sulla « Gazzetta popolare » di Cagliari mentre la prima pubblicazione dello Spano era ancora in corso (<sup>97</sup>). L'autore dello scritterello era certamente più informato dello Spano sullo stato degli studi di poesia popolare a quel tempo; ed aveva anche sensibilità letteraria e capacità critiche maggiori. Tuttavia restava impigliato nelle medesime con-

---

(<sup>95</sup>) O. c., p. 382.

(<sup>96</sup>) G. SPANO, *P. II*, p. 18: « Su lettu meu est de batter contones, Et batter anghelos si bei ponen » etc.; varianti sarde si trovano in G. FERRARO, *Canti pop. in dial. logudorese* cit., p. 46; G. MARI, *Per il folklore della Gallura: Ninne-nanne, filastrocche, giuochi, indovinelli, proverbi ecc.*, Bergamo 1900, p. 71; E. SCANO, *Saggio critico-storico* cit., p. 201; P. MORETTI, *Poesia popolare sarda: Canti dell'Ogliastra*, Firenze 1958, pp. 13 e 62. Una lezione in catalano raccolse ad Alghero E. TODA, *L'Alguer: Un poble català d'Italia*, Barcellona 1888, pp. 27-28. Elenchi, tuttavia parziali, di lezioni italiane e stranieri sono in G. GIANNINI, *Canti pop. della montagna lucchese*, Torino 1889, pp. 289-90, e in F. RODRIGUEZ MARIN, *Cantos populares españoles*, Madrid, s. a., 2<sup>a</sup> ediz., t. I, pp. 436-37.

(<sup>97</sup>) L. GALLI, *Canzoni popolari sarde. Brano di lettera a un amico*, in « Gazzetta popolare », Cagliari, 18 marzo 1863, n. 65.

fusioni. Si avvede egli infatti che le canzoni pubblicate dallo Spano sono tutte « d'autore », ma sfugge al problema giudicandole « figlie... di gente ispirata sì, ma incolta » e « nate alla ombra d'una quercia sulle montagne o accanto al fuoco nella capanna »; si accorge che taluna « mal tenta sotto le rustiche vesti di celare le sue origini di cittadina, la sua qualità di figlia di letterato che, letta una pagina di Orazio o di Petrarca, tolse la penna e amò scrivere nel dialetto natio le proprie ispirazioni », ma ancora una volta elude la questione accomunandole tutte, « letterate o schiettamente popolari », in una entusiastica esaltazione del loro fascino (superiore, a suo dire, a quello dei canti di Corsica), e della loro « originalità fantastica e bizzarra, non nell'espressione quasi sempre semplice e naturale, ma nella creazione istessa, rara presso i popoli meridionali, caratteristica di alcuni dei nordici »; e via di questo passo. Anche il Galli insomma identifica la dialettalità (linguistica) con la « popolarità » e con la « nazionalità sarda ». E perciò egli può accostare, senza esitazione, « il nome di Spano... a quelli di Tommaseo, di Tigri, di Visconti, di Nigra », senza avvedersi della natura profondamente diversa dei componimenti che l'uno e gli altri venivano raccogliendo e pubblicando; nè lo faceva avvertito dello errore il fatto che l'unico riscontro con la poesia « popolare » italiana che gli riuscisse di rilevare era l'uso dell'ottava, e che invece gli fosse più facile chiamare a raffronto poeti dialettali quali « il piemontese Calvo, il milanese Porta, il veneziano Baffo il siciliano Meli », o magari affermare — a proposito d'un componimento in cui si svolge in endecasillabi e settenari, lo stesso tema del noto strambotto « Sta notti mi sunnai ch'eramu morti » <sup>(98)</sup> — che Goethe e Uhland « vi avrebbero volentieri

---

(98) A. D'ANCONA, *La poesia pop. it.* cit., 1878, pp. 374-75 (1906<sup>2</sup>, pp. 416-17) che cita anche la « parafrasi » sarda « Attende Venus mia » che S. SALOMONE MARINÒ, *Canti pop. siciliani*, Palermo 1867, p. 76, n. 2, aveva tratto da G. SPANO, *P. I.*, p. 69. Lo Spano aveva attribuito il componimento a Giuseppe Luigi Pinna di Siligo che, secondo le notizie biografiche che egli ne dà, sarebbe stato prigioniero dei pirati in gioventù, e sarebbe morto in patria nel 1836: dagli Arabi, sempre secondo lo Spano, gli sarebbero stati ispirati gli « alti concetti » delle sue poesie, tra i quali

posto sotto il loro nome ». Così nel Galli tutto si confonde, ed il motivo romantico delle « vergini sorgenti di ispirazione e di poesia », cui la letteratura colta dovrebbe ritemperarsi, si giustappone allo spunto filologico della comparazione delle poesie sarde con quelle di altri popoli per « tentare di scoprire le recondite affinità » e « arguire le comunanze di origine » e insomma « portare con ciò un granello qualunque all'etnografia europea ».

È evidente perciò che lo scritto del Galli non poteva contribuire in alcun modo a rendere più precisi e consapevoli gli orientamenti correnti in Sardegna; ed infatti lo Spano nella sua pubblicazione immediatamente successiva si avvaleva del giudizio di « quel sottile ingegno del compianto Luigi Galli, che ben s'intendeva d'estetica » per confermarsi nell'idea che le poesie che egli aveva pubblicate, oltre che « belle quasi tutte », erano anche « schiettamente popolari » <sup>(99)</sup>.

Nella stessa pubblicazione lo Spano nominava anche l'opera del Boullier, su cui ora dobbiamo soffermarci.

10. Augusto Boullier <sup>(100)</sup> è il primo tra i visitatori della Sardegna che abbia dedicato attenzione specifica alla poesia « popolare », interrompendo così quella tradizione di disinteresse di cui abbiamo già parlato. Di ritorno in Francia, dopo il suo soggiorno nell'isola, egli pubblicò infatti, nel 1864, un volume sul

---

evidentemente egli includeva anche il tema dell'amante che sogna di essere morto assieme alla propria amata, e d'essere con lei notomizzato dai medici che non trovarono nel suo petto il cuore e ne trovarono invece due in quello dell'amata. Potrebbe essere interessante una indagine su una possibile origine araba del motivo così frequentemente attestato in Sicilia. Comunque, per quanto riguarda la Sardegna, il componimento vive ancora nella tradizione orale, come ci attesta la lezione raccolta a Buddusò da G. SORO, *La poesia popolare e popolaresca del Logudoro di Ozieri*, tesi di laurea discussa nel 1957 presso l'Università di Roma, di cui il prof. Paolo Toschi ci ha cortesemente concesso la consultazione assieme ad altre conservate nell'Istituto di Storia delle tradizioni popolari che egli dirige.

<sup>(99)</sup> G. SPANO, *App. I*, pp. 5-6.

<sup>(100)</sup> Nacque a Roanne (Loire) nel 1833: cfr. A. DE GUBERNATIS, *Dictionnaire international des écrivains du jour*, Firenze 1891, ad v., che fornisce anche sommarie notizie sulla sua attività letteraria e politica.

dialetto e sui canti popolari della Sardegna; l'opera ebbe, nel 1865, una seconda edizione, in cui la parte dedicata alla poesia popolare, che sola qui ci interessa, venne riprodotta senza alcuna modificazione, come del resto dichiara lo stesso autore <sup>(101)</sup>.

Il Boullier si propose di cogliere nella loro totalità l'essenza ed il carattere della poesia popolare sarda. Un simile intendimento è già di per sè romantico; i modi con cui il Boullier lo realizza lo sono fino alla più estrema evidenza. L'oggetto vero del suo interesse è l'« anima sarda », di cui la poesia popolare è insieme espressione e documento. Discorrendo dei caratteri generali della poesia popolare isolana nel capitolo conclusivo del suo lavoro egli infatti scrive:

È una poesia profondamente nazionale; non ha subito l'influenza spagnuola, come si potrebbe credere. I canti spagnuoli sono soprattutto storici e cavallereschi: i sentimenti che vi dominano sono l'orgoglio senza limiti e senza freno..., l'indipendenza che mai si piega... il coraggio che mai indietreggia, la temerità che sorride ai pericoli, lo eroismo sereno, la confidenza assoluta in se stessi e nella propria spada. Tali sentimenti sono affatto estranei alla poesia sarda; questa non ha l'energia e il cupo ardore dei *Romanceros*, non dipinge le gesta dei cavalieri e i brillanti assalti dei tornei; è unicamente l'immagine della vita sarda. Risuona in essa il galoppo del cavallo sulle rocce, e il mugito dei tori nelle lande sterminate; vi si rispecchiano la gioia del cacciatore appassionato, la vita nascosta del bandito, le lunghe contemplanzi dei pastori nella monotonia delle loro solitudini, gli sguardi scambiati e le strette di mano furtive che spesso fanno de *su ballu tundu* un romanzo, i mille sogni dai quali l'immaginazione si può far cullare al dolce suono de *is launeddas*, e perfino le serenate sotto i balconi delle señoras. Ancora: v'è tutto, chiaro, preciso, compiuto il carattere del popolo sardo, con le qualità sue buone e cattive: amore-

---

<sup>(101)</sup> A. BOULLIER, *Essai sur le dialecte et les chants populaires de la Sardaigne*, Parigi 1864; *Id.*, *L'île de Sardaigne: Dialecte et chants populaires*, Parigi 1865 (su questa edizione è condotta la traduzione di R. GARZIA, già più volte ricordata, di cui ci serviamo nelle nostre citazioni). Il Boullier dedicò alla Sardegna anche un'altra pubblicazione: *L'île de Sardaigne: Description, histoire, statistique, moeurs, état social*, Parigi 1865: il cap. V (Moeurs) contiene notizie etnografiche: vedine il sommario in G. PITRÈ, *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia*, Torino-Palermo 1894, n. 3619. Alla seconda opera del Boullier dedicò una annotazione A. GRAMSCI, *Passato e presente*, Torino 1954, pp. 222-23.

vole, devoto, ardente, appassionato, sottile, pieno d'un patriottismo esaltato e d'una suscettibilità feroce, facile alla vendetta, ma leale e ricco di viva intelligenza quantunque superstizioso e incolto (<sup>102</sup>).

L'attenzione è volta ai temi, ai sentimenti ispiratori, ai contenuti insomma; ed era perciò agevole stabilire una così netta distinzione tra la poesia sarda e quella spagnola. I caratteri di quest'ultima erano superficialmente identificati con quelli di un genere particolare, i *romances*, con assoluta trascuranza dei canti « lirici » e sardi e spagnoli; ed era tralasciato ogni raffronto di schemi metrici e di « forme ». Più tardi invece, proprio guardando ai canti popolari « lirici » della Sardegna che il Boullier ignorava, e volgendo l'attenzione anche agli schemi metrici della poesia dialettale isolana, si ravviseranno contatti tra la Sardegna e il mondo della poesia iberica culta e popolare più diretti di quanto il Boullier non supponesse. Ma era proprio delle concezioni romantiche istituire cosiffatti raffronti generali e generici, e solamente contenutistici, tra « anime » e « spiriti » nazionali. E lo sforzo del Boullier è appunto indirizzato a cogliere la peculiarità dello spirito sardo direttamente espressa nella poesia:

Elaborati o semplici, tutti quei canti sono necessari per comprendere la vita intima della Sardegna; poichè essi sono l'anima dei dolori e dei piaceri suoi, le diverse espressioni del suo genio (<sup>103</sup>).

Più oltre, a proposito dei canti religiosi, la cui « semplicità » egli mette a raffronto con i caratteri dell'arte figurativa « ufficiale » in Sardegna — tutta di influenza « straniera », e di « eleganza austera » nelle sue manifestazioni pre-rinascimentali, e di pretensiosa grandiosità gesuitica e spagnolesca nelle successive — il Boullier così si esprime:

---

(<sup>102</sup>) A. BOULLIER, *I canti popolari* cit., p. 193.

(<sup>103</sup>) O. c., p. 186.

Niente di tutto questo nei canti religiosi: nè quella grazia austera, nè questi agghindamenti: ma semplicità quasi sempre, che qualche volta riesce ad essere grande, e troppo spesso sfiorisce nella volgarità; ad ogni modo, sempre, essi sono a schietta espressione dei sentimenti, delle idee, del carattere popolare (104).

« Popolare » e cioè « nazionale », e « sardo », e immune da influenze straniere. L'« anima » isolana, e la sua espressione costituita dalla poesia popolare, appaiono dunque al Boullier ben distinti e caratterizzati: « anima » e poesia mediterranea, solari, contrapposte, e nei modi della religiosità e in quelli dello amore, alle più cupe e melanconiche concezioni nordiche; ma, nel mondo mediterraneo, differenziate per loro peculiari caratteri dal genio spagnolo e, in parte, anche da quello italiano.

Tralasciamo le facili obiezioni a queste generalizzazioni. Più interessante è per noi sapere su quali documenti, su quali testi poetici poggiasse la sua indagine il Boullier. A sentirlo parlare della dolce impressione di bellezza che suscitano i canti popolari sardi

quando invece di leggerli si colgono dopo una giornata di viaggio sulla bocca d'un pastore o d'un ragazzo;

a sentirlo affermare che

la dolcezza delle *ninnias* è tutta nelle labbra rosee delle nutrici; i canti religiosi prendono un tono solenne sotto le volte delle chiese; le canzoni marinare ci fanno sognare deliziosamente quando si diffondono da una barca di pescatori di corallo nella notte stellata;

a sentirlo esclamare:

Si vada in Sardegna: se ne percorrano a cavallo le piane coperte di lentischi, se ne salgano andando a caccia le montagne boschive, si frequentino soprattutto il popolo, se ne accetti l'ospitalità, si viva qualche

---

(104) O. c., pp. 29-30.

tempo la sua vita...: oh! allora se ne comprenderà e amerà la poesia <sup>(105)</sup>,

si penserebbe che egli abbia attinto i suoi testi, con personale ricerca, da quelle labbra o da quelle bocche. E invece non è così: i testi che egli reca sono tutti di provenienza libresca. Si guardino le note che Raffa Garzia ha apposto alla sua traduzione dell'opera del Boullier, e si vedrà che il diligente annotatore ha rintracciato o nella *Raccolta di poesie tempiesi* o nelle due prime pubblicazioni dello Spano le fonti della quasi totalità dei componimenti che il Boullier traduce e commenta. Solo di qualche testo il Garzia non identificò l'origine: di alcune ninne nanne e di alcuni frammenti di pianti funebri, sì che potrebbe pensarsi che almeno questi componimenti fossero frutto di indagini personali. Ma basta sfogliare l'*Ortografia* dello Spano, cui il Garzia non pensò, per trovarvi la fonte scritta anche di questi documenti <sup>(106)</sup>. Neppure una delle poesie « popolari » che il Boullier riproduce fu dunque attinta dalla tradizione orale: egli si mosse interamente entro i limiti documentari tracciati dal Passella, dal Pishedda, dallo Spano, ed utilizzò quindi non « canti popolari » ma poesie « dialettali ».

Vero è che il Boullier, di cultura più ampia e di sensibilità più viva, distinse tra le raccolte e i componimenti che ebbe tra mano: giudicò « non popolari » la maggior parte delle poesie contenute nelle antologie del '33-59 <sup>(107)</sup> e, più in generale, dichiarò:

Tutti i canti che ho tradotti sono nel volgare sardo, ma non tutti sono egualmente popolari; io cercai di preferenza quelli che sono sbocciati dall'anima del popolo, quelli che non essendo stati scritti su-

---

<sup>(105)</sup> O. c., p. 193.

<sup>(106)</sup> O. c., pp. 155-56 e 158: le due *anninnias*, di cui il Garzia non dà il testo sardo non avendone rintracciato la fonte, derivano da G. SPANO, *Ortografia* cit., II, pp. 58, n. 3, e 59, n. 1. Così i « ritornelli » e il testo di *attitudu* registrati dal Boullier (o. c., p. 166) derivano da G. SPANO, o. c., pp. 62-63: cfr. la nostra nota 28.

<sup>(107)</sup> A. BOULLIER, *I canti popolari* cit., p. 13, n. 2.

bito, essendosi conservati per tradizione, essendo stati nel tempo rimaneggiati senza posa, non appartengono più nè a un autore conosciuto, nè a un tempo determinato.

Ma contemporaneamente il Boullier attribuì allo Spano il merito d'aver iniziato la pubblicazione di poesie « veramente popolari »; e inoltre, a dispetto di tutte le distinzioni, si servì quasi indifferentemente di tutti i documenti, con la sola eccezione delle poesie di più evidente carattere arcadico, troppo decisamente lontane dallo spirito del « popolo ». Ma tutti gli altri componimenti, anche se li giudicò non « popolari », gli parvero utilizzabili. E prosegue infatti:

Ma io non ho rifiutato sistematicamente tutti quelli che sono opera di letterati. Gli uni mi parvero importanti perchè, mancando i canti popolari, illuminavano di luce più viva certe facce del carattere sardo; gli altri erano stati già adottati dal popolo, ed io non avevo che a riconoscere tale adozione. Fra questi ce n'è qualcuno assai elaborato: ma ciò non sorprenderà quelli che sanno quanto la semplicità dei costumi faccia facile alleanza con la sottigliezza della mente (108).

Ed era questa una logica conseguenza del suo generale intendimento: se aveva da cogliere l'anima della nazionalità sarda, tutto ciò che era « sardo », popolare o culto che fosse, giovava al suo fine.

A questa giustapposizione solo parzialmente discriminata di elementi e fatti diversi contribuiva nel Boullier l'assenza di una nozione ben precisa di ciò che dovesse intendersi per « poesia popolare ». Da quanto egli sparsamente dice in varie parti della opera si può ricavare che egli intendeva per poesia popolare sia quella « sbocciata dall'anima del popolo » (e cioè fatta da « popolani » e non da « letterati »), sia quella appartenente ad autori non solo noti ma anche provvisti di un certo grado di cultura, purchè « fatta sua dal popolo » e largamente divulgata per tradizione scritta o orale. Condizione comune alle due categorie gli

---

(108) O. c., pp. 185-186.

pareva essere « la ingenuità propria delle anime e delle età incolte », o la capacità di esprimere non « un sentimento individuale, ma quello comune »; nè mancava un accenno al « rimaneggiamento » continuo operato dal « popolo » <sup>(109)</sup>. Ritroviamo qui un po' tutti gli elementi correnti a quel tempo in materia di poesia popolare; ed il Boullier ne accentua l'uno o l'altro a seconda dei componimenti che esamina. Ne deriva che ora vale l'una, ora l'altra condizione della « popolarità »; e tutti perciò i componimenti semicolti che egli prende in esame possono rientrare, più o meno completamente, nel quadro della « poesia popolare ».

Si spiega quindi il negativo giudizio che espresse il Pitrè sul lavoro dell'osservatore francese:

S'io non m'inganno egli non ha risposto a' bisogni che si sentono di una illustrazione dei veri canti popolari sardi. Il non aver egli fatto la debita distinzione tra poesia e canto popolare, nè stabilito i limiti di questo e di quella, e dove l'uno finisca e dove cominci l'altra, e quali sieno i caratteri e le fonti d'ambidue, fa sì che il suo libro non possa per questo lato consultarsi a fidanza e con notevole profitto di chi vuole andare molto addentro in questi studi <sup>(110)</sup>.

Anche se giudicava, come si suol dire, « a fiuto », giacchè non ebbe conoscenza diretta e personale delle pagine del Boullier sui canti <sup>(111)</sup>, il Pitrè vedeva giusto. Ma vi sono nei *Chants* degli aspetti positivi, che forse sarebbero egualmente sfuggiti al Pitrè, troppo impegnato nel suo sforzo di rompere il diaframma della poesia dialettale e semiculta, ma che oggi meglio si apprezzano. Ne segnalò l'importanza Raffa Garzia, che in un primo momento aveva aderito al giudizio negativo del Pitrè, ma che

<sup>(109)</sup> O. c., pp. 185, 10 e 49 n. 1.

<sup>(110)</sup> G. PITRÈ, *Studi di poesia popolare*, Palermo 1872 (Ed. Naz., Firenze 1957), pp. 357-58.

<sup>(111)</sup> Cfr. G. PITRÈ, *Bibliografia cit.*, nn. 1145 e 1146, che sono segnati con l'asterisco che indica le opere che l'autore non vide direttamente; il Pitrè giudicava evidentemente sulla base dello scritto di P. Amat di San Filippo (v. oltre), da lui esplicitamente richiamato a proposito degli scritti del Boullier.

in un secondo momento correggeva la sua posizione iniziale: ribadiva la constatazione che il Boullier non aveva conosciuto « la cosiddetta poesia popolare dell'isola », ma rilevava insieme che il « geniale *touriste* » aveva pur colto tratti reali dell'indole e del costume dei sardi nella sua « pittura » basata sulla poesia « dialettale o semidotta »: e ciò per « l'intima relazione che è tra l'una e l'altra » (<sup>112</sup>). Il Garzia, come avremo occasione di vedere più oltre, conduceva qui una sua battaglia a favore dello studio della poesia « semidotta », ed era impegnato in un tentativo non sempre chiaro di definire l'« essenza » della poesia popolare in modi diversi da quelli del Pitrè; così che il suo riconoscimento dei meriti del Boullier non è privo di accentuazioni polemiche. Ma ciò non toglie che c'era del vero nel suo giudizio. In effetti il Boullier, a parte la genericità dei discorsi sullo « spirito » sardo, e quali che fossero i documenti su cui si basava, vedeva giusto quando rilevava il carattere « lirico », come egli diceva, della poesia sarda. Soprattutto vedeva giusto (anche se, per la costante suggestione del mondo classico, sentiva il bisogno di rifarsi a Virgilio), allorchè segnalava che nelle poesie sarde

sono gli stessi versi che ritornano a eguali intervalli come ritornelli; è la stessa finale ripetuta con leggiere varianti: persino gli stessi giuochi di parole (<sup>113</sup>).

E, per quanto la sua osservazione restasse un po' troppo nel generico, egli segnalava un fatto reale allorchè notava che i canti sardi non avevano lunga tradizione inalterata, ma erano continuamente « rifatti » e « improvvisati » di età in età, per cui « pochissimi » erano « antichi » (<sup>114</sup>). E infine individuava un problema effettivo quando osservava che i canti popolari di Sardegna « non usano mai la forma narrativa » e « niente o quasi

---

(<sup>112</sup>) R. GARZIA in A. BOULLIER, *I canti pop.* cit., p. VI.

(<sup>113</sup>) O. c., pp. 143-44.

(<sup>114</sup>) O. c., p. 189.

prendono a prestito dalla storia » <sup>(115)</sup>. Con quest'ultima osservazione nasceva, per merito del Boullier, la prima discussione specifica in materia di poesia popolare sarda: quella sulla assenza di canti « storici » nell'isola.

11. Il Boullier infatti non si limitò a constatare questa assenza, ma cercò anche di individuarne le ragioni. E le ravvisò nella « tendenza della razza » e nei « destini del paese ». Alla « generale impotenza del genio popolare italiano nel genere epico », che egli riteneva dimostrata, la Sardegna aggiungeva di suo l'aggravante dell'isolamento letterario e della peculiare natura delle sue vicende storico-politiche: quello avrebbe precluso ai sardi la conoscenza anche dell'epica fantastica e « non nazionale » di Ariosto e Tasso; questa avrebbe addirittura negato materia adatta al canto storico:

La Sardegna, nell'isolamento nel quale sempre visse, restò affatto estranea allo svolgersi della vita intellettuale italiana: epperò non ne poté adottare le opere letterarie; d'altra parte, se il carattere della sua genialità l'avesse resa capace di trarre dalla sua stessa anima una epopea, essa non ne avrebbe trovato la materia. I grandi avvenimenti che sconvolsero il mondo ebbero appena un'eco ne' suoi destini, e le rivoluzioni che l'agitarono, o furono troppo piccole, o essa le vide troppo da vicino perchè potessero divenire a' suoi occhi epopea. Lottò una volta, per es., con slancio generoso e unanime contro i Saraceni; ma quando i ricordi di quell'epica resistenza si erano fatti così lontani da poter eccitare l'immaginazione popolare e divenire leggendari, essa aveva perduto l'indipendenza: come poteva pensare a cantarne i trionfi? Avendo cessato d'essere una nazione, non poteva necessariamente avere un'epopea nazionale.

Nè la ispirarono egualmente le altre rivoluzioni delle quali fu spettatrice; quando l'invasero gli spagnuoli, non si udirono echeggiare quei lunghi gridi di guerra che sono come il fremito immenso e sacro della collera di un popolo, la paurosa avanguardia di terribili scontri. La conquista spagnuola non fu che un cambiamento di governo, la sostituzione dei baroni aragonesi ai baroni e ai feudatari italiani: non

---

(115) O. c., p. 3.

portò certo in Sardegna con una nuova stirpe una nuova vita; quindi il popolo ben si avvide che se diversi erano ora i suoi padroni la sua condizione rimaneva immutata, non sentì quegli odii terribili che si accendono nel contrasto di due nazionalità, che s'inveleniscono col tempo sino a scoppiare in urli di vendetta e in canti di fuoco. La guerra, insomma, non turbò così profondamente le passioni popolari che queste potessero creare eroi e poeti <sup>(116)</sup>.

La spiegazione del Boullier ci appare oggi assolutamente generica, ma corrispondeva pienamente allo spirito del suo tempo. Si veda infatti come Pietro Amat di San Filippo, recensendo la opera dell'autore francese <sup>(117)</sup>, si valga di argomentazioni analoghe, pur se con intendimenti opposti.

Non è vero che in Sardegna siano mancati episodi di patriottismo, afferma l'Amat; anzi « il sentimento dell'indipendenza e l'amore della libertà albergò sempre nel cuore dei sardi », e sovente i « dotti » cantarono l'amor patrio. Come dunque poteva pensarsi che avesse taciuto il popolo, « in cui il sentimento è la caratteristica più saliente? ». La affermata assenza di canti popolari di argomento storico doveva quindi revocarsi in dubbio. E l'Amat appunto scriveva:

Si può con certezza asserire che in Sardegna essi manchino? Io credo che no. E credo così perchè da uomini pratici di cotesti studi non vennero ancora bene esaminati e studiati i canti che corrono per bocca dei nostri contadini... È mia opinione che qualche canto storico intorno alle memorabili lotte coi Mori e coi pirati africani si conservi ancora fra le popolazioni del Sulcis, nelle spiagge di Teulada e del

---

<sup>(116)</sup> O. c., p. 38.

<sup>(117)</sup> P. AMAT DI SAN FILIPPO, *Il dialetto e le canzoni popolari della Sardegna per A. Boullier*, in « Corriere di Sardegna », 1864, nn. 49, 50, 53, 54, 55; poi in estratto (Cagliari, 1866). Tranne la discussione sul problema dei canti storici, nulla che meriti attenzione in questo scritto, che derivava integralmente dal Boullier la critica alle raccolte del Pasella e del Pischedda (p. 23 dell'estratto) ed il giudizio più favorevole sulla *Raccolta* tempiese e su quelle dello Spano (p. 24). L'elenco di studiosi di poesia popolare italiani e stranieri che l'Amat dà alle pp. 20-21 sembra tratto di peso dalla prefazione di Giuseppe Tigri ai *Canti popolari toscani*.

Sull'Amat di San Filippo (1822-1895) cfr. R. CI[ASCA], in *Enciclopedia italiana*, II, 762.

Sàrrabus. In alcune canzoni da me udite alla sfuggita, avvertiva il nominarsi più volte il re dei Mori e la Barbaria <sup>(118)</sup>.

E più oltre concludeva :

Finchè non siansi frugati gli angoli più riposti dell'isola, e non sieno passate al vaglio della critica sufficiente ed oculata gl'innumerevoli canti che vanno per bocca del popolo, specialmente del campagnuolo, mi si permetta di credere che la sentenza del Boullier, se non può essere contraddetta recisamente, possa almeno stimarsi dubbia e poco probabile <sup>(119)</sup>.

L'Amat era dunque mosso soprattutto dal patriottismo isolano : ed in ciò stava la debolezza del suo ragionamento. Coglieva esattamente il punto Raffa Garzia allorchè scriveva :

Non si può coltivare la generosa illusione dell'Amat che ne faceva quasi una questione di amor proprio isolano, e implicitamente istituiva il curioso canone di critica che il canto storico sia in diretta relazione con le virtù patrie d'un popolo. In verità, il sentimento della indipendenza e l'amore della libertà dei sardi sono indiscutibili; ma non sono essi ragioni sufficienti perchè quel sentimento e quell'amore, oltre che nelle gesta magnanime, lo debbano manifestare anche nella poesia <sup>(120)</sup>.

Ma c'era nella discussione anche un altro elemento di confusione. Parlando di « canti storici » il Boullier non pensava a quei ben noti componimenti tradizionali che chiamiamo canzoni narrative (o epico-liriche) e che sono stati così ampiamente studiati da Costantino Nigra. Pensava invece a canti « patriottici » o « di guerra » : e tali sono appunto i due testi sardi che egli prendeva in esame come gli unici esempi di « canti storici » isolani a lui noti. L'uno comincia con i versi

---

<sup>(118)</sup> R. GARZIA, in A. BOULLIER, *I canti pop. cit.*, p. 50, n. 1, giustamente osservava: « Giurerei che erano *mutettus* che abbondano di simili accenni ».

<sup>(119)</sup> P. AMAT DI SAN FILIPPO, *Il dialetto cit.*, pp. 28-32 dell'estratto.

<sup>(120)</sup> R. GARZIA in A. BOULLIER, *I canti pop. cit.*, p. 52.

Prestu: andemu a succurri  
A mamma nostra l'Italia,

ed è un componimento niente affatto popolare, nato (e, a quanto ne sappiamo, morto) nell'atmosfera della guerra del '48; l'altro risale invece al 1796, ed è il ben noto inno di Francesco Mannu contro i feudatari:

Procurate 'e moderare,  
Baronès, sa tirannia,

chiaro esempio, se altri mai, di letteratura dialettale colta <sup>(121)</sup>. A testi di analogo tipo pensava anche l'Amat, che infatti annoverava tra i canti « storici » i versi contenuti nelle false Carte di Arborea.

Così impostata, la discussione non poteva evidentemente dare gran frutto. Nè gli orientamenti allora dominanti in Sardegna consentivano sviluppo a taluni spunti validi, come ad esempio quello dell'Amat che richiedeva ricerche documentarie più specifiche ed approfondite. Lo Spano infatti, che pur mostrava di aver conosciuto gli scritti del Boullier e dell'Amat, non prestò mai molta attenzione al problema che essi avevano discusso; e se è vero che una volta scrisse al Pitrè di aver ricercato, ma senza successo, « canti tradizionali » che ricordassero « qualche fatto storico antico » <sup>(122)</sup>, ben si avvertono i limiti estremamente esigui in cui queste asserite indagini di svolsero.

---

<sup>(121)</sup> A. BOULLIER, *I canti pop.* cit., pp. 38-49. L'inno del Mannu, più volte pubblicato col titolo « Su patriotu sardu a sos feudatorios » (e anche tradotto in italiano da Sebastiano Satta), è stato di recente riprodotto, ma molto parzialmente, nel fascicolo dedicato alla Sardegna di « H Ponte », VII, 1951, n. 9-10, pp. 1052-1055; v. anche S. CAMBOSU, *Miele amaro*, Firenze 1954, pp. 278-79.

<sup>(122)</sup> Lettera dell'8 nov. 1870: « Io per quante ricerche abbia fatto non ho potuto raccogliere canti tradizionali che ricordino qualche fatto storico: eppure sembra incredibile che la storia antica sarda, mentre è piena di tanti fatti gloriosi, e basta dare un'occhiata al mio *Abecedario*, non abbia conservato in bocca del popolo qualche strofa commemorativa. Al più ho potuto sentire quelle strofe o *rispetti*, che ho ingemmato in questi volumi tra le canzoni d'autori certi ed

Solo diversi anni più tardi, e cioè con la pubblicazione della raccolta maggiore di Giuseppe Ferraro, la discussione venne ripresa con orientamenti e basi documentarie diverse: non più in rapporto all'esistenza o meno di spiriti patriottici, di materia storica e nazionale o di « genio » epico in Sardegna, ma in relazione al più preciso problema della diffusione o meno nell'isola dei temi e delle forme dei canti narrativi o epico-lirici continentali. Nessun sentore, invece, dell'esistenza di un problema così fatto, nel periodo che stiamo considerando; anzi, se si eccettua un assai impreciso accenno dello Spano <sup>(123)</sup>, nessun sentore addirittura dell'esistenza di canti narrativi tradizionali: del resto Costantino Nigra cominciava a studiarli appena allora.

## 12. Lo Spano intanto proseguiva nei modi abituali la pubblicazione dei soliti testi semiculti con le due *Appendici* del 1865

---

incerti. Se per caso ne troverò, Ella può immaginarsi se io ne sarò contento, e se torna la fatica per farli conoscere al pubblico, e tramandarli ai posteri». Scarsissimi accenni a canti « storici » o a ricordi storici nei canti abbiamo incontrato nelle opere dello Spano: oltre quello di cui diciamo alla nota successiva, possiamo ricordare soltanto le sue note al frammento sassarese « Alburea, Alburea », nelle quali sostiene l'esistenza di una connessione tra quel componimento e fatti storici del periodo aragonese, e nelle quali pubblica anche il testo del noto componimento algherese « O Visconte de Narbona »: C. S., pp. 106-108. Neppure il Pitrè mostrò mai grande interesse per l'argomento nei suoi scritti sardi: sollecitò forse lo Spano a qualche ricerca se, come pare, la lettera su riferita è la risposta ad una richiesta dello studioso siciliano (di cui però non troviamo traccia nelle lettere che abbiamo potuto esaminare); ma nel resto dei suoi scritti sardi si limitò a ripetere la constatazione della assenza dei canti storici (cfr. la pagina del '68 che più avanti riproduciamo), e ad avanzare alcuni improbabili riscontri tra un testo « d'incerto autore » pubblicato dallo Spano e l'« Amante pellegrino », i « Due amanti » ed altri dialoghi o contrasti più o meno popolari (cfr. G. PITRÈ, *Studi di poesia popolare* cit., p. 363).

<sup>(123)</sup> Pubblicando un frammento sassarese che comincia « Dunosa, pigliaddi a me », lo Spano commentava: « Canzonetta amorosa che pare conformata a quella altra italiana antica di *Donna romana* (sic), riprodotta per intero dal Conte Nigra nel suo *Canzoniere antico* (sic) ». (C. S., pp. 130-131). Lo Spano evidentemente voleva riferirsi a « *Donna lombarda* », ma senza troppo fondamento. Avallò il riscontro, senza rilevare la sostanziale differenza tra i componimenti raffrontati dallo Spano, P. E. GUARNERIO, *Appunti di poesia popolare sarda*, in « *Giornale ligure* », XVI, 1889, p. 458, nota I. Sulla questione cfr. la nostra *Introduzione allo studio della poesia popolare in Sardegna* cit., pp. 168-169.

e del 1867. Non varrebbe la pena di fermarci a considerarle, se non fosse che esse documentano più precisamente la natura della vita culturale locale e la incidenza della situazione oggettiva sugli orientamenti dello Spano. Ecco infatti come egli, nella introduzione alla prima *Appendice*, chiariva che cosa intendesse per « popolarità »:

Le canzoni che finora ho pubblicato sono tutte popolari, ossia ad uso del popolo, siano esse uscite dalla bocca di rozzi pastori o contadini, o da persone semidotte che si riducono a poche: ma queste pure furono improvvisate per uso del popolo, come quelle del Cubeddu, e del Pisurzi, che risuonano nella bocca del popolo, sebbene non tutte ne capiscano l'intreccio mitologico e le idee favolose.

Ed ecco come, nella stessa introduzione, descriveva i modi di nascita, di divulgazione e di tradizione dei testi che chiamava « popolari »:

Queste canzoni sono pervenute a noi nel modo seguente. Una giovine, o un giovine si presenta al poeta, lo prega di comporre una canzone, secondo il soggetto che gli confida. Chiama uno che sappia scrivere comunque, e la poesia è fatta: letta si apprende a memoria, e si canta nei pubblici balli con musica vocale, e così si propaga di bocca in bocca <sup>(124)</sup>.

---

(124) G. SPANO, *App. I*, pp. 4-5, che così prosegue: « Tutte queste canzoni più o meno le sanno a memoria, e nei miei viaggi ora ne prendeva dalla bocca d'uno una parte, ed ora dalla bocca d'un altro il resto, e così le ho potute reintegrare. Vi sono dei miseri contadini e giornalieri che per ore continue vi recitano tante diverse canzoni. A più di molte donne la di cui memoria è molto tenace, potrei citare un Elias Deledda di Ploaghe che ha in testa un Parnasso Sardo, e v'infila centinaia di canzoni di diversi soggetti, autori e metri da far spaventare. I giovanotti vanno da lui, e le apprendono a memoria, e così si rendono affatto popolari. Lo stesso posso dire delle canzoni sacre, che sono affetti a Dio, alla Vergine, ai Santi, o precetti morali per ben vivere. I poeti semidotti le compongono per uso del popolo, e questo ce le conservò: ma di queste pure ve ne sono molte di analfabeti. Il cieco Murenu, il Cano, il Serra, il Cesaracciu, il Tanchis, il Cherchi e varii altri rozzi improvvisatori dettavano lodi ai Santi, dopo che ne sentivano la vita dal prete, o componimenti morali, dopo che sentivano una predica o un catechismo in Chiesa. Che questi canti siano popolari basta portarsi alle feste nelle Chiese campestri a cui prendono parte donne e ragazzi, basta avvicinarsi alle case per sentirle modulare dalle donne nei loro lavori domestici ».

