

NOTIZIE ETNOGRAFICHE SULLA SARDEGNA DEL '700
NELL'OPERA DI MATTEO MADAU (*)

Alberto Mario Cirese

1. DALLA « CANZONETTA SARDA » di EGERIA (1829) ALLE ARMONIE DEI SARDI DI MATTEO MADAU (1787)

Chi si trovi a sfogliare la famosa raccolta di poesie popolari italiane che vide la luce a Lipsia nel 1829 con il titolo di *Egeria* ⁽¹⁾, se un poco conosce la vicenda delle ricerche di poesia popolare in Sardegna non può non provare una certa meraviglia quando alle pagine 223 - 25 si imbatte in un gruppetto di testi sardi costituito non solamente da quattro « proverbi » e da un « frammento » di un canto assegnato al « secolo XVI » ^(1a), ma anche e soprattutto in una serie di versi settenari che vengono pubblicati come componimento unitario, col titolo di « canzonetta sarda », e che sono recati in due versioni, l'una nel « dialetto di Cagliari » e l'altra nel « dialetto di Logodoro » ^(1b):

S'angioneddu chi pascit
Si popat (*sic*) su chavellu (*sic*),
Iuru chi no' ndi nascit
Unu coro prus bellu.

Non ti pozz'isplicai
Cantu t'amu e t'aduru (*sic*);
Sentu de no donai
Sinò solu unu coru.

Mira beni e ripara
Cantu po tui pata,
Penas is prus severas
Da is feras impara
Ch'iscinti amai, ingrata,
Si das amanta is feras.

S'angioneddu, chi pascet, (*sic*),
Si papat su clavellu,
Iuro chi no nde naschet
Uno coro piùs bellu.

Non ti poto ispiccare
Cantu t'amu e t'adoro;
Sento de non ti dare
Sino solu unu coro.

Mira bene e repara
Cantu pro te eo pata;
Penas sas piùs severas
Da sas feras impara,
Ch'iscin (*sic*) amare, ingrata,
Si las aman sas feras.

AVVERTENZA - Tra i compiti documentari del BRADS rientra anche quello di rendere più largamente accessibili, in Sardegna e fuori, studi e materiali demologici sardi di difficile reperibilità. Tali sono, tra l'altro, le pagine etnografiche di Matteo Madau, quasi irraggiungibili nell'originale (anche manoscritto), e non facilmente reperibili neppure nell'edizione che nel 1959-60 ne fece A. M. Cirese. Per questo ne inseriamo la ristampa in questo nostro numero, unendovi quella dello studio che le accompagnava e che l'autore ha aggiornato nelle note. Cogliamo l'occasione per segnalare ai lettori che l'Editore G. Trois di Cagliari (Edizioni Anastatiche 3T) sta allestendo la ristampa anastatica di *Poesia sarda e poesia popolare nella storia degli studi* (1961), di *Struttura e origine morfologica dei mutos e mutettus sardi* (1964) e di *Alcune questioni terminologiche in materia di poesia sarda* dello stesso Cirese (n.d.r.).

* Scritto già comparso, con lo stesso titolo, alle pp. 51-84 della « Rivista di Etnografia », vol. XIII, 1959 (e in estratto, pp. 1-35, Napoli 1960). Il testo non ha subito modificazioni sostanziali; le aggiunte alle note sono indicate tra parentesi quadre.

(1) W. MÜLLER, O.L.B. WOLFF, *Egeria, Raccolta di poesie italiane popolari*, Lipsia 1829. [Vedine ora la ristampa anastatica (corredata da una mia *Nota su Egeria* e da una appendice di traduzioni dei passi tedeschi curata da Piera Neri Staiano), che costituisce il n. 6 degli *Strumenti di lavoro / Archivi del mondo popolare*, Edizioni del Gallo (oggi Edizioni Bella Ciao), Milano 1966].

(1a) [Il « frammento » è costituito da due quartine del canto religioso *Pusti chi gosades cun tanta dul-sura*. I quattro proverbi sono i seguenti: 1) *Chini ha arangiu o frutta in su giardinu, / Non tiri perda a s'ortu e su biscinu*; 2) *No fazzas a alunu su chi no boles / Fazzanta po tei*; 3) *Accontessit in un puntu su chi no / Accontessit in un annu*; 4) *Bivi de meigu, e morri miserabili* (per gli « a capo » dei proverbi 2 e 3 che non appaiono metricamente motivati, vedi oltre la nota 6). Tanto per il frammento quanto per i proverbi la fonte di *Egeria* è la stessa da cui è tratta la « canzonetta » in settenari, e cioè l'opera di K. L. Fernow di cui si dà notizia (e si indicano le ulteriori fonti sarde) alla già ricordata nota 6].

(1b) [Per alcuni errori e discrepanze che le due versioni fornite da *Egeria* presentano rispetto alle fonti, vedi la nota 6].

Miserabili amanti,
Chini esti sa tiranna,
Chi senza de piedadi
Ti tenit in cadena?
No vivas un istanti
Cun femina mundana,
Ch'in sa realidadi
Incantat che sirena (p. 223).

Miserabile amante,
Cale est custa tirana,
Chi senza piedade
Ti tenet in cadena?
No vivas un istante
Cun femina mundana,
Ch'in sa realidade
Incantat che sirena (p. 224).

Colpisce innanzi tutto la precocità dell'annotazione: l'*Egeria* è del 1829, mentre invece le prime antologie di poesie sarde che si fregino del titolo di « popolari » videro la luce solo tra il 1833 e il 1859 ⁽²⁾, ed a loro volta le sette raccolte curate da Giovanni Spano comparvero ancora più tardi, e cioè tra il 1863 e il 1873 ⁽³⁾.

Ma più sorprende l'avvedersi che la cosiddetta « canzonetta » altro non è che la giustapposizione di quattro componimenti monostrofici in versi settenari; che questi componimenti (a parte ogni questione di « popolarità » di tono o di diffusione) o appartengono decisamente alla categoria metrica dei *mutettus* tetrastici, caratteristici dell'area meridionale della Sardegna, oppure presentano evidenti rapporti con questo tipo di componimenti e con il parallelo e analogo gruppo dei *mutos* settentrionali; che infine del primo di questi quattro componimenti (il tetrastico che s'apre con il verso *S'angioneddu chi pascit*) con poca fatica si possono rintracciare delle varianti raccolte dalla tradizione orale molti decenni più tardi e addirittura ai nostri giorni ⁽⁴⁾. La « canzonetta sarda » dell'*Egeria* ci offre insomma con notevole anticipo proprio qualcuno di quei componimenti « brevi » la cui assenza dalle raccolte dello Spano tanto meravigliava e imbarazzava, attorno al 1870, Giuseppe Pitre, e la cui scoperta (o, meglio, riscoperta) si ebbe soltanto nell'ultimo decennio dell'Ottocento ad opera di Cian, Ferraro, Bellorini, Nurra, Canepa ecc. ⁽⁵⁾.

Non ci è stato difficile identificare la fonte ultima da cui derivano i componimenti monostrofici sardi che compongono la cosiddetta « canzonetta » dell'*Egeria* ⁽⁶⁾: si tratta dell'ope-

- (2) Intendiamo riferirci a [G. PASELLA], *Canti popolari della Sardegna*, Cagliari 1833; a T. PISCHEDDA, *Canti popolari dei classici poeti sardi*, Sassari 1854; ed alla antologia *Canzoni popolari, ossia Raccolta di poesie tempiesi*, Sassari 1859. E' noto che queste antologie contengono poesia « dialettale » e non « popolare ». Per più precise notizie cfr. l'*Introduzione* citata alla nota 5, [e inoltre vedi le pp. 14-20 di A. M. CIRESE, *Poesia sarda e poesia popolare nella storia degli studi*, Sassari 1961 (anche in « Studi Sardi », vol. XVII, e ora in corso di ristampa anastatica presso l'Editore G. Trois di Cagliari)].
- (3) Inutile qui l'indicazione bibliografica minuziosa delle raccolte dello Spano: basti dire che sei di esse riuniscono *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese* (1863-72) e una *Canti popolari in dialetto sassarese* (1873). Su queste raccolte cfr. i lavori indicati alle note 5 e 21, [e aggiungi CIRESE, *Poesia sarda* cit., pp. 1 nota, 43-50, 62-73; MARIA G. SANJUST G. Spano: *le prime raccolte di componimenti dialettali logudoresi* (estr. da « Studi Sardi », vol. XXII, 1971-72, Sassari 1973) che fornisce un utilissimo indice dei tipi di componimento, degli autori, delle rime e dei capoversi contenuti nelle prime quattro raccolte (1863-1867)].
- (4) F. CANEPA, *Mutettus popularis raccolti la più parte a Cagliari*, in « Vita sarda », a. III, 1893, n. 19, testo n. 9; R. GARZIA, *Mutettus cagliaritanis*, Bologna 1917, nn. 215 e 237; P. MORETTI, *Poesia popolare sarda*, Firenze 1958, p. 125, n. 119.
- (5) Per notizie analitiche più precise ci sia consentito il rinvio al nostro corso poligrafato, *Introduzione allo studio della poesia popolare in Sardegna*, Università di Cagliari, Anno Accademico 1958-59 [ed inoltre vedi CIRESE, *Poesia sarda*, cit., pp. 64-73 (per l'atteggiamento di Pitre) e 88 sgg. (per la « riscoperta » effettuata da Cian, Ferraro etc.)].
- (6) Il Wolf, compilatore dell'*Egeria*, indica come sua fonte le *Römische Studien* di A. K. FERNOW (1802-1803) che non abbiamo potuto consultare; non sappiamo quindi se il Fernow faccia esplicita menzione della fonte sarda che nel testo abbiamo identificato. [A completamento o rettifica di quanto sapevo e scrivevo nel 1959-60 posso ora precisare: 1) l'opera di K. L. FERNOW, *Römische Studien*, fu pubblicata a Zurigo, in tre volumi, nel 1806-1808, e non nel 1802-1803; 2) il cap. IX di tale opera, che occupa le pp. 211-543 del vol. III, è interamente dedicato ai dialetti italiani, e riserva circa un centinaio delle sue trecentotrenta pagine ad una assai nutrita rassegna bibliografica; 3) tale capitolo costituisce una delle principali fonti di cui O.L.B. Wolff si avvale per integrare i materiali lasciati inediti da W. Müller e per realizzare così la pubblicazione di *Egeria* (cfr. la p. 277 della citata ristampa anastatica di *Egeria*); 4) i testi sardi utilizzati da Wolff sono pubblicati da Fernow alle sue pp. 351-355, che però contengono anche un testo trascurato da Wolff, e cioè le prime due stanze del poema sardo-cagliaritano *Il tesoro della Sardegna ne' bachi e gelsi* di ANTONIO PURQUEDDU, pubblicato a Cagliari nel 1779 (cfr. R. CIASCA, *Bibliografia sarda*, n.

retta *Le armonie dei Sardi* che l'abate Matteo Madao dette in luce a Cagliari nel 1787, e nella quale appunto (p. 23) sono pubblicate, « secondo li due dialetti Logodoresi e Cagliaritano », quelle stesse quattro « canzonette sarde », come il Madao le chiama, che nell'*Egeria* furono erroneamente considerate come un unico componimento.

La data della prima registrazione di *mutos* e *mutettus* si sposta così indietro di mezzo secolo circa; e ad un sardo torna il merito d'aver messo per primo in luce, precedendo di più di cento anni i Cian o i Bellowini, uno degli elementi più tipici della tradizione orale popolare in Sardegna.

Ma l'interesse che *Le armonie dei Sardi* presentano per lo studio etnografico dell'isola non si limita alla registrazione dei pochi testi riprodotti poi nell'*Egeria*; e se si estende l'esame ad altri scritti editi o inediti dello stesso autore si è in grado di raccogliere un complesso di indicazioni etnografiche che riteniamo meriti di essere tratto dalla quasi totale dimenticanza in cui è caduto.

Il miglior modo di assolvere al compito è naturalmente quello di riprodurre testualmente i passi che contengono notizie etnografiche di qualche rilievo, giacché essi o sono ancora inediti, o sono contenuti in pubblicazioni praticamente irraggiungibili fuori della Sardegna.

Non possiamo tuttavia tralasciare un sia pur breve cenno introduttivo.

2. LA TESI DELL'INALTERATA ANTICHITÀ DEI MODI DI VITA SARDI

Nativo di Ozieri (1723) e poi vissuto prevalentemente a Sassari ed a Cagliari (ove morì nel 1800), il gesuita Matteo Madao ⁽⁷⁾ dedicò la sua attività di erudito alla lingua ed alle antichità della Sardegna ⁽⁸⁾.

Della storia antichissima dell'isola egli trattò principalmente nelle *Dissertazioni storiche apologetiche critiche delle sarde antichità* il cui primo (ed unico) tomo comparve nel 1792 a Cagliari ⁽⁹⁾; della lingua si occupò invece nel *Ripulimento della lingua sarda*, manoscritto in due volumi conservato nella Biblioteca Universitaria di Cagliari, che contiene anche due repertori di vocaboli sardi che il Madao ritiene derivati rispettivamente dal latino e dal greco (il lavoro fu solo parzialmente pubblicato col titolo *Saggio di un'opera intitolata « Il ripulimento della lingua sarda » lavorato sopra le due matrici lingue, la greca e la latina*, Cagliari 1782).

Le armonie dei Sardi sono invece dedicate all'esame delle forme metriche: la prima parte (pp. 3-28) tratta

14650); 5) Fernow dichiara di aver ricavato dal *Tesoro* ora citato anche i quattro « proverbi » poi ripubblicati da Wolff, e così si spiega perché due di essi compaiano (anche in *Egeria*) con degli « a capo » privi di senso metrico: si tratta cioè di frammenti delle stanze del *Tesoro*; 6) come sue fonti per la Sardegna, alle pp. 515-516 Fernow indica (oltre alla già citata opera del Purqueddu) due scritti di Matteo Madao, e cioè il *Saggio di un'opera intitolata « Il ripulimento della lingua sarda »* da un lato, e *Le Armonie de' Sardi* dall'altro: con il che si scioglie il dubbio espresso nella nota del 1959-60. Per ciò che riguarda più direttamente la « canzonetta » in settenari varrà la pena di notare che due degli errori che compaiono nel testo fornito da *Egeria* (e cioè *chavellu*, invece di *clavellu*, e *aduru* invece di *adoru*) erano già nella pubblicazione di Fernow; propri di *Egeria* sono invece il *popat* del secondo verso e il *ripa* del nono, che in Fernow sono invece scritti correttamente *papat* e *repara*; a Wolff si deve inoltre la grafia *Iuro*, *Iuru*, che Fernow, rispettando il testo di Madao, scrive invece *Juro*, *Juru*. Di alcune discrepanze tra il testo Fernow-Wolff e quello di Madao (*beni* invece di *bene*, *pascet* e *iscin* invece di *paschet* e *ischin*, ecc.) il lettore potrà rendersi conto direttamente in base ai passi delle *Armonie dei Sardi* più oltre riprodotti.]

(7) Oppure Madao: così infatti nel frontespizio delle *Armonie dei Sardi*, e nel manoscritto *Il ripulimento*.

(8) Per le notizie biografiche sul Madao v. P. TOLA, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, Torino 1837-38, 3 voll. Per l'indicazione bibliografica delle opere cfr. R. CIASCA, *Bibliografia sarda*, Roma, 1931-34, nn. 10180-10187. [Riproduce le notizie fornite da Tola R. BONU, *Scrittori sardi dal 1746 al 1950*, vol. I, Oristano 1952, pp. 184-185.]