Che la situazione qui documentata dallo Spano fosse almeno quantitativamente diversa da quella del continente ci è provato dal fatto che, qualche anno più tardi, il Pitrè si avvarrà proprio di queste pagine per avvalorare il suo giudizio sulla « non popolarità » dei testi pubblicati dallo studioso sardo. Ma questo giudizio negativo verrà formulato solo nel '71; per il momento i criteri e i documenti dello Spano trovavano larga accettazione non soltanto da parte di osservatori non isolani scarsamente competenti in materia, quali il von Maltzan o Paolo Mantegazza <sup>(125)</sup>, ma anche da parte di uno specialista quale appunto il Pitrè. Questi infatti nel saggio *Sui canti popolari siciliani* del 1868 scriveva:

Il canto sardo non data che da questo o dal passato secolo: sarà gran ventura se qualcuno rimonti al secolo XVII. Donde ciò in un popolo così ricco di memorie e d'immaginazione? V'ha chi studiasi di spiegarlo colla storia, e chi col sentimento trascurato o non animato: le vere ragioni bisognerebbe cercare là sul luogo. Non sono quindi, nè possono essere canti storici come quelli di Spagna, Germania; nè rammentano, salvo uno udito dallo Spano, lotte di Mori e di Aragonesi. Semplice come la forosetta che lo modula, lieto come il cielo che dipinge, vivo come la natura tutta che ritrae, il canto sardo tratta della religione, dell'amore, del domestico focolare, delle feste di famiglia, delle sciagure, del tradimento: il lieto, il faceto, il tragico. Nelle poesie di vario genere i Sardi centrali hanno l'idillio, che è connaturato tra essi, e nel quale ammiri sobrietà di descrizioni, e schietta dipintura delle naturali bellezze: carattere distintivo l'allegria. *Quartettas, sexta cantada, octava serrada o torrada, noina, deghina, doighina, octava lira, muta, sinfonia*, strofe da quattro a dodici versi: ecco i vari metri di Sardegna, dei quali un saggio di *muttettos*, specie di *muttetti* di Sicilia, è questo:

---

(125) H. VON MALTZAN, *Reise auf der Insel Sardinien*, Lipsia 1869, pp. 395-443 (cfr. la trad. ital. di G. PRUNAS TOLA, *Il Barone di Maltzan in Sardegna*, Milano 1886, pp. 467-452); P. MANTEGAZZA, *Profili e paesaggi della Sardegna*, Milano 1869; il primo dipende interamente dallo Spano, e l'altro ripete pedissequamente il primo. Su questi scritti (e su quello non dissimile di C. CORBETTA, *Sardegna e Corsica*, Milano 1877, che alle pp. 68-75 si occupa della poesia popolare) espresse giusta valutazione già P. E. GUARNERIO, *Appunti di poesia popolare sarda*, in « Giornale ligustico », XV, 1889, p. 458.

Oh pena dolorosa  
 De custu coro afflittu!  
 Senza fagher delittu  
 Est pianghende <sup>(126)</sup>.

È l'accoglimento integrale dei documenti dello Spano, senza alcuna riserva critica: sono accettate come « popolari » proprio quelle « quartette » e « seste » e « ottave » che in seguito lo stesso Pitrè giudicherà semiculte e artificiose; e l'esempio di *mutettu* che egli riferisce è l'inizio di un componimento di Diego Mele di Bitti, che niente ha a che vedere con i *mutos* o *mutettus* di cui aveva discorso il Madao.

Qualche riserva tuttavia veniva avanzandosi qua e là: esplicita da parte del Caselli, che abbiamo già ricordato <sup>(127)</sup>; implicita da parte di Evaristo Chiaradia che, recensendo le prime raccolte dello Spano, ne discorreva senz'altro come di poesia « dialettale », e nel quadro di problemi di letteratura « culta » <sup>(128)</sup>. Infine lo stesso Pitrè, nelle sue lettere allo Spano, cominciava a manifestare i primi dubbi, avviando così la più netta presa di posizione del '71-72.

13. La modificazione dell'atteggiamento del Pitrè avvenne piuttosto rapidamente. Nel '66, in una delle prime lettere della sua corrispondenza con lo Spano <sup>(129)</sup>, egli aveva scritto d'essere

---

<sup>(126)</sup> G. PITRÈ, *Sui canti popolari siciliani*, Palermo 1868, pp. 140-41. Per le leggere modificazioni apportate in seguito dal Pitrè a questa sua pagina v. la nostra nota 134.

<sup>(127)</sup> Vedi la nostra nota 8.

<sup>(128)</sup> E. CHIARADIA, *Studi critici e bibliografici*, Napoli 1868: alle pp. 43-59 è pubblicato un saggio dal titolo « Dei dialetti », che evidentemente riproduce la recensione alle raccolte '63-65 dello Spano già comparsa in « La civiltà italiana ». 1865, n. 9. Il Chiaradia polemizza con il Bonghi sulla questione della lingua, sostiene la necessità di aprire la porta ai vernacoli, esamina alcuni componimenti di autore pubblicati dallo Spano ecc., ma non parla mai di « poesia popolare ».

<sup>(129)</sup> La corrispondenza Pitrè-Spano fu iniziata nel 1886 dal Pitrè (che si rivolgeva allo studioso sardo per chiedergli il suo lavoro sui proverbi) e continuò

rimasto « arci-contento » delle canzoni logudoresi pubblicate dallo studioso sardo (<sup>130</sup>); nel '68 aveva poi espresso il positivo giudizio che abbiamo riferito. Ma proprio nel '68, informando lo Spano dell'andamento dello studio *Sui canti popolari siciliani*, si proponeva i primi interrogativi:

M'imbarazza... la poesia popolare sardesca per non avere i brevi *rispetti* e i brevissimi *stornelli* tanto comuni dalle nostre parti (<sup>131</sup>).

L'esame della poesia popolare di tutte le regioni italiane, infatti, gli rivelava ovunque la presenza del canto lirico-monostrofico, nelle specifiche forme dello stornello e del rispetto (<sup>132</sup>): poteva dunque mancare la Sardegna? Certamente no, tanto più che lo Spano gli aveva scritto che i « rispetti » esistevano anche nell'isola (<sup>133</sup>). Così il Pitrè, ripubblicando il saggio del 1868 come introduzione ai due volumi dei suoi *Canti popolari siciliani*, apportava al testo una prudenziale attenuazione (<sup>134</sup>), e in nota aggiungeva:

Che in Sardegna esistano de' *rispetti*, deve ritenersi per indubitato: e lo Spano afferma che ce ne sono, e che li avrebbe già riportati se il popolo non amasse meglio le canzoni lunghe per cantarle ne' balli e nelle brigate (*Lettera* de' 10 del 1869). Ora, siccome il *rispetto* è la vera e principal forma della poesia prettamente popolare d'Italia, così deve ritenersi che tal poesia rimanga del tutto inesplorata in Sardegna,

---

almeno fino al 1875. Le lettere del Pitrè conservate nella Biblioteca Universitaria di Cagliari sono 22 e vanno dal 7 febr. 1866 al 20 luglio 1873; quelle dello Spano (cortesemente segnalateci dal prof. Giuseppe Cocchiara e per noi copiate gentilmente dal dott. Aurelio Rigoli) si trovano nella Biblioteca Etnografica « Pitrè » di Palermo: sono 27 e vanno dal 15 febr. 1866 al 3 giugno 1875.

(<sup>130</sup>) Lettera del 2 maggio (?) 1866: « Non le dirò già di aver tutto compreso di queste canzoni, chè ci vogliono altri denti che i miei non sono, ma per quello che ho potuto capire ne son rimasto arci-contento ».

(<sup>131</sup>) Lettera dell'11 febbraio 1868.

(<sup>132</sup>) Cfr. la lettera del 15 febbraio 1869 più avanti riferita.

(<sup>133</sup>) Lettera del 10 gennaio 1869.

(<sup>134</sup>) Nel '68 aveva scritto: « Il canto sardo non data che da questo o dal passato secolo »; ora invece dice: « La canzone sarda, quale ce la dà lo Spano... ».

sopraffatta forse da' componimenti semi-letterari popolari, che i Sardi qualificano per *Canzoni* <sup>(135)</sup>.

La presa di posizione qui sinteticamente espressa trovò più esplicita e motivata formulazione nel saggio del '71, *Le canzoni popolari sarde del Logudoro* <sup>(136)</sup>, che il Pitrè ripubblicò nel '72 con notevoli ampliamenti e una « aggiunta » <sup>(137)</sup>. In questi nuovi scritti lo studioso siciliano non solo afferma che la antologia del Pasella e la *Raccolta* tempiese contengono « nient'altro che componimenti più o meno letterari »; non solo esprime sul Boullier il negativo giudizio che abbiamo già altrove riferito; ma dichiara anche recisamente che neppure nelle pubblicazioni dello Spano degli anni '63-67 « vedesi, generalmente parlando, il canto popolare ». Mancavano infatti in tutti questi lavori le forme lirico-monostrofiche che costituivano per il Pitrè il vero, autentico « canto popolare »: breve, metricamente uniforme, stilisticamente semplice, contenutisticamente sintetico, sentimentalmente acceso, anonimo, e popolarmente o collettivamente rielaborato. Vale la pena di rileggere la pagina in cui il Pitrè stende con chiarezza questa articolata descrizione, e coglie con esattezza i caratteri metrico-stilistici dei testi sardi fino ad allora pubblicati:

La poesia popolare italiana, insulare o peninsulare che sia, è generalmente formata da un numero pressochè infinito di rispetti, di stornelli ecc.: brevi componimenti da quattro versi come nell'alta Italia, da sei come in parte del centro, da otto come sempre nelle province più meridionali; componimenti nei quali è racchiuso un pensiero

---

<sup>(135)</sup> G. PITRÈ, *Canti popolari siciliani*, Ed. Nazionale, Roma, 1940-41, I, p. 163, nota 1.

<sup>(136)</sup> G. PITRÈ, *Le canzoni popolari sarde del Logudoro*, in « Rivista Filologico-Letteraria di Verona », fasc. I, 1871, pp. 18-27. Di un precedente accenno del Pitrè al medesimo argomento (pubblicato in « Nuove Effemeridi Siciliane », II, 1870, disp. VI-VII, 315) troviamo indicazione in una nota di V. CIAN, in « Giornale storico della Letteratura italiana », XXII, 1893, p. 259, n. 1; cfr. anche F. VALLA, *Della poesia popolare sarda*, in ASTP, XIII, 1894, p. 168, n. 2.

<sup>(137)</sup> G. PITRÈ, *Studi di poesia popolare* cit., pp. 357-78 (« Delle canzoni popolari sarde del Logudoro ») e 393-97 (« Aggiunte »).

d'amore lieto o sfortunato, con lampi d'ispirazione, vivacità d'immagini, forza di affetto e bagliore di frasi. Ogni verso è una proposizione; ma una proposizione che compendia in sè tanto che in mano di letterati non cape talvolta in tutta una ottava. Il canto popolare sardo d'amore è invece un componimento non sempre lungo forse, ma certamente non della brevità che svolgesi in una strofa. Non un metro solo, ma quanti sa trovarne e adoperarne l'arte poetica, dalla quartina (*quartinas*) alla ottava rima (*octava rima serrada*), dalla saffica all'anacreontica, dalla pindarica alla petrarchesca; versi, dai quinari agli endecasillabi, a' dodecasillabi baciati. L'amore è l'argomento sempre prediletto di questa poesia; ma dove sono le audaci e tempestose passioni dell'amore poetico isolano? In Sardegna, a vedere, tutto si perde nel lamento di un dolore non allenito mai da uno sguardo pietoso, nè confortato dalla speranza d'un ardente bacio dell'amata...

Qual'è la poesia (intendo sempre popolare) amorosa d'Italia, anzi d'Europa, di cui si conosce il nome dell'autore? Se ne toglie qualche raro componimento, Ella non sarà aliena dal dire con me: nessuna; perchè è della poesia popolare l'essere anonima. Eppure settantacinque sopra cento canzoni sarde hanno il loro autore, quando in Luca Cubeddu di Pattada, quando in Melchiorre Dore da Bitti, quando in Diego Mele, e quando ancora in Luigi Pinna di Siligo, in Fr. Pietro Maria d'Ozieri, in Melchiorre Murenu di Macomer, e in altri improvvisatori e poeti di riflessione di questo e del passato secolo. So bene che alcuni di essi furono analfabeti; ma o perchè le lor poesie col limitarsi ad una sola famiglia che le conserva manoscritte non hanno ricevuto universalmente il suggello della gente minuta, e però non son corse dall'una punta all'altra dell'isola, o perchè non nacquero nelle condizioni volute dal genere di cui parliamo, fatto è che tali poesie paiono un po' differenti dai veri ed incontrastati canti. Lo Spano accenna in parecchi luoghi a più esemplari di una stessa canzone: ciò conferma, cosa che egli tocca brevemente, le canzoni nascere per una particolare circostanza, per un bisogno speciale di famiglia o di persona: essendo ben noto che quanti hanno vaghezza di versi si recano dal poeta più conosciuto del paese e lo invitano ad improvvisar loro una poesia sul tal fatto e con le tali circostanze. Ecco perchè la poesia non s'informa al concetto comune; se non il tornio popolare, le è mancato quel *limae labor* (adopero un po' diversamente dagli altri questa frase) che a un nuovo canto non può venir meno passando di bocca in bocca per entrare nel tesoro del canzoniere del popolo <sup>(138)</sup>.

---

(138) O. c., pp. 359-361.

« Lunghe », polistrofiche, metricamente e stilisticamente complesse e varie, diluite e languide, divulgate ma non anonime nè popolarmente rielaborate, le « canzoni » dello Spano e degli altri non erano dunque « canto popolare », o almeno non lo erano nei modi più abituali ed autentici. E qui Pitrè individuava, con notevole aderenza alla realtà dell'isola, il livello, lo ambito stilistico e culturale di così fatti componimenti:

Io son ben lontano dal tenere in poco conto le canzoni regalateci dall'illustre prof. Spano... Ma voglio dir solamente, che la più parte di esse escono dalla cerchia comunemente intesa di canto popolare: e senza entrare affatto in quella della letteratura, stanno fra l'una e l'altra, o meglio fra il canto del popolo e la poesia non illetterata <sup>(139)</sup>.

Erano appunto queste « canzoni » che costituivano il diaframma che impediva ai ricercatori locali di riconoscere lo strato letterario più remoto dalla letteratura culta e di raccoglierne documenti; ed il Pitrè formulava nettamente i criteri cui era necessario ispirarsi per superarlo:

Si raccolgano pure quante più si vogliano poesie rusticane: finchè non si muti indirizzo alle ricerche e non si ricorra a fonti ignote ed anonime, il canto popolare di quell'isola non si conoscerà mai, o si conoscerà sempre imperfettamente <sup>(140)</sup>.

Che poi le ricerche così indirizzate potessero agevolmente dare buon frutto lo provava fino all'evidenza il sia pur modesto lavoro svolto, su richiesta del Pitrè, da Francesco Randacio. Questi infatti, assai più disposto dello Spano a seguire i suggerimenti dello studioso siciliano, con cui del resto aveva più diretti e quotidiani contatti <sup>(141)</sup>, aveva raccolto in Cagliari un

---

<sup>(139)</sup> O. c., p. 361.

<sup>(140)</sup> O. c., p. 358.

<sup>(141)</sup> Francesco Randacio, a quanto ci informa lo stesso Pitrè, o. c., p. 371, era professore di anatomia descrittiva nell'Università di Palermo. Del Randacio, af-

gruppetto di cantilene infantili: componimenti diversi, è vero, dai rispetti e dagli strambotti di cui soprattutto andava in cerca il Pitrè, ma profondamente diversi anche dalle canzoni semiculte dello Spano. Quelle cantilene erano invero documenti delle più autentiche « tradizioni de' popoli », come implicitamente dichiarava il Pitrè col suo stabilire fondati raffronti comparativi — i primi possibili sul materiale sardo fino ad allora raccolto — tra quelle compositricelle e canti o giochi infantili non solo siciliani, calabresi, toscani, veneziani, ma anche francesi e tedeschi (<sup>142</sup>).

Ma i rispetti e gli stornelli, o comunque le forme brevi del canto sardo? Pitrè non si stancò di chiederne la ricerca e la pubblicazione allo Spano. Dopo la lettura di un fascicolo delle *Canzoni* (<sup>143</sup>), gli scriveva:

È un affar serio questo che dalla Sardegna non debba venirci una raccolta di *canti* (non *canzoni*) a sei o otto versi come quelli delle altre province d'Italia. Ella mi ha scritto una volta, ed io sulla sua fede l'ho annunziato nel I volume della mia nuova raccolta edita dal Pedone, che codesti *canti* non manchino, ma che per esser tenuti in poco conto dal popolo non si pubblicano. Orbene, non potrebb'ella, Nestore de' filologi sardi e sapientissimo raccoglitore di tradizioni popolari, offerirci una buona volta un breve saggio di siffatti canti? Ma se non lo fa Vs., chi vorrà farlo, perdio! Gli studiosi contenterebbonsi anche d'una appendice di poche pagine a questo volume. Egli è interessantissimo che si conosca il genere, il quale, come ho detto parlando di Lei nel I volume citato, rimane ancora inesplorato in Sardegna (<sup>144</sup>).

E, preannunciando l'invio dell'articolo del '71, raccomandava ancora:

---

fermando di averlo dalla propria parte quanto ai canti sardi, il Pitrè fa cenno anche nella lettera allo Spano del 1 agosto 1871.

(<sup>142</sup>) O. c., pp. 371-378. I componimenti che il Pitrè qui commenta vennero poi ripubblicati, assieme ad altri, in F. RANDACIO, *Canti popolari sardi di Cagliari*, in ASTP, V, 1886, pp. 241-244: v. più oltre la nota 158.

(<sup>143</sup>) È probabile che si tratti di S. II: la lettera del Pitrè non reca data, e dal bibliotecario ordinatore del carteggio è stata collocata tra quelle del 1873; ma da molti indizi appare piuttosto del '70.

(<sup>144</sup>) Lettera senza data cit.

Io la prego di leggerlo attentamente, e di dirmi fino a qual punto mi sono apposto. È necessario per gli studi di tradizioni popolari comparate che i Sardi provino con qualche scrittura (differente, s'intende, da quella del signor Amat) come qualmente essi hanno stornelli e rispetti non dissimili a quelli de' Siciliani, Napolitani, Toscani, ecc. <sup>(145)</sup>.

Queste ricerche non rimasero del tutto senza effetto. Già nella sua pubblicazione del '70, in mezzo alla solita massa di canzoni lunghe, lo Spano aveva inserito dei testi « brevi », ed aveva impiegato, anche se male a proposito, le denominazioni di rispetto e stornello <sup>(146)</sup>. Il Pitrè si affrettò a registrare la novità, credendo di poter riconoscere in quella raccolta addirittura « nove rispetti... veramente popolari come quelli di altre contrade d'Italia » <sup>(147)</sup>. Più accentuate poi le novità nella pubblicazione del '72: lo Spano mostra d'aver più largamente e direttamente attinto dalla tradizione orale, e di aver indirizzato l'attenzione particolarmente alle forme brevi, che qui egli chiama « *tajas* o *mutos* » <sup>(148)</sup>. Ed il giudizio del Pitrè è ancora più favorevole: « due terzi » dei cinquanta componimenti che la raccolta contiene gli sembrano « veri canti popolari », caratterizzati, « come era da attendersi », dalla « brevità » e dalla « forma piana e facilissima » <sup>(149)</sup>.

Analoghe novità avrebbe notato il Pitrè nell'ultima raccolta dello Spano, i *Canti popolari in dialetto sassarese*, se avesse avuto

<sup>(145)</sup> Lettera del 16 giugno 1871. Anche nella già ricordata lettera del 15 febbraio 1869 il Pitrè scriveva: « Che in Sardegna esistessero *rispetti popolari*, io ne dubitavo dopo quello che ebbe scritto il Boullier e Vs. medesima; tuttavia mi rimane sempre il desiderio di vederne qualcuno. Poffare! Che nessun sardo abbia vaghezza di pubblicarne e arricchire questo nuovo e quasi inesplorato campo degli archivi del popolo?! È ormai provato che *quasi tutte* le provincie d'Italia abbiano *stornelli* e *rispetti* popolari ».

<sup>(146)</sup> Per la totale assenza di precise cognizioni metriche su rispetti, strambotti e stornelli, e per le incertezze e confusioni dello Spano su questi tipi metrici e su quelli sardi, v. A. M. CIRESE, *Alcune questioni terminologiche* cit., particolarmente note 14, 20 e 41.

<sup>(147)</sup> G. PITRÈ, *Studi di poesia popolare* cit., p. 362.

<sup>(148)</sup> Sul valore impreciso di queste denominazioni nello Spano v. A. M. CIRESE, *Alcune questioni terminologiche* cit., p. 10 sgg., 21 sgg.

<sup>(149)</sup> G. PITRÈ, *Studi di poesia popolare* cit., p. 393.

occasione di occuparsene specificamente <sup>(150)</sup>: qui lo Spano sostituisce addirittura il termine « canti » a quello di « canzoni », come era suggerito appunto in una lettera del Pitrè già riferita; raccoglie in prevalenza componimenti brevi (che erroneamente denomina stornelli, rispetti, strambotti); reca più lezioni di un medesimo testo: dà insomma qualche segno di un più deciso accostamento allo strato letterario sottostante alle canzoni semiculte.

Ma le spinte del Pitrè e i tentativi dello Spano di andare oltre i limiti del proprio orientamento sortirono un risultato assai scarso. Chi ben guardi vede subito che i « pochi ma veri rispetti popolari » che Pitrè credeva di riconoscere nella *Serie seconda*, e le numerose *tajas* della *Serie terza* o le strofette dei *Canti* sassaresi, sono senza dubbio componimenti monostrofici, e anche semplici e piani, ma non sono nè *mutos* nè *mutettus* <sup>(151)</sup>: non documentano cioè le forme peculiari del canto lirico popolare dell'isola. In altri termini nè lo Spano nè il Pitrè riconobbero il fenomeno essenziale e caratteristico: e cioè che in Sardegna il canto lirico-monostrofico ha forme proprie, strutturalmente diverse da quelle del rispetto e dello stornello. Il fatto è che Pitrè aveva la chiarezza metodologica necessaria, ma non poteva esercitarla nè con ricerche dirette nell'isola nè su documenti chiari <sup>(152)</sup>; lo Spano aveva la possibilità delle ricerche *in loco*, ma mancava delle cognizioni e del metodo necessari. Una situazione nuova poté crearsi solo quando i due elementi si tro-

---

<sup>(150)</sup> Ai *Canti* sassaresi Pitrè accenna nel suo scritto citato alla nota 153, per dire che la raccolta aveva solo in parte soddisfatto le sue reiterate richieste di veri canti.

<sup>(151)</sup> Tranne rare eccezioni non riconosciute: non più di sette o otto *mutos*, per una analisi dettagliata dei quali cfr. la nostra *Introduzione allo studio della poesia popolare in Sardegna* cit., pp. 130-141.

<sup>(152)</sup> Si noti che tra gli esempi di « canto popolare autentico » che il Pitrè trae da varie raccolte dello Spano non c'è neppure uno di quei sette o otto *mutos* che lo studioso sardo aveva inconsapevolmente registrato. Si aggiunga che il Pitrè non prestò alcuna attenzione alla peculiarità metrica non solo dei testi di *mutettus* campidanesi che Filippo Vivanet inviò a Francesco Corazzini nel 1877, ma anche di quelli che il Randacio e Francesco Mango pubblicarono o commentarono metricamente sull'« Archivio » che egli stesso dirigeva.

varono uniti, cioè quando degli studiosi metodologicamente bene orientati ebbero occasione di soggiornare nell'isola e di condurvi ricerche ed inchieste dirette.

Ciò avvenne solo attorno al 1890, ed appunto allora si ebbe la scoperta della peculiarità delle forme del canto lirico sardo. La svolta si operò in modo indipendente dalle sollecitazioni del Pitrè, ed al di là dei limiti del lavoro dello Spano. Ciò non toglie però che lo studioso siciliano abbia il merito di aver precorso di un ventennio il nuovo indirizzo delle indagini, e che l'erudito sardo, pur con tutte le sue debolezze ed incertezze, abbia quello d'aver compiuto uno sforzo amorevole e non del tutto infruttuoso. Non a torto perciò, nel suo scritto del 1889, *Per la storia della poesia popolare sarda*, che oltre tutto costituisce il primo profilo di una storia degli studi in Sardegna, Pitrè si rallegrava che i nuovi ricercatori avessero riconosciuto le benemerenzze dello Spano, e rivendicava a sè il merito di aver indicato vent'anni prima la strada da seguire <sup>(153)</sup>.

Così l'opera di Giovanni Spano e gli scritti sardi di Giuseppe Pitrè idealmente chiudono una fase e ne aprono un'altra: l'uno dando il massimo che poteva dare la cultura locale troppo dominata dalla situazione oggettiva, e cioè gran quantità di « canzoni » dello strato intermedio, e pochi e male identificati esempi dello strato « popolare »; l'altro additando la necessità di volgersi alle « fonti ignorate » che stavano oltre il diaframma della poesia « rusticana ».

14. Il vecchio modo di considerare la poesia popolare, come abbiamo già notato più volte, non morì in Sardegna con lo Spano: basti ricordare, per il periodo che stiamo considerando, gli scritti e le raccolte di S. Mele, di E. Scano, o di F. Fadda Pischedda <sup>(154)</sup>, che, come molte consimili pubblicazioni venute

<sup>(153)</sup> G. PITRÈ. *Per la storia della poesia popolare sarda*, in ASTP, VIII, 1889, pp. 289-293.

<sup>(154)</sup> G. PISCHEDDA, *Poesie popolari sarde*, con prefaz. di S. MELE, Cagliari - Lanusei, 1883-84, voll. 2; E. SCANO, *Appunti sulla poesia sarda*, in « Arena », II,

in luce allora e poi, contengono la solita materia dialettale, e identificano ancora poesia « popolare » con poesia « sarda » culta o semiculta. Ma, per numerosi che siano, questi lavori divengono sempre più marginali: appesantiscono, per così dire, lo sviluppo delle ricerche, anche dopo la svolta dell'ultimo decennio del secolo, ma non lo dominano e indirizzano più, come invece al tempo dello Spano. Più importa dunque volgerci ai segni di novità, che, se pure in modo ancora confuso e non risolutivo, vengono facendosi strada in questi anni.

Talvolta vecchio e nuovo si confondono senza gran frutto. È il caso, per fare un esempio, della noticina che nel 1886 Alfredo Pais premise a una raccolta di poesie galluresi d'autore <sup>(155)</sup>: da un lato vi si afferma che la poesia sarda, « anche quella che in genere è considerata come popolare », ha « un difetto d'origine », e cioè quello di essere « poesia in genere aulica », e vi si dichiara inoltre che molte poesie divulgate tra il popolo « non sono che l'elaborazione accurata di gente istruita », e spesso soltanto « una dilavata parafrasi di alcuni poeti latini e italiani »; ma dall'altro si ignora l'esistenza di un patrimonio poetico popolare tradizionale, o si ritiene che esso si limiti a composizioni di pochi versi « che formano una specie di proverbi poetici imparati a mente dai popolani ».

Altre volte invece il nuovo orientamento appare più deciso, anche se soltanto implicito. È questo il caso della lettera di Filippo Vivanet che Francesco Corazzini pubblicò nei *Componimenti minori della letteratura popolare italiana* <sup>(156)</sup>. Vivanet si

---

1886, nn. 35, 37, 38; III, 1887, n. 2 (tra l'altro, per poesia popolare vi si intende quella di Giusti, Mercantini, Fusinato); F. FADDA PISCHEDDA, *Raccolta di scelte poesie popolari sarde* etc., Cagliari 1895-96 (su di essa cfr. R. GARZIA, *Leggendo le Giustiniane*, Cagliari 1897, pp. 106-153).

<sup>(155)</sup> L. CHISPIMA, *Canti galluresi* con prefaz. del dott. A. PAIS, Roma 1886, pp. 7-15.

<sup>(156)</sup> F. CORAZZINI, *I componimenti minori della letteratura popolare italiana nei principali dialetti*, Benevento 1877; la lettera del Vivanet (pp. 17-26) reca la indicazione « Cagliari, 31 maggio 1876 ». Il Vivanet continuò ad occuparsi di poesie sarde, almeno « in privati conversari »: cfr. R. GARZIA, *Leggendo le Giustiniane* cit., pp. 66, 68 sgg., 105 nota. Sul Vivanet (1836-1905) v. il necrologio e la bibliografia in ASS, I, 1905, pp. 164-68.

volge esclusivamente a composizioni di tipo popolare tradizionale: ninne nanne e canzoncine per l'infanzia, non dissimili da quelle riunite da Francesco Randacio e commentate cinque anni prima da Giuseppe Pitrè, e totalmente diverse dalle « canzoni » dello Spano. Ma c'è ora una ulteriore novità: tra gli altri componimenti compaiono tre strofette di quattro versi settenari, usate come ninne nanne, ma metricamente identiche ai *mutettus*, anche se prive della caratteristica « incongruenza »; inoltre, discorrendo di queste composizioncelle (che denomina « stornelli » per probabile influenza dell'errore dello Spano), il Vivonet segnala — forse per la prima volta, e certo con precisione — il fenomeno del salto di significato tra il primo e il secondo distico <sup>(157)</sup>.

Analoga la situazione nella raccolta che Francesco Randacio pubblicò nel 1886 sull'« Archivio » del Pitrè: neppure qui compare ancora la denominazione di *mutettu*, ma i tipici componimenti campidanese sono ora registrati non più come singoli esemplari isolati, ma in vero e proprio gruppetto, pur se ancora esiguo <sup>(158)</sup>.

Più avanzati, sia per la loro mole, sia per la presenza di un primo tentativo di analisi, sono invece la raccolta di *Canti popolari sardi* e lo scritto *Della poesia sarda dialettale* che Francesco Mango pubblicò, sempre sull'« Archivio », nel 1887-88 <sup>(159)</sup>.

Il Mango, non sardo, fu per qualche tempo insegnante in Sardegna; di questa opportunità si valse per dedicarsi con passione alle cose isolate: non solo ai canti, ma anche alle novel-

<sup>(157)</sup> Dopo aver recato alcuni esempi di ninne nanne vere e proprie, il Vivonet (o. c., pp. 21-22) annota: « Oltre queste brevi cantilene... le donne, in questo e nell'altro capo, adoperano per lo stesso oggetto i così detti stornelli i quali constano di due distici accoppiati, talvolta relativi ad un solo concetto, tal'altra a due idee totalmente distinte, una cioè per distico ».

<sup>(158)</sup> F. RANDACIO, *Canti popolari sardi di Cagliari*, in ASTP, V, 1886, pp. 241-44: vi sono ripubblicati i « canti fanciulleschi » già esaminati da G. PITRÈ, *Studi di poesia popolare* cit., pp. 371 sgg., cui seguono, con il titolo di « canti varii », 16 *mutettus*.

<sup>(159)</sup> F. MANGO, *Canti popolari sardi*, in ASTP, VI, 1887, pp. 485-496; Id., *Della poesia sarda dialettale*, in ASTP, VII, 1888, pp. 404-426.

line di cui pubblicò una silloge <sup>(160)</sup>. Di questi lavori i sardi gli furono grati <sup>(161)</sup>, anche se qualcuno giustamente gli rimproverò taluni errori di fatto <sup>(162)</sup>. La sua raccoltina dell' '87 si limita alla pubblicazione pura e semplice dei testi, senza commento alcuno, e senza neppure l'indicazione del dialetto, che è quello meridionale; tuttavia essa si segnala pel fatto che i componimenti raccolti appartengono tutti, o quasi tutti, allo strato popolare tradizionale, e soprattutto per il fatto che i *mutettus* (ora così esplicitamente denominati) superano ormai il centinaio <sup>(163)</sup>.

Lo scritto dell' '88 è un tentativo di distinguere tra poesia « dialettale » e poesia « popolare » in Sardegna <sup>(164)</sup>. Mango esamina innanzi tutto la poesia dialettale scritta, cominciando dall'Araolla per finire con un elenco di composizioni dialettali stampate in foglietti volanti, e circolanti al suo tempo; prosegue poi accennando al dramma religioso, elencando titoli di inni sacri, e infine descrivendo i vari tipi di metro usati nella poesia dialettale sarda <sup>(165)</sup>. L'esame non è privo di lacune e di inesattezze, che qui non importa rilevare; più conta per noi il fatto che, passando ad esaminare la poesia « popolare », il Mango non

<sup>(160)</sup> F. MANGO, *Novelline popolari sarde*, Palermo 1890 (« Curiosità popolari tradizionali » pubblicate per cura di G. Pitre, vol. IX).

<sup>(161)</sup> Vedi ad es. A. MOCCI, *Francesco Mango e il Folklore sardo*, in VS, III, n. 7, 30 apr. 1893, pp. 7-8.

<sup>(162)</sup> E. SCANO, *Saggio critico-storico* cit., pp. 26, 59, 94, nota gli errori del Mango a proposito della forma delle *launeddas*, dell'uso del violino da parte dei cantastorie ecc.; inesattezze aveva già rilevato anche P. E. GUARNERIO, *Appunti di poesia popolare sarda* cit., p. 496; vedi anche le nostre note 167 e 169.

<sup>(163)</sup> Ecco il sommario della sua raccolta: *Mutettus* (127 componimenti); *Aninnias* (12 comp.); *Indovinellus* (9 comp.); *Goccius* (1 comp.); *Canzoneddas de is pipius* (6 comp.); *Giogus de is pipius* (1 comp.); *Canzonis* (2 comp.).

<sup>(164)</sup> F. MANGO, *Della poesia sarda dialettale* cit., pp. 406-408: « E' incredibile ma vero che tutti i letterati sardi non hanno inteso la poesia popolare nel senso moderno della parola; e la confusione della poesia schiettamente popolare e orale con la poesia dialettale e letteraria si avverte perfino in Giovanni Spano... E invero nella sua raccolta lo Spano inserisce poesie composte, e talvolta artificiosamente, da persone colte... Adunque la raccolta dello Spano ed altre contengono canti dialettali popolarizzati, salvo qualcuno nato popolarmente ».

<sup>(165)</sup> O. c., pp. 408-416.

riesca a mantenerne ferma la distinzione da quella « dialettale ». Egli cerca in verità di identificare due diverse modalità di poesia « popolare »: quella che dice « tradizionale » (*mutettus*, ninne nanne, filastrocche, ecc.), e quella che chiama « vivente ». Quest'ultima sarebbe costituita dalle composizioni degli improvvisatori analfabeti o dei cantori vagabondi: talora trascritte e pubblicate, queste composizioni si divulgano, passano nel patrimonio della poesia popolare « tradizionale », perchè il « foglio volante sparisce, e il canto aedico resta adespoto nella memoria del popolo ». È dunque intravista la esistenza di più strati culturali; ma quando il Mango passa alla esemplificazione, i testi che egli adduce come esempi di canti « popolari », prima « viventi » e poi divenuti « tradizionali », non sono in nulla diversi, per metrica, stile e condizioni esterne (diffusione a stampa, presenza del nome dell'autore, ecc.), dai testi che aveva registrato come « dialettali » (<sup>166</sup>). Il fatto è che la distinzione doveva essere operata all'interno del settore che egli chiama « dialettale » e non di quello che denomina « popolare ». Questo errore di prospettiva gli impedì, tra l'altro, di avere la chiara consapevolezza di aver toccato, con la sua raccolta e con l'ultima parte del suo saggio, quei canti « brevi », quelle forme sarde del canto lirico-monostrofico di cui il Pitrè aveva sollecitato la ricerca. Egli esamina, in verità, la metrica del *mutettu*, ma non senza errori (<sup>167</sup>), e soprattutto senza riconoscere la peculiarità della forma metrica che aveva sott'occhio. Appare perciò esagerata, alla luce degli sviluppi che ebbero poi le ricerche, l'importanza che allo scritto del Mango volle attribuire, pur tra altre riserve, Pier Enea

(<sup>166</sup>) Egli cita infatti come esempio di canto « aedico » la *Canzoni sarda in onore de su Martire Sant'Efes*, stampata a Cagliari nel 1886, e in fondo alla quale si legge: « Proprietà letteraria del poeta sardo popolare Giovanni Filippo Pirisi Pirino ».

(<sup>167</sup>) Già F. CANEPA, in VS, III, 1893, n. 11, p. 3, rilevava l'incompletezza di questo esame osservando che il Mango « non una parola spende sulla loro provenienza, nè sul modo con cui si cantano, e tocca appena con titubanza della forma ». Per talune inesattezze del Mango sui *mutettus* cfr. A. M. CIRESE, *Alcune questioni terminologiche* cit., p. 14; aggiungiamo qui che di esse si era già accorto E. BELLORINI, *Canti popolari amorosi raccolti a Nuoro*, Bergamo 1893, p. 17, n. 1.

Guarnerio (<sup>168</sup>). Momento di passaggio, piuttosto che punto di inizio, come il Guarnerio volle considerarlo, il saggio del Mango ampliava indubbiamente l'orizzonte della ricerca, ma senza la forza di operare una modificazione decisiva: lo dice lo stesso titolo del suo lavoro, in cui il termine « dialettale » serve a comprendere in una unica trattazione tanto le composizioni culte o semiculte quanto i testi « popolari ». Analogamente si comporteranno altri ricercatori sardi meno liberi dagli impacci del vecchio modo di considerare la poesia popolare.

Non vale la pena di soffermarci sulle osservazioni che il Mango fa a proposito degli altri componimenti da lui raccolti: le sue *anninnias* non sono altro che *mutettus*, sia per la forma metrica, sia, quasi sempre, per il contenuto; le sue note sullo *attitio* sono soltanto la ripetizione di quanto già detto da altri; e così via. Tuttavia c'è una sua osservazione a proposito dei canti religiosi che merita di essere sottolineata per due ragioni. La prima è che egli operò una giusta distinzione tra laudi o inni semiculti con schema metrico fisso, e componimenti a schema metrico vario che egli considerò « il vero tipo del canto sacro popolare ». Chiamò erroneamente *goccius* questi ultimi componimenti, mentre avrebbe dovuto dare questa denominazione a quelli del primo tipo (<sup>169</sup>). Ma quando si legga il testo che egli così denominò, e che considerò popolare e tradizionale, ci si avvede che per la prima volta era stato raccolto in Sardegna un canto religioso ad andamento narrativo paragonabile alle « passioni » così note in Italia. L'aver avvertito la differenza tra questo testo e gli altri semiculti è dunque suo merito. Ma, ed è

---

(<sup>168</sup>) P. E. GUARNERIO, *Appunti di poesia popolare sarda* cit., p. 469: afferma che lo scritto del Mango « sarà... il punto di partenza per chiunque in seguito vorrà spingere innanzi le indagini nel campo sardo ».

(<sup>169</sup>) L'errore fu rilevato da E. SCANO, *Saggio* cit., p. 94, il quale giustamente obiettò al Mango che i *goccius*, sebbene diffusissimi, « sono componimenti esclusivamente letterari », per lo più dettati da parroci e da frati, e perciò non costituiscono affatto un « vero canto sacro popolare », come aveva detto il Mango, nè sono cantati in casa, ecc. Tuttavia lo Scano non si avvide che il testo cui il Mango aveva dato il nome di *goccius*, a parte la denominazione errata, era davvero un canto non letterario e popolare.

questa la seconda ragione per cui il fatto ci pare notevole, la sua osservazione non ebbe alcuna eco: si è discusso a lungo in Sardegna e fuori, dei *goccius* o *gosos* semiculti, e se ne è continuato a parlare come di poesia « popolare », senza riconoscere, almeno fino a tempi recenti o recentissimi <sup>(170)</sup>, che anche in Sardegna esistono componimenti religiosi popolari che hanno natura profondamente diversa da quella dei *gosos*, e dei quali il testo registrato dal Mango costituisce forse il primo esempio <sup>(171)</sup>.

15. Con i due lavoretti di Francesco Mango siamo giunti ormai alla soglia del nuovo periodo: il primo scritto sardo di Vittorio Cian è appunto del 1889. Ma prima di trattare della nuova fase, gioverà considerare riassuntivamente le cognizioni ed i documenti sino ad allora acquisiti.

Fino alla metà del secolo, come abbiamo già visto, erano stati registrati pochissimi *mutos* e *mutettus*, la strofetta del « maggio » di Ozieri, e qualche frammento o intercalare di *attitudu* o *ninna nanna*. Alla fine del penultimo decennio del secolo troviamo accresciuto di pochissimo (e cioè dei soli e confusi testi inconsapevolmente registrati dallo Spano) il gruppetto dei *mutos*, dei quali per giunta s'è continuata ad ignorare la peculiarità metrica; aumentati notevolmente, ma dopo il '77, sono invece gli esempi di *mutettus* campidanese (Vivanet, Randacio, Mango),

---

<sup>(170)</sup> Un primo avvertimento della differenza tra *gosos* e altri componimenti religiosi più popolari era già in P. NURRA, *La poesia popolare in Sardegna* cit. (v. la nostra nota 235) e in R. GARZIA (cfr. A. BOULLIER, *I canti pop.* cit., pp. 30 sgg.). Più precisamente P. TOSCHI, *La poesia popolare religiosa in Italia*, Firenze 1935, p. 225, tav. XLIX, n. 4, segnalava « qualche analogia con " Passione III " » di un testo del Ferraro che è notevolmente simile a quello già pubblicato dal Mango. Sulla scia di questa prima indicazione una allieva del Toschi ha più di recente segnalato analogie tra testi sardi e « passioni » continentali: P. MORETTI, *Poesia popolare sarda: canti dell'Ogliastra*, Firenze 1958, p. 7 sgg. Per i *gosos* o *goccius*, oltre i lavori di E. SCANO, R. GARZIA ecc. già citati, possono vedersi anche J. AMADES, *Un aspecte de la influencia de la cultura catalana à Sardenya*, in « Atti del VI Congresso Naz. delle Tradizioni popolari » (« Lares », XXII, 1956, pp. 188-191); F. ALZIATOR, *Folklore sardo*, Cagliari 1957, pp. 139-146.

<sup>(171)</sup> Per un esame più particolareggiato di tutta la questione cfr. la nostra *Introduzione allo studio della poesia popolare in Sardegna* cit., pp. 206-212.

dei quali viene annotata anche la denominazione locale, e viene colta, sia pure in modo frammentario, qualche caratteristica metrica. Molto scarso rimane il materiale documentario nel settore della poesia religiosa: se si prescinde dai *gosos* o *goccius* semiculti o culti, i testi « popolari » si riducono ai due che abbiamo già avuto occasione di ricordare: la preghiera della sera annotata da Giovanni Spano, e il canto di tipo narrativo raccolto da Francesco Mango. Pressochè nullo, nonostante la discussione svoltasi attorno ai canti « storici », il materiale di canzoni narrative profane: unica eccezione il frammento sassarese raccolto dallo Spano. Rari sono inoltre gli *attìtidos* di tipo metrico e stilistico tradizionale che si aggiungono ai testi semiculti ed ai frammenti raccolti nella prima metà del secolo: quasi soltanto quelli della *Serie terza* dello Spano. Più abbondanti invece gli esempi di ninne nanne, di canzoncine per l'infanzia, di cantilene per giochi o di filastrocche varie: sono soprattutto nelle raccolte di Vivinet, Randacio e Mango, ma se ne trovano anche nelle ultime pubblicazioni dello Spano. Non assenti, ma marginali, sia come « genere » sia come zona linguistica, i documenti del *graminatoggiu* gallurese, già raccolti nella prima metà del secolo, e quelli delle *gòbbule* satiriche e di altre composizioni (anche monostrofiche) sassaresi, messi in luce dall'ultima raccolta di Giovanni Spano. Per quanto riguarda poi le aree linguistiche e geografiche prese in considerazione, i testi logudoresi sono indubbiamente i più numerosi, ma anche i meno ricchi di documenti dello strato popolare; quelli campidanesi invece, raccolti prevalentemente dopo il 1870, sono al confronto pochi, ma quasi tutti popolari; dei sassaresi e dei galluresi abbiamo già detto; quelli catalani di Alghero sono scarsissimi e tutti semiculti almeno fino al 1886-88.

Tale essendo la situazione documentaria, non fa meraviglia che uno studioso tedesco di cose sarde, di men facile contentatura che i von Maltzan o i Mantegazza, partisse in quegli anni dall'isola con « la convinzione ferma che la Sardegna non possedesse una vera e propria poesia di popolo, impersonale anonima, vivente nella tradizione orale, come le altre regioni di

Italia » (<sup>172</sup>). Nè può meravigliarci il fatto che gli studi maggiori sulla poesia popolare italiana, venuti in luce tra il 1876 e il 1878, non includessero la Sardegna nel quadro dei fenomeni che venivano esaminando e dei problemi che venivano impostando o risolvendo. Costantino Nigra, nel suo saggio del 1876, doveva « lasciare in disparte la Sardegna », giacchè la poesia popolare dell'isola gli era nota solo « per alcuni rari esempi tratti dalla raccolta artificiosa dello Spano », nè poteva modificare la sua osservazione nel 1888 (<sup>173</sup>). Ermolao Rubieri, nell'introduzione alla sua *Storia*, poteva dare solo notizie scarsissime ed imprecise sulle raccolte sarde (<sup>174</sup>), che del resto utilizzò in misura quasi nulla nel corso del suo studio (<sup>175</sup>). Alessandro D'Ancona infine, nella prima edizione della sua *Poesia popolare*, rifacendosi al giudizio che Pitrè aveva espresso sulle antologie del '33-59 e sui lavori dello Spano, doveva limitarsi a constatare che nella isola « sonosi fra loro confuse la poesia popolare e la poesia dialettale » e che « chi di poesie popolari fa dimanda, rimane stupito nel vedersi additare componimenti, che altrove verrebbero classificati tra i saggi di poesia aulica » (<sup>176</sup>); e poteva citare (se non ce ne sono sfuggiti altri) soltanto un testo sardo, che inoltre gli era noto solo per la citazione che ne aveva fatto Salomone Marino nella sua raccolta di canti siciliani (<sup>177</sup>).

---

(<sup>172</sup>) Si tratta di Wendelin Förster, critico delle Carte d'Arborea: cfr. V. CIAN, *Per la poesia popolare sarda*, estr. da « Vita Nuova », I, nn. 26, 27, 29, Firenze, 1889, p. 4; Id., in « Giornale storico della Letteratura italiana », a. LXXV, 1920, p. 12.

(<sup>173</sup>) C. NIGRA, *La poesia popolare italiana*, in « Romania », V, 1876, p. 423; Id., *Canti popolari del Piemonte*, Torino 1888, p. XVI.

(<sup>174</sup>) E. RUBIERI, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze 1877, p. 11 (cita il lavoro di A. Boullier, ma lo confonde con la discussione che ne fece P. Amat di San Filippo) e pp. 14-15 (ricorda i *Canti* sassaresi di G. Spano, ma non fa cenno delle sue precedenti raccolte).

(<sup>175</sup>) O. c., p. 262: vi si riproduce, come esempio di canto satirico, un testo sassarese tratto da G. SPANO, C. S., pp. 90-91, n. XVI.

(<sup>176</sup>) A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Firenze 1878, p. 123.

(<sup>177</sup>) Cfr. la nostra nota 98.

Di fronte alla esiguità dei risultati conseguiti in così lungo periodo di tempo appare dunque sorprendente l'avanzamento quantitativo operato nel giro del decennio successivo: anche a voler tralasciare le aree e i « generi » di poesia su cui soprattutto si concentrò l'attenzione degli studiosi, e cioè il *mutu* e la *bat-torina* logudoresi ora metricamente identificati (e documentati con migliaia di testi), basti pensare all'*attitidu*, i cui esempi fino al 1888 si contavano sulle dita di una mano e nel 1891 erano già divenuti una settantina, o alle poesie religiose e agli scongiuri, quasi ignorati in precedenza, e raccolti ormai a centinaia; e basti pensare a zone come quella gallurese, prima nota solo per componimenti semiculti, ed ora invece presente nella documentazione con abbondanza di ninne nanne, filastrocche, canzoni fanciullesche <sup>(178)</sup>.

Il fatto nuovo è che adesso per la prima volta le indagini sulla poesia popolare sarda si svolgono in diretto contatto con le correnti culturali nazionali, fuori dell'isolamento in cui — nonostante l'intervento di Giuseppe Pitrè — erano sino ad allora restate. E ormai decisamente si indirizzano a rintracciare, documentare ed analizzare la poesia popolare « autentica », come allora si amava dire, al di là dello strato della poesia dialettale semiculta (cui tuttavia non mancò di volgersi l'attenzione ormai consapevole di uno dei ricercatori più avvertiti, Egidio Bellorini).

Causa prima di questa svolta fu la presenza in Sardegna di studiosi formati alla cultura continentale, quali Vittorio Cian, Egidio Bellorini, e — meno rigoroso ma attivissimo — Giuseppe Ferraro: vissuti per qualche tempo nell'isola come insegnanti, essi infatti cercitarono una azione precisa, sia per quanto direttamente e personalmente produssero, sia per gli orientamenti e le cognizioni che introdussero nella cultura locale. Ma l'azione non fu unilaterale: tra gli aspetti più caratteristici del nuovo periodo c'è proprio la pronta rispondenza della cultura locale

---

<sup>(178)</sup> Vedi per es. G. MARI, *Per il folklore della Gallura: ninne nanne, filastrocche, giochi, indovinelli, proverbi ecc.*, Bergamo 1900.

alle sollecitazioni esterne: un immediato slancio di aggiornamento, un fervore di iniziative, di pubblicazioni, di discussioni quali l'isola non aveva sino ad allora conosciuto.

Nè l'interesse si circoscrisse alla sola poesia popolare; chè anzi si alimentò e rafforzò per l'attenzione che attrassero settori di ricerca più o meno strettamente affini: il folklore in genere, che in Sardegna forniva documenti abbondantissimi e preziosi (<sup>179</sup>); le novelline, cui appunto nell'isola si dedicarono ricerche e raccolte (<sup>180</sup>); la lingua, in rapporto alla quale, già tra il 1886 e il 1888, erano stati raccolti i primi testi popolari catalani di Alghero, ed ora verranno pubblicati componimenti popolari di tutta l'isola, anche come documenti linguistici, o almeno come prove di trascrizioni fonetiche (<sup>181</sup>). Era insomma tutto un mondo

(<sup>179</sup>) È questa infatti l'epoca delle rilevazioni più abbondanti e frequenti di folklore sardo (in precedenza, a parte notazioni sparse quali quelle di Matteo Madao o di Vittorio Angius, s'erano avuti solo i lavori ben noti di Alberto La Marmora e Antonio Bresciani). Tra le altre particolare rilievo assumono quelle di Giuseppe Ferraro che inoltre spesso si valse dei canti per illustrare costumanze e viceversa: vedi ad es. G. FERRARO, *Folk-lore dell'agricoltura in Sardegna e nel Monferrato*, estr. da ASTP, X, 1891, pp. 266-274, 347-361; XI, 1892, pp. 76-101, 200-218, Palermo 1892; Id., *Feste sacre e profane: Usi e costumi*, estr. da « Giornale ligure », XX, 1893, fasc. I; Id., *Feste sarde sacre e profane*, in ASTP, 1894, pp. 248-256, 394-402, 521-534; Id., *Canti popolari sardi in dialetto logudorese*, Torino 1891.

(<sup>180</sup>) Vedi per es. P. E. GUARNERIO, *Primo saggio di novelle popolari sarde*, in ASTP, II, 1883, pp. 19-38, 185-206, 481-502; III, 1884, pp. 233-240, e il già citato F. MANGO, *Novelline popolari sarde*, Palermo 1890.

(<sup>181</sup>) Di fronte ai rari testi catalani di Alghero raccolti in precedenza (cfr. le nostre note 71 e 122) fanno spicco quelli di tanto più numerosi che, semiculti o popolari, pubblicarono G. MOROSI, *L'odierno dialetto catalano di Alghero in Sardegna*, estr. da « Miscellanea di filologia e linguistica in onore di N. Caix e U. A. Canello », Firenze 1886; e P. E. GUARNERIO, *Il dialetto catalano di Alghero*, in « Archivio glottologico italiano », IX, 1886, pp. 261-364. In precedenza due testi narrativi algheresi aveva ricevuti « del joven professor D. José Frank » M. MILÁ Y FONTANALS, *Romancerillo catalan*, Barcellona 1882, nn. 29 E, 223 (notizie sul Frank, ed una sua poesia in catalano, reca M. MILÁ Y FONTANALS, *La llengua catalana a Sardenya*, in *Obras completas*, t. III, Barcellona 1890, pp. 547-553). Altri testi algheresi pubblicò poi E. TODA, *Un poble català d'Italia: El Alguer*, Barcellona 1888; seguirono, in parte riproducendo testi già editi, V. TODESCO, *Quelques poésies populaires catalanes à Alghero*, estr. da « Revue catalane », luglio e agosto 1908, Perpignano, s. a.; G. PALOMBA, *Tradizioni, usi, costumi di Alghero*, in ASS, VII, 1911, pp. 210-240. Qualche altro testo da una tesi inedita dell'Università di

nuovo, o almeno un nuovo modo di guardare a quel mondo, che si apriva a sardi e non sardi; e per i sardi le ragioni patriottiche di antica data si rinsanguavano di motivi romantici, vecchi altrove ma nuovi per l'isola, e di più recenti ragioni scientifiche.

La nuova attività non si restrinse alla pura e semplice edizione dei documenti; si articolò anche in discussioni e indagini critiche sui testi raccolti: non sempre rigorose e mature, le une e le altre, e più spesso accennanti ai problemi che non risolutive. Tuttavia importanti: quanto oggi sappiamo sulla poesia popolare della Sardegna dipende in parte grandissima dal lavoro che si svolse nell'ultimo decennio del secolo scorso. Così il nuovo periodo (il primo in cui si possa davvero parlare di « studi ») fu largamente produttivo in due sensi: per quel che riguarda la conoscenza della poesia popolare sarda in sè, e per quel che riguarda la vita culturale locale.

Gli anni più fecondi, e decisivi, furono quelli tra il 1889 e il 1893. Sono infatti di questo periodo, anzi della sua primissima parte, i saggi iniziali di Vittorio Cian che, assieme alla sua recensione al volume di Egidio Bellowini, rivestono per più rispetti importanza maggiore che non la sua successiva raccolta di *Canti*, compilata in collaborazione con Pietro Nurra <sup>(182)</sup>. A questi stessi

---

Roma, stesa da P. Scanu, trae nel suo recentissimo lavoro J. ARCE, *España en Cerdeña*, Madrid 1960, pp. 201-202.

Quanto agli interessi dialettologici presenti nelle ricerche di poesia popolare sarda in questo periodo, chiara testimonianza ne danno le introduzioni alle varie raccolte, in larga parte dedicate ai problemi di trascrizione, e le recensioni che frequentemente discutono attorno ai criteri impiegati o da impiegare.

<sup>(182)</sup> V. CIAN, *Mazzetto di ninne nanne logudoresi*, Torino 1889; *Id.*, *Per la poesia popolare sarda*, estr. da « Vita nuova », I, nn. 26, 27, 29, Firenze 1889; *Id.*, *Saggio di canti popolari logudoresi*, Palermo 1890; *Id.*, recensione a E. BELLOVINI, *Canti popolari amorosi* etc., in « Giornale storico della Letteratura Italiana », vol. XXII, 1893, fasc. 64-65, pp. 258-61; V. CIAN, P. NURRA, *Canti popolari sardi*, Palermo 1893-96, voll. 2 (« Curiosità popolari tradizionali » pubblicate per cura di G. Pitrè, voll. XI e XV). Trenta anni più tardi, in « Giornale storico della Letteratura italiana », LXXI, 1920, p. 312, Vittorio Cian ricordava quel lontano periodo della sua vita in cui, « balzato sulla sua prima cattedra liceale, quella di Sassari, trovandosi a corto di libri, ma desideroso di fare qualche altra cosa oltre il suo dovere d'insegnante », si gettò « con foga giovanile ad esplorare nei campi del folklore poetico della Sardegna, come un viaggiatore in una terra presso che vergine ».

anni appartengono la maggior parte degli scritti sardi di Giuseppe Ferraro, e soprattutto il suo volume di *Canti*, venuto in luce nel '91 (<sup>183</sup>). Nel '93, facendo seguito al *Saggio* del '92, Egidio Bellorini pubblicò i suoi *Canti popolari amorosi raccolti a Nuoro*, l'opera di gran lunga più importante, in questa fase e nelle successive, sulla poesia popolare sarda (<sup>184</sup>). Nè basta: a questi anni appartengono non solo la già ricordata nota *Per la storia della poesia popolare sarda* di Giuseppe Pitrè, ma anche quelle di Francesco Novati (<sup>185</sup>) e di Pier Enea Guarnerio (<sup>186</sup>), e la vivace attività della rivista cagliaritana « Vita sarda », buono specchio della vita culturale locale tra il 1891 e il 1893 (<sup>187</sup>), e le ricerche

---

(<sup>183</sup>) G. FERRARO, *Canti popolari in dialetto sardo-logudorese raccolti a Siniscola*, Reggio Emilia 1890; *Id.*, *Canti popolari in dialetto logudorese*, Torino 1891 (« Canti e racconti del popolo italiano » pubbl. per cura di D. Comparetti e A. D'Ancona, vol. IX); *Id.*, *Canti popolari sardi in dialetto logudorese*, Torino 1892; *Id.*, ' *Mutos' sardi in dialetto sardo-logudorese*, in ASTP, XI, 1892, pp. 481-85; *Id.*, *Canti popolari g hilarzesi*, estr. dal « Giornale ligustico », XX, 1893, fasc. III, Genova, s. a.; *Id.*, *Quarantacinque canti amorosi di Bitti*, Torino 1893; ecc.

(<sup>184</sup>) E. BELLORINI, *Saggio di canti popolari nuoresi*, Bergamo 1892; *Id.*, *Canti popolari amorosi raccolti a Nuoro*, Bergamo 1893; *Id.*, *Folk-lore sardo; note bibliografiche*, estr. da VS, III, 1893, n. 8, Cagliari 1893.

(<sup>185</sup>) F. NOVATI, *Canti d'amore sardi*, già in « La perseveranza », 10 ag. 1893 (con il titolo *Appunti bibliografici* e la firma F. N.), e poi nel volume dello stesso autore *A ricolta*, Bergamo 1907, pp. 71-81 (ma cfr. anche le pp. 259-60 che contengono una nota aggiuntiva allo scritto del '93).

(<sup>186</sup>) P. E. GUARNERIO, *Appunti di poesia popolare sarda: a proposito del « Mazzetto di ninne nanne logudoresi » per cura di V. Cian*, in « Giornale ligustico », XVI, 1889, pp. 456-470; *Id.*, recensione a V. CIAN, P. NURRA, *Canti popolari sardi*, vol. I, in « Rassegna bibliografica della Letteratura italiana », I, 1893, pp. 76-80; *Id.*, recensione a E. BELLORINI, *Canti popolari amorosi cit.*, ivi., pp. 289-293.

(<sup>187</sup>) Diretta da Antonio Giuseppe Satta e Antonio Scano, « Vita sarda » compare in fascicoli quindicinali dal marzo del 1891 al dicembre del 1893. Sulla poesia popolare, oltre agli scritti di A. Mocchi, F. Canepa, E. Bellorini, F. Valla, P. Nurra citati nelle nostre note 161, 167, 184, 188, 189, 202, la rivista pubblicò anche: A. PASELLA, *La poesia dialettale in Sardegna* (I, 1891, nn. 4, 5, 6: si occupa di poesia gallurese, ed in particolare del *graminatoggiu* e dell'*attitudu*); S. MADAU, *Il canonicu Giovanni Spano e la nostra poesia dialettale* (II, 1892, n. 22); A. MOCCI, *Indovinelli* (III, 1893, n. 1, p. 8; cfr. *Id.*, *Indovinelli sardi logudoresi*, in ASTP, XII, 1893, pp. 437-38); *Id.*, *Duru duru* (III, 1893, n. 3, pp. 5-6; cfr. *Id.*, *Duru duru: Canti bambineschi sardi*, in ASTP, XII, 1893, pp. 369-72). Si aggiunga che in « Vita sarda » comparve anche una lettera di Grazia Deledda (III, 1893, n. 8, p. 3 di copertina) che chiedeva la collaborazione della rivista e dei suoi lettori per la raccolta delle tradizioni sarde cui si accingeva per invito di Angelc De Guhernatis.

e discussioni di Filippo Valla <sup>(188)</sup>, di Filippo Canepa <sup>(189)</sup>, di Pietro Nurra <sup>(190)</sup> e di altri.

Seguendo l'impulso dato dalle opere di questo primo periodo, le indagini continuarono ancora numerose negli anni immediatamente successivi. Tra l'altro, aggiungendo la propria attività a quella dell'« Archivio » del Pitrè che già da tempo si era occupato di cose sarde e che continuava a dedicare spazio a contributi sulla poesia popolare dell'isola, la « Rivista delle tradizioni popolari italiane » di Angelo De Gubernatis, tra il 1893 e il 1895, offrì nuovi stimoli e nuove opportunità alle ricerche, cui partecipò anche Grazia Deledda <sup>(191)</sup>, mentre la « Società nazionale per le tradizioni popolari », fondata dallo stesso De Gu-

---

<sup>(188)</sup> F. VALLA, *Alcuni canti popolari nuoresi*, Bergamo 1892; *Id.*, *Per il folklore in Sardegna*; I: *Poesia popolareggiante e poesia popolare*, in VS, III, 1893, n. 20, pp. 6-7; II: *Trascrizione dialettale*, *ivi*, n. 22, pp. 5-6 (lo scritto è firmato soltanto V...A, ma il Valla lo dichiara come proprio in ASTP, XIII, 1894, p. 168, n. 1). Seguirono poi *Id.*, *Della poesia popolare sarda: appunti*, in ASTP, XIII, 1894, pp. 167-187; *Id.*, *Canti popolari sardi*, estr. da ASTP, XIV, 1895.

<sup>(189)</sup> F. CANEPA, *Fonti di dialettologia sarda*, in VS, III, 1893, n. 11, p. 1 sgg.; *Id.*, *Mutettus popularis raccolti per la più parte a Cagliari*, in VS, III, 1893, nn. 19 e 22.

<sup>(190)</sup> P. NURRA, *La poesia popolare in Sardegna: Note bibliografiche*, Sassari 1893 (contiene discussioni sui lavori di G. Ferraro e di E. Bellorini già pubblicate in periodici, ed un saggio inedito su « La poesia estemporanea in Sardegna »); *Id.*, *Canti popolari in dialetto sassarese*, in ASTP, XII, 1893, pp. 220-241; cfr. inoltre i due volumi di *Canti* in collaborazione con V. Cian.

Sul Nurra (Alghero 1871, Genova 1951), che nel 1898 pubblicò anche una *Antologia dialettale dei classici poeti sardi*, v. il necrologio di M. SABA in « La Nuova Sardegna », 3 gennaio 1952 (e poi in « Il Secolo XIX », 16 gennaio 1952); per un più ampio elenco degli scritti v. R. CIASCA, *Bibliografia sarda* cit., nn. 12498-12512; notizie biografiche anche in F. ALZIATOR, *Folklore sardo* cit., p. 10, nota.

<sup>(191)</sup> G. DELEDDA, *Lauda di Sant'Antonio*, in RTPI, I, 1893-94, pp. 62-68; *Id.*, *Tradizioni popolari di Nuoro*, in RTPI, I, 1893-94, pp. 651-662 (« Nuoro. Bestemmie e imprecazioni »); 742-44 (« Giuramenti »); 821-30 (« Proverbi e detti popolari. Locuzioni popolari »); 893-98 (« Nomi e nomignoli. Scongiuri, preghiere e voti »); II, 1894-95, pp. 17-21 (« Lauda della Vergine del Carmelo. Lauda di Nostra Signora di Gonare. Il perdono »); 93-96 (« Poesie (Battorinas) »); 213-23 (« Filastrocche, Ninne nanne, Attitidos ecc. »); 241-46 (« Sos Berbos o Verbos »); 332-40 (« Superstizioni, credenze e medicine popolari »); 401-50 (« Indovinelli. Giochi e passatempi infantili. Superstizioni, credenze e medicine popolari. Amoreggiamenti. Nozze. Battesimi. Spauracchi dei bimbi. Su candelariu. Usi funebri. Saluti e auguri. Elemosine. Feste. Usi vari. Passatempi. I barracelli. Vivande. Vestimenta »).

bernatis, non fu priva di una certa efficacia locale <sup>(192)</sup>. Si avverte però come un restringersi dell'orizzonte: anche se deve registrarsi ancora qualche contributo di studiosi continentali — quale quello, poco noto, di Enrico Carrara <sup>(193)</sup> — l'impegno degli studiosi maggiori, quali Cian o Bellorini, cessa del tutto, e le impostazioni tendono ad assumere dimensioni locali, ed i problemi piuttosto ad esaurirsi che non a risolversi. Non mancò tuttavia qualche anticipazione di quel tentativo di allacciare i problemi della poesia popolare isolana con quelli più ampi discussi sul piano nazionale che caratterizzerà poi i lavori del primo ventennio del novecento: al 1897 risale infatti il primo scritto di Raffa Garzia sulla poesia popolare sarda, che egli esamina in rapporto alle « giustiniane » <sup>(194)</sup>.

Comunque i temi di ricerca restano sostanzialmente quelli impostati nella primissima fase, tra l' '89 e il '93, e la loro discussione si prolunga spesso per tutto il primo ventennio del Novecento: centralissimo quello del *mutu*, e notevole, tra altri minori, quello dei canti narrativi. Nell'esporre dunque le varie questioni ci accadrà talvolta di valicare i limiti cronologici del secolo, e di fare menzione anche di lavori più recenti; ai quali però dovrà poi dedicarsi una analisi più specifica per talune caratteristiche di novità che essi presentano, sia dal punto di vista dei problemi che affrontano, sia da quello degli orientamenti che esprimono.

---

<sup>(192)</sup> Circoli locali della « Società » nacquero a Sassari e ad Alghero: cfr. P. NURRA, *Lo studio delle tradizioni popolari*, Sassari 1894, che è il testo di una conferenza tenuta per la loro inaugurazione.

<sup>(193)</sup> E. CARRARA, *Canti popolari di Ozieri*, Bologna 1897.

<sup>(194)</sup> R. GARZIA, *Leggendo le Giustiniane, con un'appendice bibliografica*, Cagliari 1897. Il Garzia, allora appena ventenne, registra affinità tematiche e analogie metriche tra le canzonette di Leonardo Giustinian e componimenti sardi più o meno popolari (*mutos*, canzoni, contrasti, ecc.). Segue (pp. 106-153) una lunga « Notizia bibliografica » su F. FADDA PISCHEDDA, *Raccolta di scelte poesie popolari sarde* cit., e un elenco di « parole forestiere usate nella poesia popolare sarda » (pp. 154-170).

16. Impulso iniziale e decisivo fu dato da Vittorio Cian: quella analisi della condizione locale che era restata preclusa a Giovanni Spano e che Pitrè aveva potuto delineare solo all'ingrosso, fu immediatamente agevole per lui che, avendo la necessaria preparazione, poteva inoltre indagare sul luogo fatti e fenomeni. Infatti, valendosi anche della conoscenza delle precedenti pubblicazioni sarde che s'era in breve procurata <sup>(195)</sup>, Cian poteva subito indicare le ragioni per cui la Sardegna restava ancora la regione meno esplorata in fatto di poesia popolare: da un lato la distanza materiale dell'isola precludeva ogni diretto interessamento degli studiosi continentali, e dall'altro la presenza di una larghissima produzione semicolta impediva, anche per ragioni di gusto locale, che gli studiosi sardi si occupassero di quella popolare. E nel saggio *Per la poesia popolare sarda* scriveva:

Essi vantano con orgoglio non del tutto illegittimo, una poesia popolareggiante, più o meno tradizionale, più o meno improvvisata, ma spesso ricca e varia, spesso squisitamente geniale e meritevole d'esser conosciuta; tutto il resto, tutte le manifestazioni più genuine della poesia popolare o non curano o deridono come troppo umili, troppo rozze, troppo indegne della loro e della altrui attenzione.

In ciò stava appunto la ragione per cui le raccolte locali, a dispetto del titolo, avevano fino ad allora contenuto componimenti non popolari:

Essi [componimenti] sono dovuti o a persone del popolo, non però analfabete o sfornite di ogni cultura, la più parte improvvisatori,

---

(195) Abbiamo già ricordato che Cian tentò la prima elencazione bibliografica delle raccolte di Giovanni Spano (cfr. nota 82); viceversa egli ebbe notizia degli scritti sardi di Giuseppe Pitrè e dei lavoretti di Francesco Mango solo dopo la pubblicazione del *Mazzetto* e del saggio immediatamente successivo: cfr. *Per la poesia popolare sarda* cit., nota aggiuntiva a p. 16 dell'estratto. Anche P. E. Guarnerio conobbe questi scritti solo dopo la stesura del suo primo lavoro sulla poesia popolare sarda: cfr. *Appunti di poesia popolare sarda* cit., pp. 468-470.

ricchi d'ingegno e di fantasia, ma soprattutto dotati di molta memoria e di molta facilità di verseggiare; oppure sono dovuti a persone colte, le quali, per comporre dei versi dialettali — e neppure schiettamente dialettali — togliendo in prestito talvolta motivi e ispirazione dal popolo, credono in buona fede di fare della poesia popolare. Data questa condizione di cose, è facile comprendere come questa poesia tradizionale (patrimonio che si tramanda per le stampe e mediante la recitazione), popolareggiante e artificziata, abbia potuto soffocar quasi e tenere nell'ombra la vera, la genuina poesia del popolo; e come di quest'ultima, umile violetta nascosta e aduggiata fra l'erba alta e rigogliosa, sia giunta appena qualche tenue fragranza anche agli storici più accurati e ai più esperti ricercatori di poesia popolare <sup>(196)</sup>.

Cose non dissimili aveva già detto Pitrè; ma non erano valse nè a muovere la cultura locale nè a far venire in luce i fenomeni più caratteristici della poesia popolare isolana. I due effetti furono invece raggiunti in larga misura nella mutata situazione. E primissimo quello che riguarda il riconoscimento dei componenti dello strato popolare. Nel saggio che stiamo esaminando Cian individuava la poesia sarda « schiettamente » popolare nelle ninne nanne, nelle *gòbbule* (di cui tuttavia notava la diffusione mediante stampe), e nei *mutos*. Ma già nel precedente *Mazzetto di ninne nanne logudoresi* egli aveva chiaramente fissato la sua attenzione sui *mutos*.

A parte la sua maggiore ricchezza e precisione di notizie, questa raccoltina di *anninnias* non avrebbe grandi meriti da vantare in confronto alle precedenti se due testi di Pozzomaggiore, che avevano struttura di *mutos*, non avessero offerto a Cian il destro per la prima, consapevole segnalazione della esistenza e della importanza di questi componimenti che, come egli scriveva, « pel loro ufficio consueto più che per la forma metrica corrispondono agli stornelli toscani, ai *fiori*, *fioretti*, *mottetti* siciliani ». E proseguiva:

Benchè trascuratissimi finora, per non dire quasi affatto sconosciuti ai raccoglitori e agli studiosi, essi costituiscono la parte maggiore

---

<sup>(196)</sup> V. CIAN, *Per la poesia popolare sarda* cit., pp. 3-4.

e forse originale della poesia sarda, schiettamente popolare, di genere amoroso <sup>(197)</sup>.

Erano dunque posti in chiaro, ed in modo assai preciso, anche se ancora generale, due punti essenziali: l'esistenza del canto lirico-monostrofico nell'isola, e la peculiarità della sua forma in confronto allo *stornello* o al *rispetto* del continente. E da allora il *mutu*, il componimento più caratteristico e più enigmatico dell'isola, si poneva come il punto centrale degli interessi per la poesia popolare sarda. Guarnerio raccoglieva subito e rilanciava l'osservazione di Cian, e pubblicava un *mutu* con il suo completo sviluppo in *cambas*, segnalando anche il distacco di significato tra *istèrria* e *torrada* <sup>(198)</sup>; lo stesso Cian, nel *Saggio* del '90, dava un nuovo gruppo, il più consistente fino ad allora, di questi componimenti, senza analizzarne la struttura, ma acutamente notando che il popolo sardo « sente il bisogno di adattare al suo canto lungo, strascicato, monotono, il *mutu* che è breve di sua natura: breve per la misura e per il numero di versi che lo compongono » <sup>(199)</sup>; buon numero di *mutos*, sia pure in nota ad altri testi, pubblicava poi Giuseppe Ferraro nel '91, tentando anche una prima e confusa descrizione del loro meccanismo metrico <sup>(200)</sup>; finalmente nel '93, non senza essere stati

---

<sup>(197)</sup> V. CIAN, *Mazzetto di ninne nanne* cit., p. 32.

<sup>(198)</sup> P. E. GUARNERIO, *Appunti di poesia popolare sarda* cit., p. 461, n. 1. Oltre al ricordato *mutu*, in questa nota il Guarnerio pubblica anche alcune cantilene (che chiama *muttetos*), delle ninne nanne, una *gòbbula* e un testo improvvisato gallurese.

<sup>(199)</sup> V. CIAN, *Saggio* cit., p. 14.

<sup>(200)</sup> G. FERRARO, *Canti popolari in dialetto logudorese* cit., pp. VIII-IX. I *mutos* hanno un posto secondario nel volume del Ferraro che dichiara: « Ho raccolto più di mille *mutos*, nondimeno io non pubblico se non quei pochi che servono ad illustrare i canti religiosi od infantili o funebri, lasciando che i signori Cian e Nurra si occupino molto meglio di quello che io non possa fare della pubblicazione dei Canti sardi d'amore » (p. IX, n. 2). Il volume contiene invece, oltre i due canti « storici » di cui si parlerà più oltre, un gruppo di « Gosos o Canti religiosi », uno di « Ninnios o Ninne nanne », ed uno di « Attùidos o Canti funebri »; seguono varie appendici di altre preghiere e scongiuri, di indovinelli, di poesie varie, di proverbi. Anche se è vero che il Ferraro si lasciò « prendere la mano dall'ingente quantità di materiali ammassati, tanto che non riuscì a sceverar bene il loglio dal frumento » (P. E. GUARNERIO, in « Rassegna bibliografica della Letteratura italiana », I, 1893, p. 77), e non sempre riuscì a dare ordine preciso

preceduti da altre raccolte più o meno consistenti, vedevano la luce il primo volume dei *Canti* di Cian e Nurra e l'opera maggiore di Egidio Bellorini.

Cian e Nurra, in verità, giudicarono che non fosse « giunto ancora il momento di fare uno studio sicuro e compiuto della poesia popolare sarda in tutte le sue manifestazioni »<sup>(201)</sup>, e si limitarono perciò alla pubblicazione pura e semplice dei testi, con annotazioni quasi soltanto di esplicazione e di rinvio; nè diversamente si comportarono nel secondo volume<sup>(202)</sup>. L'opera loro resta dunque essenziale come raccolta e ordinamento di documenti (oltre mille e trecento *mutos*, e un gruppo di canzoni a ballo e di canti religiosi), ma non contribuisce direttamente e volutamente alla descrizione ed alla analisi dei fenomeni.

Bellorini, invece, nella sua lunga introduzione ai *Canti*, della quale fu subito riconosciuto il valore<sup>(203)</sup>, non si sottrasse

---

ai documenti o a fornire traduzioni esatte (sono da vedere in proposito gli appunti mossigli da P. NURRA, *La poesia popolare in Sardegna* cit.), tuttavia la raccolta è non solo ricchissima di documenti letterari ma costituisce anche una preziosa fonte di notizie di carattere etnografico.

(201) V. CIAN, P. NURRA, *Canti popolari sardi* cit., I, p. VIII.

(202) Solo in qualche caso si hanno osservazioni di carattere metrico: così quelle, non molto chiare, sulla particolare struttura di taluni componimenti che gli autori chiamano *mutos torraos* e considerano diversi da quelli più noti; dello argomento, confermando e chiarendo meglio (ma non in modo decisivo) la tesi, si occupò P. NURRA, in VS, II, 1892, n. 24, pp. 4-5 (cfr. *La poesia popol. in Sardegna* cit., p. 37). Bellorini, sulla base di una analisi abbastanza precisa, negò che i componimenti denominati *mutos torraos* da Cian e Nurra fossero sostanzialmente diversi dai *mutos* abituali (cfr. *Canti pop. amorosi* cit., p. 21); gli sfuggì tuttavia che alcuni componimenti presentano realmente strutture diverse da quella dei *mutos* più noti: per un esame più particolareggiato della questione vedi la nostra *Introduzione allo studio della poesia popolare in Sardegna* cit., pp. 176-187.

Quanto al secondo volume della raccolta di Cian e Nurra, lamentò la mancata pubblicazione della bibliografia e degli indici, e giudicò errata l'inclusione di canti a ballo, contrasti, canzoni amorose, canzoni sacre (in quanto « poesia popolareggiante » che si sarebbe dovuta pubblicare a parte) P. E. GUARNERIO, in « *Rassegna bibliografica della Letteratura italiana* », IV, p. 326.