(9) Non ci risulta che dopo il tomo primo (la indicazione compare nel frontespizio dell'opera) ne siano stati pubblicati altri. In R. CIASCA, *Bibliografia*, cit., n. 10181, si cita questo solo volume (omettendo l'indicazione che si tratta del solo tomo primo); in G. DELLA MARIA, *Saggio di rettifiche e integrazioni agli estremi della « Bibliografia sarda »* di R. Ciasca, in « Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo », a. II, n. 11, sett. 1956, si rettifica l'indicazione del numero delle pagine fornito dal Ciasca ma non si fa cenno a pubblicazione di tomi successivi al primo.

Dell'antico, e nuovo modo di poetare in Sardo e dell'arte, che li Sardi adoprano nel comporre i loro versi, e le canzoni, e nell'accompagnare queste ora col canto, ora col ballo, e ora col suono di musicisti stromenti pastorali secondo la prisca usanza de' Greci, e Romani.

La seconda parte (pp. 29-72) è una

Raccolta di varie Sarde poesie, or composte di voci Sarde tolte dal Latino ed ora senza studio fatte secondo il volgar modo di poetare in Sardo ⁽¹⁰⁾.

E' facile riconoscere quali fossero gli intendimenti generali del Madao: movendosi lungo una linea che costituisce una sorta di costante in materia di studi sardi, egli cercava di ricollegare immediatamente la Sardegna moderna al mondo antico ed antichissimo. Naturalmente, chiuso com'era entro i limiti della erudizione biblica e di una conoscenza poco più che scolastica degli autori latini e greci, il Madao non poteva che inseguire qualcuna delle tanto numerose fantasie archeologiche e paleontologiche di cui solo i successivi avanzamenti della ricerca storica, più scientificamente fondata, riusciranno progressivamente (ma non senza residui marginali) a far giustizia: il suo tentativo di ricollegare immediatamente e totalmente la lingua sarda al greco ed al latino ⁽¹¹⁾ non è molto più solido o persuasivo delle sue congetture (che egli si affanna a « provare ») sul primo popolamento della Sardegna, che sarebbe avvenuto ad opera delle « gigantesche famiglie antediluviane », o sul secondo che i discendenti di Jafet avrebbero operato « sino dai primi secoli post-diluviani », ed anzi prima ancora di espandersi in altre terre continentali ⁽¹²⁾. A documento della laboriosa fantasia con cui egli costituisce ed argomenta basti ricordare le sue etimologie di « noraches » (*nuraghes*) da Norace, di « leoneddas » (*launeddas*) da « (*tibia*) leonina », di *mutu* da *mythos* ⁽¹³⁾.

Il valore scientifico delle tesi che il Madao sostenne è dunque pressoché nullo, e privi di forza sono i laboriosi apparati argomentativi che egli pazientemente costruì per sostenerle. Di ciò si avvidero subito gli scrittori di cose sarde che immediatamente seguirono nel tempo, quali ad esempio il Mimaut o Giuseppe Manno ⁽¹⁴⁾, così che nel *Dizionario biografico* del Tola poteva comparire il seguente giudizio: « Un ingannevole e cieco amore di patria lo fece andar lungi dal vero; per lo che errò nello spazio indefinito dell'immaginazione » ⁽¹⁵⁾.

L'opera dell'abate fu perciò quasi completamente dimenticata. E tuttavia nelle sue fantastiche costruzioni c'era una deliberata sistematicità di tesi (resa esplicita fin nei titoli o sottotitoli delle sue opere) e di dimostrazioni analitiche, che di necessità lo condusse ad una considerazione più attenta (anche se del tutto frammentaria) dei fenomeni contempo-

(10) In questa seconda parte sono raccolte alcune esercitazioni poetiche del Madao, parzialmente riprodotte in P. NURRA, *Antologia dialettale dei classici poeti sardi*, Sassari 1897, pp. 47 sgg.

(11) Per le teorie linguistiche del Madao cfr. A. SANNA, *Introduzione agli studi di linguistica sarda*, Cagliari 1957, pp. 25-26.

(12) M. MADAU, *Dissertazioni* cit., pp. 7, 335, 205 ecc.

(13) M. MADAU, *Le armonie* cit., pp. 6, 7, 27; cfr. anche *Il Ripulimento*, ad v. [e *Dissertazioni*, p. 14]. La fantasiosa etimologia di *Noraches* era già nel cinquecentesco G. F. FARA, *De Rebus sardois*, ed. Cibrario, Torino 1835, p. 107.

[Un riferimento a Norace, o meglio a Nora sua figlia o moglie, Madao vuol vedere anche nei ritornelli o intercalari *Andimbironai Nora andiro* e *Anninno Nora Anninno*, ma insieme dichiara di non saper spiegare i termini *Andimbironai* e *Annino* (cfr. *Armonie* pp. 5-6). Non altrettanto aveva fatto il secentesco Salvatore Vidal che, menzionando « Enninna » o « Anninna », li collegava col nome del poeta latino Ennio (vedi le pp. 25-26 di *Alcune questioni terminologiche* ecc. di cui alla nota 20, e cfr. *Poesia sarda* cit., p. 11). Nel 1840, alle pp. 59-60 del vol. II della sua *Ortografia sarda* citata alla nota 30, Giovanni Spano criticava le ipotesi di Vidal e di Madao, e più ragionevolmente considerava quei ritornelli quali « versi imitativi a misura della cantilena », « formati a capriccio » secondo « la cadenza naturale e l'orecchio ». Esattamente un secolo dopo, ignorando tanto gli antecedenti di Vidal e di Madao quanto le critiche di Spano, G. Fara fantasticava ancora che *Andimbironai* ecc. significasse « io me ne vado a Nora a lamentare, a piangere »: v. G. FARA, *L'anima della Sardegna: La musica tradizionale*, Udine 1940, p. 131, e cfr. *Poesia sarda* cit., p. 128 nt. 290. Per una possibile connessione dei ritornelli sardi del tipo *Anninno e nora anninno* con quelli veneziani *E nota e nota e nio* ecc., e per gli eventuali collegamenti con i *nii* dei secoli XV-XVI e con termini quali *nota*, *mota*, *moda* di Sardegna e di Sicilia, vedi quanto dico alle pp. 243-44 della ristampa anastatica di A. DALMEDICO, *Canti del popolo veneziano* ristampa che costituisce il n. 11 degli *Strumenti di lavoro / Archivi del mondo popolare*, Edizioni del Gallo (ora Bella Ciao), Milano 1967.]

(14) J. F. MIMAUT, *Histoire de Sardaigne*, Parigi 1825, vol. I, p. XIX; G. MANNO, *Storia di Sardegna*, Milano 1835³, vol. I, p. 3 (si accenna alle fantasie del Madao, ma senza nominarlo esplicitamente). [Nella prima edizione della *Storia* del Manno (1825, p. 7), Madao era invece menzionato in nota].

(15) P. TOLA, o. c., II, p. 207.

ranei, e perciò alla registrazione singolarmente precisa di fatti etnografici di notevole interesse. E' appunto quella sua pertinace (e certo « ingannevole ») volontà di riconoscere in tutta la Sardegna moderna tutto ed esclusivamente il mondo antico che apre la via alle sue notazioni più importanti: si veda, ad esempio, come egli, proprio per sostenere una assai discutibile sopravvivenza delle antiche feste dedicate a Maia, descriva per il primo (e probabilmente additando la strada al La Marmora) il singolare gioco cerimoniale del primo maggio di Ozieri; e come, proprio per affermare la presunta conservazione in Sardegna tanto degli antichi metri quantitativi (che egli chiama « armonici ») quanto dell'eco della memoria di Norace, egli ci fornisca una preziosissima documentazione sui ritornelli e sui tipi metrici più caratteristici dell'isola.

Un fatto analogo si verifica a proposito delle fogge di abiti; ma in questo caso il patriottismo e la passione greco-latina del Madao sono ulteriormente sollecitati da un diretto stimolo polemico. Egli infatti intendeva replicare al giudizio di rozzezza che Giuseppe Maria Galanti aveva espresso sui Sardi a causa delle loro fogge di abiti ⁽¹⁶⁾. La « denigrazione » del Galanti è uno degli episodi della polemica antisarda che in quel periodo ebbe varie manifestazioni e che era evidentemente mossa da ragioni politiche o antisabaude o illuministicamente antidispotiche. Il Madao naturalmente, da buon sardo e da suddito fedele dei Savoia qual era, non poteva non prendere partito contro i « denigratori »; ed ecco quindi che, nelle sue pagine, proprio quelle antiquate e rozzissime fogge di abiti che il Galanti aveva rimproverato ai Sardi moderni divengono uno dei loro maggiori titoli di nobiltà, per essere vetusti e venerandi avanzi del modo di vestire antichissimo, e segno di incorrotta tradizione:

Questo pregio di conservare la Sardegna incorrotti i costumi del vestire all'antica le proviene dall'esser essa un'isola, a cui il mar, che la circonda, le ha troncate, o sospese le frequenti comunicazioni co' paesi stranieri, amanti di novità, e di mutazioni, le quali scambievolmente gli uni negli altri introducono col traffico e commercio tra loro, non tanto con utile e giovamento, quanto con detrimento e pregiudizio dell'umana repubblica: mentre il lusso, che sembra ingentilirla più, e più impreziosirla colle varie vesti, assai più la deforma ne' buoni costumi, e la fa tralignare dell'aurea e natia sua semplicità ⁽¹⁷⁾

3. L'AUREA SEMPLICITÀ E LA RICHIESTA DI INDUSTRIE TESSILI

Naturalmente l'aurea semplicità cui andavano le preferenze del Madao è piuttosto quella della retorica tradizionale e conservatrice che non quella della polemica innovatrice di tanta parte dell'illuminismo settecentesco; tuttavia il Madao (val la pena di notarlo) non si abbandonava totalmente a quelle chiuse ed indiscriminate esaltazioni di ciò che è vecchio ed arretrato che costituiranno tanta parte degli atteggiamenti romantici meno vigorosi, e che assumeranno così uggiosi caratteri in tante periferie culturali. Il Madao si rallegrava, è vero, che in Sardegna rimanessero tanto « multipli e vivi monumenti... della prisca favella de' vetusti suoi or popoli, ed ora conquistatori », e così « notabili pezzi, monumenti e avanzi delle antichissime usanze e forme di vesti » (*Dissertazioni* cit., p. 121) ma non è men vero che egli guardava con diverso atteggiamento alle diverse categorie di questi « venerandi avanzi della antichità ».

Per la lingua il suo sforzo era tutto « antiquario »: in piena conformità con la tradizione classicheggiante (che tanto più perfetta considerava una lingua quanto più prossima essa era o appariva ad un modello assoluto, latino o trecentesco o cinquecentesco che fosse), il Madao si sforzava di « ripulire » il sardo per farlo più prossimo alle « sue matrici lingue », il greco ed il latino.

(16) G. M. GALANTI, *Nuova descrizione storica e geografica dell'Italia*, Napoli 1792, t. I, cap. VII: *Descrizione del regno di Sardegna*. Dello scritto del Galanti il Madao si occupa più volte nelle *Dissertazioni* citate; cfr. particolarmente le pp. 74 e 118. Per la discussione di un altro scritto antisardo v. ancora le *Dissertazioni*, pp. 38 sgg.

(17) M. MADAO, *Dissertazioni* cit., p. 121. Anche F. CETTI, *I quadrupedi di Sardegna*, Sassari 1774, pp. 59-64, aveva positivamente valutato la conservazione degli antichi costumi di Sardegna; cfr. M. MADAO, o.c., pp. 120-121.

Ma per le fogge di abiti, che più direttamente e scopertamente sono legate alle condizioni reali e concrete del vivere (condizioni politiche ed economiche, in sostanza), il suo atteggiamento era assai meno « antiquario » e classicheggiante: la nobiltà d'origine della « beretta » o del « gabbano » o della « veste de peddes » non gli appariva sufficiente ragione per conservarne l'uso; e così, mentre da un lato aveva già sentito il bisogno di precisare che non tutti i Sardi del suo tempo (anzi solo le minoranze rustiche) vestivano in così fatte fogge ⁽¹⁸⁾, e di giustificare con ragioni « funzionali » la grossolanità di quei pur nobili panni indossati nelle campagne ⁽¹⁹⁾, dall'altro non poté fare a meno di auspicare che una precisa azione politico-economica portasse gradualmente alla scomparsa di quei vecchi costumi, nobili certo, ma dispendiosi ed arretrati; e infatti scriveva:

Ben è vero che dacché le nazioni del mondo più culte amano la novità e la riforma delle antiche vestimenta, sarebbe da desiderare che anche la sarda cominciasse a mettere a poco a poco in disusanza quel prisco costume di vestire le pelliccie, i colletti, i gabbani, ed i saghi e somiglianti avanzi di vetuste usanze...: sì per uniformarsi quest'isola in questa foggia di costumanza agli altri paesi e sì per risparmiare le grosse spese, che giornalmente si fanno nelle suddette vesti, maggiori senza dubbio che s'esse si congegnassero di panni lani grossieri, che s'usano altrove:

e perciò auspicava l'impianto nell'isola di industrie tessili

pel cui mezzo provvedere i sardi campagnuoli d'abiti uniformi a simil gente abitatrice dell'Italia, e conservare altresì nell'interno del regno le gran somme di contanti che giornalmente s'estraggono fuori d'esso (*Dissertazioni*, cit., p. 135).

Così il mito retorico dell'aurea semplicità cedeva il passo a più concrete e realistiche ragioni di vita e di « civiltà »; e almeno un'eco degli slanci innovatori del secolo giungeva a vivificare le prolisse e smorte pagine del nostro abate ed a colorirne il patriottismo di vene più moderne. E, chi ben guardi, c'è nel fatto un implicito ammaestramento la cui validità è ancora attuale.

4. LE NOTIZIE ETNOGRAFICHE

Ma, per tornare alle modalità con cui nella fantasiosa costruzione del Madao vennero a trovar posto anche i documenti etnografici, dobbiamo rilevare ancora che la strada che egli percorse in questa direzione è sostanzialmente la stessa per la quale, nella maggiore cultura europea, i fatti etnografici, attraverso la comparazione tra il mondo antico ed antichissimo e i costumi dei « selvaggi » d'America o d'Africa, erano venuti acquistando la dignità di documenti storici validi quanto quelli letterari ed archeologici. Né è del tutto privo di significato il fatto che, un sessantennio dopo il Madao, il Bresciani abbia calcato strade non molto dissimili da quelle del suo confratello settecentesco, stabilendo un analogo schema di rapporti globali tra Sardegna moderna e mondo antico.

E' appena il caso di dire che il Madao fu, con tutta probabilità, inconsapevole della relativa novità della strada che seguiva, e che la quantità dei dati etnografici che raccolse non è neppure paragonabile con quella che il La Marmora o il Bresciani misero a contributo. Ma ciò non toglie che le sparse annotazioni dell'erudito sardo abbiano notevole importanza sia per

(18) [« Più di quattrocentomila Sardi, che dimorano nelle città, e ne' più grossi e civili villaggi, come in Ozieri, Tempio, Osilo, Sanluri, Quarte, Nulvi, Tiesi, e cent'altri, e che formano la maggior parte degli abitatori della Sardegna, non usano né berrette di panno, né colletti di pelli, né clamidi di pelliccie, né cintoni di cuoio, né camauri di lana, né sacchetti di tela, né simili cose, dalle quali il Galanti inferisce la barbarie, la rozzezza, e rusticità di coloro, che a Sardegna costumano usarle » (*Dissertazioni* p. 119).

(19) [« La minor parte di gente di campagna, la quale suol abitare nelle ville non può a ragione chiamarsi e con verità né barbara, né rozza, né incivile a cagione d'adoprarne e berrette di panno, e gabbani di saio, e colletti di pelle, e clamidi di pelliccie, e calzoni di lana, e coturni d'alluda, e scarpe di sodo cuoio con delle correggie, e somiglianti cose di costume venerando per la sua antichità: quando esse non sono che assai proprie della vita e professione rusticana », etc. (*Dissertazioni* p. 135)].

la natura dei fenomeni di cui trattano, sia per la particolare esattezza con cui, in alcuni casi, li registrano. Dobbiamo ora farne un esame più ravvicinato.

Mutu e Mutettu

La annotazione più importante è senza dubbio quella che riguarda la poesia popolare. Ma proprio in ragione di questa sua importanza non ne tratteremo analiticamente: occorrerebbe, in proposito, un discorso specifico piuttosto lungo che qui sarebbe fuori luogo e che pertanto svolgiamo altrove ⁽²⁰⁾.

E' necessario però dire almeno in sintesi che le notizie che il Madao fornisce e nel *Ripulimento* e, soprattutto, nelle *Armonie* costituiscono la prima registrazione che fin qui si conosca dei termini *mutu* e *mutettu*, testimoniano per la prima volta il valore del termine *mutu* come denominazione di uno specifico tipo di componimento con caratteristiche ben definite; descrivono per la prima volta i caratteri metrici comuni a quegli schemi strofici che siamo soliti denominare *mutu* e *mutettu*; offrono i più antichi testi di *mutos* e di *mutettus* sin qui conosciuti, e ci danno un testo, *S'angioneddu chi pascit*, particolarmente prezioso perché sino ad oggi sembra essere il solo, nel quadro della poesia popolare sarda, per il quale si possa ricostruire una tradizione orale di quasi duecento anni; documentano ritornelli vivi ancora oggi nella tradizione orale.

Ancor più risalta il valore di questo complesso di notizie, quando si pensi che, fino al 1890 circa, il termine *mutu* compare rarissime volte, e con significato del tutto generico; che i testi di *mutos* e *mutettus* pubblicati si contano sulla punta delle dita; che il meccanismo strofico del *mutu* resta totalmente sconosciuto. Tanto più sorprende perciò la scarsissima utilizzazione che sin qui si è fatta delle preziose indicazioni del Madao nello studio di *mutos* e *mutettus*: non ne ricavò nulla lo Spano, pur avendole avute sott'occhio; le ignorarono totalmente Cian, Bellorini, Ferraro; e le citarono in modo assai marginale quasi soltanto Pietro Nurra e Raffa Garzia ⁽²¹⁾.

Musica vocale

Meno particolareggiate ma egualmente ricche di interesse le altre notizie.

Quelle sulla musica vocale sono tra le più antiche di cui disponiamo; non certo le più antiche, giacché indicazioni più o meno ampie si rintracciano negli autori che in precedenza avevano avuto occasione di occuparsi del ballo in Sardegna ⁽²²⁾, e proprio negli anni immediatamente antecedenti alla pubblicazione delle *Armonie* un oscuro visitatore tedesco, J. Fuos, aveva descritto il canto a più voci caratteristico della Sardegna ⁽²³⁾.

Ma la annotazione del Madao ha dalla sua una notevole esattezza descrittiva. Innanzi tutto è ben precisata la distinzione tra il canto a più voci dell'area settentrionale e quello « monodico » meridionale, e poi sono chiaramente identificate, anche se non con le denominazioni sarde ormai ben note, le quattro voci che compongono il caratteristico *cuncordu*.

Naturalmente anche in questo caso, il Madao correva ad indicare riscontri con l'antichità classica, e precisamente con la « *polyodia* » e la « *monodia* » degli antichi greci; il parallelo, nei

(20) Cfr. per il momento il nostro scritto *Alcune questioni terminologiche in materia di poesia sarda: mutu, mutettu, battorina, taja*, estr. da « Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e di Magistero dell'Università di Cagliari » vol. XXVII, 1959 [v. oltre]; si veda anche la *Introduzione* citata alla nota 5 [e *Poesia sarda* cit. Quanto all'aspetto metrico la materia è stata poi più direttamente trattata in A. M. CIRESE, *Struttura e origine morfologica dei mutos e mutettus sardi*, Cagliari 1964 (anche in « Studi Sardi », vol. XVIII e ora in corso di ristampa anastatica presso l'Editrice G. Trois di Cagliari in un volume che contiene anche la nota *Alcune questioni terminologiche* più sopra citata)].

(21) [Per qualche ulteriore indicazione in materia, vedi *Poesia sarda* cit., pp. 12-14].

(22) Non esiste, a nostra conoscenza, una rassegna analitica delle più antiche testimonianze sulla musica vocale sarda simile a quella che G. Della Maria ha compilato per la danza: cfr. la nota 26.

(23) [J. Fuos], *Nachrichten aus Sardinien, von der gegenwärtigen Verfassung dieser Insel*, Lipsia 1780. Lo scritto uscì anonimo: l'identificazione dell'autore è dovuta alle ricerche del traduttore italiano dell'opera: cfr. *La Sardegna nel 1773 descritta da un contemporaneo*, trad. dal tedesco dell'avv. P. GASTALDI - MILLELIRE, Cagliari 1898, pp. 480 sgg. [Su J. Fuos vedi ora CIRESE, *Poesia sarda* cit., pp. 33-34].

termini in cui è formulato, poteva essere persuasivo per il Madao che si accontentava di analogie molto sommarie, ma non è certo soddisfacente quando si abbiano esigenze critiche appena un poco più affinate. Ciò non toglie però che i rapporti con l'antica musica greco-romana o addirittura pregreca e preromana sono restati suggestione costante e tema di indagine anche ai nostri giorni, pur se non si siano raggiunti risultati davvero conclusivi, almeno ai nostri occhi di profani in materia musicologica.

Non ci spingeremo più oltre in materia così irta di difficoltà e così specializzata. Ma per quel che riguarda ancora la annotazione del Madao sul canto varrà la pena di notare che essa contiene un esplicito giudizio positivo sulla sua qualità estetica:

e nel sentir il concento di soavi, nette, e armoniche modulazioni di voci, tra loro accordate in questo canto, sembra che si senta un pieno contrappunto di musica.

E' una anticipazione di certi posteriori apprezzamenti di clima romantico; ma a differenza di questi (che subiranno soprattutto il fascino « primitivo » o « selvaggio » di quelle modalità di canto) si basa interamente sulla « classicità » (vera o presunta che sia) di origine e di stile.

Sarebbe forse non inutile seguire la vicenda di questi giudizi sulla musica vocale sarda, che certo è uno degli elementi più interessanti della vita popolare dell'isola; tanto più che, alla fine dell'ottocento, letterati educati al gusto della poesia « semplice » del popolo e capaci di apprezzare positivamente i testi di *mutos*, quali il Bellorini, giudicavano invece in modo negativo l'effetto di questi modi di canto ⁽²⁴⁾; e che in tempi più prossimi riprenderà nuovo vigore il fascino del « primitivo » ⁽²⁵⁾.

Danza

Poco più analitiche le notizie del Madao sulla danza ma anche queste non inesatte e non indegne di collocarsi a fianco delle altre precedenti o contemporanee ⁽²⁶⁾.

Certo, come già nel caso della musica vocale, le annotazioni del Madao non aggiungono molti nuovi elementi alle nostre conoscenze in materia di danza sarda; tuttavia non può non colpire il fatto che l'abate distingua efficacemente tra un tipo di danza più composto e regolato, e un altro più vivace e ricco di figure. Lo studioso di danze potrà forse trarre qualche utile elemento dalle descrizioni delle « figure » che il Madao fa con la solita abbondanza di riferimenti classici. Chi si occupa di storia degli studi coglierà certamente una nuova anticipazione del Madao in quel suo riferimento alla danza in cerchio dei Greci, poi ripreso dal La Marmora ⁽²⁷⁾; e come già per il canto, noterà come ancora una volta i « presupposti » o « pregiudizi », ossia gli orientamenti mentali dei descrittori, precedendo i fatti e in qualche modo modellandoli a sè, facciano sì che lo stesso fenomeno (nel caso nostro la danza) appaia in modo diverso: il Madao, nell'agitazione frenetica dei salti vede pur sempre una compostezza « classica » o — per adoperare banalmente una opposizione famosa — « apollinea », ed il Bresciani invece, volto sempre agli « antichissimi popoli orientali », sottolinea piuttosto quel che di turbato e di « dionisiaco » gli sembra esservi in quei movimenti.

(24) E. BELLORINI, *Canti popolari amorosi raccolti a Nuoro*, Bergamo 1893, p. 32, nota 1: « E' un canto stranissimo e, a dir la verità, non molto piacevole per chi non è avvezzo a sentirlo ». [Un giudizio negativo aveva già espresso A. LA MARMORA alle pp. 256-257 del vol. I del *Voyage* più avanti citato].

(25) Per gli studi di musica popolare sarda si vedano le notizie e i rinvii bibliografici di G. GABRIEL, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXX, pp. 861 sgg., e G. FARA, *L'anima della Sardegna: La musica tradizionale*, Udine 1940; cfr. pure G. GABRIEL, *La musica sarda*, in « Il Ponte », VII, n. 9-10, sett. 1951, pp. 1318-1331 (in cui è in parte riprodotto lo scritto dello stesso A., *Echi romani nella musica sarda*, in « *Sardegna romana* », Roma, 1936, vol. I, pp. 123-134). Per un giudizio sull'orientamento metodologico di questi studi v. P. TOSCHI, *Folklore e musica in Sardegna*, in « *Leggere* », III, 1957, n. 6, pp. 5 sgg. [Ora v. anche CIRESE, *Per una storia degli studi di musica tradizionale sarda* in BRADS 2, 1967, pp. 1-3; id., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo 1973, pp. 185-89 (esame critico della opera di G. Fara, su cui cfr. la nota 13 e vedi la *Bibliografia* di P. SASSU citata alla nota 31)].

(26) Sono indicate in G. DELLA MARIA, *Contributo allo studio della danza in Sardegna*, in « *Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo* », III, 1958, n. 17, pp. 7-15, che è una rassegna delle fonti più antiche e degli studi più recenti.

(27) A. LA MARMORA, *Voyage en Sardaigne*, vol. I, Parigi 1839², pp. 256 sgg.

Un passo successivo porterà alle analogie preistoriche o barbariche ed a conseguenti tentativi di « interpretazione ». Ancora una volta la ricerca diacronica ha avuto il sopravvento sulla indagine « attuale », che pure ha dinanzi a sè tanta materia da accertare, giacché la danza, se vive ancora così vigorosamente, ha certo ragioni « attuali » di esistenza che occorre indagare, per risalire poi gradualmente (e, fin dove è possibile, di documento in documento) verso le ragioni e le connessioni più antiche ⁽²⁸⁾.

Launeddas

Quanto agli strumenti musicali il Madao, come del resto era logico attendersi, non si occupa « di cetre, mandole, chitarre, e d'altri strumenti da corda, che le persone colte usano in Sardegna », e restringe invece il suo esame alle *leoneddass*, « strumenti pastorecci da fiato », sia perché sono « i più familiari a' Sardi », sia perché richiamano direttamente l'antichità classica.

Delle *leoneddass* o *launeddas* avevano già parlato altri autori prima di Madao; in particolare ne aveva discorso occasionalmente Francesco Cetti nella sua *Storia naturale di Sardegna*, pubblicata tra il 1774 e il 1777, ed il Madao avrà occasione di riprodurre il passo nelle sue *Dissertazioni* (p. 112). Tuttavia ci sembra abbastanza verosimile, come meglio vedremo più oltre, che, allorquando si occupò delle *leoneddass* nelle pagine finali della prima parte delle *Armonie*, il Madao non conoscesse, o per lo meno non avesse presente alla memoria il passo del Cetti. In ogni caso è certo che le notizie del Madao sono assai più ampie e particolareggiate, a cominciare dalla registrazione delle denominazioni.

Due nomi infatti il Madao annota per lo strumento: il campidanese *leoneddass* e il logudorese *enas*. Naturalmente, su questi dati che sono esattissimi ⁽²⁹⁾ egli tenta le sue etimologie. Per *enas*, una volta tanto è nel giusto, collegandolo ad *avena*; per *leoneddass*, invece s'abbandona all'arbitrio derivandolo da *tibia leonina*, in ciò seguito più tardi dallo Spano ⁽³⁰⁾. Certo le assai deboli forze del Madao s'erano andate a provare proprio con uno dei termini più oscuri del sardo; e come ben si sa, a tutt'oggi non si è ancora certi dell'origine del nome *leoneddass* o *launeddas*.

Ma fuori dell'etimologia, e della storia degli strumenti pastorecci a fiato dei Greci e dei Latini che egli vuol tracciare per dimostrare l'origine classica delle *leoneddass*, il resto della descrizione è assai preciso ed attendibile. Chi si dia la pena di confrontare la sua descrizione con quella che ne ha fatto centoventicinque anni più tardi Giulio Fara ⁽³¹⁾ troverà assai

(28) Notiamo qui, per inciso, che fondate esigenze di prospettive « storiche » e di identificazione degli elementi folklorici più remoti (e quindi considerabili come « autoctoni ») negli studi di folklore sardo ha avanzato G. LILLIU, *Religione della Sardegna prenuragica*, estr. da « Bollettino di Paleontologia Italiana », N. S. XI, vol. 66, 1957, pp. 62-63. La questione meriterebbe un più ampio discorso, che ci riserviamo; qui intanto vogliamo accennare che proprio per acquisire con fondamento scientifico serio quelle prospettive storiche e per isolare, senza concessioni alle analogie troppo vaghe e sommarie, gli strati più arcaici, il punto di partenza non può non essere quello dello studio morfologico rigoroso dei fatti e dei documenti recenti, che troppo spesso invece manca ed è sostituito dal « salto » nella comparazione frettolosa e generica.

(29) Cfr. M. L. WAGNER, *Dizionario etimologico sardo*, Heidelberg 1957 sgg., voce « avena ».

(30) G. SPANO, *Ortografia sarda nazionale*, Cagliari 1840, [e ora in ristampa anastatica, ed. G. Trois, Cagliari 1974], II, p. 14. P. E. GUARNERIO, (*Le 'launeddas' sarde*, in « Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere » S. II, vol. LI, 1918, pp. 209-226) è uno dei pochi che abbiano fatto cenno al Madao a proposito di *launeddas* ed è tuttavia ingiusto con l'abate settecentesco, attribuendo a merito dello Spano la esatta etimologia di *enas* (che era già del Madao), ed a demerito del Madao quella erronea di *launeddas*, che tuttavia lo Spano fa propria: GUARNERIO o. c. pp. 210-11. note.

(31) G. FARA, *Su uno strumento musicale sardo*, estr. dalla « Rivista musicale italiana », vol. XX, 1913, fasc. 3, Torino 1913. A questo scritto del Fara, e non al più recente volume dello stesso A., *L'anima della Sardegna* cit. deve rivolgersi chi voglia una compiuta e chiara descrizione dello strumento, che invece è inspiegabilmente mutila e parziale nel volume.

[Per lo scritto di Fara, *Su uno strumento musicale sardo* vedi ora P. SASSU, *Bibliografia analitica degli scritti etnomusicologici di G. Fara*, in BRADS n. 2, 1967, pp. 30-32 (la seconda parte di tale *Bibliografia* è comparsa in BRADS n. 6, 1975, pp. 79-83).