(203) P. E. GUARNERIO, nella sua già citata recensione al volume di Bellorini, scriveva infatti che la prefazione poteva « considerarsi come un primo saggio veramente scientifico sulla poesia popolare sarda »; a sua volta V. CIAN affermò che il volume di Bellorini segnava « un progresso grande su tutte le altre raccolte », non solo per il materiale documentario che conteneva, ma anche « per la larga e ben nutrita *Prefazione* » (in « *Giorn. st. lett. ital.* », XXII, p. 259).

al compito di analizzare forme e contenuti del *mutu* e di altri componenti sardi più o meno affini.

Già nel *Saggio* del '92 egli aveva dato una descrizione della forma metrica del *mutu*: la prima che si abbia dopo le sommarie notizie di Matteo Madao, che Bellorini del resto non conosceva. Nella introduzione ai *Canti* del '93 la descrizione viene ripresa più particolareggiatamente, così che ne resta precisata con grande chiarezza la struttura del *mutu*, con la sua netta distinzione tra *istèrria* e *torrada*, e con il suo tipico meccanismo di ripetizioni inalterate o variate di versi, secondo un preciso gioco di simmetrie e corrispondenze <sup>(204)</sup>. Alla analisi del *mutu* Bellorini aggiunse anche quella della *battorina*, altro componimento monostrofico sardo già segnalato da Giuseppe Ferraro, ma solo ora esaminato da vicino <sup>(205)</sup>; tentò inoltre di stabilire rapporti tra le diverse forme metriche sarde, considerando la *battorina* come una degradazione del *mutu* <sup>(206)</sup>, e giudicando i *mutettus* campidanesi, ancora poco noti, come corrispondenti « in tutto » ai *mutos* <sup>(207)</sup>, e diverse invece da questi le *tajas* dello Spano <sup>(208)</sup>.

Non tutte le osservazioni metriche di Bellorini hanno piena validità; in particolare i suoi accenni comparativi (non più che di accenni si tratta) su *mutu*, *mutettu*, *battorina*, *taja* soffrono

---

<sup>(204)</sup> Oltre al caso, in certo senso più regolare, in cui il numero dei versi « nuovi » della *torrada* è identico a quello dei versi della *istèrria*, con conseguente simmetria perfetta tra l'una e l'altra, Bellorini descrive anche il caso in cui la *torrada* ha un numero di versi « nuovi » inferiore a quello dei versi della *istèrria*, ed indica chiaramente la tecnica impiegata per ottenere egualmente la simmetria che costituisce l'essenza del « *torrare* » il *mutu*. Egli tratta inoltre anche del caso (che però noi riteniamo assai meno importante perchè estraneo allo spirito di regolarità che sta alla base del meccanismo del *mutu*) in cui la *torrada* ha versi « nuovi » in numero superiore a quelli occorrenti a chiudere le rime aperte dalla *istèrria*. Cfr. *Canti* cit., pp. 17-21.

<sup>(205)</sup> G. FERRARO, *Canti popolari in dialetto sardo-logudorese* cit., pp. 16-18; E. BELLORINI, *Canti popolari amorosi* cit., pp. 32-34.

<sup>(206)</sup> E. BELLORINI, *Canti* cit., p. 33, n. 3.

<sup>(207)</sup> O. c., p. 16, n. 6.

<sup>(208)</sup> O. c., p. 16.

della mancanza di documenti precisi e ben controllati <sup>(209)</sup>. Restano invece validissime le sue pagine di analisi descrittiva del *mutu*: ad esse ancor oggi deve farsi ricorso per una chiara illustrazione di quella forma metrica, almeno nelle sue modalità, per così dire, « canoniche » <sup>(210)</sup>.

C'era tuttavia un dichiarato limite generale al lavoro che Bellorini veniva conducendo: la sua esplicita rinuncia ai raffronti tra la poesia popolare sarda e quella non isolana, pur mentre affrontava la questione della origine e della antichità dei componimenti che aveva raccolto e metricamente descritto.

17. Bellorini era invero consapevole che per risolvere adeguatamente il problema della origine, sarda o non sarda, e della antichità più o meno remota delle forme metriche del *mutu* e della *battorina* sarebbero occorse indagini comparative piuttosto estese; ma giudicava che queste gli fossero precluse, oltre che dalla mancanza di libri, dal fatto di non essere un « folklorista ». Si limitò quindi a considerare i testi così come gli erano offerti dalla tradizione contemporanea, per valutare di questi testi — e non delle forme metriche in sè — l'antichità e l'origine. Così indirizzato, l'esame non poteva volgersi altro che ai contenuti; e questi suggerivano subito un chiaro convincimento:

Quand'anche si provi essere antica la struttura e forestiera l'origine di questi canti, bisognerà sempre concludere che i canti stessi, come ora noi li raccogliamo, non sono, almeno per buona parte, nè forestieri nè antichi <sup>(211)</sup>.

---

<sup>(209)</sup> Le identità e le differenze tra le diverse forme metriche sarde sostenute da Bellorini furono variamente discusse: l'esposizione delle diverse tesi può vedersi nel nostro lavoro *Alcune questioni terminologiche* cit.

<sup>(210)</sup> Si veda quanto è detto nella nostra nota 202 a proposito di talune strutture, diverse da quelle più note, che Bellorini non riconobbe pienamente.

<sup>(211)</sup> E. BELLORINI, *Canti* cit., p. 10.

È infatti vero che nelle *istèrrias* dei *mutos* vengono talvolta ricordati personaggi antichi e luoghi lontani, che potrebbero far pensare a origini antiche e forse non sarde; ma questi accenni, osserva Bellorini, « potrebbero essere in parte d'origine semi-dotta e non schiettamente popolare »; ed inoltre « restano soffocati dalla immensa quantità di particolari, che certo sono di origine affatto sarda e che in nessun modo ci rivelano un'età remota »: nomi di città e di villaggi sardi, ricordi di feste e di santuari famosi nell'isola, allusioni a fatti modernissimi, come i vapori o le ferrovie, ecc. Accade addirittura, soggiunge Bellorini, che in uno stesso *mutu* si trovi, per esempio, « un accenno ai mori ed uno ad un tale ancora vivo in Sardegna: l'elemento che parrebbe antico o straniero sta accanto all'elemento paesano e moderno ». Così stando le cose, la conclusione è quella già detta: anche se si debba riconoscere « che nei canti, quali ora suonano sulla bocca del popolo sardo, ci siano degli elementi di origine piuttosto antica e fors'anche non sarda » (che però al Bellorini sembrano « nè tanto numerosi nè tanto antichi quanto parrebbe a tutta prima »), resta tuttavia fermo il fatto « che i canti stessi debbano essere in buona parte moderni », se non addirittura « contemporanei »: « l'architettura e i materiali parrebbero in buona parte antichi, l'edificio invece di recente costruzione » <sup>(212)</sup>.

Questo convincimento, derivato dall'esame dei contenuti, era poi confermato dalle osservazioni sui modi di nascita dei nuovi componimenti: nuovi quanto all'occasione, all'oggetto, al contenuto specifico insomma, ma, a ben guardare, costruiti con concetti, frasi, versi « intesi già in mille altri componimenti di quel genere » <sup>(213)</sup>; fabbricati cioè con moduli abituali e ricorrenti e tradizionali, con « luoghi comuni », come Bellorini stesso li chiamò, svolgendone un ampio esame <sup>(214)</sup>. Questi componi-

---

<sup>(212)</sup> O. c., p. 12.

<sup>(213)</sup> O. c., p. 13.

<sup>(214)</sup> O. c., pp. 22 sgg.

menti nuovi muoiono sovente appena nati; ma qualche volta avviene che sopravvivano all'occasione che li ha prodotti, e « girino magari tutta la Sardegna, o intatti o con poche alterazioni », entrando così a far parte del patrimonio tradizionale. E poichè il lavoro di « rimaneggiamento » dei moduli tradizionali è continuo, è naturale che « la roba vecchia » debba « venir presto dimenticata per la nuova, che, pur essendo fatta in gran parte di elementi vecchi, li adatta meglio ai fatti e ai sentimenti nuovi ». In sostanza, conclude Bellowini, « nella coscienza di chi li canta, i *mutos*, le *battorinas* e gli altri canti sono un che di moderno e di vivo, non un'eredità degli avi », come dimostra anche il fatto che sovente si attribuisce a questa o quella persona la paternità di componimenti che viceversa sono ormai tradizionali <sup>(215)</sup>.

Nei limiti entro cui intendevano muoversi, l'esame e le conclusioni di Bellowini erano indubbiamente esatti. Restava però poco lumeggiata la ragione prima del fenomeno, e cioè la forte vitalità della improvvisazione in Sardegna, la larga produttività poetica dei ceti popolari isolani. Ne segnalò invece l'importanza, ponendo insieme in chiara luce una connotazione essenziale del mondo poetico popolare sardo, Vittorio Cian nella sua recensione ai *Canti* di Bellowini. Dopo aver giudicato « sensate e persuasive » le osservazioni di Bellowini sulla « relativa modernità » dei testi dei *mutos*, egli infatti così proseguiva:

In effetto, nella Sardegna dovette avvenire ed avviene quel medesimo che in tutte le altre regioni, ma per certi riguardi con minore, per altri con maggiore intensità e rapidità. Con minor intensità e rapidità, date le condizioni della vita insulare normalmente più circoscritta e sottratta che altre all'azione ed ai contatti di poesie e di popoli diversi; con maggiore intensità e rapidità, grazie all'indole del popolo sardo, portato naturalmente al poetare improvviso, cioè alla rielaborazione, solo in apparenza nuova ed originale, d'una materia vecchia e senza posa rinovantesi. È infatti codesta una materia duttile, pieghevole, nella quale ogni generazione lasciò la sua impronta che, per quanto simigliante alle precedenti, non è identica con esse e ad

---

(215) O. c., pp. 14-15.

esse si sostituisce; e così via e con un lavoro incessante di logoramento, di modificazione, di allargamento, di eliminazione e di attrazione — eliminazione soprattutto degli elementi più antichi che nella coscienza degli ultimi venuti perdono il loro valore, attrazione di elementi nuovi, soprattutto della poesia semi-dotta e importata, per ragioni storiche incostanti e variabili, da altri paesi <sup>(216)</sup>.

Nei loro limiti esclusivamente contenutistici le considerazioni di Bellowini e di Cian erano senz'altro convincenti. Vero è che in seguito furono talvolta sottolineate nelle *istèrrias* talune reminiscenze storiche più « antiche » o talune espressioni linguistiche più arcaiche <sup>(217)</sup>; ma non si poté trarre da ciò alcuna conclusione valida sulla antichità dei componimenti, non solo per l'incertezza cui questo tipo di indagine è in ogni caso condannata, ma anche per la particolare natura e funzione « retorica » delle *istèrrias* che veniva posta in luce in quegli anni.

18. Già Bellowini, alla ormai abituale constatazione del fatto che *istèrria* e *torrada* « non sono per lo più unite fra loro da alcun legame di senso », aveva aggiunto l'osservazione che « il concetto, che si vuole veramente esprimere nel *mutu* è contenuto nella *torrada*, mentre nella *istèrria* la fantasia del poeta popolare si abbandona alle più bizzarre immaginazioni » <sup>(218)</sup>. Qualche tempo dopo, nella introduzione alla sua raccolta, Enrico Carrara precisava ulteriormente l'osservazione annotando che la *istèrria* ha esclusivamente la funzione di stabilire le rime per lo svolgimento della *torrada*, e che chi in realtà « impera » nel *mutu* è appunto la *torrada*, come quella che accoglie in sé il concetto e l'intenzione del componimento, e perciò determina l'*istèr-*

---

<sup>(216)</sup> V. CIAN, recensione a E. BELLOWINI cit., pp. 259-60.

<sup>(217)</sup> Cfr. ad es. D. VALLA, *Notizie storiche sul mutu*, in ASS, II, 1906, pp. 9 sgg.; M. L. WAGNER, *La poesia popolare sarda*, trad. ital. di A. Capra, estr. da ASS, II, 1906, pp. 28-30; a taluni indizi di antichità ricavabili dai contenuti aveva già accennato E. BELLOWINI, *Canti* cit., p. 12, n. 2. Cfr. anche la nostra nota 292.

<sup>(218)</sup> E. BELLOWINI, *Canti* cit., p. 22.

ria <sup>(219)</sup>. Una decina d'anni più tardi Domenico Valla, studiando « fonti e valori dell'*istèrrida* », giungeva a concludere che le parole contenute nella prima parte del *muttu* (e voleva riferirsi soprattutto a quelle che si trovano in posizione di rima), non hanno « in se stesse la ragion d'essere nel *muttu*, ma vi sono soltanto come ripercussione di altre che hanno lo stesso suono e che si trovano nella *torrada* ». Ed esemplificava:

Un verso della *torrada* terminante in *mai...* fa sorgere nell'*isterida* *Alai*, *Gurrispai*, *Oniai*, *Illorai*, tutti paesetti della Sardegna..., tra i quali essendo ben pochi quelli che finiscono in *inu*, per questa rima si ricorre a *Torinu* <sup>(220)</sup>.

Analogamente, per la parola *lanza* della *torrada* si ricorrerà a *Franza* nell'*istèrria*, e per *campagna* a *Spagna*; e si utilizzerà spesso *Valenzia* perchè si presta alla rima con parole che ricorrono di frequente nelle *torradas*, quali *penetenzia*, *lesenzia*, *paltenzia* e simili; i *Re* dell'*istèrria* nascono da un *me* o un *te* della *torrada*, e i numero *duos* e *trése*, di magica apparenza, dai banali aggettivi o pronomi *tuos* e *sese*, non diversamente dall'*Egittu* e dall'*Inghilterra* evocati da un *beneittu* o da *gherra*.

« Tutte queste osservazioni, concludeva Domenico Valla, dimostrano che l'*istèrrida*, quantunque preceda, deriva sostanzialmente dalla *torrada* ». E proseguiva:

Ciò apparirà anche dall'esaminare quale procedimento si tiene nella composizione di un *muttu*. Si vuol indirizzare alla ragazza che si ama un pensiero gentile, e le si dice, per esempio: *Chena frisciu nè giae — Mi hasa abeltu su coro*. Per completare il *muttu* si escogita un'*istèrrida* graziosa come la *torrada*, e si dice: *Unu puzzone 'e oro — Cala supra sa nae...*; cioè si premette una cosettina qualsiasi che contenga la rima voluta... Una ragazza dice scherzando a un giovinetto: *S'es(t) chi cheres a mie — Bintisette iscalinas — Deves faghera a 'lanziu*: ha bisogno della rima in *ina* e in *ànziu* e vien fuori con un'*ister-*

<sup>(219)</sup> E. CARRARA, *Canti popolari di Ozieri*, Bologna, 1897, p. 9.

<sup>(220)</sup> D. VALLA, *Notizie storiche sul muttu* cit., p. 5.

rida di questa fatta: *Intro 'e Santu Venanziu — Be i fatto nu'na*. Così mi venne recitato il *muttu*; vi manca ancora la rima in *ie*, ma basta aggiungervi il verso *Faghe e no faghe die* e il *muttu* è bell'e fatto <sup>(221)</sup>.

Una valida conferma alla esattezza di queste osservazioni verrà portata più tardi da parte di Raffa Garzia a proposito dei *mutettus* cagliaritani <sup>(222)</sup>; e del resto un po' d'esperienza diretta delle cose isolate basta ad insegnarci che i popolani sardi, compositori o intenditori di *mutettus* o di componimenti strutturalmente consimili, chiamano significativamente « *su fini* » (e cioè il fine, lo scopo), il concetto espresso nella seconda parte.

Assolvendo ad una funzione puramente strumentale e retorica, in dipendenza diretta dal concetto da esprimere nella *torrada*, l'*istèrria* dunque è niente altro che un gioco di rime e di giustapposizioni di moduli: da ciò il fascino di libera fantasia che possiede e che comunica a tutto intero il componimento; ma da ciò anche l'impossibilità che i suoi contenuti forniscano seri indizi sulla antichità dei testi di cui fa parte. Per la stessa ragione ci pare che non abbiano consistenza molto maggiore le supposizioni più volte avanzate circa una forma « originaria » di *mutu* o di *mutettu* con continuità di senso tra *istèrria* e *torrada*, continuità che in seguito si sarebbe perduta, per corruzione dei testi e decadimento delle capacità poetiche <sup>(223)</sup>. Invero, mentre da un lato manca ogni appoggio documentario alla congettura, dall'altro l'esistenza in aree culturali più o meno prossime di strutture simili, quanto all'incongruenza, ai *mutos* e *mutettus* <sup>(224)</sup>, fa propendere piuttosto per l'opinione che il « gioco » di versificazione di cui i componimenti sardi costituiscono un esempio abbia un carattere originario e non sia il risultato di una più o meno casuale degenerazione.

<sup>(221)</sup> O. c., pp. 6-7.

<sup>(222)</sup> R. GARZIA, *Mutettus cagliaritani*, Bologna 1917, pp. 18-19.

<sup>(223)</sup> Cfr. per es. E. CARRARA, *Canti pop. di Ozieri* cit., pp. 9-10; D. VALLA, *Notizie storiche sul muttu* cit., p. 7; vedi anche l'accenno di M. L. WAGNER, *La poesia popolare sarda* cit., p. 14. Di opposto avviso fu G. MARI, in BBS, I, 1901, p. 205

<sup>(224)</sup> Vedi oltre le note 233 e 234.

19. Le indagini avevano preso dunque un carattere prevalentemente contenutistico; restava invece senza decisivi approfondimenti la direzione di ricerche che Bellowini aveva trascurato, e che viceversa era essenziale: quella dello studio comparativo della struttura metrica del *mutu*, per rintracciare di questa — e non dei singoli componimenti — antichità, origine, parentele.

Non mancò invero chi additasse autorevolmente il problema; e fu, come era abbastanza naturale che avvenisse, un filologo romano: Francesco Novati. Nella nota che dedicò al primo volume della raccolta di Cian e Nurra ed ai *Canti* di Bellowini, Novati non potè non accogliere la tesi della « modernità » dei *mutos* sardi quali li offriva la tradizione vivente; ma rilevò insieme che in gran parte di essi rimaneva qualcosa « di antico, anzi di antichissimo ». Anche Bellowini aveva detto che l'architettura e i materiali dei *mutos* sembravano in buona parte antichi; ma, come abbiamo visto, pensava soprattutto agli elementi contenutistici: ai moduli e alle allusioni a fatti storici. Novati invece guarda direttamente allo « stampo », come egli disse, « dentro cui le contadinelle di Nuoro o del Logudoro gittano i propri pensieri »: guarda cioè alla struttura metrica, e ritiene di potervi ravvisare affinità con antiche forme liriche:

Lo schema metrico del *mutu* ha strettissime relazioni di parentela con le canzoni « a ripetizioni », che si leggono fra le poesie del re Dionigi di Portogallo, e sono senza dubbio imitazioni di canti popolari preesistenti; di più la succinta descrizione da noi data del come i sardi *torran su mutu*, compongono il *mutu*, avrà richiamato certo alla memoria dei lettori una forma artificiosissima di componimento, passata dalla lirica d'arte provenzale alla nostra del trecento: la *sestina*, gradita a Dante, cara ancora al Petrarca. E se poi noi ci volgiamo alla lirica spagnuola del secolo decimoquinto vedremo farsi anche più stretti e notevoli i rapporti fra i *mutos torrados* da una parte e i *romances glosados* dall'altra <sup>(225)</sup>.

---

<sup>(225)</sup> F. NOVATI, *Canti d'amore sardi*, in *A ricolta* cit., p. 80. Il Novati sottolinea anche, come segno di antichità, il fatto che i *mutos* siano canti femminili.

Come giustamente ha osservato Paolo Toschi, Novati « parla di ' strettissime relazioni di parentela ', non però di identità » (226). Ed invero solo di affinità generiche si tratta, cui si contrappongono notevolissime differenze specifiche, almeno per ciò che riguarda i tipi più noti di *mutu* e di *mutettu*. Ed è probabilmente questa, assieme all'intrinseca difficoltà della indagine, la ragione per cui l'indicazione di Francesco Novati è rimasta fino ad oggi senza seguito.

Più agevoli, perchè richiedenti, almeno in apparenza, minore perizia filologica, parvero invece i raffronti con le forme liriche popolari non isolate: strambotti, rispetti, stornelli, ed anche *coplas* spagnuole. Dopo le confuse equivalenze acriticamente proposte da Giovanni Spano, Vittorio Cian aveva egregiamente individuato la differenza delle forme e la corrispondenza della « funzione »: in altri termini aveva stabilito l'appartenenza del *mutu* al grande settore delle forme lirico-monostrofiche. Fu il punto più solido, anche se soltanto generalissimo, raggiunto in materia allora e poi. Non grande frutto infatti dettero i tentativi di stabilire analogie più specifiche.

Il primo tentativo fu probabilmente quello di Giuseppe Ferraro il quale — pur riconoscendo l'esistenza di una sostanziale « diversità del metro » (per il quale, egli soggiungeva, « il *mutu* sardo s'accosta alla *copla* spagnola d'amore ») — ritenne tuttavia che la « struttura » dei *mutos* fosse « la stessa degli *strambotti*, dei *rispetti*, degli *stornelli* e di altri canti amorosi del Continente » (227). Prendendo spunto da una osservazione di Domenico Buffa, riferita da Costantino Nigra, circa l'abbondanza dei canti popolari « in cui una parola trascina l'idea », e nei quali quindi si passa da un'idea ad un'altra senza legame logico e « quasi per distrazione » (228), Ferraro giudicò che il salto logico

(226) P. TOSCHI, *Folklore e musica in Sardegna*, in « Leggere », III, 1957, p. 9.

(227) G. FERRARO, *Canti popolari ghilarzesi* cit., p. 4.

(228) C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino 1888, p. XIX, n. 3.

esistente tra *istérria* e *torrada* trovasse esatta corrispondenza negli stornelli e nei rispetti, che sovente (e particolarmente i primi) presentano esordi del tutto distaccati dal resto del componimento: i diversi « fiori » con cui si aprono appunto tanti stornelli, o anche i vari « In mezzo al mar c'è un albero di pepe » e simili con cui cominciano tanti rispetti o strambotti. *Istérria* e *torrada* esisterebbero dunque come elemento strutturale essenziale tanto nell'isola quanto nel continente. A questa identità di fondo si aggiungerebbe, sempre secondo Ferraro, una identità più specifica: la ripetizione del primo verso dell'*istérria* (che nel *mutu* vien fatta « quasi a preparare la rima dell'ultimo verso della *torrada* ») troverebbe riscontro nel modo di cantare usato per gli stornelli toscani, con la sola differenza che in questi « si ripete il secondo e non il primo verso » <sup>(229)</sup>. Non occorre grande conoscenza della struttura del *mutu* per rendersi conto che le analogie delineate da Ferraro restano piuttosto vaghe. A parte altre imprecisioni, sfuggiva al Ferraro un dato non trascurabile: e cioè che il salto logico che si riscontra nella maggioranza dei *mutos* coincide con un fatto strutturale-formale, e cioè con la divisione metrica del *mutu* in *istérria* e *torrada*. I salti logici tra « esordi » e versi successivi degli strambotti e dei rispetti, oltre a non avere un carattere di regola costante, non hanno mai un corrispettivo strutturale-formale; e quelli degli stornelli lo hanno in modo assai diverso dai *mutos*; nè la ripetizione dei versi dell'*istérria* che si ha nella *torrada* dei *mutos* ha una qualsiasi analogia con la ripetizione del secondo verso che si verifica nel canto degli stornelli. In sostanza, pur rivolgendosi volenterosamente a problemi di struttura, Ferraro restava ancora troppo legato ai fatti di contenuto.

Un identico limite si ha nel tentativo che Filippo Valla condusse sulle orme di Ferraro, cercando di dimostrare che la successione delle *cambas* della *torrada*, per la diversa disposizione che in ognuna si dà ai versi pur identici fra loro, presenterebbe

---

<sup>(229)</sup> G. FERRARO, o. c., p. 5.

delle variazioni di significato, magari solo per sfumature, e dovrebbe perciò considerarsi nè più nè meno che come una delle tante successioni di stornelli di significato affine che ci sono documentate dalle raccolte <sup>(230)</sup>. La tesi è evidentemente inconsistente; nè maggior valore ha il tentativo di un altro Valla, e cioè Domenico, di stabilire addirittura un rapporto etimologico tra *mutu* e *strambotto* <sup>(231)</sup>.

Qualche anno più tardi Max Leopold Wagner, accennando ai paragoni tentati tra *mutu* sardo e stornelli toscani o *ciuri* siciliani, giustamente segnalava che l'analogia ravvisata tra i rispettivi « esordi » non poteva stabilire « alcuna prossima parentela », giacchè analoghi distacchi di significato si ritrovano « anche negli stornelli bavaresi e nelle quartine cinesi » <sup>(232)</sup>. Ed aveva senz'altro ragione per ciò che riguarda rapporti stretti di affinità o parentela. Vero è tuttavia che, in tanta assenza di riscontri precisi alle forme metriche peculiari della Sardegna, anche somiglianze generiche (ed in aree remote) assumono valore: non pensiamo tanto alle deboli analogie tra *mutos* e stornelli o rispetti proposte da Giuseppe Ferraro e Filippo o Domenico Valla, quanto invece ai raffronti tra il salto logico caratteristico di *mutos* e *mutettus* e quello che si incontra in taluni componenti spagnoli — di cui si avvide Raffa Garzia <sup>(233)</sup> —, o in testi turchi e indonesiani — di recente segnalati da Paolo Toschi <sup>(234)</sup> —. Quale valore effettivo abbiano queste somiglianze, e quale luce possano gettare sull'origine e la antichità dei *mutos* e dei *mutettus*, è ancora da accertare; ma ciò non toglie che que-

<sup>(230)</sup> F. VALLA, *Della poesia popolare sarda* cit., pp. 175 sgg.

<sup>(231)</sup> D. VALLA, *Notizie storiche sul muttu* cit., pp. 13-14; per le critiche di M. L. WAGNER e di altri a questa etimologia cfr. A. M. CIRESE, *Alcune questioni terminologiche* cit., p. 6, n. 6. Il presunto rapporto *mutu-strambotto* non impedisce al Valla di ripetere che « il muttu corrisponde press'a poco allo stornello toscano, veduto sotto tanti aspetti quanti sono i versi dell'isterrida con la sola differenza che nell'uno si adopera il settenario, nell'altro l'endecasillabo » (*Notizie* cit., p. 1).

<sup>(232)</sup> M. L. WAGNER, *La poesia popolare sarda* cit., p. 12.

<sup>(233)</sup> R. GARZIA, *Mutettus cagliaritani* cit., p. 45.

<sup>(234)</sup> P. TOSCHI, *Folklore e musica in Sardegna* cit., p. 10.

ste segnalazioni — assieme alla indicazione di Francesco Novati — costituiscano sinora gli unici appigli per l'avvio di una indagine storico-comparativa sulle forme sarde.

20. Le ricerche e le discussioni sul *mutu* e sulle forme affini costituiscono senza dubbio la parte più rilevante del lavoro svolto alla fine del secolo; ma anche altre forme di poesia popolare attrassero l'attenzione: così ad esempio i canti religiosi e le ninne nanne che Giuseppe Ferraro raccolse in buon numero, e di cui si occupò in particolare Pietro Nurra <sup>(235)</sup>; e così i canti narrativi, attorno ai quali si riaprì la discussione iniziata da Augusto Boullier e da Pietro Amat di San Filippo. Val la pena di soffermarci su questa prosecuzione che ha contribuito, se non a spiegare pienamente, certo a mettere in luce uno dei lineamenti caratteristici della tradizione popolare sarda.

Ferma ormai da circa un ventennio, la questione venne risolta da Giuseppe Ferraro, che s'era specificamente proposto di rintracciare, tra gli altri, anche i canti storici e narrativi. Ne aveva trovati due: « Sa canthone de sa pibera », che egli giustamente mise in relazione con il noto e diffuso « Testamento dell'Avvelenato », e « Maria ed Antonio », per il quale non indicò riscontri comparativi <sup>(236)</sup>. Sebbene i frutti delle sue ricerche fossero così esigui, Ferraro aveva egualmente ritenuto di poter affermare che i canti « storici » dovessero essere in Sardegna assai più numerosi di quanto la sua raccolta non mostrasse; e, un po' miticamente, aveva immaginato che se ne stessero rifugiati « nei rimoti villaggi montanini, dove la poesia popolare, come l'aquila, ha posto il suo nido » <sup>(237)</sup>.

---

<sup>(235)</sup> P. NURRA, *La poesia popolare in Sardegna* cit., pp. 19 sgg. (intorno ai testi che Ferraro indistintamente intitola « gosos o canti religiosi », e che Nurra invece distingue in tipi diversi, precisando inoltre il carattere semiculto dei gosos veri e propri), e pp. 22 sgg. (sui componimenti che Ferraro aveva denominato « ninnios o ninne-nanne », e che Nurra distingue invece in ninne-nanne vere e proprie e canzoncine per divertire i bimbi).

<sup>(236)</sup> G. FERRARO, *Cati popolari in dialetto logudorese* cit., pp. 3-7.

<sup>(237)</sup> O. c., p. VIII.

Data la natura dei testi reperiti da Ferraro, la questione si prospettava ora in termini meno imprecisi che non al tempo di Boullier e di Amat: si poneva il problema della presenza o assenza in Sardegna non più dei canti « storici » in genere, ma dei testi narrativi appartenenti al patrimonio tradizionale così vastamente diffuso fuori dell'isola. In questo senso lo affrontò Pietro Nurra che (opponendosi al Ferraro, come fece sovente) si accinse a dimostrare che neppure i due nuovi testi potevano costituire una prova contro la constatazione del Boullier. « Maria ed Antonio », cui riconosceva carattere narrativo, gli sembrò infatti « di origine letteraria o quanto meno popolareggiante »: opera di cantori girovaghi, non entrata nella tradizione orale, come mostrava anche l'unicità della lezione reperita <sup>(238)</sup>. Quanto poi alla « Canthone de sa pìbera », analizzando le tre lezioni del Ferraro ed una quarta da lui raccolta, Nurra giunse alla conclusione che non si trattasse di un canto narrativo, ma invece di un *attitudu* di antica forma <sup>(239)</sup>. Gli riuscì agevole perciò tirare le somme:

Concludendo dirò che i saggi di poesia storico-narrativa, presentati dal Ferraro, riducendosi ad un solo canto e questo ancora di dubbia origine, rendono, se non sbagliata per lo meno molto temeraria e prematura l'affermazione dell'esistenza di tal genere nella letteratura popolare sarda <sup>(240)</sup>.

E gli fu anche facile rifarsi al Nigra ed alla sua divisione dell'Italia in due zone etniche: non appartenendo all'area celtoromanza, la Sardegna doveva « *a priori* mancare di canti storici e storico-narrativi » <sup>(241)</sup>.

Val la pena di osservare che Nurra andava troppo oltre nel suo esame dei testi, soprattutto per ciò che riguarda « Sa can-

---

<sup>(238)</sup> P. NURRA, *La poesia popolare in Sardegna* cit., pp. 18-19.

<sup>(239)</sup> O. c., pp. 10-17.

<sup>(240)</sup> O. c., p. 19. P. E. GUARNERIO, in « Rassegna bibliografica della letteratura italiana », II, p. 128, accoglieva le conclusioni del Nurra.

<sup>(241)</sup> P. NURRA, *La poesia popolare in Sardegna* cit., p. 11.

thone de sa pìbera » : affermare che si tratta di un *attitudu* e non di un frammento di canto narrativo è una evidente forzatura. Non occorre infatti grande industria filologica per trovare corrispondenze estremamente precise tra le lezioni sarde e quelle continentali del « Testamento dell'avvelenato », anche se in Sardegna manca del tutto il vero e proprio « testamento » <sup>(242)</sup>. Nè la forma prescelta dai sardi per quella narrazione incide su questo rapporto. Riprendendo l'argomento dopo un altro ventennio, Raffa Garzia giustamente notava :

L'*attitudu*, o nenia di compianto, lo sente chiunque a prima vista; ma che cosa toglie cotesto al carattere storico-narrativo del canto? Non potendo fantasticare d'un *attitudu* originale, ispirato, cioè, dal fatto d'una ragazza avvelenata con un piatto d'anguilla cotta allo spiedo (tanto sono evidenti le tracce della tradizione peninsulare italiana), tutto si riduce alla forma scelta dal popolo sardo; gli piacque quella dell'*attitudu* forse perchè il fatto era pietoso e più gli conveniva una tonalità bassa, cadenzata, un « tempo a cappella », fors'anche per l'affinità grande che ha con la cantilena in genere, prediletta dalle donne quando attendono ai loro bambini. Leggendolo, chi ha nell'orecchio la monotona tiritera delle canzoncine infantili che insistono spietatamente su uno stesso motivo e lo ripetono a sazietà, s'accorge subito dell'anzidetta affinità.

Ma, pur riconoscendo carattere « narrativo » ai due testi del Ferraro, in definitiva Raffa Garzia giungeva alle stesse conclusioni del Nurra: la « grama eredità di due soli canti, uno dei quali fatto quasi irriconoscibile per atto d'imperio popolare », non bastava a modificare la convinzione dell'inesistenza di un patrimonio di canti storico-narrativi in Sardegna, tanto più per il fatto che era impossibile sperare in nuovi ritrovamenti « dopo le esplorazioni estese ed accurate dell'ultimo decennio dell'Ottocento ». Quali però le ragioni del fenomeno? Respinte le spiegazioni romantiche del Boullier, e rifiutata anche la estensione

---

<sup>(242)</sup> Per un esame più analitico dei rapporti tra le lezioni sarde e quelle continentali cfr. la nostra *Introduzione allo studio della poesia popolare in Sardegna* cit., pp. 193-206.

alla Sardegna della tesi « etnica » del Nigra, il Garzia le ravvisò nell'influenza negativa della poesia dotta e semidotta, che fiorì tardi nell'isola e si disinteressò sempre « dei ricordi storici »: « predilesse la muffa mitologica, le schermaglie satiriche sempre personali, l'esaltazione del culto religioso », così che da un lato non generò « la tradizione epica che l'Amat avrebbe desiderato » e dall'altro fece sì che nel popolo sardo non allignasse « neanche la poesia storico-narrativa... d'importazione » <sup>(243)</sup>.

Le osservazioni di Raffa Garzia appaiono sostanzialmente esatte; ed assieme ai testi forniti da Ferraro e Nurra forniscono buoni elementi per quella più completa definizione del problema che ci sembra auspicabile. Non è questo, naturalmente, il luogo per tentarla; ma è certo il luogo per constatare come ancora una volta le indagini e le discussioni promosse dall'intervento degli studiosi continentali e riprese e continuate con vivace fervore da quelli isolani, se non possono considerarsi nè esaurienti nè conclusive, costituiscono tuttavia il punto di partenza di ogni ulteriore sviluppo.

Una identica considerazione deve farsi per il problema del rapporto tra poesia « popolare » e poesia semidotta in Sardegna, anch'esso delineato nei suoi termini essenziali in quegli stessi anni.