Sulle *launeddas* e la loro musica è ora da vedere il bel lavoro di A. F. WEIS BENTZON, *The Launeddas, A Sardinian Folk Music Instrument*, voll. 2, Copenhagen 1969; dello stesso Autore sono anche da tenere presenti lo scritto *Le launeddas*, in BRADS n. 4, 1972-73, pp. 3-8, e il disco *Is launeddas*, DS 529/31, I Dischi del Sole, Edizioni del Gallo (ora Bella Ciao), Milano 1974].

precise ed esatte corrispondenze. Il Madao ci descrive le parti dello strumento in tutti i loro elementi costruttivi e musicali: « calami » e loro differenti e proporzionate dimensioni e vario numero di fori; « sufolini » in essi inseriti; « linguella »; uso della cera; suono di *basso*, di *tenore*, di *contrattenore*, di *alto* o *soprano* delle diverse canne; gioco delle mani sinistra e destra; emissione continua del fiato. Manca la registrazione dei nomi ormai classici di *tumbu*, *mancosa manna* e *mancosedda* ⁽³²⁾, in luogo dei quali il Madao impiega le denominazioni latine di *tibia sinistra* e *tibia dextra*; ma è tuttavia registrato il nome di *pipia* o « bambina » a proposito della canna sinistra più piccola che dà « suono allegro, e acutissimo »; e il termine *pipia* vediamo comparire anche nella illustrazione delle *launeddas* del Fara ⁽³³⁾.

Di fronte ad una descrizione così esattamente corrispondente a quelle « scientifiche » che ne sono state dipoi fatte, colpisce la presenza di una indicazione divergente dalle notizie normalmente correnti: e cioè il fatto che il Madao affermi che « i Sardi adoprano tre, e quattro, e anche cinque... calami nell'istesso tempo », mentre le *launeddas* universalmente note hanno solo tre « calami ». La affermazione del Madao non è casuale e non è isolata: nel descrivere il gioco delle mani egli afferma che alla *tibia sinistra* (o *tumbu*) sono attaccati, non uno, ma due o tre calami; e nell'elencare le « voci » delle singole canne indica non tre, ma quattro ruoli, *basso*, *tenore*, *contrattenore*, *alto*. Un errore (o, peggio, una invenzione) del Madao? O una reale struttura dello strumento diversa da quella ormai « classica »?

In verità anche Francesco Cetti aveva parlato, prima del Madao, di « cinque » canne; e val la pena di riprodurre la sua annotazione occasionata dalla descrizione del fenicottero:

Delle ossa della gamba ne fa gran conto il Campidanese per la costruzione delle sue *lionedde* ossia flauti. L'ordinaria materia di questi suoi strumenti musici è la canna palustre, la quale egli taglia di varie lunghezze, e vi apre cinque buchi, e dall'un dei capi vi aggiunge un cannello con linguetta, il quale tutto s'imbocca. Il valore, con cui il Campidanese suona questi suoi strumenti, è superiore a quanto si celebra degli antichi Frigj. I buoni sonatori ne portano attaccato al collo un cannon pieno, e ciò non solamente per avere di che scegliere nell'occasione, ma ancora per imboccarsi più flauti ad un tempo; si trovano de' sonatori sì valenti che arrivano ad imboccarne fino a cinque insieme, e formano un concerto. Per questi strumenti la ordinaria materia, come è detto, è la canna; ma la materia più apprezzata sono le ossa della gamba del fenicottero. Dicono che il suono ne è incredibilmente dolce, e acuto, e propagantesi a strana distanza; corre medesimamente la opinione che le *lionedde* fatte di tal materia sono proibite, e ciò per ragione che sono atte a travolgere gli uomini a qualunque eccesso al pari de' flauti di Timoteo ⁽³⁴⁾.

Può nascere il sospetto che l'attestazione dell'uso di più di tre canne fornita dal Madao non sia che la ripetizione o l'eco di questa precedente annotazione; ma, come abbiamo accennato, ci sembra molto probabile che la descrizione del Madao sia indipendente da quella del Cetti. Vero è che il Madao riprodurrà più tardi, e precisamente a p. 112 delle *Dissertazioni*, l'intero passo del Cetti. Ma le *Armonie* precedono di cinque anni le *Dissertazioni*, e contengono una descrizione assai più particolareggiata di quella fornita dal Cetti, e totalmente indipendente da essa per ciò che riguarda la maggior parte degli elementi descrittivi. E c'è di più. Il Cetti informa che le *launeddas* erano prevalentemente di canna, ma venivano anche costruite con ossa di fenicottero particolarmente pregiate e (insieme « temute », per la loro azione travolgente). E' una notizia di un certo interesse, ci sembra, per il musicologo (ed anche per l'etnografo, in forza di quel « divieto » dell'uso di materiale così pericolosamente fascinante), non sappiamo se mai utilizzata nei più recenti tentativi di ricostruire

(32) La prima registrazione di queste denominazioni si deve probabilmente a G. SPANO, *Ortografia* cit., II, p. 14.

(33) E' da notare tuttavia che mentre nel Madao *pipia* è considerato nome della terza canna o *mancosedda*, in G. FARA, *Su uno strumento* cit., pp. 12-13, il termine *pipia* compare come denominazione del complesso delle tre canne (detto *cunzertu* o *giògu*) allorché questo è tagliato in una particolare tonalità: *cunzertu mediana-pipia* è appunto quello nel quale la *mancosa* ha cinque fori laterali, invece degli abituali quattro, il primo o l'ultimo dei quali vengono a volta a volta turati con cera a seconda che si voglia ottenere la tonalità di *mediana* o quella di *pipia*.

(34) F. CETTI, *Gli uccelli di Sardegna*, Sassari, 1776 pp. 297-98: riprodotto con qualche modificazione, in M. MADAU, *Dissertazioni* cit., p. 112.

la storia dell'arcaico strumento⁽³⁵⁾; ma certo il Madao non l'avrebbe trascurata, se la avesse conosciuta al tempo delle *Armonie*: il fatto di poter documentare che anche in Sardegna gli strumenti pastorali da fiato potevano essere fatti con ossa di animali gli avrebbe permesso di consolidare la sua derivazione dello strumento dal mondo classico, e di confortare di un altro elemento la sua etimologia di *leoneddas* da *tibia leonina*.

Se tutto ciò è vero ci troveremmo dunque di fronte a due distinte attestazioni del fatto che un « gioco » di *launeddas* poteva essere costituito anche da quattro o cinque canne, e non solo da tre. Esistono altre indicazioni in questo senso? Non abbiamo condotto uno spoglio sistematico di tutte le relazioni di viaggio o di tutti gli scritti che trattano delle *launeddas*; tuttavia possiamo addurre due testimonianze, di valore diverso.

Una è quella fornita da G. Mameli De Mannelli il quale, nel 1805 parla delle *launeddas* come di strumenti da fiato

consistenti in tre, quattro, e fin cinque cannelle, o calami di diversa lunghezza e grossezza, aggiustati con cera, e spago, i quali ànno in cima un'altra piccola cannella molto più sottile per ciascuno, simile a quella dell'oboe, e s'imboccano assieme, e non si possono sonare senza gonfiar deformemente le guancie⁽³⁶⁾.

L'attestazione è esplicita, ma non sapremmo escludere del tutto che la descrizione fornita dal Mameli dipenda da quelle precedenti del Cetti (che il Mameli chiama più oltre suo maestro) e del Madao.

Indipendente dalle precedenti ci sembra invece la seconda testimonianza, e cioè l'indicazione fornita dal La Marmora nel *Voyage*:

Cet instrument... est composé de deux, souvent de trois, et même quelques fois de quatre roseaux de longueur et de grosseur différentes, et percés de plusieurs trous comme les flûtes ordinaires. Le musicien les place tous à la bouche, et en joue en même temps (I, 18392, p. 258).

Più oltre il La Marmora accenna ancora all'uso di quattro canne:

Il y a maintenant des joueurs de launedda qui, tout en conservant les trois et même les quatre tuyaux, se sont fait une embouchure commune à tous ces tubes, ce qui leur épargne un gonflement de joue superflu, et rend l'usage de l'instrument plus facile (p. 259)⁽³⁷⁾.

Quale valore dobbiamo attribuire a questo complesso di attestazioni? E' possibile che il Cetti, il Madao, il La Marmora abbiano confuso tra il numero delle canne che il suonatore imbecca e il numero delle canne che egli reca (o recava) abitualmente con sè in apposito astuccio? Ed è tecnicamente possibile suonare più di tre canne, essendo le dita della mano sinistra impegnate con la canna mediana e quelle della destra con la *mancosedda*? E, in definitiva, quale importanza può avere per la storia dello strumento il fatto (ove fosse dimostrato reale) che in quel periodo, o da qualche suonatore, esso sia stato impiegato con un numero di canne superiore a quello « classico » di tre?

E' doveroso non affrettarsi a trarre conclusioni azzardate. Sottoponiamo perciò i documenti che abbiamo rintracciato, e le domande che ne nascono, agli esperti in materia musicologica, perchè ne tengano conto (se pure non l'hanno già fatto in scritti a noi sfuggiti) nella definitiva sistemazione della storia dello strumento. Dal canto nostro noteremo soltanto che la segnalazione di « innovazioni » (quale quella circa l'imboccatura offertaci dal La Marmora) o di « variazioni », anche se solo individuali e temporanee, è sempre un fatto del

(35) Non ne abbiamo trovato menzione nella letteratura sull'argomento che abbiamo potuto consultare; viceversa in G. FARA, *Su uno strumento* cit., p. 9, a proposito della etimologia di *launeddas* da « leone », troviamo la seguente affermazione: « non si sono mai trovati strumenti (i.e. *launeddas*), né reliquie di strumenti, costrutti con ossa, che potessero indurre a simile erronea interpretazione ».

(36) G. M. MAMELI DE MANNELLI, *Le Costituzioni di Eleonora, guidicessa di Arborea*, Roma 1805, p. 58 nota 83*.

(37) [Anche W. H. SMYTH, *Sketch of the Present State of the Island of Sardinia*, Londra 1828, p. 192, parla di « three or four reeds »; a sua volta N. ONETO, *Memoria sopra le cose musicali di Sardegna*, Cagliari 1841, p. 15, dice di aver visto che « nel capo settentrionale » dell'isola si suonavano « due, tre e delle volte anche quattro » canne; un accenno a questa variazione del numero delle canne ricorda da alcuni suoi informatori è pure in A. F. WEIS BENTZON, *The Launeddas* cit., I, p. 15].

più grande interesse: se la conservazione inalterata di strumenti o d'altri fatti culturali attraverso i secoli (o addirittura i millenni) è senza dubbio un fenomeno non solo probabile, ma anche talora sicuramente accertato, tuttavia sarebbe erroneo lasciarsi conquistare esclusivamente dal « fascino » che queste continuità non mancano di esercitare dall'epoca romantica in poi e dimenticare il più preciso compito « storico » di accertare il costante rapporto tra tradizione e innovazione.

Fogge di abiti

Quanto alle notizie sulle fogge di abiti, il Madao si ricollega esplicitamente a precedenti descrizioni, ma dichiaratamente le amplia e le integra. Pochi anni prima delle *Dissertazioni*, F. Cetti aveva fatto cenno ad alcuni capi del vestiario dei sardi: « colletto », « giubbone », « veste di pelle », « cintone »⁽³⁸⁾; il Cetti e F. Gemelli avevano poi discusso se la antica *mastruca* fosse il « colletto » o la « veste di pelle »⁽³⁹⁾. Nelle *Dissertazioni* il Madao amplia di molto la descrizione, occupandosi non solo del « colletto », del « giubbone » o « corittu », della « veste de peddes » o « pellizza », del « cinto » o « chintorza », ma anche della « berretta » e della « berrettina », del « gabbano » o « cabanu », del « saio » (che il La Marmora chiamerà « sacco da coperri »), della « clamide » (o « cabanella », secondo il La Marmora), dei « calzoni » o « ragas », dei « calzarini » e delle « scarpe ». Il Madao inoltre prende posizione nella discussione sulla « mastruca », accettando (come dopo di lui farà anche il La Marmora) l'opinione del Cetti che essa sia conservata nella « veste de peddes » e non nel « collettu »⁽⁴⁰⁾. Il materiale che il Madao ci fornisce sul vestiario è dunque abbondante; abbondantissime poi le sue citazioni di fonti letterarie per dimostrare la antichissima e nobilissima origine greca e latina di ciascuno di quei capi di vestiario, così che le sue pagine in proposito sono una specie di regesto di tutte le citazioni, poi tante volte ripetute fino ai nostri giorni, in materia di fogge di abiti sardi.

Le note del Madao sui costumi ebbero maggiore fortuna delle altre sue in materia etnografica: chi sfoglia il primo volume del *Voyage* del La Marmora si avvede con facilità che il repertorio del Madao ha costituito in certo modo la traccia su cui il La Marmora ha lavorato. Certo il La Marmora ha informazioni più ampie, giacché descrive qualche parte del vestiario di cui il Madao non aveva discorso⁽⁴¹⁾, tratta del costume femminile di cui il Madao non si era occupato⁽⁴²⁾, utilizza testimonianze archeologiche che al Madao erano ignote⁽⁴³⁾. Tuttavia resta evidente l'influenza dell'abate sardo sul più avvertito studioso piemontese: il La Marmora tiene costantemente presenti le descrizioni del Madao, ne verifica l'esattezza, ne utilizza le fonti e le citazioni, e in sostanza, pur esercitando maggiore spirito critico, si muove nello stesso ambito di obbligatori riferimenti al mondo antico⁽⁴⁴⁾.

(38) F. CETTI, *I quadrupedi di Sardegna*, Sassari 1774, pp. 59-64; i passi del Cetti sono parzialmente riferiti dal Madao, *Dissertazioni*, pp. 120-21.

(39) F. CETTI, l. c.; F. GEMELLI, *Rifiorimento della Sardegna*, Torino 1776, vol. I, pp. 315-17. Un riassunto della discussione, in cui si tiene conto anche delle repliche del Cetti al Gemelli e dell'intervento di G. M. MAMELI DE MANNELLI, *Le Costituzioni* cit., p. 60, è in LA MARMORA, o.c., I, 18392, p. 211 sgg.

(40) Anche il Bresciani sarà, naturalmente, della stessa opinione del La Marmora dal quale tanto spesso dipende; ma commetterà in proprio l'errore di chiamare « mastruca o mastruga » la *pellizza*, senza sapere (o quanto meno senza precisare) che il termine « mastruca » non esiste nei dialetti sardi (v. A. BRESCIANI, *Dei costumi dell'isola di Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali*, Napoli, 1850, vol. II, p. 31). L'errore viene talvolta ripetuto: cfr. p. es. « Il tesar » X, 1958, p. 12.

(41) Il La Marmora discorre ad esempio del « *cappottu serenicu* », della « veste rotonda », del « giustacuore », dei « calzoni di tela », di alcune forme di copricapo ecc. (o. c., I, 18392, pp. 220-23, 227 sgg.) che evidentemente non suscitavano l'interesse del Madao in ragione della loro origine più palesemente recente.

(42) LA MARMORA o.c., 18392 pp. 229 sgg. Nel Madao vi è appena qualche cenno al costume femminile (uso di coprirsi il capo col velo): cfr. *Dissertazioni*, pp. 92-93, nota.

(43) Così, per esempio, i rinvii ad un bronzetto: LA MARMORA, op. cit., I, 18392, pp. 213, 217.

(44) Il nome del Madao ricorre di frequente nelle pagine del *Voyage* dedicate ai costumi, e non è difficile avvedersi che le citazioni delle fonti letterarie sono sovente le stesse del Madao. Talvolta il La Marmora si distacca dal suo predecessore, come ad esempio allorché è giustamente dubbioso sulla presunta etimologia di *cabanu* da *gabinus* (p. 219), o quando non accetta il nome di « toga » che il Madao aveva dato a questo indumento (p. 218), o allorché ritiene inesatta la descrizione che il Madao ne aveva fatto (ivi); altre volte invece è pienamente d'accordo con l'abate sardo, come ad esem-

Anche il Bresciani (la cui fama, dobbiamo dirlo, è in una certa misura usurpata, giacché troppo spesso dipende integralmente dal La Marmora, come appunto accade a proposito delle fogge di abiti) sembra attingere direttamente dal Madao, che tuttavia non nomina, allorché fornisce denominazioni e etimologie del *collettu* ⁽⁴⁵⁾.

Il primo maggio di Ozieri e l'erme o nènneri di S. Giovanni

Nel *Ripulimento* prima, e poi nelle *Armonie* il Madao ci offre una descrizione sommaria, ma non priva di particolari circostanziati, del giuoco cerimoniale del primo maggio che, come preciseranno poi successive informazioni, si svolgeva ad Ozieri. La costumanza è nota perché cinquanta anni più tardi la descrisse il La Marmora nel suo *Voyage*, e precisamente nella seconda edizione del primo volume che, in questo punto come in altri, amplia e modifica la prima ⁽⁴⁶⁾.

Ancora una volta le notizie fornite dal La Marmora sono più ricche e particolareggiate: mentre il Madao faceva consistere il giuoco nella semplice riunione delle fanciulle sotto una sorta di baldacchino, nella messa in comune entro un canestro di « varie galanterie donne-sche », e nel canto di una strofetta a « Maja » (con gli inevitabili rinvii al mondo classico), il La Marmora precisa il meccanismo del gioco, che consisteva nel cantare, dopo la strofetta iniziale, altre strofe alternativamente augurali e ingiuriose estraendo a caso dal canestro, dopo ciascuna di esse, uno degli oggetti che i partecipanti vi avevano in precedenza deposto, così che ad ognuno toccasse in sorte l'augurio o l'ingiuria ⁽⁴⁷⁾.

Tuttavia, ancora una volta, le notizie del Madao erano esatte, anche se incomplete; e particolarmente importante è la sua annotazione del testo del canto delle fanciulle, giacché sino ad oggi ne sono note, a quanto ci risulta, solo le due lezioni raccolte indipendentemente dal La Marmora e da F. Valla ⁽⁴⁸⁾, e quella del Madao, che viene così ad essere la prima in

pio a proposito della connessione del « saio » coll'antico « *sagum* » (p. 271), o quando per *collettu* accetta la connessione diretta che il Madao ne aveva fatto con *colligere* (pp. 209-10), senza pensare al possibile tramite dell'italiano « colletto ».

(45) A. BRESCIANI, *Dei costumi*, cit., II, p. 32: « Ma il nome di *collettu* o *coheru*, come il dicono in altre ville, dee discendere dalle voci latine *colligo* e *cohaereo*, perché si assesta così puntualmente alla vita »; dove compare il termine *coheru*, che non era nel La Marmora, ma era nel Madao, assieme alla etimologia; tutta la frase del Bresciani appare ricalcata sul Madao, come vede chiunque faccia il raffronto.

(46) La prima edizione del primo volume del *Voyage* era stata pubblicata a Parigi nel 1826; la seconda, come abbiamo già indicato, uscì nel 1839. La descrizione del primo maggio di Ozieri compare solo nella seconda edizione cit., pp. 265-66.

(47) Una nuova descrizione del giuoco [senza riferimenti né a Madao né a La Marmora] fornì più tardi F. VALLA, *Il primo maggio in Ozieri* (estr. da « Archivio per lo studio delle Tradizioni popolari », a. XIV, 1895, pp. 525-27): particolarmente importante perché reca una nuova e più ampia lezione del testo della strofetta iniziale (che il Valla chiama *pesada*) e perché dà vari e interessanti esempi dei distici augurali o ingiuriosi (*torradas bonas e malas*) che le fanno seguito nello svolgimento del giuoco.

[Sul gioco di Ozieri v. ora anche le mie note *Un gioco cerimoniale del primo maggio in Sardegna: tentativo di analisi*, estr. da « Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo », V. n. 26, 1960; *L'assegnazione collettiva delle sorti e la disponibilità limitata dei beni nel gioco di Ozieri e nelle analoghe cerimonie vicino-orientali e balcaniche*, alle pp. 175-93 degli « Atti del Congresso di studi religiosi sardi, Cagliari, maggio 1962 », Padova 1963; *Dal gioco di Ozieri al numerus clausus dei Beati danteschi: tentativo di tipologia ideologica*, rielaborazione di una comunicazione tenuta al Symposium « Strutture e generi della letteratura etnica, Palermo 1970 », inclusa nelle dispense *Materiali per il seminario sulle analisi formal-strutturali e di tipo semiologico*, Facoltà di Lettere e Filosofia, Roma, anno accademico 1975-76, pp. 26-39. Negli scritti indicati mi sono avvalso anche dei risultati di una indagine sul gioco svolta a Ozieri nel 1959 da Rosa Losengo. Cfr. la nota 48].

(48) F. VALLA, o.c. Altri autori riportarono il testo, ma lo derivarono più o meno direttamente dal La Marmora [vedi oltre]. R. GARZIA (alle pp. 211-12 di A. BOULLIER, *I canti pop. della Sardegna*, trad. it. con note etc. di R. G., Bologna 1916 [ed ora in ristampa anastatica, Multigrafica Editrice, Roma 1974]) tentò di ricostruire la « lezione più attendibile », segnalando, ma non riproducendo, il testo fornito dal Madao [vedi oltre].

[Quando scrissi che le versioni del canto di maggio riferite da altri autori dipendevano più o meno direttamente da quella pubblicata da La Marmora, pensavo soprattutto al testo *perfettamente conforme* a quello di La Marmora che A. DE GUBERNATIS pubblicò, ma senza indicazione di fonte, a p. 47 della sua *Storia comparata degli usi nuziali* (Milano 1869), e che di qui esplicitamente attinse G. REZASCO (*Maggio, Majo*, in « Giornale Linguistico di Archeologia, Storia e Letteratura », a. XIII, fasc. III-V marzo-maggio 1886, pp. 84, 107); né faceva (o fa) ostacolo all'affermazione il fatto di non aver potuto controllare né allora né oggi l'indicazione di R. GARZIA (o.c., p. 212 n. 1) che un testo

ordine di tempo, e che sostanzialmente conferma i testi successivamente raccolti. Eccone il testo (*Armonie*, p. 7):

E Maja, e Maja,
Et bene veniat Maja,
Cun s'arma, et cun su fiore,
Et cun totu su soliu amore.

Probabilmente il « maja » segnato dal Madao è una sua alterazione di « maju », operata per accentuare la connessione dell'uso moderno con l'antichità classica⁽⁴⁹⁾; il « soliu » che compare alla fine è poi del tutto incomprensibile, ed è quasi certamente un fraintendimento del « sole » che si incontra nelle lezioni del La Marmora e di F. Valla con le quali gioverà un più completo confronto. La lezione del La Marmora, metricamente meno irregolare, suona:

Maju, maju, beni vengà
Cun totu su sole e amore,
Cun s'arma e cun su fiore,
E cun sa margaritina.

Più ampia la lezione di F. Valla:

E' mmaju, è mmaju
E beniffenga,
E tottu su sole de amore
Cu ss'elmo e cu ssu fiore
E cun sa margaritina,
Unu anzu e dissiplina
An dadu pro amore.

del canto compare anche a p. 235 della antologia di J. CASELLI, *Chants populaires de l'Italie* (Parigi 1865): la natura dell'opera del Caselli (che attinge, ristampa e traduce « da raccolte precedenti »: PITRÈ, *Bibliografia*, n. 1235) porta ragionevolmente ad escludere che l'autore abbia avuto una fonte diversa o indipendente da La Marmora (che tra l'altro aveva scritto in francese e pubblicato a Parigi).

Oggi però debbo segnalare che l'affermazione appare troppo sbrigativa almeno nei confronti del testo fornito da S. CAMBOSU, *Miele amaro*, Firenze 1954, p. 38: il testo (che è collocato tra gli emblemi o i detti relativi ai mesi, senza riferimento alcuno al gioco) è così pubblicato: *Maju maju beni vengà chin totu sole e amori e chin sa margheritina*. Le differenze dal testo di La Marmora (e da quello di F. Valla) sono abbastanza evidenti (manca tra l'altro la menzione dell'« arma », sul che vedi oltre la nota 56); escludendo un adattamento operato dallo stesso autore, sarebbe dunque da pensare a una fonte indipendente, e ciò anche se della cosa Cambosu non fece cenno alcuno negli scritti che si collegano al mio studio del '59-60 e che cito più avanti (vedi la nota 57).

Un discorso in parte analogo occorre fare rispetto al testo (meno lontano da quello di La Marmora, e tuttavia in certa misura diverso) che Grazia Deledda inserì nel capitolo III di *Elias Portolu* 1900-1903, anche lei senza riferimento alcuno al gioco: *Maju, maju, beni eni, / Con tottu sole e amore, / Cun sa parma e cun su fiore, / E cun sa margaritina...* Tra l'altro, i puntini sospensivi finali fanno pensare che la Deledda avesse presente una lezione, orale o meno, che continuava con altri versi: il che non accade nel testo di La Marmora, e avviene invece in quello di F. Valla (oltre che in quello raccolto nel 1959 da Rosa Losengo e più avanti menzionato in questa nota). Quanto alla presenza, nel testo deleddiano, del termine « parma », in luogo di « arma », vedi oltre la nota 56.

A proposito poi della « lezione più attendibile » ricostruita da Raffa Garzia e menzionata nella mia nota del '59-60, osserverò ora che Garzia ignorò l'esistenza del testo e delle annotazioni di La Marmora, o meglio che egli ignorò che i testi riferiti da Caselli, De Gubernatis e Rezasco (da lui esplicitamente citati), non erano altro che riproduzioni di quello di La Marmora; e fu da queste pubblicazioni che egli trasse la voce « arma » che nella sua ricostruzione sostituì alla voce « elmo » presente nella lezione Valla (e di qui il suo dubbio sulla « provenienza forestiera » del canto: cfr. nota 50). Con l'occasione varrà anche la pena di riferire il testo della lezione proposta da Garzia: *Maju, maju beni bengat / cun totu su sole e amore, / cun s'arma e cun su fiore / e sa margaritina. / Un anzu 'e dissiplina / An dadu pro amore*.

Segnalerò infine che alle lezioni del canto di maggio fin qui menzionate (e che vanno cronologicamente da Madao a Cambosu) si è aggiunta nel 1959 quella raccolta in loco, e cioè a Ozieri, da Rosa Losengo (su cui cfr. *Un gioco cerimoniale* citato alla nota 47, e vedi più oltre la nota 50); il testo è il seguente: *E' maju è maju, / e benivenga / con tottu su sole de amore; / più bellu è su fiore / chi no sa margaritina: / unu anzu e disciplina* (opp.: *unu mättulu de ispina*) / *ti lu diana pro amore*].

(49) Si noti infatti che nel *Ripulimento* il Madao aveva scritto « hymnum Majae canunt, sub nomine Maji ». Una influenza della probabile alterazione classicheggiante delle *Armonie* del Madao sul La Marmora può forse vedersi nel fatto che questi parla di « invocazione al mese di maggio », ma aggiunge tra parentesi « o a Maja » (o.c., I, 18392, p. 266).

Nelle lezioni del Madao e del La Marmora compare una espressione che lascia dubbiosi: il « maggio » reca non solo i fiori, suoi abitualissimi attributi, ma anche un'« arma » piuttosto sconcertante, sia che si voglia pensare ad uno strumento di guerra (come potrebbe far supporre l'« elmo » che compare nella lezione del Valla) sia che si pensi, come il Garzia, ad una voce e ad un concetto araldici ⁽⁵⁰⁾. Ma a noi pare che qui non si tratti né dell'una né dell'altra cosa; e ce lo suggerisce proprio l'« elmo » della lezione del Valla, posto in connessione con un'altra attestazione del Madao, confermata poi dal La Marmora. Vogliamo riferirci alla notizia, contenuta nel *Ripulimento*, circa i vasi, detti « erme » o « nenniri », in uso per il S. Giovanni.

Dobbiamo soffermarci un momento su questa notizia. Il costume sardo del comparatico di S. Giovanni, con l'uso dei vasi detti *nenniri*, fu utilizzato, come è noto, dal Frazer nel suo *Golden Bough* e interpretato come sopravvivenza dei « giardini di Adone » ⁽⁵¹⁾. Il Frazer attingeva le notizie, e derivava anche la connessione con il mondo antico, dall'opera del Bresciani; ma in verità né la descrizione del costume né il suo raffronto con le feste adonie appartenevano al padre gesuita, il quale si era limitato a rivestire del suo stile piuttosto discutibile le pagine che il La Marmora aveva dedicato all'argomento, e ad omettere l'indicazione della sua fonte ⁽⁵²⁾. Si veda il primo volume del *Voyage* — ancora una volta nella sua seconda edizione che anche in questo punto modifica ed amplia la prima ⁽⁵³⁾ — e si ritroveranno quasi parola per parola le notizie e le interpretazioni che il Bresciani, volutamente o no, fa apparire come proprie, secondo un poco rigoroso e troppo diffuso costume compilatorio che nel caso specifico del comparatico di S. Giovanni (e del maggio di Ozieri) avrà una ulteriore manifestazione nella pubblicazione di Serafino Gabriele ⁽⁵⁴⁾ che traduce alla lettera il La Marmora, solo indirettamente citato, traendo in inganno il lettore che non possa approfondire l'argomento specifico e usurpando l'onore di « fonte » a proposito della voce « erme », come è accaduto nel *Dizionario* sardo di M. L. Wagner.

La prima registrazione del termine *erme*, e del parallelo *nenniri*, risale invece al *Ripulimento* manoscritto del Madao. Le notizie che egli fornisce in proposito sono invero assai sommarie, soprattutto se le confrontiamo con quelle che cinquanta anni più tardi ci darà il La Marmora: manca la descrizione del cerimoniale del comparatico (anzi non si fa cenno alcuno al legame del comparatico), ed anche la descrizione del modo di confezione del vaso non è troppo chiara, giacché sembra quasi che sia il vaso stesso a prender la forma di figura umana senza braccia (dove, per il Madao, la connessione con *hermès*, Mercurius), mentre invece il La Marmora parla di una pupattola, talvolta di pasta, collocata sui davanzali assieme al vaso. Ma l'interesse della attestazione del Madao resta inalterato, sia perché ci riconduce a tempo meno prossimo, sia perché contiene l'annotazione di quel termine *erme*, la cui esistenza non è, in tal modo, attestata dal solo La Marmora. Questi nella prima redazione del suo testo aveva scritto « elme », ed aveva anche annotato:

Le vase avec touffe de blé se nommant *su elme* (l'elme), on dit *pone su elme* (poser l'elme), pour annoncer que l'on va à la fête du comperage de la St. Jean (*Voyage* cit., I, 1826, p. 259).