21. Ostacolo al riconoscimento delle forme « popolari », e quindi naturale obbiettivo polemico in un momento nel quale si reagiva a vecchie e ostinate confusioni, la poesia semiculta o semipopolare non poteva certo apparire meritevole di positiva attenzione nel periodo che stiamo considerando. E la tendenza generale fu appunto quella di accantonarla, per meglio concentrare gli sforzi attorno alla poesia « schiettamente » popo-

---

<sup>(243)</sup> R. GARZIA in A. BOULLIER, *I canti popolari* cit., pp. 55, 56, 54 n. 1, 54. Sotto le argomentazioni del Garzia cadevano anche le assai vacillanti prove della esistenza di una poesia popolare « storica » in Sardegna addotte da E. SCANO, *Saggio storico-critico* cit., pp. 72 sgg.: cfr. R. GARZIA, o. c., pp. 56-57.

lare. Ma la poesia semiculta o semipopolare esisteva nella sovrabbondante misura che conosciamo, e, per così dire, premeva da ogni lato, infiltrandosi nelle raccolte anche più autorevoli <sup>(244)</sup>; in sostanza poneva problemi. Se ne avvidero un po' tutti i ricercatori di questi anni, ma solo Egidio Bellorini affrontò direttamente la questione: in una nota a piè di pagina, è vero, ma con notevole chiarezza di impostazione. Una volta identificato il canto popolare, e in particolare quello lirico-monostrofico, cadevano in gran parte le ragioni polemiche della condanna che Pitrè aveva fatto della poesia semiculta: essa diveniva invece oggetto legittimo di indagine, tanto più che i confini tra l'uno e l'altro livello erano difficilmente identificabili, e le composizioni popolareggianti avevano tanto posto nella vita locale. È questo il senso della annotazione del Bellorini, che gioverà rileggere per intero:

Che ci sia una poesia semidotta, la quale, come dice il Pitrè (*Poesia popolare sarda*, p. 289-90), « di popolare ha soltanto e non sempre il dialetto e qualche verso », non v'ha dubbio; e il Pitrè ne descrive maestrevolmente in pochi tratti i caratteri a p. 291 del suo studio citato. Ma perchè è semidotta noi non la dobbiamo però trascurare, nè dobbiamo considerarla come qualcosa di affatto staccato dalla poesia popolare. Come osservò anche il Cian (*Mazzetto*, p. 12) questi componimenti dialettali dei poeti colti furono « assimilati e imitati dal popolo ». Anzi, io soggiungo, l'imitazione e l'assimilazione giunsero a tal punto che potremmo ben dire di averne avuto un nuovo genere di poesia schiettamente popolare. Infatti quelle stesse persone del popolo che sono notoriamente autrici di *mutos* o di *battorinas*, generalmente gustate e cantate, lo sono pure di questi componimenti, che di quelli fatti da poeti più colti hanno la forma metrica e una certa quantità di concetti, ma del resto sono pieni di reminiscenze dei canti di genere più schiettamente popolare. Queste *canthones* sono gradite al popolo quanto i *mutos* e le *battorinas*. I giovanotti anzi, quando la sera vanno cantando per le vie in coro (*a bboche 'e tenore*), non fanno che ripetere di questi canti; essi in genere disprezzano i *mutos* e non apprezzano neppure la *battorina*; la *canthone* è per loro la forma di poesia

---

(244) Vedi per es. il secondo volume di V. CIAN - P. NURRA, *Canti popolari sardi* cit., e le osservazioni di P. E. Guarnerio, ricordate alla nostra nota 202.

lare. Ma la poesia semiculta o semipopolare esisteva nella sovrabbondante misura che conosciamo, e, per così dire, premeva da ogni lato, infiltrandosi nelle raccolte anche più autorevoli <sup>(244)</sup>; in sostanza poneva problemi. Se ne avvidero un po' tutti i ricercatori di questi anni, ma solo Egidio Bellorini affrontò direttamente la questione: in una nota a piè di pagina, è vero, ma con notevole chiarezza di impostazione. Una volta identificato il canto popolare, e in particolare quello lirico-monostrofico, cadevano in gran parte le ragioni polemiche della condanna che Pitrè aveva fatto della poesia semiculta: essa diveniva invece oggetto legittimo di indagine, tanto più che i confini tra l'uno e l'altro livello erano difficilmente identificabili, e le composizioni popolareggianti avevano tanto posto nella vita locale. È questo il senso della annotazione del Bellorini, che gioverà rileggere per intero:

Che ci sia una poesia semidotta, la quale, come dice il Pitrè (*Poesia popolare sarda*, p. 289-90), « di popolare ha soltanto e non sempre il dialetto e qualche verso », non v'ha dubbio; e il Pitrè ne descrive maestrevolmente in pochi tratti i caratteri a p. 291 del suo studio citato. Ma perchè è semidotta noi non la dobbiamo però trascurare, nè dobbiamo considerarla come qualcosa di affatto staccato dalla poesia popolare. Come osservò anche il Cian (*Mazzetto*, p. 12) questi componimenti dialettali dei poeti colti furono « assimilati e imitati dal popolo ». Anzi, io soggiungo, l'imitazione e l'assimilazione giunsero a tal punto che potremmo ben dire di averne avuto un nuovo genere di poesia schiettamente popolare. Infatti quelle stesse persone del popolo che sono notoriamente autrici di *mutos* o di *battorinas*, generalmente gustate e cantate, lo sono pure di questi componimenti, che di quelli fatti da poeti più colti hanno la forma metrica e una certa quantità di concetti, ma del resto sono pieni di reminiscenze dei canti di genere più schiettamente popolare. Queste *canthones* sono gradite al popolo quanto i *mutos* e le *battorinas*. I giovanotti anzi, quando la sera vanno cantando per le vie in coro (*a bboche 'e tenore*), non fanno che ripetere di questi canti; essi in genere disprezzano i *mutos* e non apprezzano neppure la *battorina*; la *canthone* è per loro la forma di poesia

---

<sup>(244)</sup> Vedi per es. il secondo volume di V. CIAN - P. NURRA, *Canti popolari sardi* cit., e le osservazioni di P. E. Guarnerio, ricordate alla nostra nota 202.

preferibile. Le *canthones* se le ripetono l'un l'altro, chi sa scrivere se ne fa delle copie, ed è assai apprezzato chi ne sa comporre. Ma tuttavia corrono anch'esse, almeno in parte, la sorte dei canti popolari più brevi; e se la loro lunghezza impedisce che si diffondano così largamente e che si trasformino tanto facilmente, tuttavia girano anch'esse di bocca in bocca, d'è paese in paese, e in questi giri il nome dell'autore stesso viene dimenticato. Di questo genere sono p. e. quasi tutte quelle lunghe canzoni che si trovano nella raccolta dello Spano come di *autore incerto*; dico *le lunghe*, perchè le brevi che, lo Spano stesso pubblicò col nome di *tajas o mutos*, sono veri e propri componimenti popolari... — E perchè dunque non chiameremo noi popolare anche questa forma di poesia? O, se pur non vogliamo darle questo nome, perchè non la studiamo anch'essa come la popolare? È certo che in lei si deve trovare un anello di congiunzione tra la poesia semidotta e la vera popolare, dev'essere come una via per cui molti concetti di quella si compenetrarono in questa e qualcuno di questa è arrivata sino a quella <sup>(245)</sup>.

Così ancora una volta (ma ora con precisa consapevolezza) viene segnalata la presenza di quello « strato intermedio » che aveva oggettivamente condizionato gli orientamenti della « Biblioteca sarda » o di Giovanni Spano, che aveva trovato una sua prima identificazione in Giuseppe Pitrè, che s'era confusamente affacciato nelle distinzioni di Francesco Mango. E la contrapposizione troppo schematica tra poesia popolare e poesia culta viene resa meno netta, e più aderente alla realtà delle stratificazioni culturali interne all'isola. Bellorini aveva perciò ragione di concludere le sue osservazioni chiedendo che, in attesa di un suo lavoro più specifico sull'argomento che avrebbe documentato e chiarito meglio i suoi concetti, gli si concedesse almeno il riconoscimento che quel genere di poesia meritava di non essere trascurato dagli studiosi di cose popolari sarde. Ma il riconoscimento, se vi fu, non produsse lavori concreti in questa direzione; anzi mancò anche quello che il Bellorini aveva promesso <sup>(246)</sup>. Solo vari anni più tardi, in diretta polemica con la

<sup>(245)</sup> E. BELLORINI, *Canti popolari amorosi* cit., p. 13 n. 1.

<sup>(246)</sup> Si vedano tuttavia talune sue annotazioni su più o meno diretti rapporti tra *mutos* o *battorinas* e testi pubblicati dallo Spano: cfr. per es., O. c., pp. 14

definizione che il Pitré aveva dato della poesia popolare, Raffa Garzia tornerà sull'argomento; per intanto trionfava l'esaltazione del canto « schiettamente popolare », ed il disprezzo per la poesia semiculta: e ciò soprattutto tra gli studiosi sardi e nella attività locale, cui è opportuno volgere ora l'attenzione per completare il quadro degli orientamenti dell'ultimo decennio dell'Ottocento.

22. Tra le caratteristiche più evidenti della attività locale alla fine dell'Ottocento sta infatti proprio la decisa volontà di distaccarsi dagli orientamenti che fino a Giovanni Spano e oltre avevano guidato le pubblicazioni isolate di poesia « popolare », e di uniformarsi ai nuovi indirizzi di ricerca. Si veda ad esempio come le già ricordate osservazioni di Vittorio Cian sulla predilezione dei sardi per la poesia dialettale semiculta, e sulla conseguente loro difficoltà di avvedersi della poesia popolare, da distaccato giudizio di osservatore estraneo divengano invece elemento di vivace polemica nella prima parte dello scritto di Filippo Valla *Per il folklore sardo*, dedicata appunto a combattere il « cattivo gusto » locale che preferisce la poesia artificziata dei Cubeddu e dei Dore a quella « schiettamente e puramente popolare ». La contrapposizione ai vecchi orientamenti è dunque chiara e decisa; e pur con tutti i riguardi dovuti alla volenterosa sua attività, la polemica non manca di investire l'opera dello stesso Giovanni Spano: anche « l'infaticabile raccoglitore ploaghese », osserva Filippo Valla, aveva seguito « l'opinione

---

n. 1; 16 n. 1 e 2; 99 n. 1; 200 n. 7; 201 n. 10 e 13; 202 n. 1, 4 e 6; 203 n. 2 e 5; 209 n. 7 ecc. Vero è che Bellorini con tali raffronti tendeva a porre in relazione varianti di canti tutti considerati « popolari », piuttosto che a indicare relazioni tra poesia semiculta e poesia popolare: cfr. p. 16 n. 1; ma V. Cian, recensione a E. Bellorini cit., p. 260, giustamente osservava: « I raffronti tra la poesia schiettamente popolare ed alcuni componimenti popolareschi o popolari che sono inseriti qua e là nelle raccolte dello Spano, raffronti che il Bellorini si meraviglia siano stati finora trascurati, andrebbero fatti solo da chi volesse studiare le relazioni che corrono fra la poesia veramente di popolo e la semi-dotta e popolareggiante della Sardegna », e rinviava ad alcuni riscontri di questa natura contenuti nel suo *Per la poesia popolare sarda* cit., p. 12.

dei presenti disprezzatori dei *mutos* », e s'era indotto a pubblicare qualche *taja* o qualche *mutu* « solo perchè sollecitato dal continente da vari valentuomini », e non perchè « fosse convinto della bontà di quei componimenti » che probabilmente anch'egli giudicava « robetta scipita di donna, cosette leggerissime insomma » <sup>(247)</sup>.

Ma quale la causa di questo orientamento tanto ostinato e persistente tra i sardi? Ecco come la individuava Filippo Valla:

Se il fatto è da deplorarsi, è però certo che ha le sue radici non già in un vago capriccio, ma in fatti antecedenti: dirò tutto in una sola parola: ha radice nella cattiva, falsa educazione letteraria che ha regnato tanto tempo fra noi, e che solo lentamente tende a sparire in alcuni luoghi lontani dai grandi centri del nuovo indirizzo dato agli studi. Quell'inveterato amore alla retorica, che si è infiltrato nelle vene nostre, qual malsano gusto di sentir rimbombare la grancassa, che ci rende qualche volta ridicoli agli occhi degli stranieri, alimenta sempre il disprezzo, la compassione per i modesti fiorellini poetici, che nascono all'ombra pia degli affetti del popolo. Si amano meglio le grandi frasi, i nomi sonanti, di cui non si capisce più il significato dal popolo stesso che li usa: si vuole insomma il falso, l'artificioso. Chi per poco ha avuto per le mani qualcuna delle tante raccolte manoscritte di canzoni semipopolari che girano nelle borgate e nei villaggi e avrà dato loro una scorsa vi avrà trovato, insieme con qualche e non raro tratto felice, alcuni passi (ove si parla di Venere, di Diana, di Elena) tanto contorti ed oscuri, che non si può capire come il popolo li canti. Ora domando io: che bisogno c'è di accrescere la mole di queste poesie, di cui già un buon numero sono a stampa? forse per il pregio letterario? Ma se nelle biblioteche giacciono (sepolta e dimenticata preda dei tarli) tante migliaia di poesie a stampa e manoscritte, le quali nulla affatto hanno da invidiare a queste nostre pseudopopolari? Meglio dunque, seguendo l'esempio che vien dato dalle altre provincie sorelle, cercare sulla

---

<sup>(247)</sup> Anche Raffa Garzia (*Leggendo le Giustiniane* cit., p. 110), a proposito della già ricordata raccolta di poesie dialettali di F. Fadda Pishedda, scriveva: « Mi pare che il nostro raccoglitore appartenga alla scuola del canonico Spano, dotto e venerando figlio di Sardegna, ma della vera natura della poesia popolare non molto esperto; perocchè nelle sue raccolte ospitò per la maggior parte componimenti poetici di rimatori di professione, di gente infarinata di letteratura: infarinatura superficiale, spesso, e ben limitata allo stesso parnaso Sardo, ma non per questo meno considerevole, in raffronto dell'ingenuità vera e propria del popolo ».

bocca del popolo quanto la sua fantasia è andata elaborando e componendo in versi negli anni trascorsi e quanto tuttodì egli riveste di semplice e pur bella veste. In questo sol modo potremo renderci conto del mondo con cui egli ama, odia, spera, dispera, disprezza ecc., ossia della coscienza popolare. Che se voi ricorrete alle pretensiose canzoni, o vi troverete un lavoro prettamente letterario, od almeno un miscuglio, alcun che di ibrido, che non è letterario e vuol essere popolare. Non si può negare che anche questa sorta di poesia possa presentare il destro allo studio; e (dirò *en passant*) venga presto il lavoro che di promette il Bellorini su di questa; ma perchè voler essere così severi con quell'altra che è proprio popolare? <sup>(248)</sup>.

In termini certo semplificati ed elementari ma evidenti, era così introdotta nell'isola, ed adattata alla condizione locale, la polemica romantica a favore delle semplicità e della schiettezza (di cui i *mutos* divenivano l'esempio ed il modello) e contro la artificiosità (rappresentata dalla poesia dialettale colta e semicolta). Ciò che altrove era ormai acquisito, ed almeno in parte superato, appariva come nuovo e polemico in Sardegna. Le resistenze dovevano non essere piccole, se Filippo Valla tanto vi insisteva <sup>(248)</sup>, e se doveva tirare in ballo anche la questione della « dignità » dell'isola che, secondo gli oppositori, avrebbe sofferto per la pubblicazione di tanti « componimentini » insufficienti a dare la giusta misura delle capacità poetiche « sarde ». E qui, alla polemica contro gli inveterati pregiudizi retorici, si aggiungevano da un lato il vecchio motivo patriottico e dall'altro la nuova ragione scientifica. Le raccolte ultime di canti sardi autenticamente popolari, afferma Filippo Valla, invece di « mettere in cattiva luce » la Sardegna, « servono al contrario a dare un giusto concetto delle facoltà poetiche del suo popolo, meglio che non abbian fatto le antecedenti raccolte dei canti popula-

<sup>(248)</sup> [F. VALLA], *Per il folklore in Sardegna* cit., in VS, III, 1893, n. 20, p. 6.

<sup>(249)</sup> Tra le « recriminazioni » e « gli appunti che si fecero in occasione della... pubblicazione del Bellorini », cui F. Valla si riferisce genericamente, vi era probabilmente anche la protesta di un giornaleto locale dell'epoca che sollecitava un procedimento giudiziario per oscenità a carico del volume del Bellorini: cfr. P. NURRA, *La poesia popolare in Sardegna* cit., p. 46.

reggianti ». Era dunque opera di carità patria dedicarsi alla raccolta di quei testi; tanto più che essi, anche se non tutti « belli », erano tutti certamente indispensabili « alla demopsicologia, allo studio cioè della coscienza popolare », ed alla « comparazione »: poteva la Sardegna restare assente dalla gara ingaggiata da tutte le regioni per recare il loro contributo alla nuova scienza, proprio la Sardegna in cui « ogni paese » era « una miniera... di prezioso materiale? ».

Così dunque tardivi fermenti romantici, che tuttavia avevano nella cultura locale una certa forza innovatrice, si mescolavano al tradizionale patriottismo, spingendolo oltre i confini entro cui lo avevano contenuto Giovanni Spano e gli altri, e si rafforzavano con gli impegni scientifici del positivismo. Questo intreccio di elementi — non tutto chiaro e rigoroso, e tuttavia produttivo — costituisce per così dire il terreno comune da cui nascono i singoli contributi. Gli intendimenti « scientifici » si rivelano nello sforzo che tutti compiono per cercar di chiarire la fisionomia attuale e la vicenda dei diversi tipi di componimento, anche se poi solo di rado si ebbe chiara coscienza delle particolari cautele critiche e degli incrementi di indagine che erano richiesti dalla scarsità dei documenti e delle loro analisi <sup>(250)</sup>, e se sovente

---

(<sup>250</sup>) Degno di nota è, per questo rispetto, il lavoretto di F. CANEPA, *Fonti di dialettologia sarda* cit.: l'autore non si limitò ad affermare che « la scienza pre-tende discussioni precise, esattezza di nozioni e di esempi » (p. 3), ma argomentò il suo disaccordo dal Bellorini sulla possibilità di iniziare « uno studio sicuro e completo della poesia popolare sarda » (p. 2) notando come le distinzioni o le identificazioni tra le diverse forme metriche sarde (*mutu e taja* che egli propende ad identificare; *mutu e mutettu* che tende a distinguere; *mutos* « semplici e comuni » e *mutos torrados* che giudica « con apparenza di ragione distinti dal Cian e Nurra » dai primi) richiedessero « più diligenti ricerche e maggiore evidenza di prove » (p. 3). Ed anche là dove si spinge ad affermazioni più recise, come quando concorda con Bellorini nel ritenere che la forma del *mutu* sia antica, si affretta a notare che peraltro dell'asserita antichità mancano prove documentali, ad eccezione del « lieve accenno del Vidal » (p. 2).

Tra le esigenze di ricerche più approfondite avanzate in questo periodo vanno ricordate anche quelle prospettate da Raffa Garzia nel suo lavoro giovanile: oltre alla sua pagina che riferiamo alla nota 252, si veda ciò che egli scrive a proposito della « separazione così recisa che è tra la prima e la seconda parte » dei *mutettus*: « Come è nata tale stranezza? Che sieno stornelli, foggiate dai sardi secondo un gusto speciale? Il prof. Vivanet mi esprime la convinzione che sieno copia del

si cedette alla suggestione di congetture più o meno probabili, ma non giustificate in modo adeguato dai dati disponibili e dalla loro elaborazione <sup>(251)</sup>. La convinzione di compiere doverosa opera di carità patria traspare quasi da ogni scritto: talora commista ad intendimenti di avanzamento scientifico e di rottura dei limiti culturali provinciali, come nel primo lavoro di Raffa Garzia <sup>(252)</sup>, e talora invece più ingenua e sentimentale, come nella

---

*motett* spagnolo: ne sarebbe stato copiato anche il nome. Al solito, non ho una idea mia; ma ribatto lo stesso chiodo: perchè, dico, non si compiono ricerche che ci mettano in grado di sciogliere l'enigma?» (*Leggendo le Giustiniane* cit., p. 105, nota).

<sup>(251)</sup> Oltre le varie tesi di cui si sono constatati i limiti nei paragrafi precedenti, si vedano le congetture di F. VALLA, *Della poesia popolare sarda* cit., pp. 169-175, circa un originario legame del *mutu* « coi contrasti poetici, od almeno colla poesia amebea » (p. 169), o quelle di P. NURRA, *La poesia popolare in Sardegna* cit., p. 45, il quale ritiene che le *battorinas* non siano « componimenti compiuti », ma siano invece « motti d'introduzione di lunghe canzoni », di cui il resto si sarebbe perduto (tesi identiche o molto simili sostennero anche P. E. Guarnerio, D. Valla, R. Garzia, ma senza poter recare prove documentarie consistenti: cfr. sull'argomento la *Introduzione allo studio della poesia popolare in Sardegna* cit., pp. 191-93). I documenti e le argomentazioni di F. Valla e di P. Nurra sono in questo caso tali che le tesi avanzate appaiono piuttosto come delle supposizioni che non come delle vere e proprie ipotesi; e perciò non v'è luogo nè ad accettarle nè a respingerle, a meno di non trovare o documenti o argomentazioni più stringenti.

<sup>(252)</sup> Nella dedica ad Attilio Siotto scrive infatti. « ... laggiù, nella Sardegna che ci ha dato vita e che amiamo con maggior passione ora che ne siamo esuli per buona parte dell'anno, i nostri studi di filologia hanno un terreno vergine che li attende. C'è tutto da rifare, o da fare, senz'altro: storia civile, letteraria, storia dell'arte, linguistica, bibliografica, archeologia, storia antica, numismatica, paleografia...; non ridere, anche questa, perchè quella dei nostri padri prese delle cantonate stupende, come ben sai, con le famose Pergamene d'Arborea che conobbero la stringente analisi erudita del nostro Maestro di letteratura greca, Gerolamo Vitelli, che non doveva avere allora la sua serafica barba bianca. Perchè non provare in quel campo la bontà e l'utilità grande dei saggi insegnamenti di metodo critico che impariamo nelle aule piene di luce e di dottrina della scuola di Piazza San Marco? Credimi: non sarà fatica sprecata; per quel che ho potuto vedere e sapere ci sono laggiù tesori inesplorati che alcuno o pochi sinora hanno toccato, e, se mai, superficialmente, come fa il patriarcale aratro isolano che grafia la terra. Dirai che vedo le cose con l'entusiasmo dei vent'anni — ne ho contato proprio venti l'aprile passato! —; ma io preferisco gli ardimenti anche pazzeschi all'accorata filosofia dei miei conterranei che conclude sempre con *pal noi no v'ha middori* ». E poco più oltre conclude: « Io credo che ne abbiamo un certo obbligo morale verso la terra abbandonata dal destino e dagli uomini che giace in un sonno che non ha fine, e si scalda al suo sole come i fakiri dell'India, indolentemente » (*Leggendo le Giustiniane* cit., pp. 3-4).

lettera che Grazia Deledda, allora giovanissima, indirizzò alla « Vita sarda » <sup>(253)</sup>, animata esclusivamente dalla volontà di compiere « un'opera patriottica », e di evitare all'isola l'« onta » di non comparire « con tutto lo splendore caratteristico delle sue tradizioni originali » nella « grandiosa opera » di raccolta e pubblicazione del folklore italiano che la « Società » del De Gubernatis si proponeva di realizzare.

Analoghi intendimenti, anche se espressi con minore concitazione, traspaiono dalle osservazioni che accompagnano i contributi documentari che Grazia Deledda inviò poco dopo alla « Rivista delle tradizioni popolari italiane »; ma l'esame analitico di questi scritti cade sostanzialmente fuori dei limiti della nostra indagine. Infatti sia il primo contributo (e cioè la trascrizione del testo e della melodia della *Lauda di Sant'Antonio*), sia la raccolta delle *Tradizioni popolari di Nuoro*, contengono, è vero, folklore « letterario », come suol dirsi, e testi di poesie e canti, ma difettano di un vero e proprio interesse per la poesia popolare in quanto tale: non solo la Deledda non si occupa affatto di problemi storico-filologici ed accenna appena al notevole lavoro di raccolta e di analisi che si veniva svolgendo in quegli anni in Sardegna, ma dedica attenzione solo sporadica ed imprecisa alla poesia popolare, e la mescola con quella dialettale semiculta senza distinzioni chiare. Il suo interesse in verità è un altro: quello delle « tradizioni » come segno di « primitività »; ed i testi poetici, in quanto documenti di quella primitività, e della chiusa vita dell'isola (fortemente unita al suo interno, pur nelle differenze di strati sociali, e fortemente differenziata dal mondo non sardo), le giovano forse meno delle bestemmie o dei nomignoli, dei proverbi o delle maledizioni. Quanto poi le *Tradizioni popolari di Nuoro* importino quale « fonte, dalla quale la Deledda trasse molti elementi per le sue opere narrative », come ha sottolineato Giuseppe Cocchiara in recenti pagine dedicate alla « Deledda folklorista » <sup>(254)</sup>; e quale

<sup>(253)</sup> Cfr. la nota 187.

<sup>(254)</sup> G. COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino 1959, p. 510. Nella pur abbondante letteratura sulla Deledda, le pagine del Cocchiara (e si vedano i

sia la « primitività » che affascina la giovane romanziera, e come il suo sentimento verso di essa oscilli indeciso o addirittura confuso tra il desiderio di vederla cancellata dall'avanzare della « civiltà » e quello opposto di vederla invece conservata, e come in questo orientamento si inseriscano anche tenui spunti socialistici (<sup>255</sup>), non è qui possibile esaminare; così come non si può discorrere di certe polemiche locali di quel tempo condotte contro le « bozzetterie indigene » o contro l'esaltazione della poesia dialettale sarda, in nome di ideali letterari e culturali più o meno validi, e talvolta anche decisamente antipopolaristici (<sup>256</sup>). È questo un settore ed un momento della vita culturale sarda che meriterebbe più precise ed analitiche indagini; e certamente se ne gioverebbe anche la ulteriore precisazione del senso e del valore che il mondo popolare tradizionale della Sardegna assume nell'opera della Deledda scrittrice.

23. Avvenuta troppo tardi rispetto allo sviluppo degli studi continentali, la scoperta delle forme sarde del canto lirico-monostrofico e degli altri documenti della poesia popolare isolana non trovò posto nelle indagini sulla poesia popolare italiana che, nel primo decennio del Novecento, ebbero una ripresa, anche in rapporto alla seconda edizione della *Poesia popolare italiana* di Alessandro D'Ancona. Lo stesso D'Ancona utilizzò assai poco le nuove conoscenze nella riedizione del suo lavoro: pur an-

---

paragrafi 5, 6 e 7 del cap. 32 del suo volume) sono le sole che esaminino più specificamente la sua attività di raccoglitrice di documenti folklorici. Un tentativo di valutazione dell'importanza dell'episodio di ricerca tecnica degli anni 1893-95 nell'opera della scrittrice si ha nella tesi di laurea di C. FARNESI, *Il mondo popolare sardo nell'opera di Grazia Deledda*, Università di Cagliari, 1959-60; la tesi di B. FARNESI, *Le tradizioni popolari nell'opera di Grazia Deledda*, Università di Roma, 1962-63, esamina i documenti folklorici contenuti nell'opera narrativa.

<sup>(255)</sup> Dopo la descrizione delle case nuoresi, collocata quasi all'inizio delle sue *Tradizioni popolari di Nuoro*, la Deledda scrive: « Ma non andiamo oltre, chè saremmo obbligati a predicare un po' di socialismo, e il socialismo deve emergere da sé, come un riflesso, dal folklore » (RTPI, I, p. 653).

<sup>(256)</sup> Cfr. P. ARDY, *Bozzetterie indigene*, in VS, III, 1893, n. 8; S. MADAU, *Il canonico Giovanni Spino e la nostra poesia dialettale*, in VS, II, 1892, n. 22.

notando che, « mercè le pubblicazioni del Ferraro, del Cian, del Bellorini, del Nurra, del Valla, del Carrara, del Magno, ecc. », era ormai nota « la vera poesia popolare sarda » <sup>(257)</sup>, egli si giovò del nuovo materiale appena per qualche raro riscontro tematico <sup>(258)</sup> e, dal punto di vista delle forme, solo per aggiungere l'indicazione della *battorina* ad ulteriore sostegno della sua tesi sulla originaria forma tetrastica dello strambotto <sup>(259)</sup>. D'altro canto Ireneo Sanesi e Antonio Ive, discutendo le tesi di D'Ancona <sup>(260)</sup>, non si avvalsero affatto del materiale sardo; nè questo suscitò particolare interesse in Michele Barbi.

Localmente invece, e nel campo degli studi storico-linguistici sulla Sardegna, le ricerche ebbero una prosecuzione importante per tutto il primo ventennio del secolo. Emerge, per quantità e continuità, l'opera di Raffa Garzia <sup>(261)</sup>, cui si affian-

<sup>(257)</sup> A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno 1906, p. 366, n. 1.

<sup>(258)</sup> O. c., p. 129, n. 1 (cita le lezioni sarde del « Testamento dell'avvelenato » edite da Ferraro); p. 241, n. 2 (cita « un muto sardo » edito da Bellorini a riscontro di testi toscani, siciliani, spagnoli, ecc.).

<sup>(259)</sup> O. c., p. 249.

<sup>(260)</sup> I. SANESI, recensione a A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, 1906, in « La critica », IV, 20 luglio 1906; A. IVE, *Canti popolari velletrani*, Roma, 1907; I. SANESI, recensione a A. IVE, *Canti popolari velletrani* cit., in « La critica », VII, 20 gennaio 1909 (poi ripubblicata, insieme alla recensione al D'Ancona e ad una « Postilla », con il titolo *Intorno alla poesia popolare*, in J. SANESI, *Saggi di critica e storia letteraria*, Milano 1941, pp. 19-73).

<sup>(261)</sup> Oltre il giovanile *Leggendo le Giustiniane* già citato e la rassegna bibliografica in BBS, V, pp. 150-52, vedi: R. GARZIA, recensione a A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, 1906<sup>2</sup>, in BBS, V, fasc. 52-53, 1907, pp. 52-62; Id., recensione a M. L. WAGNER, *Die sardische Volksdichtung*, ivi, pp. 62-75; Id., recensione a D. VALLA, *Notizie storiche sul muttu*, ivi, pp. 75-77; Id., *Il 'mutettu' campidanese*, ivi, pp. 77-80; A. BOULLIER, *I canti popolari della Sardegna*, traduzione italiana con note, introduzione e appendice di R. GARZIA, Bologna 1916; R. GARZIA, *Mùtettus cagliaritani*, Bologna 1917; Id., *Questioni di folklore*, in « Glossa perenne », I, 1929, pp. 420-437 (a lungo irreperibile per noi, quest'ultimo scritto ci è stato reso accessibile, mentre correggiamo le bozze, dalle cortesi ricerche del prof. Polidoro Benveduti, Direttore della Biblioteca Universitaria di Cagliari, e della dott. Graziella Sedda Delitala, che entrambi ringraziamo; costretti a non utilizzarlo, segnaliamo solo che esso non modifica sostanzialmente le precedenti tesi del Garzia — che però introduce l'espressione « poesia regionale » per designare la poesia dialettale semiculta —, e riguarda solo marginalmente la poesia sarda).

Sul Garzia (Cagliari 1877, Bologna 1938) il prof. Loddo Canepa ci ha cortesemente segnalato l'esistenza di un necrologio a firma R. Contu in « Unione Sarda »

cano — animati da un analogo intento di portar fuori del giro regionale e di innestare su una problematica più vasta i temi proposti dalla poesia isolana — gli scritti di poesia popolare sarda di Max Leopold Wagner <sup>(262)</sup>. Di respiro meno ampio, ma per più rispetti degni d'attenzione, sono poi i contributi di Giovanni Mari <sup>(263)</sup> e di Domenico Valla <sup>(264)</sup>.

Naturalmente, oltre questi scritti criticamente più avvertiti, vi furono anche lavori che si attardarono sulle vecchie posizioni locali. Un tipico esempio ci è offerto, proprio all'inizio del nuovo secolo, dal *Saggio critico-storico della poesia dialettale sarda* di Emanuele Scano. Il lavoretto non è privo di certi meriti documentari (come del resto mostra l'utilizzazione che c'è accaduto di farne), ma è tutt'altro che « critico »: soprattutto per il fatto che — com'era avvenuto più di vent'anni prima con Francesco Mango — il termine « dialettale » non sta ad indicare che l'analisi è consapevolmente indirizzata verso quei componimenti semi-popolari del cui esame aveva già segnalato la necessità Belorini, ma tiene invece ferma la confusione tra poesia semiculta

---

(posteriore al 14 novembre 1938), che però non c'è riuscito di vedere; un ricordo dello studioso, dovuto a N. Valle, è nella pagina sarda del « Giornale d'Italia », 29 nov. 1938. Per le numerose pubblicazioni del Garzia v. R. CIASCA, *Bibliografia sarda* cit., nn. 7838-7900 e 21098; su di lui cfr. inoltre F. ALZIATOR, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari 1954, p. 491 sgg.

<sup>(262)</sup> M. L. WAGNER, *Die sardische Volksdichtung*, Festschrift zum XII Allgemeinen Deutschen Neuphilologentage in München, Erlangen 1906, pp. 236-299 (cfr. Id., *La poesia popolare sarda*, trad. italiana di A. Capra, estr. da ASS, II, 1906); Id., *Südsardische Trutz- und Liebes-, Wiegen- und Kinderlieder*, Halle 1914; Id., recensione ad A. BOULLIER, *I canti popolari della Sardegna*, trad. it. etc. di R. Garzia, ed a R. GARZIA, *Mutettus cagliaritani*, in « Literaturblatt für germanische und romanische Philologie », 1920, coll. 402-412. Vari altri scritti dell'illustre sardista riguardano più o meno specificamente il campo degli studi folklorici, ma non è questo il luogo per farne menzione; vanno comunque ricordati, giacchè toccano più direttamente il settore della letteratura popolare, i suoi *Indovinelli bittesi*, in ASS, IV, 1908, pp. 363 sgg.

<sup>(263)</sup> G. MARI, recensione a E. SCANO, *Saggio storico-critico della poesia dialettale sarda*, in BBS, I, 1901, pp. 200-205. Altro lavoro del Mari sul folklore gallesese abbiamo ricordato alla nota 178.

<sup>(264)</sup> D. VALLA, *Notizie storiche sul muttu*, in ASS, II, 1906, pp. 1-16; Id., *Frammenti di canzoni sarde*, estr. da ASS, III, 1907.

e poesia popolare<sup>(265)</sup>. Tuttavia la maturità raggiunta dalla cultura isolana era ormai tale che neppure la carità patria, che tanto spesso e ovunque suole far velo al giudizio in materia di cose regionali, poteva impedire che si guardasse severamente ai lavori troppo inadeguati. E come Raffa Garzia — sardo — non esitò a definire « farraginosetta » la raccolta di tradizioni nuoresi di Grazia Deledda<sup>(266)</sup>, così Giovanni Mari — non isolano, ma sul sardo « *Bullettino bibliografico* » del Garzia —, sottolineò recisamente le debolezze del *Saggio* dello Scano: e, se si augurò che fossero numerosi gli « uomini come lo Scano » capaci di valutare giustamente « l'importanza degli studi patri », auspicò anche che essi scrivessero « non solo per la breve cerchia dei loro amici, ma per tutti gli studiosi d'Italia », e li sollecitò quindi ad erudirsi, a studiare, ad abbandonare « i piccini pregiudizi regionali »<sup>(267)</sup>.

L'esortazione del Mari corrispondeva perfettamente al programma generale del « *Bullettino bibliografico sardo* », con il quale Raffa Garzia (che ne fu il fondatore e il direttore) veniva realizzando quell'opera di sprovvincializzazione che aveva già prospettato nella dedica del suo *Leggendo le Giustiniane*. L'azione svolta dal « *Bullettino* » toccò largamente anche il campo della poesia popolare, con ampie discussioni critiche intorno a pubblicazioni di interesse locale o di respiro più vasto, quali il *Saggio* dello Scano or ora ricordato, la *Poesia popolare* di Alessandro D'Ancona, le *Notizie storiche sul muttu* di Domenico Valla, la *Poesia popolare sarda* di Max Leopold Wagner. Dovute quasi tutte a Raffa Garzia, queste recensioni sono altrettanti tentativi

---

<sup>(265)</sup> Come osservò G. MARI, o. c., p. 200, il contenuto del lavoro di E. Scano è piuttosto slegato: l'autore si occupa senza grande ordine di poesia popolare o semipopolare o addirittura culta (*mutetius*, *attitidu*, *graminatoggiu*, canto carnevalesco dei *buttidòs*, *gòsos*, componimenti dialettali d'autore ecc.), recando anche biografie più o meno attendibili di verseggiatori sardi, e confondendo nella bibliografia opere di qualità diversissima. A parte varie osservazioni utili sparse qua e là, il meglio del lavoro è dato dalla raccolta finale di componimenti infantili campidanesi.

<sup>(266)</sup> BBS, V, p. 64.

<sup>(267)</sup> BBS, I, p. 205.

di mettere a frutto il materiale sardo nella discussione di problemi generali: dalla definizione stessa del concetto di poesia popolare al problema della monogenesi o poligenesi, dalla questione della contemporaneità dei canti storici con l'avvenimento ai rapporti tra poesia culta o semiculta e poesia popolare; tentativi che Raffa Garzia proseguì — in parte con vedute diverse — nelle sue opere maggiori: la traduzione commentata dei *Chants* di Augusto Boullier, e la ponderosa raccolta di *Mutettus cagliaritani*. Attraverso questo lavoro del Garzia e quello di Max Leopold Wagner, vengono in primo piano taluni temi già intravisti nel periodo precedente e tuttavia restati in ombra: così quello, più circoscritto ma concreto, della meno imprecisa identificazione delle forme metriche meridionali (*mutettus*) e della loro collocazione nel quadro delle forme sarde, affrontato fin dal primo suo scritto da Max Leopold Wagner e poi ripreso da Raffa Garzia; e così anche quello dei rapporti, nell'isola, tra poesia popolare e poesia culta o semiculta, già esattamente segnalato da Egidio Bendoricchio, ed ora nuovamente affrontato (e più o meno utilmente dilatato in formulazioni generali) da Garzia. Restava naturalmente vivissimo il problema dell'origine e della antichità delle forme sarde più peculiari, al quale si legano più o meno direttamente tutte le altre discussioni generali o particolari. Ma, come è bene dire fin da ora, la grossa questione non ebbe soluzioni esaurienti, anche se non mancarono taluni progressi. Continuò infatti a pesare sulle ricerche quell'orientamento contenutistico che già abbiamo visto predominare nella fase precedente; e continuò a mancare un impegno rigoroso di sistematicità nelle classificazioni e nelle analisi dei documenti. Inoltre, il prevalere dei problemi generali o generalissimi (monogenesi e simili) nell'opera del più fecondo protagonista di questi anni, Raffa Garzia, fu certo per vari aspetti positivo; ma in buona parte agì come una sorta di distrazione dai compiti analitico-classificatori in apparenza più modesti ma in realtà più essenziali ed urgenti; nè del resto potè dare gran frutto per la palese sproporzione tra la complessità delle questioni affrontate e la scarsità o incertezza delle cognizioni documentarie dispo-

nibili. Si aggiunga infine l'influenza più o meno evidente degli aspetti meno storicistici dell'idealismo che — mescolandosi, senza eliminarli, a persistenti atteggiamenti romantici —, agì nel Garzia ad esclusivo danno delle migliori esigenze filologico-documentarie del positivismo, e che si intrecciò inoltre con le ripercussioni di quella crisi del concetto stesso di poesia popolare, che in campo nazionale troverà più tardi soluzioni meno provvisorie o nella formulazione crociana o nelle posizioni storico-filologiche, ma che negli anni che stiamo considerando e negli studi sardi era pienamente in atto.

Il risultato, abbastanza naturale, fu che problemi come quello della origine e della antichità vennero alla fine piuttosto dissolti che risolti. Il che non significa affatto che gli studi del primo ventennio del Novecento non abbiano pregi; ne hanno anzi, e di assai notevoli, come ben potrà vedersi dall'esame che faremo delle singole questioni.

24. Sebbene fossero stati notati prima ancora che Cian e Bendoricci riscoprissero il *mutu*, i *mutettus* campidanesi avevano avuto scarsa fortuna nell'ultimo decennio dell'Ottocento: pubblicati in numero assai limitato, non vennero studiati con la stessa attenzione con cui si esaminarono i *mutos*, e dei loro rapporti formali con questi ultimi e con le *battorinas* si fece solo qualche sommario accenno. Il merito di averli considerati con più specifica attenzione, nel quadro di un primo tentativo di classificazione sistematica delle forme, va invece al saggio del 1906 di Max Leopold Wagner, positivo frutto di quel primo generale interesse per gli usi e i costumi dell'isola che spinse lo studioso in Sardegna, e dal quale germogliò poi la sua specifica e così altamente produttiva applicazione ai fatti linguistici <sup>(268)</sup>.

---

<sup>(268)</sup> Per una valutazione dell'importanza che il primo interesse generale del Wagner per la Sardegna ha poi avuto nella sua opera di linguista vedi B. TERRACINI, recensione a M. L. WAGNER, *Dizionario etimologico sardo*, Dispense I-III, in « Archivio Glottologico Italiano », XLIII, 1958, pp. 174 sgg.