Nella seconda edizione del primo volume il passo che ora abbiamo riferito venne soppresso; la grafia del nome divenne « *erme* »; la descrizione si ampliò con l'aggiunta del-

(50) R. GARZIA in A. BOULLIER, *I canti* cit., p. 212: « Un Sardo sa che nè nella lingua nè nel comune pensare esiste la voce e il concetto araldico di *arma* »: sospettava perciò « una provenienza forestiera ». [Per una possibile connessione di *arma* con *gama*, vedi la nota 57].

(51) J. FRAZER, *Adonis, Attis, Osiris*, I, pp. 244-45: cfr. Id., *Il ramo d'oro*, trad. di L. De Bosis, Torino, 1950, I, pp. 560-61. Sulla connessione con le feste di Adone ed altri significati della cerimonia sarda v. V. LANTERNARI, *La politica culturale della Chiesa nelle campagne: la festa di S. Giovanni*, in « Società », XI, n. 1, febr. 1955, pp. 64 sgg. [Ora nel vol. dello stesso autore, *Occidente e Terzo Mondo*, Bari 1967, pp. 338 sgg].

(52) A. BRESCIANI, *Dei costumi* cit., II, pp. 269-71.

(53) A. LA MARMORA, *Voyage* cit., I, 18392, pp. 263 sgg. Nella prima edizione (pp. 258-59) mancava tutta la descrizione delle modalità della cerimonia caratteristiche di Ozieri.

(54) S. GABRIELE, *Usi dei contadini della Sardegna*, in « Archivio per lo studio delle Tradizioni popolari », VII, 1888, pp. 468-474, poi in *Ricordi della Sardegna*, Torino 1888, p. 114.

le notizie sul cerimoniale caratteristico di Ozieri; ed è proprio in questa aggiunta che fa la sua comparsa la pupattola di cui abbiamo fatto menzione. Si potrebbe supporre che il La Marmora sia stato messo sulla traccia del cerimoniale del comparatico di S. Giovanni dalle annotazioni del Madao (che, si noti per inciso, era di Ozieri); ma la cosa appare poco probabile, sia perché il La Marmora non fa cenno a precedenti descrizioni dell'uso, sia perché l'annotazione del Madao era manoscritta. Saremmo quindi di fronte a due attestazioni distinte e indipendenti dell'esistenza del nome « *erme* ». Si aggiunga che il La Marmora annota l'espressione « ecco un erme, un nenneri », usata, a suo dire, « lorsqu'on voit un champ semé inégalement qui présente çà et là de trop gros touffes de frument » ⁽⁵⁵⁾.

Esistono altre testimonianze dell'esistenza del termine? Qui soccorrono le lezioni del canto di maggio di Ozieri: quando nella lezione di F. Valla si incontra l'espressione « cu ss'elmo e cu ssu fiore », e ci si libera dalla suggestione guerresca che potrebbe derivare dall'« arma » che compare nelle altre lezioni, appare con evidente chiarezza che l'« elmo » è appunto l'*elme* della prima edizione del La Marmora, e quindi l'*erme* della sua seconda edizione e del Madao. Ed anche l'*arma* delle altre lezioni appare allora, con notevole grado di probabilità, come una possibile alterazione di « *erme* ». Nulla di araldico o di guerresco dunque, nel « maggio » ozierese, ma un più normale riferimento a fatti di germinazione e di vegetazione, in perfetto accordo con gli attributi normali del maggio e con i « fiori » e le « margaritine » ⁽⁵⁶⁾.

Qui naturalmente si apre la questione della etimologia e del valore preciso del termine: è problema che spetta agli studiosi dei fatti linguistici che soli potranno stabilire se *erme*, fuori di ogni troppo facile ricorso all'antichità, non sia puramente e semplicemente la voce « (g)erme » ⁽⁵⁷⁾; e potranno in ogni caso accertare meglio quale rapporto ragionevole possa stabilirsi tra il valore del greco *hermai* — di cui Madao segnala il significato di « stolones, seu inutiles frutationes », che è appunto uno dei sensi attestati del vocabolo greco — e il complesso di indicazioni di cui disponiamo: equivalenza di *erme* e *nenniri* come designazione del vaso cerimoniale con grano germinato; uso dei due termini, secondo il La Marmora, per indicare un campo seminato irregolarmente che presenta qua e là grossi « ciuffi » di frumento; impiego del termine *elme* o *erme* nel canto di maggio in connessione con i fiori; possibile relazione tra *nenniri* e l'aggettivo campidanese *nennaru* che ha valore di « stentato ». L'accertamento, ripetiamolo, è compito degli specialisti in materia linguistica; a noi tuttavia parrebbe che le indicazioni disponibili rendano palesemente più « economica » una interpretazione del termine come « ciuffo », « ciocca » di vegetazione, ed una esclusione di rapporti troppo diretti ed immediati con l'antichità classica ⁽⁵⁸⁾.

(55) O.c.; 1826, p. 258, n. 1; 18392, p. 264 n. 1.

(56) [Val la pena di notare qui che la serie dei termini *erme-elme-arma-elmo*, presente nei testi del canto di più antica annotazione (Madao, La Marmora e F. Valla, dal 1787 al 1895), in tempi più recenti resta come *arma* nella sola redazione di Garzia, che però è frutto di lavoro a tavolino, mentre per altro verso già si trasforma in *parma* (ossia palma) in Grazia Deledda (1900-1903) e poi scompare del tutto, come mostrano le redazioni più prossime a noi, e cioè quelle fornite da Salvatore Cambosu e da Rosa Losengo nel 1954-59 (cfr. la nota 48). Si delinea così un processo temporale da cui forse potrebbe ricavarsi l'ipotesi che — perdutosi gradualmente un più antico senso agrario dei termini *erme-elme-arma-elmo* — si sia cercato di mantenere ferma l'omogeneità « vegetale » del canto o espungendo del tutto i termini che ormai non più consuevano con fiori o margherite, oppure sostituendoli con la menzione della *palma* che ripristina in qualche modo il senso originario. Vedi anche la nota 58.]

(57) Ci segnala cortesemente questa possibilità Antonio Sanna.

(58) [Maggio disarmato intitolò Salvatore Cambosu un suo articolo comparso su « L'Unione Sarda » del 15 maggio 1960 e dedicato a *erme* e *nenniri*: mi è caro segnare qui il ricordo, assieme a quello di uno scritto del 26 giugno successivo con cui Cambosu mi riassumeva la lettera di un lettore di Oliena che era comparsa sullo stesso giornale a seguito del suo articolo, e nella quale si proponeva che la voce *arma* venisse collegata non con *erme* (o *germe*) ma invece con « il termine *gama* ('ama) nel significato di *nidiata*, di *gregge di uccelli* ». Dal canto suo Cambosu osservava: « Ora, se è vero senz'altro che *gama* significa *gregge*, è altrettanto vero (o almeno così risulta a me che lo conosco nell'accezione sola di *gruppo di pecore*), che, per voler estendere il termine a gruppi di uccelli o di ragazzi, è obbligatorio farlo seguire dal complemento specificativo (*gama de puzones, gama de pizzinnos*). Quand'anche, poi, si volesse accettare *gama* in luogo del certamente errato *arma*, tanto varrebbe assumerlo nel significato vero e proprio di *gruppo di pecore pascenti* (che in maggio allietano i pra-

Abbiamo così condotto a termine il nostro sommario esame delle notizie etnografiche registrate da Matteo Madao. Trarle dalla dimenticanza non c'è sembrato inutile sia per il posto particolare che il Madao occupa cronologicamente nello sviluppo degli studi e delle rilevazioni etnografiche in Sardegna al limite com'è tra la casualità delle annotazioni settecentesche e precedenti, e la sistematicità del La Marmora e dei successivi; sia per lo specifico valore documentario delle singole attestazioni. La lettura diretta delle sue pagine che qui di seguito pubblichiamo (necessariamente sfrondate dalle numerose digressioni e dalle complicate e superate catene di generici rinvii storici e di citazioni letterarie) consentirà di controllare (e completare o rettificare) quanto siamo venuti dicendo, e di utilizzare il suo materiale in modo più ampio di quanto a noi non sia stato consentito.

DAGLI SCRITTI DI MATTEO MADAO

I

Maja, n. pr. di Donna, e Dea, Madre di Mercurio... Huic Romani mense Majo sacrificabant. Huius festi, vel celebritatis vestigia, et reliquiae quaedam perseverant in Sardinia usque ad praesens tempus, sed citra superstitionem aethnorum; primo enim die Maji puellae in unum congregatae sub quodam tentorio, vel umbraculo hymnum Majae canunt, sub nomine Maji.

(Da *Il Ripulimento della Lingua Sarda lavorato sopra l'origine ch'essa trae dalla Greca e dalla Latina*, manoscritto in due tomi conservati presso la Biblioteca Universitaria di Cagliari, S. P. 6. 1. 1940, t. I, ad. v.).

II

Maja ... Dura tutt'ora in Sardegna una sorta di giuoco, che fanno le fanciulle nel primo giorno di Maggio, ma senza superstizione a Maia, e al Maio, mese da essa così chiamato. Egli è probabile che quest'usanza sia rimasta sin dal tempo, che i Romani dominavano in Sardegna. Siccome di quell'altro giuoco, che dalle ragazze si fa a Mercurio chiamato *Herme* nel capo del Logudoro, e in quello di Cagliari *Nenniri*. V. *Herme*.

(Da *Il Ripulimento* cit., t. II, ad v.).

III

Herme, sorta di festa, usa per gioco in Sardegna nel giorno ventiquattro di Giugno col mettere nelle finestre, o nelle porte un moggio di biada, a bello studio inaffiata, perché cresca in breve, e con all'intorno di esso varie galanterie donnesche. Esso sembra una statua senza mani, vestita, e fasciata all'intorno, detta *Herme*, da *hermès*, Mercurius, cui festum huiusmodi Graeci faciebant et praecipue Cretenses, signum aliquod, vel statuam sine manibus Mercurio erigentes in vicis ad januas, vel ad fenestras aedium. Cic. 2 De Leg. c. 26 Nep. Alcibiad. c. 3. Hinc festa illa *hermaia* vocabantur referente Polluce, sicilicet Mercurii festa, vel *Hermæa* et *hermès*, *Hermes* illa veluti statua, ipsi dicata a Graecis est dicta ab *hermeneia*, interpretatio, quod Mercurius interpres sit et nuntius Deorum. Praeterea *hermai* *Hermæ* dicuntur a Graecis stolones, seu inutiles fructationes; revera illae sunt, quas modius ille statuæ similis, ac terra saepius irrigata repletus continet.

(Da *Il Ripulimento* cit., t. I, ad v.).

ti...). Ma, ritornando a *germe*, in *gama* non compare nessuna *erre*, come in *arma*, né alcuna *elle*, come in *elme* ».

Sempre a proposito della voce *erme*, in una sua lettera del 5 aprile 1960 Max Leopold Wagner mi scriveva: « Non oso proporre un'etimologia di questa voce enigmatica ». Gli pareva infatti da escludere un suo rapporto col latino *germen* perché (mi precisava in altra lettera del 3 maggio) « tutti i neutri latini in EN corrispondono in sardo a formazioni in *ene* logudorese, *ini* campidanese... Da GERMEN, quindi, ci si aspetterebbe log. **gèrmene*; camp. **germini* o **èrmini* o simili, ma certo non *erme* o *erma* ». Non so giudicare se e quanto la eventuale esclusione di un rapporto col latino *germen* comporti la esclusione di un rapporto con l'italiano *germe*.

Un'ultima informazione in materia debbo a Rosa Losengo che, dopo la pubblicazione della nota del '59-60, mi scriveva: « Riguardo al gioco di maggio e al problema del nome *elmo* e simili, presso Alà dei Sardi esiste un fiume detto *Riu dess'Elema* da *èlema* « nome di pianta notissima » di cui detto fiume è assai ricco secondo scrive Vittorio Angius nel *Dizionario* del Casalis alla voce *Alà dei Sardi*. Così *elma*, fiore e margheritina sarebbero tutte notazioni vegetali nel canto. *Alimo* è pianta dai fiori bianchi e dalle foglie seghettate ».]

IV

Hermes... Statua d'Ermite, o sia Mercurio, senza mani, e senza piedi, egualmente busto senza mani e senza piedi. L'uso d'essa statua perseverava fino al presente in Sardegna, ma senza superstizione.

(Da *Il Ripulimento* cit., t. II, ad v.)

V

Ora, poiché in Sardegna si stabilirono ab antico colonie, e popoli di tante, e sì differenti nazioni, e lingue... non è pertanto da dubitare, che insieme con quelle genti il modo di cantar, e poetare ci si portasse, che allora era più in uso presso di loro, e che da' Sardi s'usasse il verso armonico, mentre questo, come dissi, era il più familiare tra le altre nazioni. In effetto s'usano tuttora in ambedue i capi della Sardegna certi antichi versi, i quali dal volgo si cantano, or da più voci accompagnati con concerto e armonia, ed ora dal suono delle fistole, strumenti musici pastorecci, che i Sardi adoprano. Questi armonici versi sembra, che siano fatti dagli antichi per celebrar la memoria di Nora, talor moglie, o [p. 6] figliuola di Norace, figliuolo di Mercurio Quinto, e di Oschira, figlia di Pireneo; ovvero, ciò ch'è più probabile, per immortalare il nome dell'antichissima città di Nora, da esso Norace costrutta, e dal suo nome chiamata, di cui al presente altro non rimane, che le sole vestigia nella spiaggia del mare a *Capo Pula*. Eccone la ragione, o congettura del mio parere. Norace, venuto in Sardegna co' suoi compagni dall'antichissima città della Spagna, *Tariffa* chiamata, da Solino *Tartessa*, e da Erodoto *Carteia*, verso l'anno due mila cinquecento ventidue,... vi fondò la detta città di Nora... I Sardi ad eterna protestazione della loro riconoscenza verso quest'insigne benefattore della loro nazione gli eressero quelle moli, che tuttavia sussistono, fatte a guisa di torri di sassi smisurati, di figura or cilindrica, ora conica, perfettamente tonda, e in più colline piantate, maggiormente nel capo di Logodoro, e *Noraches*, o *Noraghes* chiamate dal nome di Norace, o di Nora tra lor sì celebre. Assai più viva però ne serbano la memoria infino al presente ne' detti armonici versi, i quali non so se siano in effetto epinicii, o encomiastici, o eucaristici, o d'altrà sorta di poesia, da' Greci *ballistea* chiamata. I versi, che dal volgo si cantano nel capo di Cagliari, cioè ne' paesi, e terre del Campidano sono i seguenti: *Andimbironai*, *Nora*, *Nora andiro*, *Andimbironai*.