Dopo un profilo delle ricerche di poesia popolare sino ad allora condotte in Sardegna <sup>(269)</sup>, il Wagner si occupa, in distinti capitoli, della poesia amorosa, dei pianti funebri e delle ninne nanne, svolgendo così la prima trattazione panoramica delle più note forme della poesia popolare isolana; ma, cosa più importante, lo studioso reca specifici contributi di analisi che vanno molto al di là della pura ricapitolazione delle conoscenze acquisite. Così accade appunto per la poesia amorosa, o meglio per il canto lirico-monostrofico, di cui il Wagner individua due forme: una più lunga (il *mutu*, che giudica caratteristico dell'area non meridionale), e l'altra più breve (che considera prevalentemente campidanese e che denomina *mutettu*). Abbiamo sottolineato altrove il peso che questa distinzione terminologico-formale ebbe nel successivo svolgimento degli studi <sup>(270)</sup>; qui dobbiamo aggiungere che la distinzione comportava alcune conseguenze nel campo delle ipotesi sulla origine isolana o meno delle forme sarde: e cioè la possibilità di escludere una presunta origine catalana del *mutu* (e ciò soprattutto in base all'assenza di quel tipo di componimento nella zona algherese), e di ammettere invece una derivazione del *mutettu* dalla *copla* (data la presenza di talune analogie di forma e di contenuto tra l'uno e l'altra). Ed il Wagner, in questo suo primo saggio, considerava infatti autoctono, ed antichissimo, il *mutu*; d'importazione invece, e più recente, il *mutettu* <sup>(271)</sup>.

I dati documentari sui testi e sulle melodie di cui lo studioso tedesco poteva disporre al tempo del suo primo saggio erano limitati, come lo stesso Wagner annotò più tardi <sup>(272)</sup>: i lavori fino ad allora pubblicati non avevano approfondito l'analisi delle

---

<sup>(269)</sup> Nonostante talune lievi inesattezze di informazione (le segnalò R. GARZIA, in BBS, V, pp. 62-63) queste pagine del Wagner, assieme alla già ricordata nota di Giuseppe Pitre, costituiscono il più ampio tentativo di tracciare criticamente una storia degli studi di poesia popolare sarda.

<sup>(270)</sup> Cfr. A. M. CIRESE, *Alcune questioni terminologiche* cit., pp. 15-18.

<sup>(271)</sup> M. L. WAGNER, *La poesia popolare sarda* cit., pp. 26 sgg.; 33-34.

<sup>(272)</sup> M. L. WAGNER, *Südsardische* cit., pp. 1 e 3.

forme meridionali, e gli studi musicologici erano appena agli inizi <sup>(273)</sup>. Un nuovo contributo di fatti e di analisi venne in-

---

(<sup>273</sup>) Non mancavano in verità osservazioni e annotazioni di vari autori sardi e non sardi sulla musica vocale, sugli strumenti, sul ballo ecc.: si veda in proposito il nostro lavoro *Notizie etnografiche sulla Sardegna del Settecento nell'opera di Matteo Madao* cit., pp. 10 sgg., e si confronti anche il paragrafo 6 del presente lavoro. Ma si tratta di osservazioni e annotazioni quasi sempre del tutto generiche; nè molto più specifiche sono quelle contenute in N. ONETO, *Memorie sopra le cose musicali di Sardegna*, Cagliari 1841 (il quale tuttavia, sulla base della abituale tesi della conservazione in Sardegna della musica antichissima, fornisce indicazioni non prive di interesse sulle *launeddas*, il *sulittu* e il *tamburinu*, il canto a tre voci della Trexenta e del Marghine, la musica per il ballo, il canto a una voce: cfr. particolarmente le pp. 15-18, 29 sgg., 35, 43). Lo scritto di G. GIACOMELLI, *Della musica in Sardegna: ricerche storiche*, Cagliari 1896, si occupa solo incidentalmente di musica popolare; nè ci risulta che l'autore abbia poi pubblicato quel lavoro sul *duru duru* (così egli denomina il canto per il ballo) che promette a p. 109 del suo scritto. Nel 1905 G. FARA DESSY, *Musica vocale popolare sarda* (in « Il paese », Cagliari, I, n. 291, 22 ottobre 1905) segnalava l'importanza delle ricerche musicologiche nell'isola e annunciava l'inizio delle sue ricerche in proposito: e di qui può dirsi che principino i veri e propri studi etnofonici sull'isola. Seguiranno infatti le ricerche dello stesso Fara (a cominciare dallo scritto *Musica popolare sarda*, estr. da « Rivista musicale italiana », XVI, 1909, fasc. IV, Torino 1909) e poi quelle di Gavino Gabriel e di altri, fino alle recenti campagne di registrazione su nastro. Per queste ultime (curate tra il 1950 e il 1958 da G. Nataletti, D. Carpitella, F. Cagnetta, A. Santoni Ruju, A. F. Weiss Bentzon, A. M. Cirese, A. Sanna) vedi il volume *Studi e ricerche del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare dal 1948 al 1960*, Roma [1960], curato da G. NATALETTI con la collaborazione di D. CARPITELLA ed edito dalla Accademia Nazionale di S. Cecilia e dalla RAI Radiotelevisione italiana. Per tutto il lavoro musicologico svolto in Sardegna si vedano il quadro critico degli orientamenti metodologici tracciato da P. Toschi, *Folklore e musica in Sardegna* cit. (in proposito cfr. le nostre note 289 e 290), e lo scritto di D. CARPITELLA, *Profilo storico delle raccolte di musica popolare in Italia* (in *Studi e ricerche del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare* cit., pp. 39-58), nel quale si discorre anche di Giuseppe Fara (pp. 46-48) e di Gavino Gabriel (pp. 51 sgg.).

Va qui notato che sino ad oggi non si è realizzato quell'incontro tra studiosi di poesia popolare e musicologi che appare invece indispensabile per il completo chiarimento dei problemi costituiti dal *mutu* e dal *mutettu*: della necessità di ricerche parallele nei due campi (nuovamente sottolineata da Paolo Toschi nello scritto or ora ricordato) chiaramente si avvide invece già M. L. WAGNER (*La poesia popolare sarda* cit., p. 28; *Südsardische etc.* cit., pp. 3-4), il quale inoltre precorse i tempi effettuando le prime registrazioni fonografiche di canti sardi (cfr. più oltre la nota 286) che, depositate presso l'Università di Amburgo, sono andate però distrutte nel corso dell'ultima guerra (come cortesemente ci informa il prof. Rudolf Grossmann, cui ne abbiamo chiesto notizia su suggerimento del prof. Wagner).

Infine, sempre nel quadro della storia degli studi musicologici in Sardegna, va ricordato che R. GARZIA in A. BOULLIER, *I canti popolari della Sardegna* cit., pp. 225-33, 235-36, e in *Mutettus cagliaritanu* cit., pp. 21-23, 32, 51, 61, 485-86, 487, pubblicò cinque trascrizioni musicali di *goccius* (campidanesi, cagliaritani, orista-

vece apportato sia dalla recensione che Raffa Garzia dedicò al primo saggio del Wagner, sia dal successivo lavoro dello stesso Wagner.

Tema centrale della lunga nota del Garzia è quello della unità sostanziale della poesia popolare isolana: di tutta l'isola, ivi comprese le zone sassaresi e galluresi, che viceversa il Wagner aveva ritenuto di dover escludere, in base alla considerazione che quelle zone, tanto linguisticamente quanto etnicamente e storicamente, non sono propriamente sarde e gravitano piuttosto verso la Corsica e il continente italiano <sup>(274)</sup>. Raffa Garzia, invece, alle indubbe differenze dialettali contrapponeva l'identità degli atteggiamenti psicologici che gli pareva dimostrata dai testi galluresi riferiti dal Mari. Il quale, del resto, si era chiaramente pronunciato sull'argomento:

Nella poesia..., quanto a forme metriche, a luoghi comuni, la diversità fra le regioni sarde è assai minore di quello che la differenza di storia e di parlata farebbe a prima vista supporre: se anzi eccettuiamo alcune forme ritmiche, e, per il resto, qualche maggiore reminiscenza toscana da parte delle regioni settentrionali, io starei per dire che la tradizione poetica dotta e non dotta va considerata unica per tutta la Sardegna <sup>(275)</sup>.

C'era una notevole apparenza di validità (cui tuttavia manca ancora — è bene sottolinearlo — il sostegno di adeguate indagini) in queste osservazioni del Mari e in quelle analoghe di Raffa Garzia <sup>(276)</sup>. Tuttavia, nel più specifico campo delle forme metriche dette *mutu* e *mutettu*, delle quali appunto si occupavano

---

nesi, del Campidano di Oristano, tempiesi), una di *canzoni longa* o *a curbas*, altre di *mutettus* e del *trallallera*, e una di *mutu*, tutte effettuate da Umberto Melis, ad eccezione di quella del *mutu* curata da Giuseppe Rachel, e di quella del *mutettu* di Teulada eseguita, pare, dallo stesso Garzia.

<sup>(274)</sup> M. L. WAGNER, *La poesia popolare sarda* cit., p. 7.

<sup>(275)</sup> G. MARI, in BBS, I, 1901, p. 201.

<sup>(276)</sup> Lo studioso sardo ha sempre insistito sul tema della « unità » della poesia sarda: oltre quanto dice in BBS, V, pp. 63-64, v. A. BOULLIER, *I canti popolari della Sardegna* cit., pp. XXVI-XXVII; R. GARZIA, *Mutettus cagliaritani* cit., p. 33.

sia il saggio del Wagner sia la recensione di Garzia, esiste una chiara distinzione tra la zona gallurese-sassarese da un lato, e la zona logudorese-campidanese dall'altro. Come più tardi affermò lo stesso Garzia, queste forme metriche sono diffuse solo « in quattro quinti del territorio isolano » <sup>(277)</sup>: non esistono in Gallura <sup>(278)</sup>, e non è dato trovarne nelle raccolte di poesia sassarese. Il problema dunque della « unità » della poesia isolana è più complesso di quanto non appaia dalle affermazioni generali di Mari e Garzia, e quella eccezione di « alcune forme ritmiche », segnalata dal Mari, assume un rilievo considerevole nella impostazione della questione <sup>(279)</sup>.

Ma l'obiezione sostanziale che Raffa Garzia muoveva al Wagner era meno generica: riguardava direttamente e concretamente la distinzione tra *mutu* e *mutettu*. Le forme « brevi » e quelle « lunghe » non erano, a suo giudizio, sostanzialmente diverse tra loro, ed erano inoltre presenti, sia l'una sia l'altra, tanto nella zona più settentrionale quanto in quella meridionale: nel nord *mutu* e *battorina*, nel sud *mutettus* brevi e *mutettus* lunghi <sup>(280)</sup>. Queste considerazioni — sebbene trascurassero troppo le diversità formali dei vari tipi di *battorinas* <sup>(281)</sup> — avevano tuttavia il merito indiscutibile di porre in luce l'esistenza di componimenti campidanesi con svolgimento in *cambas* analogo a

<sup>(277)</sup> R. GARZIA, *Mutettus cagliaritari* cit., pp. 16-17.

<sup>(278)</sup> Lo afferma lo stesso Garzia, dichiarando che in Gallura « inutilmente ne fecero ricerca per suo conto molte egregie persone » (O. c., p. 17, n. 1); cfr. anche A. BOULLIER, *I canti* cit., p. 212, n. 4.

<sup>(279)</sup> Segnalava già l'importanza di studiare le differenze V. CIAN, in « Giornale storico della Letteratura italiana », XXVII, 1920, p. 313, nota, scrivendo: « Unità sostanziale, che non esclude certe differenze le quali poteva il Garzia indagare utilmente. Qui mi sembra che egli abbia spinto troppo oltre la sua tesi che, ripeto, in fondo, è accettabile, ma con qualche temperamento ».

<sup>(280)</sup> BBS, V, pp. 65 sgg. Per distinguere i *mutettus* tetrastici da quelli con svolgimento in *cambas* Garzia propose le denominazioni rispettive di « *mutettu A* » e « *mutettu B* »: cfr. A. M. CIRESE, *Alcune questioni terminologiche* cit., p. 16.

<sup>(281)</sup> Per queste differenze formali cfr. A. M. CIRESE, *Alcune questioni terminologiche* cit., pp. 19-21.

quello dei *mutos* (<sup>282</sup>), e soprattutto di segnalare con chiarezza talune uniformità strutturali tra *mutos* e *mutettus* (stessa divisione dei componimenti in due parti distinte, *istèrria* e *torrada*, e stesso artificio simmetrico nella relazione tra le due parti, ci fosse o no lo svolgimento in *cambas*). Era tuttavia naturale che su questi dati documentalmente certi si impiantasse una ipotesi più largamente congetturale: quella di una evoluzione dalle forme brevi a quelle lunghe (e cioè, per seguire la terminologia che altrove abbiamo suggerito (<sup>283</sup>), dal *mutettu* tetrastico e senza svolgimento in *cambas*, al *mutu* o alle forme corrispondenti del *mutettu* composto). Si riconosce agevolmente l'influenza del D'Ancona, sia nell'idea stessa di una serie evolutiva dal semplice (o supposto tale) al complesso, sia nella sottintesa ipotesi che il tetrastico costituisca anche in Sardegna una forma originaria e non ulteriormente riducibile. Più tardi Raffa Garzia abbandonerà, almeno in parte, quest'ultimo punto, e sosterrà che la forma originaria debba essere il distico; manterrà invece il primo, ma innestandolo in un complesso di considerazioni ancor più generali sull'essenza della poesia popolare. Per il momento però, e cioè nella recensione al Wagner di cui ci stiamo occupando, lo studioso sardo — pur con un sovrabbondare di osservazioni e di discorsi che egli stesso riconosce prolissi — resta più strettamente legato ad esigenze di precisione documentaria, e conserva un atteggiamento problematico sostanzialmente positivo. Così avviene appunto a proposito delle relazioni del *mutu* e del *mutettu* con la poesia spagnola: posta l'identità sostanziale delle due forme, non appare più ammissibile l'ipotesi di una autoctonia del *mutu* e di una derivazione spagnola del *mutettu*. L'origine deve essere identica per ambedue; e Raffa Garzia, segnalati alcuni ulteriori riscontri tematici tra *coplas* e *mutettus*

---

(<sup>282</sup>) Ne aveva fornito alcuni esempi E. SCANO, *Saggio critico-storico* cit., pp. 53 sgg.; altri ne aggiunse, ma registrati da una gara di improvvisazione e in versi ottonari, R. GARZIA, *Il 'mutettu' campidanese* cit.; un esempio del modo di *torrai* un *mutettu* dette anche M. L. WAGNER, *Südsardische* cit., pp. 1-2.

(<sup>283</sup>) Cfr. *Alcune questioni terminologiche* cit., p. 18.

o *mutos*, sostiene infatti che l'origine spagnola o c'è per ambedue le forme o per nessuna. Ma, si affretta ad aggiungere, egli non nega nè afferma questa derivazione dalla Spagna: si limita a constatare la scarsa consistenza documentaria delle ipotesi sino ad allora avanzate <sup>(284)</sup>.

La replica del Wagner fu quale era lecito attendersi da uno studioso scientificamente impegnato: presa d'atto dei nuovi documenti, e conseguente correzione delle ipotesi. Ma contemporaneamente lo studioso tedesco continuava a mantenere ferma la attenzione a certe differenze che invece Raffa Garzia, nel suo entusiasmo per la tesi « unitaria », tendeva a porre in secondo piano. Giustamente dunque il Wagner segnalava il problema proposto dalla esistenza di due diverse melodie: quella « uniforme » e « malinconica » (che in precedenza aveva ritenuto propria dei *mutos* logudoresi ma alla quale ora, anche per diretta esperienza, riconosceva diffusione anche campidanese), e quella « più vivace e serena su cui vengono cantati i *mutettus* nel Campidano » <sup>(285)</sup>. Di quest'ultima melodia, che è quella dei canti delle *traccas*, il Wagner aveva eseguito registrazioni fonografiche che gli avevano permesso di constatare la sua somiglianza con canti catalani <sup>(286)</sup>; per cui il Wagner si chiedeva se non dovesse considerarsi come « importata » la melodia più vivace campidanese, e invece « originaria » quella malinconica; ma cautamente constataba che una persuasiva soluzione del problema richiedeva che si riunisse un'ampia e sistematica documentazione di tutte le forme poetiche sarde, e soprattutto che si affrontassero precise indagini musicologiche.

Così la amichevole discussione tra il Wagner ed il Garzia <sup>(287)</sup> di là dai fatti particolari pur importanti che aveva messo in luce

---

<sup>(284)</sup> BBS, V, pp. 69 sgg.

<sup>(285)</sup> M. L. WAGNER, *Südsardische* cit., p. 3.

<sup>(286)</sup> O. c., p. 3: il Wagner informa di aver fatto ascoltare la registrazione fonografica del notissimo *mutetiu* « A Santa Arrega andeus » al suo amico J. Rubió y Balaguer di Barcellona che vi riconobbe somiglianze con i testi e con le melodie usati nelle feste campestri catalane.

<sup>(287)</sup> Dell'amicizia tra il Wagner e il Garzia e della loro collaborazione sono prova, tra l'altro, la dedica che il Garzia fece al Wagner dei *Mutettus cagliaritani*

aveva il merito di sottolineare vivacemente la necessità di aderire sempre più criticamente ai fatti documentari e di approfondire le ricerche concrete e specifiche. Un analogo orientamento realistico e problematico riscontriamo, in questa prima fase, nel modo con cui Raffa Garzia affrontò il problema della antichità dei *mutos* e dei *mutettus* che così strettamente si lega alla questione dell'origine.

25. Max Leopold Wagner aveva confortato l'«impressione» di antichità, che i *mutos* gli pareva suscitassero, con le osservazioni di Giuseppe Fara Dessy che iniziava allora i suoi studi musicologici sull'isola. E scriveva infatti il Wagner:

In questo paese tutto è rimasto antico: perchè non dovrebbe essere avvenuto lo stesso anche di questi canti, che ci danno tale impressione di cosa straniera, perduta nei tempi? Son lieto di vedere che anche conoscitori di musica sono dello stesso mio parere. G. Fara Dessy in un articolo del giornale cagliaritano « Il Paese » si chiede se è verosimile che in un paese dove « dall'aratro primitivo alla pelle di montone che copre la spalla del contadino, dalla diffidenza e dalla selvaggia fierezza in ciò che è onore, alla somma ignoranza e pecoraggine nel lasciarsi sfruttare, tutto prova essersi conservati inalterati usi e costumi di altri tempi », si siano cambiate per l'appunto le melodie popolari, e risponde che tanto più devono essersi conservate in quanto « non possono essere modificate se non da un popolo progredito » (288).

Quale rischio di naturalismo e di antistoricismo si annidasse nelle affermazioni di Giuseppe Fara Dessy appare oggi assai chiaro a chi conosca gli sviluppi successivi delle ricerche musicologiche sulla Sardegna, troppo tenacemente dominate dal pregiudizio di « una compatta e immutata tradizione musicale di genuino carattere paleetnofonico », e troppo incuranti delle

---

e quanto il Wagner scrisse nella ricordata recensione in « Literaturblatt für germanische und romanische Philologie ». Ricapitola in parte la loro discussione J. ARCE, *España en Cerdeña* cit., pp. 199-200.

(288) M. L. WAGNER, *La poesia popolare sarda* cit., pp. 27-28.

numerose prove storiche che — come ha giustamente sottolineato Paolo Toschi — anche in Sardegna attestano « una successione di forme più o meno antiche, più o meno modificate, lungo una linea interna autoctona appartenente però a un'ampia area mediterranea, e anche il sicuro apporto di elementi *esterni* di varia provenienza: liturgici, ispano-moreschi, e popolareschi italiani » (289). Le recenti pagine del Toschi sull'argomento fanno recisamente giustizia di quell'invecchiato pregiudizio (290), pur tendendo nel debito conto le particolari caratteristiche storiche della Sardegna che ne fanno una zona altamente conservativa; ma già Raffa Garzia, di fronte alla esclusiva ed eccessiva accentuazione dei caratteri conservativi della tradizione isolana con-

---

(289) P. Toschi, *Folklore e musica in Sardegna* cit., pp. 8-9.

(290) O. c., p. 9: « L'immaginare che tutto il patrimonio del folklore musicale sardo sia antico di millenni e sia giunto a noi nelle sue forme primordiali, è ipotesi che cozza non solo contro le testimonianze storiche, ma anche contro il comune buon senso. Ciò vorrebbe dire, infatti, che solo i Sardi di due o tre mila anni fa erano dotati di qualità musicali creative potentissime tali da lasciare a noi tardi nepoti l'intero complesso della musica popolare tuttora viva nell'isola, mentre gli altri sardi vissuti dopo il neolitico o il periodo nuragico fino al 1957 non avrebbero mai avuto da madre natura la capacità di creare qualche altro canto o motivo di danza, che fosse riuscito a incontrare il favore della collettività e a rimanere nel patrimonio della tradizione popolare. Come si è potuta avere questa fecondità musicale dei tempi preistorici, e questa sterilità dei successivi trenta secoli di storia della Sardegna? Basta enunciare la domanda, per sentire tutta l'assurdità di una concezione strettamente paleoetnografica e naturalistica del folklore musicale sardo ». Ciò non significa che manchino sopravvivenze o residui antichissimi, come indica lo stesso Toschi. Ed alla loro identificazione si sono spesso giustamente volti storici delle antichità sarde, da Raffaele Pettazzoni a Ettore Pais, da Massimo Palottino a Giovanni Lilliu. Ma altro è la concretezza di una indagine specifica e metodologicamente cauta, ed altro è il pregiudizio paleoetnofonico o quello « antiquario » a modo del Vidal o del Madao o del Bresciani. Altro è segnalare, come faceva ERRORE PAIS (*Sulla civiltà dei nuraghi e sullo sviluppo sociologico della Sardegna*, in ASS, VI, 1910, fasc. 1-3, pp. 163 sgg.) la necessità di ricerche etnografico-sociologiche *in vivo* per la identificazione non solo della condizione attuale, ma anche di indizi di quella antichissima (il Pais menziona anche canti galluresi « a serie ritmiche quadrisillabiche con quattro pause successive, che avrebbero formato la delizia di un cultore dell'antica metrica »: p. 168, n. 1; sull'argomento altri accenni in *Storia della Sardegna e della Corsica durante il dominio romano*, p. II, Roma 1923, p. 594); altro è prospettare l'ipotesi (come pure è accaduto ancora nel 1940) che il ritornello « andimbironai » significhi « io me ne vado a Nora a lamentare, a piangere », per giunta ignorando il precedente della analoga ed altrettanto fantasiosa ipotesi del Madao (su/cui cfr. le *Notizie* cit., p. 27).

tenuta nelle parole di Fara Dessy prendeva chiaramente posizione. E, chiedendosi se quella « antichità » di cui il musicologo parlava dovesse concepirsi come « nuragica », osservava nettamente:

Avran cantato anche gli abitatori dei nuraghi... Ma vogliamo davvero ammettere che il « mutu » delle nostre raccolte sia la poesia stessa di quella prima razza?... Il tempo che da per tutto è quel guastamestieri che sappiamo, solo in Sardegna... avrà rispettato la vita di quel canto? <sup>(291)</sup>.

A questa obiezione di principio Raffa Garzia aggiungeva altre osservazioni sulla scarsa consistenza degli « indizi » di carattere cronologico che si erano venuti sino ad allora raccogliendo per tentar di determinare l'età dei *mutos* <sup>(292)</sup>. A parte ogni altra considerazione particolare, c'era per Raffa Garzia una ragione più generale di dubbio, data la posizione che egli assunse nella discussione attorno alla « contemporaneità » dei canti storici con l'avvenimento, risollecata da Ireneo Sanesi nel recensire la seconda edizione della *Poesia popolare* del D'Ancona. Sanesi infatti — pur distinguendo giustamente tra coevità del « testo » come tale, e coevità del « contenuto » — aveva accettato la tesi del Pitrè (che considerava i canti storici necessariamente nati immediatamente dopo l'avvenimento che narrano o cui si riferiscono), e non l'opinione del D'Ancona, il quale viceversa aveva sottolineato da un lato l'importanza degli influssi colti sulla poesia popolare e dall'altra la lunga persistenza dei ricordi storici nella tradizione orale <sup>(293)</sup>. Raffa Garzia invece

<sup>(291)</sup> BBS, V, p. 72.

<sup>(292)</sup> Tra tutti quelli segnalati dal Wagner — possibili residui di un antichissimo sistema dodicesimale, menzione di Amprua, presenza di parole ormai più non intese dai ripetitori dei testi — il Garzia riconosce qualche valore di prova solo ai fatti linguistici, ed aggiunge nuove segnalazioni di parole ormai inintelligibili.

<sup>(293)</sup> I. SANESI, *Intorno alla poesia popolare* cit.; G. PITRÈ, *Studi di poesia popolare* cit., pp. 26 sgg.; A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, 1906<sup>2</sup>, pp. 129 sgg. Su tutta la questione si veda anche G. COCCHIARA, *Il linguaggio della poesia popolare*, Palermo 1951<sup>2</sup>, pp. 51-70. Per una precisa distinzione tra contemporaneità cronologica e contemporaneità ideale v. V. SANTOLI, *Stilizzazione e « contemporaneità » nella poesia popolare d'argomento storico* in « Lares », XV, 1949, pp. 1-15.

aveva accolto piuttosto l'opinione del D'Ancona, ed aveva così concluso un lungo ragionamento attorno al problema:

I canti storici, sempre coevi all'avvenimento che celebrano, sono facilmente caduchi; dal solco che essi incidono nell'anima popolare germoglia la novella, che mantiene e elabora la tradizione; questa, dirò per amore di una frusta immagine, come un'arpa vibra sempre che una voce culta riprenda il motivo storico, e abbia essa vera efficacia in quel dato momento sulla coscienza e la fantasia del popolo; epperò le poesie popolari, o tutte di carattere storico o conservanti qualche memoria o alludenti a qualche personaggio, non si potranno mai attribuire all'età cui si riferisce la memoria o in che visse il personaggio, ma sono creazione riflessa di un'età a noi assai più vicina, e più o meno accertabile a seconda delle regioni, della storia della loro vita morale, dei documenti più antichi (quand'altre indicazioni non ci permettano migliore e più sicuro orientamento) della loro poesia dotta e semidotta (<sup>294</sup>).

Non ha importanza qui discutere il valore generale di queste convinzioni di Raffa Garzia; interessa invece il fatto che le sue conclusioni di quegli anni più lontani attorno al tema della antichità dei *mutos* e dei *mutettus* erano chiare e largamente persuasive. Anche a voler ammettere che gli « indizi » avessero un valore maggiore di quello che egli attribuiva loro, il Garzia constatava che essi potevano servire al massimo a provare una assai relativa antichità dei contenuti, e il carattere « sardo » dei medesimi; ma nulla dicevano sulla « forma »: nè sulla sua antichità, nè sulla sua origine indigena o forestiera. La strada da imboccare gli pareva fosse dunque un'altra: risolviamo, affermava nettamente, la questione dell'origine della forma, e « il calcolo degli anni verrà da sè » (<sup>295</sup>). Ed anche altre volte lo studioso sardo sottolineò l'importanza delle ricerche formali: a conclusione della sua recensione a D'Ancona egli tracciava infatti questo programma di lavoro:

---

(<sup>294</sup>) BBS, V, p. 55; cfr. A. BOULLIER, *I canti popolari della Sardegna* cit., p. 54 dove il Garzia riconferma la sua conclusione.

(<sup>295</sup>) BBS, V, p. 76.

Insisto nel dire che due ricerche s'hanno ancora da compiere: l'una della corrispondenza dei motivi poetici del Canto popolare sardo con quello delle altre regioni italiane; l'altra della origine della forma popolare tipica del Canto isolano <sup>(296)</sup>.

Ma delle due strade qui additate, la seconda, di tanto più essenziale dell'altra, fu ancora una volta sostanzialmente trascurata. Prevalse nel Garzia l'interesse per i problemi generalissimi e concettuali: cronologicamente primo quello della monogenesi o della poligenesi del canto popolare.

26. La questione della monogenesi o poligenesi ebbe largo posto nell'opera di Raffa Garzia: da un lato per l'attrazione che un problema così discusso nei nostri studi del tempo esercitava sul suo desiderio di allargare gli orizzonti dell'indagine sui fenomeni sardi; dall'altro per il fatto che l'isolamento delle forme isolate — solo qua e là rotto da qualche connessione più o meno evidente — sollecitava ad una presa di posizione proprio su questo terreno. Così, fin dal giovanile *Leggendo le Giustiniane*, pur non proponendosi ancora la questione in modo diretto ed esplicito, Garzia s'era volto ad una lunga rassegna di analogie tematiche — che gli parvero allora molto significative — tra le « giustiniane » e i canti sardi, con una implicita propensione per la tesi monogenetica e diffusionista di Alessandro D'Ancona, e con l'espresso convincimento che non fosse valida l'opinione del Bendoricich sugli scarsi legami tra la poesia sarda e quella continentale <sup>(297)</sup>. Più tardi, nella recensione al D'Ancona, pur riconoscendo l'assenza di riscontri formali precisi tra poesia popolare sarda e italiana, segnalò numerose affinità di « motivi » tra l'una e l'altra, e ritenne di poter concludere con l'affermazione: « la legge monogenetica del Maestro ha salde e veré basi » <sup>(298)</sup>.

---

<sup>(296)</sup> BBS, V, p. 62.

<sup>(297)</sup> R. GARZIA, *Leggendo le Giustiniane* cit., p. 9, n. 3.

<sup>(298)</sup> BBS, V, p. 62.

Ma nella introduzione ai *Mutettus cagliaritani* la sua opinione è radicalmente mutata: la teoria monogenetica danconiana gli sembra ora erronea, e solo apparente gli pare la conferma documentaria dei numerosi riscontri di contenuto tra canti sardi e canti italiani che egli stesso aveva spigolato e chiosato:

Quei riscontri, notevoli per se stessi, non autorizzano affatto a pensare a echi diretti, a una vera e propria immigrazione dei canti della penisola italiana; sono convenienze naturali, logiche dunque, data l'uguaglianza dei temi e le principali loro impostazioni: e spesso s'aggiunge ad accentuarle l'eguale forma ritmica che limita la scelta delle espressioni e spesso suggerisce le stesse rime.

Era così riconosciuta la genericità delle conclusioni cui necessariamente conduce il lavoro di comparazione puramente tematica, di contenuti o « motivi ». E infatti il Garzia soggiunge:

In memoria del mio primo amore filologico, a molti *mutettus* agiunsi qua e là, insieme co' più notevoli riscontri con la poesia popolare italiana illustrata dal D'Ancona, parecchi richiami al Giustinian; facilmente avrei potuto accrescere e variare di molto le spigolature: ma l'esempio dell'Ive velletrano me ne dissuase; poichè le rassomiglianze non possono essere che tematiche, o di tonalità, di accordi, di scorci o immagini, rassomiglianze generiche, insomma (29).

Ma il riconoscimento agì solo a metà: servì, cioè, a negare la tesi monogenetica, ma non giovò ad indirizzare le ricerche sulle forme (e sui canti concreti). Così le conclusioni alle quali Raffa Garzia giungeva non sfuggirono alla genericità cui pure sembrava che egli volesse sottrarsi:

In genere, la lirica popolare è dappertutto la stessa. E la ragione consiste appunto nell'identità dei motivi capitali della vita umana, degli istinti cioè, e delle passioni che necessariamente non possono non avere eguali espressioni per il grado estremo di semplicità artistica cui attingono. Giunta agli elementi irriducibili la persona singola dei

---

(29) R. GARZIA, *Mutettus cagliaritani* cit., pp. 43-44.

popoli scompare; quelli sono le voci dell'umanità che ama e odia, ride e piange, osanna o impreca. Insomma, la demopsicologia, nella sua linea fondamentale, è una a qualunque latitudine. Se i sostenitori della poligenesi avessero pensato a questo primo grado della lirica popolare non avrebbero avuto bisogno di prodigarsi tanto nelle discussioni teoriche: la poligenesi è connaturata al canto popolare nella sua origine. *A fortiori* in séguito, quando il motivo rudimentale diventa tema di maggior canto, ossia, quando vien preso dall'anima canora d'un popolo che se ne compiace, lo svolge e lo foggia per abbellirlo con quella forma che a lui pare la più squisita espressione dell'idea del bello, allora acquista una persona anch'esso, direi che diventa un'entità concreta: è italiano o magiaro, giapponese o abissino (<sup>300</sup>).

È, pari pari, la ripetizione — non sapremmo dire quanto consapevole — della vecchia teoria di Adolfo Bastian sulle « idee elementari » comuni a tutti i popoli, e le « idee etniche », proprie dei singoli gruppi e delle diverse « provincie geografiche ». Alla formulazione di Raffa Garzia si potrebbero dunque muovere tutte le critiche avanzate nei confronti di quella più illustre e autorevole che la precede (<sup>301</sup>). Ma, in relazione più immediata con il nostro problema, basterà notare che in questa formulazione si annida un equivoco: quello tra sentimenti, o atteggiamenti psicologici, e loro espressioni formalmente concrete: tra « motivi » insomma e singoli testi. Ed è lo stesso equivoco che compare nella concezione della poesia popolare alla quale, nella generale crisi delle impostazioni positivistiche, il Garzia era venuto aderendo, e che formulò dapprima nella introduzione alla traduzione del Boullier (in connessione con il problema dei rapporti tra poesia popolare e poesia semidotta), e che poi riprese nella introduzione ai *Mutettus cagliaritani*.

---

(<sup>300</sup>) O. c., pp. 38-39.

(<sup>301</sup>) Basti qui il rinvio a G. VIDOSI, *Nuovi orientamenti nello studio delle tradizioni popolari*, già in « Atti del III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni popolari », Roma 1936, e ora nel volume dello stesso A., *Saggi e scritti minori di folklore*, Torino 1960, p. 199; E. DE MARTINO, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari 1941, pp. 120, 199.

27. Se Bellorini aveva rivalutato la poesia semidotta (ed il suo studio) in ragione di concrete considerazioni di fatto e senza pretese di teorizzazione, Raffa Garzia invece opera la sua rivalutazione con ambizioni più grosse: le tesi che nella introduzione al Boullier egli espone circa il rapporto tra poesia popolare e poesia semiculta non vogliono limitarsi alla sola situazione isolana; intendono invece investire e risolvere tutto intero il problema di che debba rettamente intendersi per poesia popolare. In verità alle sue considerazioni non mancano nè le radici nei fatti, soprattutto sardi, nè l'ausilio di precedenti osservazioni concrete proprie ed altrui; anzi, proprio nella condizione effettiva del patrimonio poetico isolano stanno le spinte più vive e gli appoggi più saldi alla sua costruzione. E questa si giova — se non dell'antecedente costituito dal Bellorini, che Raffa Garzia rammentò tardi e male <sup>(302)</sup> — certo delle osservazioni di Giovanni Mari sui caratteri (anche metrici) di testi galluresi appartenenti allo strato intermedio; di quelle di Domenico Valla sugli influssi semidotti presenti in molte *istèrride* o sui « temi » delle canzoni semiculte <sup>(303)</sup>; e infine di quelle che egli stesso aveva fatto attorno alla scarsa validità degli « indizi » cronologici desunti dai contenuti, e intorno al problema della « contemporaneità » dei canti storici. Ma il suo ragionamento tende a dilatare in sistemazioni generali ed assolute i concreti dati di fatto da cui pur muove, col risultato che non tutto riesce egualmente chiaro e persuasivo.

Punto di partenza della costruzione di Raffa Garzia è la definizione di canto popolare in base alla quale Giuseppe Pitre aveva espresso quel negativo giudizio sull'opera del Boullier che

---

<sup>(302)</sup> Non ne fece cenno in A. BOULLIER, *I canti popolari della Sardegna* cit.; in *Mutettus cagliaritanu*, p. 33, n. 3, a proposito della « identità... della poesia popolare e della popolareggiante » annotò invece: « A questa identità pensò anche il Bellorini...: ma per un momento, e non con sufficiente chiarezza ».

<sup>(303)</sup> G. MARI, in BBS, I, pp. 203 sgg.; D. VALLA, *Notizie storiche* cit., pp. 9 sgg.; Id., *Frammenti di canzoni sarde* cit.

anche lo studioso sardo aveva in precedenza condiviso, ma che ora invece rifiutava, in base ad una più diretta esperienza della produzione poetica semidotta <sup>(304)</sup>.

« Canto popolare, aveva scritto il Pitrè, è quello che nato in mezzo al popolo porta il marchio dell'assoluta ignoranza dell'autore, quello che nella sua forma non ha concetto, non verso, non frase, non parola che esca dalla mente, dalla metrica e dal vocabolario della bassa e indotta gente, quello infine che corre anonimo e tradizionale » <sup>(305)</sup>. Non una delle caratteristiche indicate dal Pitrè pareva valida al Garzia. Non l'anonimia, che invece a suo giudizio costituisce « uno di quegli indizi dei quali si può far caso quando manchino soltanto »: le raccolte dello Spano sono piene di canti anonimi, e anonimo è pure l'inesauribile repertorio « di canti architettati con ingegnosità metriche da disgradarne il più virtuoso poeta d'Occitania » che qualunque popolana cagliaritana possiede <sup>(306)</sup>; anonimi, gli uni e gli altri, ma non per questo « popolari ». Non l'aderenza ad una psicologia di « bassa e indotta gente », giacchè questa aderenza è valutabile solo con criteri soggettivi tutti assolutamente controvertibili <sup>(307)</sup>. Non la lingua rozza, giacchè è constatazione corrente che il canto popolare tende a forme linguistiche raggentilite e addirittura letterarie <sup>(308)</sup>. Non la peculiarità dei metri giacchè « la metrica della poesia popolare è la stessa della popolareggiante e semidotta » <sup>(309)</sup>, e se presenta particolarità di collocazioni di accenti, di uso di rime o di numero di sillabe, ciò deve non ad una sua intrinseca natura, ma ad « accidenti propri della

---

<sup>(304)</sup> Cfr. la nostra nota 112.

<sup>(305)</sup> G. PITRÈ, *Studi di poesia popolare* cit., p. 66; cfr. R. GARZIA, in A. BOULLIER, *I canti* cit., p. VII.

<sup>(306)</sup> R. GARZIA, in A. BOULLIER, *I canti* cit., p. VII.

<sup>(307)</sup> O. c., p. IX.

<sup>(308)</sup> O. c., p. VIII.

<sup>(309)</sup> O. c., p. X.

tradizione orale » <sup>(310)</sup>, accidenti che toccano anche alla poesia popolareggiante <sup>(311)</sup>.