Questi versi servono d'introduzione, o d'esordio ad alcune rime, che si cantano in verso ettsillabo, o settenario, e parimente di chiusa, e finimento. Come per esempio le seguenti rime del capo di Cagliari: *Angioneddu, chi pascit, Si papat su clavellu, Juru chi non di nascit Unu coru prus bellu*, si cantano così al suon de' flauti, o delle fistole: *Andimbironai*. *Angioneddu chi pascit*. *Andimbironai*, e va scorrendo degli altri tre, i quali già rimati col canto, e col suono, si ripiglia di nuovo l'*Andimbironai*, *Nora*, *Nora andiro*, *Andimbironai*. I versi poi, che s'usano dal volgo nel capo di Logodoro sono que' che seguono: *Anninnò*, e *Nora anninnò*. Così canta l'uomo per far un invito alla donna, acciocchè essa risponda accompagnata da più voci: *Anninno*, *anninno*, *Anninno Nora anninno*, e *Norà*. Questi versi sono comunemente l'introduzione delle altre Sarde canzoni, che nel detto Capo si cantano accompagnate dal ballo; epperò i Sardi Logodoresi ballano per lo più non già sul concerto di musici stromenti, ma sull'armonia, e modulazione delle voci, secondo la prisca usanza de' Greci, e de' Romani, da Virgilio accennata nella sesta Eneide: *Pedibus plaudunt choreas, et carmina dicunt*, e giusta la prestezza, o tardità, o l'elevazione, e abbassamento della voce nel cantare, muovon altresì nel ballare proporzionatamente le mani, e' piedi. Nè già solamente nel ballo, ma inoltre fuor d'esso si cantano, e sono come versi intercalari di quelle Sarde rime di verso settenario, [p. 7] le quali da' Sardi *mutos* si chiamano, porta la voce dal Greco *mythos*, che in latino vale *fabula*, *carmen*, *dictum*, nella guisa, che si replicano in mezzo ad ogni tre, o quattro versi dell'ottava egloga di Virgilio que' due Latini: *Incipe Moenaios mecum, mea tibia, versus; Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin*. Valgia per esempio questa sarda canzonetta di due rime: *Anninno*, *anninno*, *anninno*, *Anninno Nora anninno*: *Postu m'hat in cadena Sa fingida, chi adoro*. Ripetuto il detto *Anninno*, qui si ripiglia: *Postu m'hat in cadena. Ses Hecuba in su coro, Et in sa cara Heléna*. Ripigliato l'istesso *Anninno*, si ripete: *Sa fingida, chi adoro. Ses in sa cara Helena, Et Hecuba in su coro*, e poi si chiude: *Anninnò Nora anninnò*, e *Noraneia*, e *anninnò*, e così si discorra d'altre canzonette or di quattro, or di cinque, or di sei versetti, perfettamente rimati. Cosa però vorrà dire quell'*Andimbironai* del capo di Cagliari, e quell'*Anninno* del capo di Logodoro con tante ripetizioni del *Nora*, l'indovini chi può. Oltr'a' detti versi altri due se ne cantano dalle zitelle de' Sardi paesi di Logodoro nel primo giorno di maggio, i quali fatti sembrano nel tempo, che gli antichi Romani nel detto mese sacrificavano, e festa facevano a Maia, madre di Mercurio. Le Sarde fanciulle dunque de' detti paesi senz'altro fine, che di trastullar innocentemente si radunano, o sole, o con qualche ragazzo sotto una sorta di baldacchino, e già messe in comune varie galanterie donne-sche entro ad un canestrello, a cantare incominciano i versi seguenti: *E Maja, e Maja et bene veniat Maja, Cun s'arma, et cun su fiore, et cun totu su soliu amore*. Nel nostro dizionario s'è parlato abbastanza di Maia, e di Mercurio ne' vocaboli Sardi *Maja* ed *Hermes*, e quindi delle usanze, che in Sardegna perseverano di certi giuochi, e trattenimenti, i quali sono reliquie delle feste antiche, le quali i Greci, e' Romani a Maia, e a Mercurio celebravano un tempo, nella guisa che la corsa de' cavalli, fatta in occasione di qualche festa, co' preposti premj, o palj al vincitore, è un avanzo de' prischi giuochi olimpici. Potrei qui addurre anche que', che sembrano versi armonici, comechè fatti siano senza nulla significare per la sola

modulazione della voce, allora, quando si ha voglia di cantar qualche cosa incertamente, o quando si vuol adoprarsi qualche motto intercalare di certe Sarde canzonette, che sono in uso. Questi sono come seguono: *Lallà lallà, lallà, ra, lairà, lairà, Tairà, tairà, tairà, ra, tairà, tarantarà, tà*, e così va discorrendo d'altri somiglianti, i quali sono antichissimi; epperò fu invenzione delle donne Romane quel *Lallare* per cantare, o farla ninna a' bambini, e conciliarci il sonno... o veramente de' Greci, presso i quali *Laleo*, e *Lalageo* vale in latino *loquor*, *cano*, *vocem edo*; come anche il *Tairà, Taratantara*, e simili cose furono ritrovamenti, e arzigogoli dell'antichissimo poeta Ennio, per esprimere il suono della tromba, e d'altri strumenti da fiato.

(Da *Le armonie dei Sardi*, Cagliari 1787, pp. 5-7)

VI

Le canzonette finalmente, fatte di puri, e semplici versi *ettasillabi*, che sono li più volgari componimenti poetici, da' Sardi chiamati *mutos*, sono quelle ariette, le quali vanno cantate cogli'intercalari: *Anninno, anninno, anninno, Anninno Nora anninno* nel capo di Logodoro, o con quegli altri: *Lallà, lallà lallà ra, Lairà lairà* nel capo di Cagliari, come dissi altrove. Queste non hanno che una sola stanza, ora di quattro, ora di sei, ed ora d'otto versi settenarij, o *ettasillabi*, nella rima de' quali si serba quest'ordine: se la strofa è di quattro versi, i primi due corrispondono agli altri due; se di sei versi, i tre primi cogli altri tre; se per fine d'otto versi, i quattro primi agli altri quattro, di che ne sieno l'esempio le canzonette Sarde, che seguono secondo li due dialetti Logodoresi, e Cagliariitani:

S'angioneddu, chi paschet
Si papat su clavellu.
Juro chî no nde naschet
Unu coru piùs bellu.

Non ti poto isplicare
Cantu t'amo, e t'adoru.
Sento de non ti dare
Sinò solu unu coru.

Mira bene, et repara
Cantu pro te eo pata
Penas sas piùs severas.
Da sas feras impara,
Ch'ischin amare, ingrata,
Si las aman, sas feras.

Miserabile amante,
Cale est custu tyrana,
Chi senza piedade
Ti tenet in cadena?
No vivas un instante
Cun femina mundana,
Ch'in sa realidade
Incantat che sirena.

S'angioneddu chi pascit
Si papat su clavellu.
Juru chi no ndi nascit
Unu coru prus bellu.

Non ti pozz'ispliai
Cantu t'amu, e t'adoru.
Sentu de no donai
Sinò solu unu coru.

Mira bene, et repara
Cantu po tui pata
Penas is prus severas.
Da is feras impara,
Ch'iscinti amai, ingrata,
Si das amanta, is feras.

Miserabili amanti,
Chini esti sa tyrana
Chi senza de piedadi
Ti tenit in cadena?
No vivas un'istanti
Cun femina mundana,
Ch'in sa realidadi
Incantat che sirena.

(Da *Le armonie dei Sardi* cit., p. 23)

VII

Ora l'armonica, e ritmica poesia de' Sardi va accompagnata da più armonie, cioè dal *canto*, dal *ballo*, e dal *suono* di musicali strumenti. Nel capo di Logodoro cantano i loro versi con consonanza di più voci, da' Greci *Polyodia* chiamata, ed è un'artificiosa unione di voci, altre gravi, altre acute, tra loro compostamente accordate, e in quattro parti distribuite, *soprano, alto, tenore, basso*, opposte l'una contro l'altra con esatta misura di tempo. Gli antichi Greci si dilettevano di cantare alle volte con simile consonanza, se crediamo a Vincenzo Galilei nel suo discorso sopra le opere del Zarlino. E esso canto sembra introdotto dalle greche colonie Doriesi, il cui modo di cantare, *Dorico* chiamato, o *Dorio*, inventato da Tamiri di Tracia era grave, patetico, virile, maestoso e nobile, e molto atto a sollevare e comporre gli animi, che però era insegnamento d'Aristotile, che a' fanciulli la Dorica melodia si doveva insegnare per renderli ben costumati. Tal'è la detta maniera di cantare nel detto capo della Sardegna e nel sentir il concento di soavi, nette, e armoniche modulazioni di voci, tra loro accordate in questo canto, sembra che si senta un pieno contrappunto di musica. All'opposto nel capo di Cagliari i versi per lo più si cantano con canto a solo, da' Greci *Monodia* chiamato; ma questa unica voce va sempre accordata a qualche musicale stromento. Que-

st'era il più comune, e familiar modo di cantare tra' Greci, secondo che attesta Aristotile, i quali con una sola voce per lo più cantavano, da essi alla lira, o alla cetra, o al flauto accordata.

Oltre al *canto* i Sardi aggiungono altresì all'armonia de' versi il concerto del *ballo*... Nel capo di Logodoro s'usa la maniera di ballare, *Laconica* chiamata, la quale, come scrive Luciano, da' Greci era chiamata *ormos*, cioè *vezzo*, o *collana*; perciocchè a guisa di collana era intrecciata di giovani, e di fanciulle, alternativamente disposti, e tenentisi la mano, andando innanzi il garzone con ballo alto, e forte, e la fanciulla seguendo con atto dolce, e composto, come in detta collana congiunta fosse la giovanile fortezza, colla modestia donnesca, aggiungendovi sempre alcune acconce canzoni, che le fanciulle co' giovani cantavano, sull'armonia delle quali regolavano il concerto del ballo, e tutt'i suoi movimenti. Tale si è appunto la maniera di ballare de' Sardi nel detto Capo; epperò, alternati nella detta guisa i giovani colle fanciulle, una di queste canta qualche Sarda poesia, accompagnata da altre due, o tre voci, per lo più da' giovani, e rapporto alla modulazione delle voci loro si regolano i movimenti, e le cadenze de' loro balli. La stessa maniera di ballare, eccetto il canto, è comune a' paesi del capo di Cagliari, nella quale invece del concerto delle voci s'usa la sinfonia, o consonanza di musici strumenti pastorecci, come diremo più avanti. Il ballo de' Campidanesi comechè nella sostanza sia [p. 26] lo stesso che de' Sardi Logodoresi, cioè a dir *Laconico*, e a guisa di collana, o di catena intrecciato d'uomini, e di donne, alternativamente disposti, tuttavia ha qualche cosa di particolare, che il rende più artificioso, e più leggiadro, Imperciocchè in esso si vedono leggiadramente distinti i due più nobili caratteri del ballo de' Greci, che Platone descrisse, cioè la *phora*, che vuol dir *trasportamento*, eseguito nel modo, e ne' salti, e la *schema*, che vuol dir *figura*, praticata nel gestire, e nelle attitudini del corpo. L'una e l'altra parte s'appartiene eziandio alle fanciulle, le quali ballano con pari destrezza che decoro, e modestia; ma assai più è propria de' giovani, i quali mostrano una virile agilità nel ballare, la quale soltanto ad essi si conviene, come lo scambiamiento de' piedi, l'alternazione, la supposizione, la divaricazione, lo zoppicamento, lo strobilo, per cui in modo di turbine il danzatore s'aggira in mezzo al ballo, la *dipodia*, giuoco nel quale i due piedi si battono, o con essi giunti si leva in aria da terra tutta la vita, l'alternazione faticosa delle gambe in saltando, da' Greci *schistas helcein* chiamata, e da' Latini *fissilia trahere ligna*, il correre avanti, e ricorrere addietro con pari arte che prestezza, il piegar le ginocchia, e inginocchiati danzare, che i Greci *engonasi* chiamavano, e va discorrendo d'altri movimenti, e attitudini, eseguite sulla armonia, e concerto de' musici strumenti, ch'essi adoprano, e che rendono il loro festevol esercizio assai grato, e dilettevole agli spettatori.

Questi *musici strumenti*, la cui armonia regola quel proporzionato concerto de' movimenti, e delle attitudini del ballo servono molto più a rendere oltremodo armoniche, e dilettevoli le Sarde poesie, che sull'accordo d'essi si cantano. Io non parlo qui di cetre, mandole, chitarre, e d'altri musicali strumenti da corda, che le persone colte usano in Sardegna nell'accompagnare col suono i loro versi; parlo degli strumenti pastorecci da fiato, i quali sono i più familiari a' Sardi, singolarmente a quelli del Campidano, e che al capo di Cagliari s'appartengono, e de' quali essi si servono comunemente per celebrare i loro festini, e per cantare le loro poesie sacre, e profane. Questi strumenti non sono altro che calami, o zufoli, o flauti di canna. Il flauto, così chiamato genericamente per cagione del fiato, che gli s'inspira, era da' latini chiamato *tibia*, da' Greci *aulos*, e *donax*, dagli Ebrei *scophar*, dagli Etruschi *subolo*, ond'Ennio usa *subolone* per flautista, e con alterazione di lettere dagli Italiani *sufolo*, o *zufolo*. Virgilio attribuisce l'invenzione di questo strumento a Pane... Altri l'attribuiscono or a Cibeles, or a Pallade, or a Mercurio... [p. 27] Checchesia di ciò, il certo si è, che l'uso de' calami, o zufoli, i quali furono i primi semplicissimi strumenti da fiato, che gli antichi usassero, è assai antico in Sardegna, e porto a tal perfezione tra' Sardi, quale tra' Greci, che l'introdussero, non aveva...

Or in Sardegna s'usano fino al presente i detti calami, e si suonano con destrezza, artificio e contento. Questi calami nel dialetto di Logodoro si chiamano *enas*, voce porta dal latino *avenas*; poichè i Romani *avenas* chiamavan le fistole di canna... Nel dialetto di Cagliari *leoneddas*: perciocchè presso i Fenicj, i quali dominarono molti secoli nella Sardegna, i detti calami, o zufoli, o flauti si fabbricavano non solo di canne, ma inoltre di stinchi, o d'ossa, come di lionesse, d'elefanti, d'asini, di muli, e d'altri giovinetti animali... Onde i Latini chiamarono il flauto con nome generico *tibia*, che vuol dire stinco, fusolo, osso della gamba, e il flauto, o zufolo di stinco d'elefanti *elefantina*,... quello di lionessa, *leonina*. Da esso si portò il Sardo *leoneddas*, contuttochè non di stinchi di lionesse, ma di canne siano fatti i Sardi zufoli, e musici strumenti da fiato... [p. 28] Per fare un musico concerto, o contrappunto i Sardi adoprano tre, e quattro, e anche cinque di questi calami all'istesso tempo, ciascuno de' quali ha nel capo un piccolissimo sufolino, e corto, colla sua linguella, a cui si attacca un tantin di cera, che serve a temprare il suono nell'accordarla. Essi sufolini sono inseriti ne' calami, o nelle canne, le quali sono di dissimil suono, e di disuguale grandezza, ma tutte di determinata proporzione. Il primo calamo, che fa invariabilmente un suono grave, ed è come il *basso* nel musico contrappunto, è più grosso, e più lungo che gli altri, né ha più che un foro verso la parte inferiore; gli altri sono proporzionatamente più piccoli, e rendono un suono da *tenore*, da *contrattenore*, e da *alto*, o *soprano*, l'ultimo de' quali, ch'è il più piccolo, ed ha un suono allegro, e acutissimo, si chiama in Sardo *pipia*, che vuol dir fanciulla, pargoletta. Tutt'essi hanno quattro, e cinque fori per ordine disposti, i quali colle dita si turano, e s'aprono nel sonarli. Il calamo più grosso, che ha il suono più grave, da' Latini chiamato secondo Plinio *tibia sinistra*, si porta alla sinistra insieme cogli altri due, o tre congiunti, e attaccati, che colla sinistra mano si suonano: laddove il più piccolo, che ha il suono più acuto, da' Latini chiamato *tibia dextra*, si tiene alla dritta, e colla dritta si suona. Presso i Frigj era

il maggiore sforzo, e raffinamento dell'arte de' sonatori il sonare all'istesso tempo due flauti per la difficoltà, ch'essi provavano nel dar fiato a due stromenti insieme, e far con essi un vario, e dolce contento. Osserva il Quadrio, che quest'arte loro si può dire perduta. Ma se altrove s'è perduta, si troverà di leggieri, anche migliorata, in Sardegna, dove i Sardi sonatori, senza lasciarsi le mascelle, e il mento con benda, da' Greci *anadigma*, o *phorbeia* chiamata, ciò che li Friggj, facevano per aiuto, e rinforzo nel sonare; non già due calami, o flauti, com'essi, ma li tre, li quattro, e li cinque ancora suonano all'istesso tempo, ispirando insieme il fiato ne' loro sufolini, che portano in bocca, e per essi nelle canne, per grosse, e lunghe, e varie ch'esse siano, durandola in sì artificioso musico concerto il lungo spazio di due, e tre ore senza che veruno s'accorga ch'essi sonatori respirano, e alternando sempre che vogliono con gran destrezza le armonie; epperò per ciascuna hanno de' proprj flauti, o calami, onde accompagnare il ballo, e il canto delle Sarde poesie.