Quale è allora per Raffa Garzia la nozione accettabile? Quella che espresse Egidio Gorra a proposito della dibattuta questione della preesistenza di una poesia popolare alla lirica medievale: poesia popolare è « l'esplicazione momentanea e passeggera de' moti dell'animo degli uomini incolti; poesia che nasce e svanisce all'istante, se è amorosa; che si rivolge ad una sola persona, alla donna o all'uomo amato; la cui esistenza è compiuta quando l'udi quegli a cui era diretta » <sup>(312)</sup>. Vero è che Francesco Flamini (come rileva lo stesso Garzia) aveva obiettato che, data pur per buona quella concezione, restava sempre il fatto che « quelle fuggevoli e inconscie secrezioni del sentimento individuale del popolo » erano indocumentabili: che era impossibile arrivare a conoscere questi « elementi irriducibili », queste « monadi » dell'antica lirica. Per cui la poesia suscettibile di esame e di studio è sempre e necessariamente « soltanto riflessa »: sempre « fattura d'un verseggiatore plebeo o d'un giullare », i quali, non privi di una certa cultura, riescono « a dare comechessia forma letteraria e opportuno svolgimento » a quelle espressioni individuali e inattingibili; mentre a sua volta il popolo, riconoscendo se stesso nell'opera del verseggiatore o del giullare, « fa propria » quell'opera, e « la ripete, rimugina, trasforma in mille guise a suo capriccio » <sup>(313)</sup>. L'obiezione non parve però valida a Raffa Garzia: l'improvvisazione sarda — non quella da palco e da gara, ma quella della vita quotidiana,

---

<sup>(310)</sup> O. c., p. IX.

<sup>(311)</sup> O. c., p. X: Garzia osserva che le modificazioni introdotte nei canti popolari sono « la stessa, stessissima cosa delle giunte o correzioni dei copisti antichi dei codici ». Si noterà la coincidenza di questa osservazione con quella di B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1933, p. 2; per i limiti della sua validità cfr. A. M. CIRESE, *La poesia popolare* cit., p. 68.

<sup>(312)</sup> E. GORRA, *Delle origini della poesia lirica del Medio Evo*, Torino 1895, p. 15, citato da R. GARZIA, in A. BOULLIER, *I canti* cit., p. XIII, n. 1.

<sup>(313)</sup> F. FLAMINI, in « *Rassegna bibliografica della Letteratura italiana* », III, pp. 197-99, citato da R. GARZIA, in A. BOULLIER, *I canti* cit., p. XXXI, n. 1.

delle ninne nanne o dei *mutettus* —, gli pareva provare che anche gli « elementi irriducibili », le « monadi », le « fuggevoli e inconscie secrezioni del sentimento individuale », preesistenti alla elaborazione più o meno culta di verseggiatori o poeti, fossero documentate direttamente dalla tradizione orale, o comunque fossero riconoscibili e chiaramente individuabili al di sotto delle forme letterarie e degli svolgimenti ad essi sovrapposti. Ed ecco che quindi si configura la sua costruzione teorica, appoggiata a testi sardi, ma a suo giudizio estensibile alla poesia popolare di tutte le altre regioni <sup>(314)</sup>. C'è all'origine una « ispirazione » o « primo getto del canto popolare » che è assolutamente individuale: Raffa Garzia ne fornisce un esempio (« esempio a », come lo chiamerà più oltre), isolando la *cobertanza* (o *torrada*) di un *mutettu* edito da Francesco Mango:

Nar'ita t'appu vattu  
chi non mi poris biri <sup>(315)</sup>.

Ma questo nucleo individuale, trovato dal singolo, « altri l'han ripetuto e svolto maggiormente »; ed ecco che il motivo si ritrova « in forma più complessa » in una delle cosiddette *tajas* edite dallo Spano e dovuta a Tommaso Satta di Ploaghe:

Possibile a tantas penas  
non ti moves, coro ingratu!  
Narami ite t'hapo fattu  
qui de me non ti nd'appenas?  
Mancu samben in sas venas  
giuto, et tue non mi cres <sup>(316)</sup>.

---

<sup>(314)</sup> Così in A. BOULLIER, *I canti cit.*, pp. XII e XV, Garzia ritiene di poter isolare nuclei originari di strambotti o rispetti toscani o siciliani; altrettanto fa in *Mutettus cagliaritani*, pp. 25-26, 38-39 ecc., ove sostiene anche che la tesi di Giovanni Giannini sull'origine dello stornello dalla « rifiorita » del rispetto toscano debba essere capovolta, e si avvale delle osservazioni di Ines Fanna sulla vilotta friulana.

<sup>(315)</sup> R. GARZIA, in A. BOULLIER, *I canti cit.*, p. XI.

<sup>(316)</sup> O. c., ivi. Per il valore incertissimo della denominazione *taja* cfr. *Alcune questioni terminologiche cit.*, pp. 21 sgg., e, per la identificazione acritica del Garzia di *taja* e *mutu* o *mutettu*, p. 17, nota, e p. 23, n. 47.

A questo (ch'è l'« esempio *b* »), segue « il tema di una ' canzone ' logudorese della raccolta Spano — popolareggiante dunque »; ed è l'« esempio *c* », tratto da una composizione di don Gavino Passino di Bosa:

Ite appo fattu, nara,  
che appenas mancu mi miras?  
Cando passo ti retiras,  
no mi das mancu sa cara <sup>(317)</sup>.

Quali le conclusioni di questa costruzione? Così le trae il Garzia:

Il popolo essere collettivo (esempio *b*), e il poeta popolareggiante (esempio *c*) si equivalgono per la natura dell'ufficio che compiono rispetto al motivo del singolo individuo che l'ha concepito e espresso in forma sommaria e spesso grezza (esempio *a*); la differenza sta nella qualità del canto, perchè l'uno — popolo essere collettivo — resta nell'ambito d'una consuetudine poetica consolidatasi, se è lecita l'espressione, nella frase musicale, e l'altro — poeta popolareggiante — fa del motivo il 'tema d'una nuova ispirazione, o meglio, d'un arteficio maggiore e talvolta migliore; ma anche costui, se fa più in grande e compie il destino dei raffazzonatori di sciupare la freschezza e la semplicità d'un motivo poetico, non cessa di essere un individuo di quel popolo, essere collettivo, in mezzo al quale è nato il motivo; non perde una delle qualità di quell'essere, e quindi a questo non potrà non piacere il suo canto. In quanto ciò avviene, distinguiamo pure fin che si vuole e si deve per le proporzioni, le tonalità, le ambizioni o pretese la poesia popolareggiante; ma non serviamocene per contrapporla al canto popolare. Differenza di stampo o forma, ma identità di vita sensitiva e affettiva, identità di gusto, identità di tono: poesia riflessa. Quella spontanea e naturale è il canto popolare, la strofetta di due e di quattro versi, o qualunque altra forma metrica che esprima un rudimento di pensiero o d'affetto (l'esempio *a* dei citati).

Si dirà con lo Jeanroy citato or ora: — ma anche codesta è poesia riflessa, perchè opera di un singolo individuo. — Sì; ma è un rudi-

<sup>(317)</sup> R. GARZIA, in A. BOULLIER, *I canti cit.*, p. XII.

mento, è la cellula dell'organismo poetico cui elabora prontamente l'essere collettivo quando gli piace; ora, se poesia spontanea, nel senso rigoroso della parola, e poesia popolare sono termini assolutamente antitetici, poichè in effetto si ha anche in mezzo al popolo un'elaborazione artistica, qualunque ne sia il valore, di un motivo semplice e rudimentale, è lecita e giusta la differenza che ho segnato poco fa <sup>(318)</sup>.

Non è difficile riconoscere in questa pagina l'equivoco di cui già abbiamo segnalato la presenza, e che ora si manifesta anche in una evidente ambiguità terminologica <sup>(319)</sup>: la confusione tra « poesia popolare » e motivo poetico (o sentimentale) centrale e dominante; tra « fuggevoli e inconscie secrezioni del sentimento » e componimento poetico. Il quale ultimo — aveva ben ragione il Flamini — è l'unico oggetto reale e possibile di una indagine concreta; le altre invece, o sono inaccessibili, o si riducono soltanto a ciò che più o meno arbitrariamente veniamo isolando dal contesto, con criteri soggettivi, senza certezza, e soprattutto senza grande profitto in campo storico-filologico.

Vero è che nel caso del *mutettu* l'isolamento dei « motivi » poetici o sentimentali gode di opportunità assai maggiori che per altri componimenti: si pensi alla divisione strutturale in *sterri-mentu e cobertanza*, col suo iato e con la asserita precedenza della seconda parte (che contiene il sentimento reale da esprimere) sulla prima (che costituirebbe solo un completamento metrico-formale e retorico), e si avranno chiare le ragioni per cui Raffa Garzia si induceva a sostenere, come abbiamo visto, che le « monadi » e gli « elementi irriducibili », fossero attingibili e documentabili. Discorrendo, nei *Mutettus cagliaritani*, delle *torradas* di due versi infatti scriveva:

---

<sup>(318)</sup> O. c., pp. XII-XIV.

<sup>(319)</sup> È facile notare che nel passo riferito il Garzia ora identifica il « canto popolare » con la poesia « spontanea e naturale », ed ora invece contrappone come assolutamente antitetiche la « poesia popolare » e quella « spontanea »; nè opera una distinzione, come pure aveva fatto il Pitrè, tra « canto popolare » e « poesia popolare », giacchè anche il « canto popolare » è, ad un certo punto del suo scritto, considerato « poesia riflessa ».

Due versetti appena, un solo pensiero... Ecco le « monadi », o « elementi irriducibili », o « strofe prototipi », delle quali discorsero il Gorra e il Flamini: accenni, sfumature, il lieve tremito d'una anima commossa; è impossibile semplificare di più nell'espressione ritmica dei moti naturali e spontanei di un qualunque affetto <sup>(320)</sup>.

Anche su Raffa Garzia, dunque, la situazione locale agisce in modo determinante (pur se più sottile e mediato). Da un lato, col suo poco netto distacco tra i diversi livelli culturali, essa preme per l'abbandono delle differenze concettuali troppo nette tra « popolare », « popolareggiante », ecc.; reclama una rivalutazione psicologica se non addirittura estetica del « popolareggiante » <sup>(321)</sup>; sollecita una revisione del concetto stesso di poesia popolare. Dall'altro, con certe sue forme metriche peculiari, induce ad accettare e a convalidare un certo tipo di definizione della poesia popolare. Ma ciò non rende meno discutibile l'equivoco che si annida in quella definizione, o meno gravi le conseguenze che ne derivano, allorchè il Garzia, dopo aver dato veste di sistemazione concettuale generale a ciò che l'esperienza dei fatti sardi gli suggerisce, tenta di interpretare ulteriormente i fatti sardi alla luce di quella sistemazione. Basti un esempio, che in verità costituisce un caso limite. Al tempo delle sue prime

---

<sup>(320)</sup> R. GARZIA, *Mutettus cagliaritani* cit., p. 18.

<sup>(321)</sup> In un primo momento la differenza tra « popolare » e « popolareggiante » è, per il Garzia, essenzialmente estetica: « Quindi — mi dirà il critico — per te fra poesia di popolo essere collettivo, e poesia popolareggiante o dialettale o semidotta non è differenza alcuna? — No, di certo, per la cosiddetta demopsicologia, ovverossia per l'intima conoscenza dell'anima popolare... La differenza è nell'arte — e intendo per questa la legge suprema di bellezza che la governa e che è la misura; non voluta, ma subita dal popolo essere collettivo a causa della melodia che lo costringe alla morigeratezza per quanto si voglia scapricciare; appena egli se ne libera si rifà del sacrificio esuberantemente » (in A. BOULLIER, *I canti* cit., pp. XX-XXI). E sovente il Garzia condanna gli artifici della poesia dialettale sarda, pur non negandole meriti d'arte, che gli paiono particolarmente evidenti nei « temi » delle canzoni, già isolati da Domenico Valla. In un secondo momento però anche la differenza di fondo pare abolita: in *Mutettus cagliaritani*, pp. 30-31, Garzia dichiara di aver ospitato nella raccolta anche testi popolareggianti ma « senza rimorsi, per la salda convinzione espressa già un anno fa che eguale valutazione estetica deve farsi della poesia popolare e della popolareggiante ».

realistiche e problematiche considerazioni, quando polemizzava argutamente contro la pretesa antichità « nuragica » del *mutu*, lo studioso sardo aveva ritenuto che il « conto degli anni » sarebbe disceso come conseguenza abbastanza agevole dalla soluzione del problema dell'origine della forma; ora invece, nei *Mutettus cagliaritani*, giunto al punto di dover concludere sul « carattere particolare » della metrica del *mutu* e del *mutettu*, egli si preoccupa di precisare che s'ha da procedere « senza... determinar date »: « fatica vana » sarebbe infatti codesta, per le seguenti più o meno buone ragioni:

Parecchi studiosi con mirabile industria andarono raspollando nei *mutettus* gli indizi che potessero farci risalire nel tempo: ne discussi anch'io; ma a parte che gl'indizi mancano, e che le allusioni storiche e gli arcaismi non sono sufficienti a darci precisi orientamenti, è manifesto che quand'anche li ritrovassimo non potremmo porre in essi le prime mosse del canto popolare. Questo è eterno; è incominciato con la vita dell'umanità e solo con essa si spengerà: ora, come tutti gli altri, anche il popolo sardo ha preso a cantare odj ed amori dal primo suo giorno. Nè la materia sarà stata diversa da quella che è oggi; altre forme certo, ma la stessa sostanza, e in questa la stessa originalità etnica <sup>(322)</sup>.

La confusione tra tema (o sentimento o motivo) e testo concreto e specifico ha pienamente agito; e l'evasione dalla storia nell'« eterno », potenzialmente presente in tutta la costruzione teorica del Garzia, è ormai compiuta. Certo lo studioso sardo ha mille ragioni per riconfermare la sua sfiducia negli indizi cronologici forniti dai contenuti; ed ha ragione di sottolineare ancora che, comunque, tali indizi nei canti sardi sono scarsi. Ma tra la concretezza di queste considerazioni, ed il pregiudiziale rifiuto di ogni indagine documentaria e filologica su quella diversità delle forme che pure riconosce esistente, corre un bel tratto: il tratto decisivo che appunto divide la ragione storica dalla fantasia del mito. Giacchè quell'eternità che egli ora proclama non

---

<sup>(322)</sup> R. GARZIA, *Mutettus cagliaritani* cit., p. 44.

è meno mitica di quell'antichità nuragica che dieci anni prima aveva così vivacemente respinto. E posto pure che si accettasse per buona questa eternità di sentimenti, resta sempre da chiedersi a che giovi il proclamarla, allorchè ciò porta ad abbandonare lo studio concreto delle forme storiche in cui (come tutti ammettono, e Garzia per il primo) quella eternità s'è di volta in volta calata.

28. Falseremmo però il profilo dell'opera di Raffa Garzia ove non segnalassimo subito che questa fuga romantico-idealistica dalla storia costituisce, è vero, una tendenza di fondo del suo lavoro, ma non si manifesta sempre in modo così netto, nè impedisce che moltissime parti della sua opera abbiano una validità notevole sul piano dei fatti concreti. E l'elenco sarebbe assai lungo se dovessimo registrare ad una ad una tutte le giuste osservazioni singole che si incontrano nei suoi scritti. Si pensi a quelle che fanno della sua edizione del Boullier una preziosa fonte analitico-documentaria per la poesia popolareggiante della Sardegna, ed in particolare alla analisi dei metri culti e semiculti sardi che non solo sorpassa di molto, per compiutezza e precisione, i precedenti tentativi (sia quello vecchissimo dello Spano, sia quelli o confusi o parziali di Francesco Mango e di Giovanni Mari), ma riesce anche a stabilire rapporti formali abbastanza precisi con antiche forme metriche quali la canzone a ballo o la barzelletta, attribuendone alla Spagna piuttosto che all'Italia la introduzione in Sardegna <sup>(323)</sup>. O si vedano anche, nella introduzione ai *Mutettus*, le annotazioni sull'importanza della melodia

---

<sup>(323)</sup> Si veda tutta l'appendice sulla « ritmica sarda » in A. BOULLIER, *I canti cit.*, pp. 197-222, e in particolare le pp. 213 sgg. per i raffronti metrici e per l'ipotesi dell'influenza spagnola. Va qui notato che il Garzia, pur rilevando alcune prove incontrovertibili di questa influenza (così, per es., a p. 220, quelle delle denominazioni di alcuni componimenti come *gosos*, *quintilla*, *redondiglia*, ed altre meno certe) non si avvide del riscontro formale forse più significativo esistente tra poesia spagnola e poesia dialettale sarda: quello offerto dalla *deghina in glossa* che, se ha il primo schema che Garzia ne indica a p. 208, corrisponde esattamente alla *décima* spagnola.

nel determinare le forme metriche o almeno quelle ripetizioni di versi che hanno tanta importanza in strutture del tipo dei *mutos* e dei *mutettus* <sup>(324)</sup>. O si pensi infine alle osservazioni che stabiliscono paralleli anche formali tra *mutos* e *mutettus* sardi e *coplas* spagnole, e che segnalano — assieme a riscontri più generici e meno convincenti — due analogie strutturali assai precise: quella della « incoherencia », e quella di schemi che ben possiamo dire « parallelistici » <sup>(325)</sup>. Nè occorre ricordare il valore documentario che i mille *mutettus* raccolti, ordinati, foneticamente trascritti, raffrontati e commentati, hanno per la conoscenza della poesia popolare dell'isola.

Ma anche il tentativo di delineare il profilo generale della storia della poesia sarda, che Garzia compì entro i limiti del suo orientamento concettuale e del materiale documentario disponibile, non è privo di aspetti positivi. E mette conto di esaminarli.

Posto dunque che il nucleo originario del *mutettu* sia il distico — questo è ormai il convincimento del Garzia <sup>(326)</sup> —, come si concilia la tesi attuale con quella di D'Ancona, in precedenza condivisa, che « il fondamento di qualsivoglia poesia popolare » sia invece il tetrastico? E come si spiega il tetrastico

<sup>(324)</sup> All'importanza del motivo musicale nel determinare la forma metrica Garzia aveva già accennato nella edizione del Boullier (cfr. il passo riferito alla nostra nota 331); nei *Mutettus cagliaritari*, pp. 20 sgg., egli torna sull'argomento, in più diretta relazione con la frase musicale del *mutettu*. Per le trascrizioni musicali pubblicate dal Garzia cfr. la nota 273.

<sup>(325)</sup> *Mutettus cagliaritari* cit., pp. 45-47. Gli schemi parallelistici qui segnalati dal Garzia sono da porsi a riscontro con taluni dei così detti *mutos torraos* di Cian e Nurra, solo parzialmente riconosciuti dal Bellorini: cfr. la nostra nota 202 ed il nostro lavoro cui li facciamo rinvio.

Quanto alle *coplas* cui Garzia fa riferimento, accanto alle analogie generiche, vanno segnalate le differenze specifiche: verso ottonario e schema x a x a.

<sup>(326)</sup> Convincimento più volte ripetuto, anche con esplicita ritrattazione della tesi diversa adottata in precedenza: cfr. *Mutettus cagliaritari* cit., pp. 24 e 24 n. 1; 27, n. 1; 44. Per sostenere la tesi, che evidentemente poggia sull'esistenza di *torradas* o *cobertanze* di due versi, Garzia deve naturalmente liberarsi dall'ostacolo delle quartine a senso continuo (senza « incongruenza ») che non sono riducibili a distici; e ciò fa con un procedimento in verità troppo sbrigativo, limitandosi ad asserire *sic et simpliciter* che « i tetrastici interi... non sono, a suo parere, opera del popolo essere individuale » (p. 24; cfr. anche p. 30).

del *mutettu* compiuto? La risposta è, almeno in apparenza, assai agevole: il distico originario è la « poesia spontanea » dell'« essere individuale »; il tetrastico è sì il « fondamento ecc. », ma solo se per poesia popolare si intenda quella dell'« essere collettivo » <sup>(327)</sup>:

Presi isolatamente quei motivi semplicissimi appaiono frammenti di un canto maggiore (può comporlo chiunque ne abbia vaghezza, raggruppando quelli con l'industria che ho usato nella mia raccolta); e tali in effetti li giudica il popolo, che sente il bisogno di compierli, dirò anzi, di quadrarli <sup>(328)</sup>.

E per « quadrarli », secondo il Garzia, il popolo « si contenta della prima appiccicatura di versicoli che gli viene in mente », giacchè « qualunque allungamento » del motivo iniziale « lo sciuperebbe » <sup>(329)</sup>. Ecco quindi l'« ingenuo artificio » dell'*istèrria* o *sterrimentu*: « materia fantastica, sciolta da ogni legame di senso », « parte accessoria » che vale solo per la sua funzione ritmica, « poco o niente apprezzata da chi l'usa », ed incapace di dar conto delle capacità sentimentali del « popolo ». Con le allusioni a persone e cose che contiene, con le reminiscenze che conserva, con i particolari modi stilistici che adotta, l'*istèrria* riflette certo l'ambiente, documenta il « grado di potenza fantastica del popolo », può servire di guida « a possibili ravvicinamenti, il cui valore dal campo letterario si estende a quello etnografico », « ma artisticamente parlando, conclude il Garzia, è cosa informe, scomposta, accozzaglia o miscuglio, per lo meno è un capriccio » <sup>(330)</sup>. Lasciamo da parte ogni discussione su questa svalutazione estetica dell'*istèrria*; ci basti dire che è piuttosto difficile dividerla, non foss'altro pel fatto che

---

<sup>(327)</sup> O. c., p. 20, n. 3: « Convegno col D'Ancona che ' il tetrastico è il fondamento di qualsivoglia poesia popolare ' — dell'essere collettivo, beninteso ».

<sup>(328)</sup> O. c., p. 20.

<sup>(329)</sup> O. c., p. 24.

<sup>(330)</sup> O. c., p. 27.

ciò che abbiamo di fronte è sempre un componimento di due parti, distinte e indipendenti quanto si vuole, ma comunque congiunte: esso dunque ha effetto e valore solo nella sua integrità, sia pure casuale o bizzarra. Resterebbe se mai da chiederci quale ragione il Garzia adduca per spiegare perchè il « popolo » in generale senta quel bisogno di « quadrare » i distici iniziali; ma tranne gli accenni alla funzione della melodia « quadrata » (e resterebbe pur sempre da spiegare perchè mai sia quadrata e non altrimenti) lo studioso sardo non tenta spiegazioni.

Cerca invece Garzia di dare risposta ad un'altra domanda implicita: perchè mai il popolo sardo abbia « quadrato » i distici nella forma del *mutettu*, e quello friulano invece nella vilotta, o quello toscano nel rispetto. A questo punto, data la sempre maggiore importanza che Garzia veniva attribuendo ai caratteri etnici, ci si attenderebbe una risposta psicologico-razziale: e cioè che il *mutettu* è una espressione della psiche sarda, diversa da quella friulana o toscana. Invece, stranamente, la risposta è storica e non etnica:

Quale canto precedesse il *mutettu* o *mutu* ignoriamo, ma penso che non fosse altro che un distico <sup>(331)</sup> — l'attuale *koberimentu* o *torrada*: forma dunque naturalmente indigena, nella sua essenza organica di cellula o elemento primo del canto popolare, com'è stato in tutti quanti i popoli. La grande importanza che il popolo dà al secondo distico denota un'intensa simpatia che si è rafforzata nel tempo: e la sua primitività inalterata assicura che nessuna forma gli si sovrappose. Dagli Spagnuoli i Sardi appresero a quadrarlo, siccome ho detto; cor-

---

<sup>(331)</sup> In nota il Garzia aggiunge: « Distico ottonario, io credo », e tenta di giustificare la sua ipotesi (che contrasta con una delle caratteristiche più costanti dei *mutos* e *mutettus*, quasi tutti in settenari) con il ritmo musicale del *mutettu* che a suo giudizio sarebbe « mirabilmente adatto all'ottonario ». Se anche così fosse, resterebbe da spiegare come mai i *mutos* e i *mutettus* siano oggi in settenari; e non sembra molto convincente la congettura del Garzia che ciò si debba all'influenza del ritmo di *su drallallera* che, sempre a suo giudizio, sarebbe « veramente settenario ». Del resto lo stesso Garzia afferma che è « impossibile rispondere » al quesito; ed è naturale che sia così, trattandosi di una ipotesi che non nasce dai documenti, ma solo dal desiderio di « mettere in evidenza come anche in Sardegna la melodia popolare si sia formata sul ritmo ottonario », e cioè dal desiderio di sposare una tesi generale e astratta.

nice moderna (per rispetto ai sardi, chè per se stessa aveva le sue rughe già da tempo) di cose antiche <sup>(332)</sup>.

E altrove, più direttamente:

Il *mutettu* nel suo elemento costitutivo è indigeno e... dalla Spagna ha tratto la veste ritmica del tetrastico, e conseguentemente la forma del *mutu* e del *mutu torrau* <sup>(333)</sup>.

Così, stranamente, sarebbero « indigeni » proprio i motivi iniziali, le cosiddette « monadi », che trovano analogie ovunque; ed al contrario sarebbero importate proprie le « forme », che invece non trovano (o quasi) riscontro fuori dell'isola. Ed è evidente il contrasto di questa posizione con l'affermazione, già riferita, che il « motivo rudimentale », identico ovunque, diverrebbe « italiano o magiaro » ecc. quando un popolo lo svolga e lo foggia in quella « forma » che ad esso piace. Ma tant'è; e Raffa Garzia è perciò ora costretto a cercare i segni della « peculiarità » sarda, di ciò che egli chiama la « irreducibilità dell'anima sarda agli adescamenti dei popoli stranieri » <sup>(334)</sup>, non nelle forme metriche, la cui singolarità è invece assolutamente evidente, ma in evanescenti sfumature psicologiche: nella « sostenutezza » o nel « pudore », nella « semplicità » o nella « malinconia » <sup>(335)</sup>, che costituirebbero il non meglio precisato « segno particolare » che starebbe annidato « in una piega del pensiero, in una frase, in un'arguzia » e che manifesterebbe « la persona etnica ben chiara e rilevata, ora con la fiera che non transige, ora con la passione eloquente, qua nel dolore che brucia, là nello scherno frizzante » <sup>(336)</sup>. È la necessaria conseguenza della confusione già tante volte ricordata tra « motivi » e « te-

---

<sup>(332)</sup> *Mutettus cagliaritani* cit., pp. 44-45.

<sup>(333)</sup> O. c., p. 47, n. 3.

<sup>(334)</sup> O. c., p. 48.

<sup>(335)</sup> O. c., pp. 50-51.

<sup>(336)</sup> O. c., p. 51.

sti »; ed è anche conseguenza dell'orientamento etnicizzante e non storicistico che il giusto patriottismo del Garzia, e la sua giusta percezione della singolarità della condizione sarda, erano venuti assumendo: una sorta di reazione romantico-idealistica (o irrazionalistica) alle posizioni romantico-positivistiche di Pitrè, della quale l'opera del Boullier ha costituito, per il Garzia, il simbolo polemico, oltre che l'alimento più diretto.

Ma se spogliamo la costruzione dalle sue pretese teoriche e generalizzatrici, e riconduciamo il discorso del Garzia ai fatti sardi da cui deriva, le ipotesi appaiono assai meno labili, e passibili di più concreta discussione o elaborazione.

Che Garzia, ad esempio, abbia pensato all'influenza spagnola piuttosto che a quella italiana, sembra invero abbastanza giustificato dalle ragioni che adduce: precocità — rispetto allo sviluppo letterario italiano — della dominazione aragonese sull'isola <sup>(337)</sup>; evidenza di taluni influssi della ritmica spagnola sul « parnaso sardo », che Garzia considera addirittura « propaggine diretta dello spagnolo » <sup>(338)</sup>; affinità metriche, talvolta assai evidenti, tra la *copla* e il *mutettu* <sup>(339)</sup>. Restano naturalmente molti interrogativi: che c'era nell'isola, prima dell'influsso spagnolo, e soprattutto nelle zone interne su cui esso evidentemente agì con maggiore lentezza? E quella dominazione escluse del tutto l'infiltrazione, magari periferica e ritardata, di modi e forme di origine diversa da quella spagnola? E come si spiega il fatto che alle forme sarde più peculiari si trovino solo rari riscontri nel patrimonio letterario e popolare iberico, e che la struttura classica del *mutu*, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, non ne trovi alcuno? E che senso ha — senso storico e culturale, non « etnico » — il fatto che le forme ripetitive e parallelistiche abbiano avuto in Sardegna una così rigogliosa vitalità, e nel campo del *mutu* e del *mutettu* e in quello

---

<sup>(337)</sup> Oltre ai rinvii già indicati nella nostra nota 323, cfr. *Mutettus cagliaritani* cit., p. 44.

<sup>(338)</sup> O. c., p. 44.

<sup>(339)</sup> Cfr. la nota 325.

della poesia « popolareggiante »? E, posto che vi sia un originario legame tra queste forme sarde e antiche forme della lirica romana, che senso e che storia hanno gli sviluppi locali degli antichi schemi? Ma a parte questi problemi, che Garzia non si pose, nella sua indicazione della influenza spagnola c'era una effettiva validità, che avverte chiunque si accosti allo studio della poesia sarda con intenti storici.

Analogamente, una volta ricondotti i termini (ed i concetti) di poesia « spontanea », « popolare », « popolareggiante », ad accezioni più circoscritte (e cioè ai fatti sardi concreti di cui costituiscono una non necessaria trasposizione), ponendo *torrada* o *cobertanza* in luogo di « poesia spontanea », *mutettu* e *mutu* in luogo di poesia del « popolo essere collettivo », *canthones* o simili, in luogo di « poesia del poeta popolareggiante », ecc., anche il quadro generale dei fenomeni sardi tracciato da Raffa Garzia assume altro valore ed altra consistenza. La sua costruzione teorica circa uno sviluppo dalle « monadi » ai canti reali, e la sua ipotesi che le *torradas* rappresentino quelle « monadi », hanno tutte le debolezze concettuali e documentarie che abbiamo visto; ma la sua constatazione della effettiva presenza di un identico motivo, e di una immagine che lo esprime o simboleggia o cristallizza, tanto in un *mutettu*, quanto in una sestina di ottonari o in una *canthone*, è un fatto assai concreto. Quando egli isola il motivo

E lagrime e sospiri  
in questa porta lascio,

è assolutamente contestabile l'ipotesi che si tratti del « germe » o della « monade » da cui poi si sarebbero sviluppati canti più ampi, ed è altrettanto legittima l'ipotesi contraria: le due dipendono esclusivamente da un preconcetto, « popolaristico » o « culturalistico » che esso sia. Ma la diffusione di quel modulo è indiscutibile, e indiscutibile è il fatto che quella diffusione valica non solo i confini linguistici interni dell'isola, ma anche quelli per così dire socio-culturali, che esistono tra « popolare »,

« popolareggiante », « culto », o tra le forme metriche e le qualificazioni stilistiche che in quel modo denominiamo.

E poichè Garzia, accanto ai presunti casi di sviluppo dallo elementare al complesso, segnala anche processi di tipo inverso — « riprese » di canzoni che, distaccate dal resto del componimento, divengono *battorinas* <sup>(340)</sup> —, ciò che sostanzialmente compare, al di là delle illazioni arbitrarie, è la raffigurazione di una situazione reale: quella dell'isola in cui la circolazione culturale tra « vertici » e « basi » è larghissima e intensa, in forza appunto dell'isolamento culturale di tutti (vertici e basi) nei confronti della vita culturale esterna tanto aulica quanto popolare.

Acquista così più precisa consistenza anche la tesi della essenziale unità della poesia sarda, tante volte ribadita dal Garzia. Non più etnos, psiche, anima ed altri simili concetti romantico-naturalistici; ma unità di una vita storica, che per le sue condizioni esterne ed interne, assume certe caratteristiche peculiari, fortemente differenziate verso l'esterno, e fortemente simili all'interno. Il che non preclude, anzi reclama la ricerca delle differenze interne che pur esistono, e delle somiglianze esterne, che anch'esse ci sono: ma una ricerca storica (e non pseudo-psicologica), di fronte alla quale la nozione generica di « poesia popolare sarda » si articola in concreti problemi singoli, giacchè i *gosos*, per età e natura e caratteristiche formali e rapporti esterni, non sono identici ai *mutos*, e questi non sono confondibili con le *battorinas* o con gli *attitidos*.

Queste dunque, a quanto ci sembra, le luci e le ombre dell'opera vivace di Raffa Garzia; e questa l'eredità di problemi che essa ci lascia. Ed il lavoro ulteriore di ricerca proprio di

---

<sup>(340)</sup> *Mutettus cagliaritanis* cit., p. 31: « Come intuì il Nurra, come si può vedere nella raccolta del Bellowini, nonostante che questi non vi facesse caso, e anche dedurre dalla ricerca di Domenico Valla che isolò accortamente i temi tetrastici di numerosi canti popolareggianti, quali frammenti che son divenuti popolari, molte *battorine*, il nucleo, dunque, dei *mutos*, non sono altro che 'riprese' di barzellette, meritamente fortunate per la felice espressione del sentimento popolare ». Sull'argomento cfr. la nota 251.

qui prende le mosse, giacchè il quarantennio che seguì al suo lavoro, tranne qualche rara eccezione, quasi nulla di sostanziale aggiunse a quanto s'era fatto fino al 1917.

29. Sarebbe naturalmente inesatto affermare che l'ultimo quarantennio manchi del tutto di lavori degni di considerazione: più volte, nel corso del nostro esame, abbiamo fatto ricorso a pubblicazioni recenti o recentissime. Ma l'incremento della documentazione e l'approfondimento analitico compiuti in questo periodo sono limitati.

Fa eccezione, in verità, lo studio musicologico: a parte le giuste riserve di Paolo Toschi che abbiamo già ricordato, le ricerche di Giuseppe Fara e quelle di Gavino Gabriel, svoltesi soprattutto nel periodo fra le due guerre, hanno riunito un materiale di cognizioni assai notevole. Preziosissimo è poi il vasto complesso di registrazioni su nastro di canti e musiche popolari effettuato tra il 1950 e il 1958 dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, a cura del suo direttore Giorgio Nataletti e di altri collaboratori. Ma la storia critica di tutte queste ricerche sarde più o meno recenti, ch'è ancora da scrivere analiticamente, cade fuori del nostro compito; e solo ci resta da constatare che non s'è ancora stretto in modo deciso quel legame tra indagini musicologiche e indagini letterarie di cui già sottolineava l'importanza, molti anni fa, Max Leopold Wagner, e su cui ha nuovamente richiamato l'attenzione Paolo Toschi <sup>(341)</sup>.

Meno produttivo, per continuità di interessi e per massa di documenti raccolti, il settore delle ricerche più strettamente letterarie, solo di recente rianimatosi. Note e noticine di poesia popolare sarda videro la luce ancora abbastanza numerose nel periodo tra le due guerre; ma per la maggior parte di esse può ripetersi quel che Raffa Garzia scriveva a proposito di un arti-

---

<sup>(341)</sup> Per le indicazioni e i rinvii essenziali su tutto l'argomento degli studi musicologici in Sardegna cfr. la nota 273.

coletto del 1916: « *scruta obsoleta*, ormai » <sup>(342)</sup>. Non mancarono tuttavia taluni contributi dai quali possono desumersi elementi documentari non del tutto trascurabili <sup>(343)</sup>. Molto più ampia dovrebbe essere naturalmente la nostra rassegna, se dovessimo occuparci non della sola poesia popolare, ma di tutto il campo delle tradizioni: delle leggende, ad esempio, per le quali si ebbe il lavoro di Gino Bottigioni <sup>(344)</sup>; dell'arte, cui dedicarono il noto volume Arata e Biasi <sup>(345)</sup>; delle costumanze in genere <sup>(346)</sup>, occupandosi delle quali vari studiosi fecero direttamente o indirettamente luogo a testi di poesia popolare, come ad esempio Gino Bottigioni nel suo volumetto panoramico *Vita sarda* <sup>(347)</sup>, o Maria Azara nel suo lavoro sulle tradizioni galluresi <sup>(348)</sup>.

Quanto al periodo successivo alla seconda guerra, il panorama è più ricco di fermenti, anche se le ricerche specifiche restano piuttosto rare. C'è, invero, una riscoperta « continentale » della Sardegna, nel quadro degli interessi nazionali per il mondo contadino meridionale; ma la poesia popolare vi occupa un po-

---

<sup>(342)</sup> R. GARZIA, in A. BOULLIER, *I canti cit.*, p. 198, a proposito di M. CANEPA PORCU, *Brevi note sulla poesia popolare e classica sarda* (in « Italia », Rivista di storia e letteratura di Carrara, V, 1916, pp. 181-205), meritevole tuttavia di meno duro giudizio di altri che seguirono e che non mette conto di trarre fuori dalla dimenticanza. Un cenno appena può farsi, dal nostro punto di vista, all'interesse di Gabriele D'Annunzio per canti e cantatori di Gallura: cfr. S. CAMBOSU, *D'Annunzio e la Sardegna*, in « Ichnusa », n. 12 (a. IV, 1956, fasc. 3), pp. 31-37.

<sup>(343)</sup> Si vedano, ad esempio, le parti documentarie di taluni degli scritti di G. Calvia, E. Chironi, A. Pazzola, R. Satta ecc. comparsi in « Il folklore italiano » tra il 1925 e il 1930.

<sup>(344)</sup> G. BOTTIGLIONI, *Leggende e tradizioni di Sardegna*. Ginevra 1922.

<sup>(345)</sup> G. ARATA - G. BIASI, *Arte sarda*, Milano 1934.

<sup>(346)</sup> Ci è caro cogliere l'occasione per ricordare, anche se non riguardano la poesia popolare, i bei saggi sardi di GIUSEPPE VIDOSSÌ, *Sa musca macedda* (in « Il folklore italiano », IX, 1934, pp. 119-123), e *Di un uso natalizio sardo* (in « Lares », V, 1934, pp. 8-19), ora ristampati nel volume, pubblicato a cura del comitato per le onoranze allo studioso, G. VIDOSSÌ, *Saggi e scritti minori di folklore*, Torino 1960, pp. 157-160 e 180-193.

<sup>(347)</sup> G. BOTTIGLIONI, *Vita sarda: Note di folklore, canti e leggende*, Milano [1925] (nella collezione « Canti, novelle e tradizioni delle regioni d'Italia » diretta da L. Sorrento).