(Da *Le armonie dei Sardi* cit. pp. 25-28).

VIII

XCIV. La *Berretta*, con cui si copre il capo la gente di campagna nel Logodoro, ora inarcata con più pieghe e legata con bindello sotto il mento, ed ora ritta a guisa di torricella, non dissimile da altre, che s'usano altrove, non è che la mitra, o berretta, come Servio notò, che usavano i prischi Friggj, ed i Lidj, popoli, i quali un tempo abitarono nella Toscana e nel Capo logodoresse della Sardegna. La berrettina poi che la gente di campagna usa nel Campidano a guisa di camauro, posto sopra una cuffia o di tela, o di seta di più colori per raccorre i capelli, non è che la prisca foggietta o berriuola, che gli antichi Greci portarono in Sardegna, da essi *piladion* chiamata, cioè, come spiega l'Arlenio, *biretum parvum*, piccola *berretta*... in Sardo *berrita*, e *verrita*... Checchessia dell'origine della voce *berrita*, il certo si è che la berretta che da' campagnuoli s'usa nell'uno e nell'altro Capo della Sardegna, è un monumento della più rimota antichità, reso ormai più civile che in que' tempi non era de' prischi Friggj, e Lidj, e Greci, e Romani. Ora la gente di campagna usa in ess'isola le berrette di lana, o di panno, di tela, o di cotone, nella guisa che il volgo usa pur di [p. 123] vari colori in altre nazioni; laddove ne' tempi primitivi le berrette o congegnansi di pezzi di pelli di fiere... ovvero si facevano di cortecce di suvero...

XCV. Il *Gabbano*, o palandrana, in Sardo *Cabanu*, sorta di toga e veste lunga di saio nero, o di panno che la gente di campagna si pone sopra una clamide, o sopra il colletto nel Capo logodoresse della Sardegna, è un pezzo altresì d'antichità, che ci fa sovvenire del prisco uso, che ne faceano gli Aborigeni popoli del Lazio, e maggiormente gli abitanti dell'antichissima sua, or affatto distrutta città di Gabio, e situata ove ora è Campo Gabio. La forma e figura d'essa toga, che i Sardi adoprano, lunga sino a' calcagni, e divisa al di dietro in due parti, dimodochè coll'una d'esse, gettata sulle spalle, possa involgersi il busto e la testa dell'uomo; è quella stessa che ci descrissero Livio e Servio, e che Virgilio chiamò veste Gabina, o de' cittadini di Gabio, *cinctum Gabinum*... [p. 124] Or i Romani l'introdussero nella Sardegna, e allora i Sardi lasciarono l'uso del pallio, o ferraiuolo, che usavano i Greci, il cui costume nell'isola era stato di già assai generale. Colla sola differenza che, dove i Romani nel principio l'usavano di pelli d'animali, o di tessuto di lana bianca, e senza maniche; i Sardi l'usano di saio nero e liscio, colle maniche: e in vece di chiamar questa veste col nome di *toga*, come da' Romani men antichi fu chiamata; essi Sardi l'appellano col nome di *cabanu*, e ritengono l'originazione, ch'essa ebbe da Gabio, anticamente scritta con *c* per *g*, e *Cabii* detta non *Gabii*, come anche *cabinus*, e *cabianus*, invece di *gabinus*, e *gabianus*, secondochè bene osservò Mario Vittorino...

XCVI. In luogo d'esso gabbano, ch'è la comun sopravvesta de' sardi campagnuoli del Logodoro, la gente di campagna del Campidano costuma coprirsi col saio, spezie di panno lano grosso e villosa di figura tetragona, o quadrilunga, anch'esso vero pezzo dell'antichità, *sagum* detto da' Latini, e assai usato un tempo da' prischi Galli, e poi da' Romani per sopravveste militare de' loro soldati... Questo saio non solamente serve da sopravvesta a' campagnuoli sardi; ma anche di sopraccoperta del loro letto, come i Romani altresì giusta l'osservazione di Giulio Capitolino costumavano adoprare per simil uopo: comechè per lo più nell'uno e nell'altro Capo del sardo regno s'usi dalla gente di campagna per copertina una sorta di tappeto di panno lano, di più colori intessuto con più figure dalle donne sardesche giusta l'uso antico; e così gentilmente lavorato che il gran Romano, Varrone, maestro di Tullio, nel vantare il suo lusso, recavasi a gran sorte l'aver un sardo tappeto per coprire il suo letto, e per coricarsi: *Inter alia bona quotidiana cubo in Sardinianis tapetibus*.

[p. 125] XCVII. Dell'istessa materia del sopradetto saio, comechè la tessitura sia più fine, e più scelta la lana tinta in nero, non solo si forma il gabbano, ma inoltre la *Clamide*, che va sopra il giubbone ora di saia rossa, ora di scarlatino, ed ora d'altro panno lano di nobilissima tintura con ricca bottoniera d'argento in ambe le maniche giusta la prisca usanza de' Romani, i quali assai adopravano questa sorta di veste militare... Di questa sorta di veste si servono altresì comunemente i sardi campagnuoli del Logodoro: ma di diversa materia da quella, che adoprava la gente di campagna e ne' principj della repubblica anche la gente urbana tra' Romani. Imperciocchè la clamide, come anche il gabbano, o palandrana, o toga, che vale lo stesso, ed i calzoni, e le calze de' sardi contadini logodoresi si formano di saio,

alquanto sottile e fine, e intinto a nero, detto in sardo *foresi*, perciocché di somigliante panno lano erano *forensia vestimenta*, cioè gli abiti del foro e di città... In vece di questa sorta di clamide di saio nero, che, come dissi, s'adopra da' sardi campagnuoli di Logodoro, la gente di campagna del Campidano usa la sua propria, congegnata di pelli di pecora, o di agnello colla lana rivolta in fuori nell'inverno per ripararsi dal freddo e dalla pioggia; epperò ora *pellizza*, ora *veste de peddes* in Sardo chiamata vale lo stesso che pelliccia, o veste di pelle in Italiano; ed è nel vero un pezzo rimasto in Sardegna non tanto della prisca *mastruga*, che i Sardi usavano ne' tempi de' Romani, de' Fenicj, e de' Greci, quanto dell'antichissimo costume, e generale, che ne' tempi primitivi, e ne' più rimoti secoli dell'età d'oro gli uomini usavano nel vestirsi, allora quand'essi vivevano nel mondo senz'ambizione, e lusso, ed effeminatezza, ma con naturale innocenza e semplicità...

[p. 127] XCVIII. Quest'universale usanza di tutte le nazioni fu anche comune alla sarda nella prisca età d'oro: poichè gli antichi Sardi usavano, siccome gli altri paesi sopra nomati, la loro veste di pelli, o la pelliccia, or di cuoio di cervi, or di daino, or di muflone, ch'è l'animale salvatico, proprio di Sardegna, di folto pelo e morbido, congegnata, a cui essi antichi diedero il nome di *Mastruga*; non saprei indovinare s'esso vocabolo porti dalla lingua fenicia, ovver dalla prisca greca l'originazione. Ciocché di certo possiam dire si è ch'essa veste de' Sardi non era il colletto, come opinò l'eruditissimo abate Gemelli, da cui il Galanti copiò il suo sentimento...: mentre il sardo colletto è fatto di pelli conce, e aggiustato al dosso come una corazza, o panciera, quale nel vero si era presso i Romani questa foggia di veste militare: dove la sarda pelliccia ha la forma di clamide di pelli pelose di fiere, come dissi di sopra, fatta a norma di quelle, che vestivano i Todeschi, o Alamanni; che però nel descriverla Sant'Isidoro, veste germanica la chiama, non già sardesca, comech'essa da' Sardi fosse usata: « *Mastruga est vestis Germanica ex pelliculis ferarum*, de qua Cicero pro Scauro: *quem purpura regalis non commovit, eum Sardorum mastruga mutavit* ». Infatti se l'uso d'essa è rimasto in Sardegna da' secoli eroici sino al nostro non eroico, così pure s'è serbato costantemente in Germania e ne' paesi del norte ora più, ora meno ingentilito...

[p. 128] XCIX. Il *Colletto*, a cui il sig. Galanti dà il nome di *collette*, che sardo non è; mentre in sardo si chiama *collettu* e *coheru*, voci porte da' verbi *coll'igo*, e *cohaereo*, perchè il colletto va indosso, e stringe e involge il busto, a cui è affibbiato sopra il giubbone con fermagli or di pelle, ora di gancj e catenuzze, ben fatte, di argento; è quella sopravveste, che va sotto la detta clamide di pelli tra' campidanesi, e di saio tra' logodoresi campaiuoli. o sopra il giubbone di saia fine, o di scarlatto, come dirò in appresso. Esso colletto, dissi, per significare il quale il prelodato signor avvocato Galanti s'è servito della supposta sarda voce *collette*, talor per dinotare ch'essa foggia di veste è sì propria de' Sardi, che solo tra essi fu in uso, ed ebbe nome: quando ignorar non dovea che gli Italiani il chiamano *colletto*, *coletto* gli [p. 129] Spagnuoli, *colobium* i Latini, i Greci *thorax*; e non dubito che le altre culte nazioni avranno i loro vocaboli per significarlo; è anche un pezzo riguardevole del costume antichissimo de' Greci, e Romani, non men che de' Siriaci, ed Egizj, e d'altri prischi popoli...

C. Sotto il colletto di pelle va addossato il *Giubbone* con delle maniche di saia rossa fine, di panno lano più nobile intinto in porpora, e abbottonate le maniche con bottoni d'argento, o d'altro metallo giusta la condizion delle persone, che se ne vestono. Questo giubbone, ch'è comune non meno agli uomini di campagna, che alle donne, presso le quali ha una forma per sua gentilezza distinta e graziosa, è altro pezzo di veste del costume antico, in Sardegna rimasto sin da' tempi de' Greci e de' Romani [p. 130] i quali adopravano sotto la sopravvesta, e sopra la camicia la giubba per coprire il busto... In Sardegna, come dissi, s'usa di panno lano, e per lo più nobile dalla maggior parte degli abitanti delle ville; ed è assai probabile che, essendo greco il nome del giubbon de' Sardi, sin dal tempo de' Greci, che abitaron in quest'isola, sia rimasto in essa insieme colla foggia d'esso giubbone anche il nome *Chorytu* che usan generalmente i Sardi per significarlo...

CI. Il *Cinto* poi di cuoio della stessa materia del colletto, ma foderato e guernito di pelle più delicata di varj colori, che la gente di campagna usa in Sardegna per istringere il mentovato colletto insieme col giubbone, e la camicia nella cintura del busto con delle fibbie or d'acciaio, or d'ottone, ora d'argento, e da cui pende alla destra regolarmente una sorta di pugnale colla sua guaina, largo nel mezzo una [p. 131] mano, ed a due tagli, e lungo due palmi almeno con una lunga punta, come spiedo aguzza: non è men nobile monumento che gli altri sopradetti, già rimasti in quest'isola da' tempi antichi. *Daga* si chiama in Sardo questa terribile arma da punta e da taglio, onde quasi tutt'i paesani vanno guerniti specie nel Capo del Logodoro... I cinti più nobili, che or s'usan da' Sardi sono di pelle di vitel marino, animale anfibio, che vive nelle spiagge settentrionali e orientali del mare sardo... Questi cinti si lavorano in tutt'i paesi dell'isola, ma dove si formano con maggiore maestria si è a Sassari, a Ozieri, e a Tempio, ch'è dove altresì per lo più si fabbricano le suddette *daghe*, i coltelli, e si fatte armi or da taglio or da punta, e dove anche s'incassano le canne di schioppi e di altre armi da fuoco eccellentemente per tutte le ville del Capo di Logodoro; siccome a Cagliari per tutto il Campidano.

CII. I *Calzoni* di saio, che i più volte nomati sardi campaiuoli usano sopra le mutande o calzoni di tela, non solo per la loro figura, ma inoltre pel loro nome offrono [p. 132] inoltre un avanzo del prisco costume de' Greci, che da tremil'anni circa essi introdussero e lasciarono in quest'isola. Nell'uno, e nel-

l'altro Capo di essa la gente di campagna si veste di calzon di tessuto di lana tinta in nero, lunghi sino alle ginocchia, od anche più corti, ma affatto aperti nell'estremità; la quale nè s'abbottona, nè si lega con fermagli, o lacci, poichè van legati gli altri, che son di tela, insieme colle calzette sopra la gamba... Comechè al presente i calzon de' sardi campaiuoli siano nella forma e figura assai più civili che allora non erano ne' tempi antichi: nulla di meno rimangono con quel nome stesso, ch'essi ebbero presso i Greci sin da principio. Infatti il *rhacos lineon*, del quale Dioscoride, e Luciano fanno memoria per dinotare *femoralia tam linea, quam lanea*, ovvero i calzon di tela, e anche di lana, dalla sardesca gente campaiuola si esprime tuttavia co' sardi vocaboli ora *rhagas de linu*, e or *rhagas de lana*: dimodochè la greca voce *rhacos* si serba più incorrotta nella sarda *rhagas* che nella latina *braca*, usata da Ovidio, e nell'italiane *brache*, e nella spagnuola *bragas*...

CIII. Anche i *Calzarini*, che sopra le calzette di tela, o di filo usano i sardi villani Logodoresi, fatti di sottil saio lano, tinto in nero, ed i Campidanesi di molle e delicata pelle, raggrinzati con arte con cento pieghe a guisa di lanterne di carta o d'altra materia suscettibile di più piegature, forse ch'essi non ricordan li prischi calzeretti de' Greci...? Chi vede gli stivaletti, o le gambiere de' sardi [p. 133] campagnuoli, non credo che possa ravvisare altra differenza tra essi calzarette, e quegli antichi che quella della materia onde si formano: mentre i coturni e calzarini de' prischi Greci, e Romani erano or congegnati di salcio, come le ceste intessute... ed ora di crudo cuoio..., laddove i sardi calzeretti non sono, come disse, che di saio men grosso, o anche di alluda.

CIV. In somma: fino le *Scarpe* di ben concia pelle di vitello, o di montone, con correggie allacciate regolarmente, le quali la gente di campagna usa nell'uno e nell'altro Capo dell'isola, vivamente ricordano il vetusto costume, dagli antichi tenuto nel calzarsi; con questo solo divario tra l'uno e l'altro calzare, che il sardesco presente è assai più civile che quello non era de' prischi Toscani, Greci e Romani. (Da *Dissertazioni storiche apologetiche critiche delle sarde antichità*, Cagliari 1792, pp. 122-133).