<sup>(348)</sup> M. AZARA, *Tradizioni popolari della Gallura*, Roma 1943.

sto marginale. Non indagheremo qui le ragioni del fatto (che del resto sono abbastanza intuibili, dato l'orientamento di quegli interessi volti soprattutto a cogliere i fenomeni storico-sociali più immediatamente e più brutalmente capaci di rivelare le fratture culturali esistenti all'interno della nazione): un tale esame ci condurrebbe fuori delle questioni sarde che ora ci occupano. Resta il fatto di quella marginalità, dentro e fuori del campo degli studi meridionalistici. Naturalmente nei lavori antologici o ricapitolativi s'è prestata attenzione anche alla poesia isolana: così appunto nella antologia di canti popolari delle diverse regioni di Pier Paolo Pasolini (<sup>349</sup>), e così nel panorama del folklore sardo di Francesco Alziator (<sup>350</sup>). Ma d'altro canto c'è la quasi completa assenza di scritti specifici sulla poesia popolare sarda sia nel volume che « Il Ponte » dedicò alla Sardegna nel 1951 (<sup>351</sup>), sia negli « Atti » del Congresso di tradizioni popolari svoltosi in Sardegna nel 1955 (<sup>352</sup>). Tanto più spicca, perciò, sul terreno specifico delle ricerche storico-filologiche, la ripresa dell'esame dei problemi sollevati dalla poesia sarda, attuata da Paolo Toschi (cui già si doveva la prima utilizzazione della poesia religiosa isolana nel panorama delle forme italiane), con il suo saggio *Folklore e musica di Sardegna*: pur se dedicato prevalentemente a problemi di metodo nella ricerca musicologica, lo scritto contiene una messa a punto delle que-

---

(<sup>349</sup>) P. P. PASOLINI, *Canzoniere italiano: Antologia della poesia popolare*, Bologna 1955, pp. CXII-XV, 335-358. Per talune osservazioni su testi e traduzioni cfr. A. S[ATTA], *Appunti metodologici per una ricerca sulla poesia popolare sarda*, in « Il provinciale », Cagliari, I, 1958, n. 1, pp. 71-73.

(<sup>350</sup>) F. ALZIATOR, *Il folklore sardo*, Bologna 1957, pp. 131 sgg.

(<sup>351</sup>) « Il Ponte », VII, 1951, n. 9-10. Nel volume si incontrano tuttavia accenni alla poesia popolare: nello scritto di M. BERLINGUER, *Aspetti dell'anima popolare*, pp. 1336-41, e in quello più specifico di R. MARCHI, *I canti funebri (nota sugli atti-tidos)*, pp. 1342-51 (gli altri contributi di Raffaello Marchi riguardano altri aspetti della tradizione sarda, e in particolare quelle maschere barbaricine divenute poi, per merito di questo suo scritto, tanto famose).

(<sup>352</sup>) « Atti del VI Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari », in « Lares », XXII, 1956. Solo lo scritto di J. AMADES, già ricordato alla nota 176, riguarda direttamente la poesia popolare sarda.

stioni essenziali in materia di testi, e inoltre un'ampliamento delle prospettive di raffronto delle forme più peculiari <sup>(353)</sup>.

In campo sardo, a parte gli interessi per la poesia dialettale riflessa che hanno trovato la loro espressione più continuativa nell'opera della rivista « S'Ischiglia » <sup>(354)</sup>, l'unica raccolta sistematica di poesia popolare che abbia visto la luce è quella dei *Canti dell'Ogliastra* dovuta a Pietrina Moretti <sup>(355)</sup>.

Su altro piano, non strettamente tecnico e più direttamente legato ai problemi oggi più vivi nella cultura isolana, si dispongono taluni accenni alla poesia popolare che, se non recano contributi decisivi alla conoscenza ed alla analisi dei fatti, tuttavia meritano d'essere registrati. Essi testimoniano, anche sul terreno delle nostre ricerche, quell'impegno a battere in breccia il « provincialismo » senza perciò disperdersi nel « cosmopolitismo » che ha costituito uno dei temi del vivace dibattito sulla cultura sarda svoltosi negli ultimi anni <sup>(356)</sup>. Più spe-

---

<sup>(353)</sup> Per gli scritti sardi di Paolo Toschi, tante volte ricordati nel corso del nostro lavoro, cfr. in particolare le note 33, 170, 234, 273, 289, 290.

<sup>(354)</sup> Cfr. A. SANNA, *Introduzione agli studi di linguistica sarda*, Cagliari 1957, p. 77.

<sup>(355)</sup> P. MORETTI, *Poesia popolare sarda: Canti dell'Ogliastra*, già cit. alla nota 170. Occorre qui aggiungere che numerose tesi di laurea sulla poesia popolare e popolarasca sarda sono state redatte e discusse presso l'Università di Roma da allievi del prof. Toschi e sono conservate presso l'Istituto di Storia delle Tradizioni Popolari della Facoltà di Lettere.

<sup>(356)</sup> Si veda come sul tema delle due opposte fughe dagli impegni culturali seri — quella del « provincialismo » e quella del « cosmopolitismo », che poi spesso vengono a coincidere — insistano anche per la Sardegna (il problema riguarda non solo tutta la condizione meridionale, ma anche la cultura nazionale) A. PIGLIARU, *Il problema della cultura in Sardegna*, in « Ichnusa » n. 10 (a. IV, 1956, fasc. 1), pp. 9-20; G. MELIS BASSU, *Cultura per il labirinto meridionale*, in « Ichnusa », n. 12 (a. IV, 1956, fasc. 3), pp. 13-18; S. DESSANAY, *Breve discorso sul problema della cultura in Sardegna*, in « Il provinciale », I, 1958, fasc. 1, pp. 7-15 (nella stessa rivista, pp. 2 e 5, cfr. anche la nota *in limine* e la premessa). Ma questi che abbiamo ricordato sono soltanto alcuni degli interventi nel vivace e impegnato dibattito che s'è svolto in Sardegna, con partecipazione di intellettuali di formazione politico-culturale diversa, e che ha dato luogo anche a convegni, sia pure di diversa qualità e intenzione, quali quello su « Cultura nazionale e cultura regionale » organizzato dalla rivista « Leggere » (v. il numero dedicato alla Sardegna, a. III, 1957, n. 6; cfr. « Ichnusa », n. 18, a. V, fasc. 3, pp. 65-70) o quello promosso da « Ichnusa » (v. n. 23, a. VI, 1958, fasc. 2; cfr. « Rinascita Sarda », II, 1958, n. 1).

cificamente, questi accenni contribuiscono a darci il senso della realtà isolana, per come ne esprimono certi aspetti e per come tendono ad interpretarla. Si veda ad esempio la noticina (« idea di un libro » che duole non sia stato poi scritto) in cui Raffaello Marchi bene individua quel genere di lirica sarda « che un poeta contadino di Mamojada definisce polemicamente *sas amorosas cantilenas* », e nella quale inoltre segnala come, « di fronte a queste amoroze cantilene che si presentano come un'arcadia stranamente anacronistica, in rapporto ad una realtà umana e sociale tutt'altro che arcadica », ci sia « un mondo poetico del tutto diverso e contrastante che non è mai giunto, per dire così, all'onore delle stampe »: il mondo della poesia polemica e politica, anticonformista. Certo, le osservazioni di Marchi riguardano la poesia « dialettale » (sia pure di pastori e contadini); ma tutta la vicenda che abbiamo sin qui ripercorso ci insegna quale « valore » e « quale rilievo di personalità » abbia avuto e continui ad avere « la figura del poeta... in questa Sardegna dei pastori, dei contadini, degli operai, dei piccoli proprietari inquieti »<sup>(357)</sup>, e non solo in quella. Così la condizione reale della vita e della circolazione culturale isolana, con le sue peculiari accentuazioni di rapporti e di isolamenti, continua a premere su chi ad essa si volga, ed a sollecitare l'attenzione per quello strato « intermedio » di cui tante volte abbiamo discusso. Ed è indicativo che, per fare ancora un esempio, a questo strato appunto si volga un'altra annotazione (di Antonello Satta), che mira a segnalare l'opportunità di « una analisi sociologico-storicistica » del vasto campo che si stende tra la poesia popolareggiante di derivazione colta e la poesia popolare, per riconoscerci i « vari modi con cui la cultura popolare sia venuta a contatto con la cultura della classe dirigente »<sup>(358)</sup>. Cenni, è vero, e propositi ancora troppo generali e non seguiti, almeno per il momento,

---

<sup>(357)</sup> R. MARCHI, *Poesia popolare sarda (Idea di un libro)*, in « Il nuovo corriere », Firenze, 15 luglio 1953.

<sup>(358)</sup> A. S[ATTA], *Appunti metodologici per una ricerca sulla poesia popolare sarda* cit.

da effettive realizzazioni; e tuttavia rivelatori da un lato di intenzioni culturali assai remote dal colorismo provinciale, e dall'altro del quasi permanente predominio, nell'isola, dell'interesse per quella produzione che là è più abbondante, mentre altrove scarseggia o non ha altrettanto rilievo nel vivo della condizione locale.

Una analoga indicazione da *Miele amaro* di Salvatore Cambosu<sup>(359)</sup>: non per via di riflessioni che l'autore faccia sul mondo sardo, ma perchè il libro in sè, nella sua struttura e nel suo spirito, documenta ed esprime la forza di quei rapporti interni, e quel non avvenuto divorzio (o quel meno netto distacco) tra i diversi piani culturali della vita locale. Si veda, tra l'altro, come canti popolari, composizioni semiculte e testi di più netta personalità letteraria si dispongono l'uno a fianco dell'altro senza stridore: che è merito, certo, del gusto e della misura di Cambosu scrittore; e certo è pure, in qualche misura, effetto ottico della nostra distanza (non foss'altro che linguistica) dall'esperienza interna di quella vita; ma che ha radice anche, ed essenzialmente, nella realtà effettiva di quel mondo. E, se è lecito un cenno personale, fu appunto l'incontro con il bel libro di Cambosu che ci dette la prima sensazione viva di certe peculiarità della condizione isolana: che cercammo allora di indicare, pur discorrendone come di « una probabile realtà » ch'era « da accertarsi con più attente indagini »<sup>(360)</sup>.

Quelle che abbiamo sin qui condotto, se confermano e precisano meglio taluni lineamenti, non possono però considerarsi altro che preliminari. Resta ancora un largo margine di approssimazione, che bisogna pazientemente ridurre e, se possibile, eliminare. Per questo occorrerà, tra l'altro, che l'attenzione, dalla storia delle riflessioni sui fatti, si sposti ai fatti che furono o sono oggetto di quella riflessione: forme e tipi di canto, e loro distribuzione e rapporti geografici e socio-culturali. La ripercorsa

---

<sup>(359)</sup> Firenze 1954.

<sup>(360)</sup> Cfr. la nostra nota *Miele amaro*, in « La Lapa, Argomenti di storia e letteratura popolare », III, 1955, pp. 115-116.

esperienza di tanti studiosi, ed i successi o insuccessi dei vari indirizzi, suggeriscono o addirittura impongono le linee generali di questo ulteriore lavoro, sia sul piano più strettamente tecnico-analitico (ove occorre intensificare la cautela critica e la minuziosità scrupolosa dell'accertamento), sia su quello degli orientamenti storiografici più generali (ove l'abbandono di ogni « etnicismo » non storicamente concepito appare come il passo essenziale da compiere). Quanto ai temi particolari delle indagini da svolgere è superfluo qui stenderne un elenco: a quelli che appaiono più importanti abbiamo accennato di volta in volta nel corso della ricerca. Importa invece ribadire l'obiettivo generale: che è di contribuire, agendo in un settore particolare, al lavoro comune di individuazione di una situazione storica. Per questa via ci pare si risolvano sia il generale dilemma tra provincialismo e cosmopolitismo, sia quello — per tanti rispetti analogo, ma più direttamente connesso con i nostri studi — tra l'idoleggiamento delle condizioni e dei residui arcaici (che se non è mistificazione turistica è assurdo conato conservatore) e la trascuranza o ignoranza d'ogni lineamento tradizionale (che è troppo comoda fuga da ogni impegno di trasformazione reale). Non si opera un equivoco compromesso tra le opposte istanze, ma le si risolve nella comprensione storica di ciò che si è stati e si è. È cosa risaputa, ma vale la pena di ribadirla, che nel trapasso dal grezzo amore o dalla grezza indifferenza per il proprio mondo o per l'altrui, alla chiara intelligenza della loro costituzione interna e dei loro rapporti esterni, sta una delle condizioni essenziali per giungere a saldare le fratture culturali di cui la situazione contemporanea soffre.

## INDICE DEI NOMI E DELLE COSE NOTEVOLI

- « A cosa m'andesi cuddu die », 37.  
 « Alburea, Alburea », 62.  
 Alghero, algheresi testi, etc., 39, 48, 62, 80, 83-84, 86, 87, 121.  
 ALZIATOR F., 11, 37, 79, 86, 117, 152.  
 AMADES J., 79, 152.  
 « Amante pellegrino », 62.  
 AMAT DI SAN FILIPPO P., 42, 56, 59-61, 71, 81, 103, 104, 106.  
 AMATI B., 31.  
 Amprua, 129.  
 anacreontica, 68.  
 « andimironai », 128.  
 ANGIUS V., 20, 21, 83.  
*anninnias*, *ninnias*, *ninnios*, 33, 53, 54, 76, 78, 89, 90, 103.  
 Aragonesi, 62, 64, 147.  
 ARAOLLA G., 16, 17, 38, 76.  
 ARATA G., 151.  
 Arborea, 61, 81, 113.  
 ARCE J., 11, 84, 127.  
 « Archivio per lo studio delle tradizioni popolari », 86.  
 ARDY P., 115.  
 ARIOSTO L., 58.  
 « A Santa Arrega andeus », 126.  
 « Attende Venus mia », 49.  
*attitidu*, *attitio*, 24, 25, 33, 37, 40, 41, 54, 78, 79, 80, 82, 85, 86, 90, 104, 105, 149, 152.  
 AZARA M., 151.
- BAFFO G., 49.  
 ballo, 13, 30, 40, 46, 51, 63, 66, 91, 122, 142.  
*ballu tundu*, 51.  
 Barbaria, 60.  
 BARBI M., 7, 116.  
 Barcellona, 126.  
 barzelletta, 142.  
 BASSETTI A., 31.
- BASTIAN A., 133.  
*battorina*, 11, 82, 86, 92, 93, 95, 107, 113, 116, 120, 124, 149.  
 bavaresi stornelli, 102.  
*bboche* (a) 'e tenore, 107.  
 BELLORINI E., 9, 28, 42, 77, 82, 84, 85, 86, 87, 91-96, 99, 107-108, 109, 111, 112, 116, 119, 120, 131, 134, 143, 149.  
 BENVEDUTI P., 116.  
*berbos*, 86.  
 BERLINGUER M., 152.  
 BIASI G., 151.  
 « Biblioteca sarda », 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 38, 39, 108.  
 BINDOCCI A., 21.  
 Bitti, bittesi testi, 65, 68, 85, 117.  
 Bologna, 116.  
 BONAFARTE L. L., 45.  
 BONGHI R., 65.  
 Bosa, 44, 138.  
 BOTTICLIONI G., 151.  
 BOULLIER A., 9, 15, 17, 22, 24, 27, 38, 42, 50-61, 67, 71, 79, 81, 103, 104, 105, 106, 116, 117, 119, 122, 123, 124, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 147, 151.  
 BRESCIANI A., 11, 33, 39-40, 83, 128.  
 Buddusò, 50.  
 BUFFA D., 100.  
 « Bullettino bibliografico sardo », 118.  
*buttudos*, 118.
- Cagliari, cagliaritari testi, dialetto etc., 12, 16, 21, 43, 48, 69, 70, 75, 77, 86, 116, 122.  
 CAGNETTA F., 122.  
 calabresi testi, 70.  
 CALVIA G., 151.  
 CALVO E., 49.  
*campas*, 19, 90, 101, 124, 125.  
 CAMBOSU S., 61, 151, 155.

- Campidano, campidanesi testi, melodie, ecc., 75, 79, 80, 92, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126.
- candelariu*, 86.
- CANEPA F., 77, 85, 112.
- CANEPA PORCU M., 151.
- CANO P., 63.
- cantada (sesta)*, 64.
- canthones, canzonis*, 76, 107, 108, 123, 148.
- canti: carnevaleschi, 118; epico-lirici, narrativi, storici, 6, 7, 43, 51, 57, 58-62, 80, 83, 87, 90, 103-106, 129, 130, 134; funebri, 20, 21-25, 32, 33, 36, 37, 39, 40, 41, 54, 78, 79, 80, 82, 85, 86, 90, 104, 105, 121, 149, 152; lirico-monostrofici, 6, 7, 66, 67, 70, 72, 77, 80, 90, 100, 107, 121 (v. anche *mutettu, mutu*, rispetto ecc.); religiosi, 52, 53, 78, 82, 90, 91, 103, 152 (v. anche *gossos*, laudi, preghiere).
- Canti popolari della Sardegna*: v. PASELLA G.
- cantilene, canzoncine infantili, filastrocche, 70, 75, 76, 77, 80, 82, 85, 86, 90, 103, 105, 118.
- canto a tre voci, 19, 34, 107, 122.
- CANTÙ C., 47.
- canzoneddas de is pipius*, 76.
- canzoni, 46, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 87, 91, 107, 108, 111, 113, 123, 134, 138, 140, 142, 148, 149.
- canzoni « a ripetizioni », 99.
- canzoni *longa* o a *curbas*, 123.
- Canzoni popolari: ossia Raccolta di poesie tempiesi*, 17-18, 19, 20, 38, 54, 59, 67.
- canzonis*: v. *canthones*.
- CAPRA A., 96, 117.
- CARBONI F., 17.
- CARPITELLA D., 122.
- CARRARA E., 87, 96-97, 98, 116.
- CARRER L., 16.
- CARTA RASPI R., 38.
- CASALIS G., 21.
- CASELLI J., 13, 65.
- catalani testi, 48, 83-84, 121, 126.
- « Centro Nazionale Studi di Musica Popolare », 150.
- CESARACCIU F., 63.
- CERCHI P., 63.
- CHIARADIA E., 42, 65.
- chimbantachimbe*, 28.
- CHIRONI E., 151.
- CHISPIMA L., 74.
- « Chi tanti t'aggiani amori », 37.
- CIAN V., 9, 42, 44, 67, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88-91, 95-96, 99, 100, 107, 109, 112, 116, 120, 124, 143.
- CIASCA R., 37, 43, 59, 86, 117.
- cinesi quartine, 102.
- CIRESE A. M., 6, 7, 11, 18, 41, 71, 77, 102, 121, 122, 124, 136.
- ciuri*, 102.
- cobertanza, koberimentu*, 137, 139, 143, 145, 148.
- COCCHIARA G., 66, 114, 129.
- COMPARETTI D., 85.
- contrasti, 62, 87, 91, 113.
- CONTU R., 116.
- copla*, 100, 121, 125, 143, 147.
- CORAZZINI F., 72, 74.
- CORBETTA C., 64.
- Corsica, 49, 64, 123.
- CROCE B., 136.
- CUBEDDU G. P. (oppure L.), 16, 17, 19, 38, 63, 68, 109.
- cuncordu*, 19.
- curbas (a)*, 123.
- D'Achena Petru: v. Dialogo ecc.
- DALL'ONGARO F., 16.
- D'ANCONA A., 15, 18, 49, 81, 85, 115, 116, 118, 125, 129, 130, 131, 132, 143, 144.
- D'ANNUNZIO G., 151.
- DANTE, 99.
- D'Azzena Petru: v. Dialogo ecc.
- DE GUBERNATIS A., 50, 85, 86, 114.
- décima* spagnola, 142.
- deghina*, 27, 64, 142.
- DELEDDA E., 63.
- DELEDDA G., 85, 86, 114-115, 118.
- DELLA MARIA G., 37.
- DE MARTINO E., 133.
- « De sa turri de su forti », 38.
- DESSANAY S., 153.
- dialetti, dialettali testi culti e semiculti, 16, 20, 32, 35, 38, 41, 49, 54, 56, 57, 61, 65, 75, 76, 77, 81, 82, 86, 89, 109, 111, 114, 117, 118, 153, 154.
- Dialogo di Petru d'Achena e Antonio Pagiolu, 38, 41.

Dionigi di Portogallo, 99.  
 distico, 23, 68, 125, 143, 144, 145.  
 « Di tre culumbuli una », 24.  
 dodecasillabo, 68.  
*doighina*, 64.  
 « Donna Lombarda », 62.  
 DORE M., 25, 68, 109.  
*drallallera, trallallera (su)*, 123, 145.  
 dramma sacro, 76.  
 « Due amanti », 62.  
 « Dunosa, pigliaddi a me », 62.  
*duru duru*, 85, 122.

endecasillabo, 68, 102.  
 « enninnò », 11.  
 ENNIO, 11.  
 esordi, 101, 102.

FADDA PISCHEDDA F., 73, 74, 87, 110.  
 FANNA I., 137.  
 FARA DESSY G., 122, 127, 129, 150.  
 FARNESI C., 115.  
 FERRARO C., 23, 24, 48, 62, 79, 82, 83,  
 85, 86, 90, 92, 100-101, 102, 103, 104,  
 105, 106, 116.  
 filastrocche: v. cantilene.  
*fini (su)*, 98.  
 fiori, fioretti siciliani, 89, 102.  
 FLAMINI F., 136, 138, 140.  
 FLORIS G., 41.  
 fogli volanti, 77.  
 FÖRSTER W., 81.  
 francesi testi, 70.  
 FRANK J., 83.  
 FUOS J., 33, 34.  
 FUSINATO A., 74.

GABRIEL G., 122, 150.  
 GALLI L., 42, 46, 48-50.  
 Gallura, galluresi testi ecc., 18, 36, 38,  
 74, 80, 82, 85, 90, 123, 124, 128, 134,  
 151.  
 gare poetiche, 22, 26, 28, 125, 136.  
 GARZIA R., 9, 17, 22, 23, 24, 27, 44, 51,  
 54, 56, 57, 60, 74, 79, 87, 98, 102, 105-  
 106, 109, 110, 112, 113, 116, 117, 118,  
 119, 121, 122, 123-151.  
 GASTALDI MILLELINE P., 33.  
 « Gazzetta popolare », 48.  
 Germania, 64.  
 ghilarzesi testi, 85.

GIACOMELLI G., 122.  
 GIANNINI G., 48, 137.  
 GIANNINI S., 7.  
 giochi (versi per), 70, 76, 80, 82, 86.  
*giogus de is pipius*, 76.  
 giuramenti, 86.  
 GIUSTI G., 74.  
 GIUSTINIAN L., 87, 132.  
 « giustiniane », 87, 131.  
*glossa (in)*, 27, 142.  
*gòbbula*, 80, 89, 90.  
*goccius, gosos*, 38, 76, 78, 79, 80, 90,  
 103, 122, 142, 149.  
 GOETHE J. W., 49.  
 Gonare, 86.  
 GORRA E., 136, 140.  
*gosos*: v. *goccius*.  
*graminatoggiu, graminatoggiu*, 36, 39,  
 41, 80, 85, 118.  
 GRAMSCI A., 51.  
 Greci, 13.  
 GROSSMANN R., 122.  
 GUARNERIO P. E., 9, 62, 64, 76, 78, 83,  
 85, 88, 90, 104, 107, 113.

« Ichnusa », 153.  
 idillio, 64.  
 imprecazioni, 86.  
 improvvisatori, improvvisazione, 19, 20,  
 21-22, 25, 26-33, 36, 37, 38, 39, 41, 57,  
 77, 86, 88, 90, 125, 136.  
*incoherencia*, 143.  
 « incongruenza », 39, 75, 96, 98, 100,  
 101, 102, 112, 139, 143.  
 « Indicatore sardo », 21.  
 indonesiani testi, 102.  
 indovinelli, *indovinellus*, 76, 82, 85, 86,  
 117.  
 « intercalari », 25, 41, 79.  
 ispano-moreschi influssi, 128.  
*istèrria, istèrrida, sterrimentu*, 90, 92,  
 94, 96, 97, 98, 101, 125, 134, 139, 144.  
 « Ite appo fattu, nara », 138.  
 IVE A., 116, 132.

JEANROY A., 138.

*koberimentu*, 145.

LA MARMORA A., 11, 12, 33, 35-36, 40,  
 41, 83.

- laudi, 78, 86, 114.  
*launeddas*, 13, 37, 51, 76, 122.  
 Lazio, 31.  
 leggende, novelline, 75, 76, 83, 151.  
 « Leggere », 153.  
 LILLIU G., 128.  
*lira* (in), 27, 64.  
 liturgici influssi, 128.  
 LODDO CANEPA F., 21, 116.  
 Logudoro, logudoresi testi, dialetto ecc.  
 16, 44, 45, 50, 65, 67, 80, 82, 83, 84,  
 85, 99, 124, 126, 138.  
 LUCIANO B., 41.  
  
 Macomer, 68.  
 MADAO M., 10, 12-14, 16, 17, 19, 34, 35,  
 36, 38, 41, 43, 47, 48, 65, 83, 92, 128.  
 MADAU S., 85, 115.  
 « maggio », 12, 36, 41, 79.  
 MALTZAN (VON) H., 42, 64, 80.  
 Mamoiada, 154.  
 MANCA LEONI S., 17.  
 MANGO F., 9, 72, 75-79, 80, 83, 88, 108,  
 116, 117, 137, 142.  
 MANNU F., 61.  
 manoscritti, stampe, fogli volanti, 30, 68  
 77, 89.  
 MANTEGAZZA P., 42, 47, 64, 80.  
 MARCHI R., 152, 154.  
 Marghine, 122.  
 MARI G., 48, 82, 98, 117, 118, 123, 124,  
 134, 142.  
 MARIA F. P., 68.  
 « Maria e Antonio », 103, 104.  
 « Maritu meu caru », 23.  
 MARTELLI V., 35.  
 MELE D., 19, 65, 68.  
 MELE S., 73.  
 MELI G., 49.  
 MELIS U., 123.  
 MELIS BASSU G., 153.  
 MERCANTINI G., 74.  
 « Meteora » (La), 21.  
 metrica sarda (trattazioni), 27, 32, 76,  
 142.  
 MILÁ Y FONTANALS M., 83.  
 MIMAUT J. F., 33, 34-35, 37, 38, 41.  
 mitologia, 29.  
 MOCCI A., 76, 85.  
*mode*, 27.  
 Molise, 6.  
  
 monogenesi, 131 sgg.  
 MORETTI P., 48, 79, 153.  
 Mori, 59, 60, 64.  
 MOROSI G., 83.  
*motett* spagnolo, 113.  
 « Muiran muiran, los Francesos », 39.  
 MÜLLER W., 14.  
 MURENU M., 63, 68.  
 musica, 13, 34, 40, 63, 76, 121-123, 126,  
 127-128, 142-143, 145, 150, 152.  
*muta*, 64.  
*mutettu*, 11, 12, 13, 14, 19, 25, 34, 35,  
 38, 41, 43, 48, 60, 64, 65, 72, 75, 76,  
 77, 78, 79, 86, 87, 98, 100, 102, 112,  
 116, 118, 119, 120-127, 130, 132, 137,  
 139, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148,  
*muttetos*, 90.  
*muttetti*, *mottetti* siciliani, 64, 89.  
*mutu*, 11, 12, 13, 14, 19, 25, 28, 41, 43,  
 48, 65, 71, 72, 79, 82, 85, 87, 89-103,  
 107, 108, 110, 111, 112, 113, 116, 120-  
 130, 137, 141, 143, 145, 146, 147, 148,  
 149.  
  
 napoletani testi, 71.  
 NATALETTI G., 122, 150.  
 NIGRA C., 6, 7, 49, 60, 62, 81, 100, 104,  
 106.  
 ninne nanne, 20, 25, 32, 33, 41, 53, 54,  
 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 86,  
 89, 90, 103, 137.  
*ninnias*, *ninnios*: v. *anninnias*.  
*noina*, 27, 64.  
 nomignoli, 86.  
 Nora, 128.  
 Nostra Signora di Gonare (laude di), 86.  
 NOUGARET P.-J. B., 33, 34.  
 NOVATI F., 85, 99-100, 103.  
 Nuoro, nuoresi testi, 85, 86, 99.  
 NURRA P., 26, 39, 79, 84, 85, 86, 87, 91,  
 99, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 112,  
 113, 116, 143, 149.  
  
*octava*, 27, 64, 65, 68.  
 ode pindarica, 68.  
 « O dèssu coro meu », 22.  
 odi sardo-latine, 13, 17, 35.  
 Ogliastro, 48, 79, 153.  
 Oliena, 35.  
 ONETO N., 122.  
 ORAZIO, 49.

- Oristano, oristanesi testi, 122, 123.  
 ottava, 22, 27, 36, 37, 49, 64, 65, 68.  
 ottonario, 143, 145, 148.  
 « O Visconte de Narbona », 62.  
 Ozieri, 12, 36, 41, 68, 79, 87.
- Pagiolu Antonio: v. Dialogo ecc.  
 PAIS A., 74.  
 PAIS E., 128.  
 Palermo, 69.  
 PALLOTTINO M., 128.  
 PALOMBA G., 83.  
 parallelistici schemi, 23, 143, 147.  
 PASELLA A., 85.  
 PASELLA G., 14, 16, 19, 21, 38, 54, 59, 67.  
 PASOLINI P. P., 152.  
 PASQUIN A. C.: v. VALERY.  
 PASSINO G., 138.  
 « passioni », 78, 79.  
 Pattada, 68.  
 PAZZOLA A., 151.  
 PES G., 16, 18, 38.  
 PETRARCA F., 49, 99; petrarchesca canzone, 68.  
 PETTAZZONI R., 128.  
 Piemonte, 7.  
 PIGLIARU A., 153.  
 PINNA G. L., 49, 68.  
 PINTOR NAVONI E. L., 16.  
 PINTOR SIRIGU E., 16.  
 PIREDDA B., 115.  
 PIRISI PIRINO G. F., 77.  
 PISCHEDDA G., 73.  
 PISCHEDDA T., 17, 19, 54, 59.  
 PISURZI P., 63.  
 PITRÈ G., 9, 13, 15, 33, 42, 44, 46, 47, 51, 56, 57, 61, 62, 64-73, 75, 76, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 89, 107, 108, 109, 121, 129, 134, 135, 139, 147.  
 Ploaghe, 43, 63, 137.  
 poesia dialettale, popolareggiante, semiculta, ecc., 16, 20, 32, 35, 38, 41, 49, 50, 54, 56, 57, 61, 65, 75, 76, 77, 81, 82, 86, 88, 89, 91, 106-109, 111, 114, 116, 117, 118, 119, 134-140, 142, 148, 149, 153, 154.  
 poligenesi, 131 sgg.  
 « Ponte » (II), 152.  
 PORTA C., 49.  
 Portogallo, 99.  
 « Possibile a tantas penas », 137.
- Pozzomaggiore, 85.  
 PRATI G., 16.  
 preghiere, 48, 80, 86, 90.  
 « Prestu: andemu a succurri », 61.  
 « Procurate 'e moderare », 61.  
 « Promotore » (II), 21.  
 proverbi, 44, 45, 47, 65, 82, 86, 90.  
 PRUNAS TOLA G., 64.
- quartettas, quartinas*, 64, 65, 68.  
*quartina*, 22, 23, 64, 65, 68, 143.  
*quimbantaquimbe*, 28.  
*quinario*, 68.  
*quintilla*, 142.
- RACHEL G., 123.  
 RANDACIO F., 69, 70, 72, 75, 79, 80.  
*redondiglia*, 142.  
 rifierita, 137.  
 RIGOLI A., 66.  
 ripresa, 149.  
 rispetto, 7, 19, 31, 44, 46, 61, 66, 67, 70, 71, 72, 90, 100, 101, 102, 137, 145.  
 ritornello, 11, 12, 13, 27, 54, 128.  
 « Rivista delle tradizioni popolari italiane », 86, 114.  
 Roanne, 50.  
 RODRIGUEZ MARIN F., 48.  
*Romanceros*, 51.  
*romances*, 52, 99.  
 Romani, 13.  
 RUBIERI E., 81.  
 RUBIÓ Y BALACUER J., 126.
- SABA M. 86.  
 « Sa canthone de sa pibera » 103, 104.  
 saffica 16, 68.  
 SAINT SEVERIN (DE) C. 33, 36-37.  
 SALOMONE MARINO S. 49, 81.  
 SANESI I. 116, 129.  
 SANNA A. 122, 153.  
 SANNA S. 16.  
 Sant'Antonio (laude di) 86, 114.  
 Sant'Efsio (versi per) 37, 77.  
 SANTOLI V. 129.  
 SANTONI RUJU A. 122.  
 Saraceni 58.  
 Sarrabus 60.  
 Sassari, sassaresi testi, dialetto ecc. 17, 44, 45, 62, 71, 72, 80, 84, 86, 87, 123, 124.

- satira locale 7.  
 SATTA A. 152, 154.  
 SATTA G. A. 85.  
 SATTA R. 151.  
 SATTA S. 61.  
 SATTA T. 137.  
 SCANO A. 85.  
 SCANO E. 9, 16, 17, 48, 73, 76, 78, 79, 196, 117-118, 125.  
 SCANU P. 84.  
 scongiuri 82, 86, 90.  
 SEDDA DELITALA G. 116.  
 SERRA P. 63.  
*serrada (octava)* 27, 64.  
*sesta, sexta* 27, 64, 65.  
*sestina* 99, 148.  
*settenario* 12, 75, 102, 145.  
 sfide poetiche 22, 26, 28, 125, 136.  
 Sicilia, siciliani testi 50, 64, 70, 71, 89, 102, 116, 137.  
 Siligo 49, 68.  
*sinfonia* 64.  
 Siniscola 85.  
 SIOTTO A. 113.  
 « S'Ischiglia » 153.  
 SMYTH W. H. 33, 36, 37.  
 « Società nazionale per le tradizioni popolari » 86, 87, 114.  
 SORO G. 50.  
 SORRENTO L. 151.  
 Spagna, spagnoli canti ecc. 51, 52, 58, 64, 100, 102, 113, 116, 125, 126, 128, 142, 143, 145, 146, 147, 148.  
 SPANO G. 5, 9, 10, 14, 15, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 41, 42, 43-50, 54, 55, 59, 61, 62-63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71-73, 75, 76, 79, 80, 81, 85, 88, 100, 108, 109, 110, 112, 115, 135, 137, 138, 142.  
 stampe, fogli volanti, manoscritti 30, 68, 77, 89.  
 « Sta notti mi sunnai ch'eramu morti » 49.  
 « Stella di Sardegna » 44.  
*sterrimentu* 139, 144.  
 stornello 19, 66, 67, 70, 71, 72, 75, 89, 90, 100, 101, 112.  
 strambotto 19, 31, 70, 71, 72, 100, 101, 102, 116, 137.  
 strumenti musicali 13, 76, 122.  
 Sulcis 59.  
 « Su lettu meu est de battor contones » 48.  
*sulittu* 122.  
*Su patriotu sardu a sos feudatarios* 61.  
 « Su rei Turcu Moru » 35.  
*taja* 11, 71, 72, 92, 108, 110, 112, 137.  
*tamburinu* 122.  
 TANCHIS G. 63.  
 TARAMELLI A. 43.  
*tasi* 11.  
 TASSO T. 58.  
 tedeschi testi 70.  
 Tempio, tempiesi testi, dialetto ecc. 16, 17, 18, 19, 20, 38, 41, 54, 59, 67, 123.  
 TERRACINI B. 120.  
*terzina* 16.  
 « Testamento dell'Avvelenato » 103 105, 116.  
 tetrastico 125, 143, 144, 146, 149.  
 Teulada 59, 123.  
 TIGRI G. 7, 18, 49, 59.  
 TIMON A. 14.  
 TODA Y GÜELL E. 11, 48, 83.  
 TODESCO V. 83.  
 TOLA P. 17.  
 TOMMASEO N. 15, 19, 31, 49.  
 Torino 21.  
*torrada, cobertanza, koberimentu* 90, 92, 96, 97, 98, 101, 125, 137, 139, 143, 145, 148.  
*torrade (seste, octave ecc.)* 27, 64.  
*torrados, torraos (mutos)* 91, 99, 112, 143, 146.  
 Toscana, toscani testi 7, 31, 70, 71, 116, 137, 145.  
 TOSCHI P. 7, 24, 26, 50, 79, 100, 102, 122, 128, 150, 152, 153.  
*traccas* 126.  
 tradizione manoscritta e a stampa 30, 68, 77, 89.  
*trallallera, drallallera* 123, 145.  
 trascrizioni fonetiche 83, 84, 86.  
*travade (seste, octave ecc.)* 27.  
 Trexenta 122.  
*trinta sex* 28.  
*trobeados, trobojados (versi)* 28.  
 turchi testi 102.  
 TYNDALE J. W. 33, 39.

- UGO A. M. 37.  
 UHLAND L. 49.  
 « Un Rey vindra perpetual » 39.
- VALERY 33, 36, 38-39, 41.  
 VALLA D. 20, 96, 97-98, 102, 113, 116,  
 117, 118, 134, 140, 149.  
 VALLA F. 67, 85, 86, 101-102, 109-112,  
 113, 116.  
 VALLE N. 117.  
 VANNUCCI A. 46.  
 « varianti » (versi) 27, 28.  
 veneziani testi 70.  
*verbos* 86.  
 Vergine del Carmelo (laude della) 86.  
 versi: endecasillabi 68, 102; dodecasil-  
 labi 68; ottonari 143, 145, 148; quina-  
 ri 68; settenari 12, 75, 102, 145; *tro-*  
*beados, trobojados* 28; « varianti » 27,  
 28.
- VIDAL S. 10-12, 13, 112, 128.  
 VIDOSI G. 133, 151.  
 villotta 137, 145.  
 VIRGILIO 57.  
 « Vischi Carlus Albert primer » 39.  
 VISCONTI P. E. 15, 18, 19, 31, 49.  
 visitatori 33-41, 50 sgg., 64, 80.  
 « Vita Sarda » 85, 114.  
 VITELLI G. 113.  
 VIVANET F. 72, 74-75, 79, 112.
- WAGNER M. L. 9, 96, 98, 102, 116, 117,  
 118, 119, 120-123, 124, 125, 126-127,  
 129, 150.  
 WEISS BENTZON A. F. 122.  
 WOLFF O. L. B. 14.