



## SOMMARIO

CLICCARE SULLE RIGHE PER VISUALIZZARE LE SEZIONI DESIDERATE

### 0. Premessa

- 0.1. Di che cosa si parla quando si parla di mutos e mutettus?
- 0.2. La recensione descrittiva degli schemi empiricamente osservabili.  
L'analisi dei fenomeni soggiacenti e l'individuazione delle matrici morfologiche.
- 0.4. La matrice asimmetrica o zoppa e la sua poetica implicita.
- 0.5. Caratteri effettivi della peculiarità metrica dei mutos e mutettus, e margini di contatto con altre forme sarde e non sarde.
- 0.6. Necessità di una futura estensione dell'analisi al complesso della metrica sarda e ai fatti musicali.
- 0.7. Primo quadro della metrica sarda tradizionale: componimenti serrados, torrados, retrogados e catene di distici.
- 0.8. I fatti metrici soggiacenti: langue e parole.

### 1. Capitolo primo. I mutos

- 1.1. Osservazioni preliminari.
- 1.2. Il verso.
- 1.3. La divisione in istèrria e torrada.
- 1.4. L'istèrria.
- 1.5. La torrada e lo sviluppo in cambas.
- 1.6. Torradas minori e versi varianti.
- 1.7. Criteri di schematizzazione delle forme esaminate (M=, M>) e di quelle ulteriori.
- 1.8. I mutos torrados di Cian e Nurra.
- 1.9. Pretesi mutos torrados riconducibili agli schemi già individuati.
- 1.10. L'introduzione parziale e progressiva dei versi della torrada.
- 1.11. Un procedimento non classificabile nel gruppo dei mutos: variazione dei versi dell'istèrria e ampliamento per riprese.
- 1.12. Un caso di continuazione per ripresa di due mutos metricamente autonomi.
- 1.13. Aggiunta sulle albureas di Luras.
- 1.14. Ricapitolazione dei diversi tipi di mutos.

### 2. Capitolo secondo. I mutettus

- 2.1. Osservazioni preliminari.
- 2.2. Il mutettu-versu semplice: mVs.
- 2.3. I mutettus-mutos con torrada minore (mM>) e gli improvvisatori.
- 2.4. I mutettus-versus con is torradas: mVt.
- 2.5. Forme senza enunciazione iniziale dello sterrimento: i mutettus-versus ellittici (mVe).
- 2.6. I mutettus-versus a riprese (mVr) e taluni riscontri spagnoli.
- 2.7. Ricapitolazione dei diversi tipi di mutettus.

### 3. Capitolo terzo. Le strutture di base e l'origine morfologica

- 3.1. I fenomeni di carattere generale
- 3.2. La bipartizione: significato metrico della divisione in istèrria e torrada.
- 3.3. I versus trasformati: variazioni sinonimiche e variazioni per iperbato
- 3.4. Morfologia e funzioni degli ampliamenti per cambas e per riprese.
- 3.5. Le due matrici morfologiche: la struttura paritetica e la struttura zoppa.
- 3.6. Irriducibilità reciproca delle due strutture di base.
- 3.7. Riducibilità della struttura paritetica al distico.
- 3.8. La questione del distico originario e la distinzione tra origini storiche e origini morfologiche.
- 3.9. La irriducibilità al distico della struttura asimmetrica.

Premessa

Sommario

- 0.1. Di che cosa si parla quando si parla di mutos e mutettus?
- 0.2. La recensione descrittiva degli schemi empiricamente osservabili.
- 0.3. L'analisi dei fenomeni soggiacenti e l'individuazione delle matrici morfologiche.
- 0.4. La matrice asimmetrica o zoppa e la sua poetica implicita.
- 0.5. Caratteri effettivi della peculiarità metrica dei mutos e mutettus, e margini di contatto con altre forme sarde e non sarde.
- 0.6. Necessità di una futura estensione dell'analisi al complesso della metrica sarda e ai fatti musicali.
- 0.7. Primo quadro della metrica sarda tradizionale: componimenti serrados, torrados, retrogados e catene di distici.
- 0.8. I fatti metrici soggiacenti: *langue* e *parole*.

0.1. Di che cosa si parla quando si parla di mutos e mutettus?

Quando, dove e da che ebbero origine le forme metriche sarde più tipiche ed enigmatiche, e cioè il *mutu* e il *mutettu*? Si tratta di metri esclusivamente isolani? Quale è in ogni caso il loro rapporto con la metrica non sarda in genere e con il canto lirico-monostrofico in particolare? Il *mutu* deriva dal *mutettu*, o il *mutettu* dal *mutu*? Debbono invece ricondursi ambedue alla *battorina*? O sono sviluppo di una qualche forma solo congetturalmente identificabile, distico o tetrastico che essa sia?

Come è ormai noto, queste o analoghe domande cominciarono a proporsi all'attenzione degli studiosi fin dal momento in cui Vittorio Cian e Egidio Bellorini riscoprirono il *mutu* nuorese e ne divulgarono la conoscenza.<sup>1</sup> Ma ancora oggi [1964], a tanti anni di distanza, non possiamo disporre di risposte pienamente organiche ed esaurienti.

Il fatto è che negli studi sulla poesia sarda l'interesse per i contenuti è sempre prevalso sull'attenzione alle forme. Si è tentato, ad esempio, di determinare l'origine o l'antichità dei *mutos* sulla base – notoriamente incerta – delle reminiscenze storiche o degli arcaismi linguistici presenti nei testi; e lo stesso Raffa Garzia, che pure aveva inizialmente criticato questi tentativi e aveva sottolineato l'importanza essenziale dello studio delle forme, si mise poi ad inseguire nei contenuti i «nuclei primi» della ispirazione. Così non si sono avuti quegli approfondimenti della documentazione e delle analisi morfologiche che costituiscono invece il presupposto indispensabile per ogni serio tentativo di comparazione o di ricostruzione storica: recensione di tutte le forme metriche effettive, loro analisi sistematica, e conseguente classificazione razionale.

Non che siano mancati tentativi e risultati importanti in questa direzione: quello di Bellorini, innanzi tutto, il quale dette un'ottima descrizione delle tre principali forme nuoresi; quello di Domenico Valla che, pur guardando ai contenuti, intravide il legame che c'è tra l'aspetto metrico e quello contenutistico dello iato tra *istèrria* e *torrada*; quelli di Raffa Garzia che constatò l'esistenza di due forme notevolmente diverse al di sotto della denominazione comune di *mutettu*, e che ben descrisse il metro campidanese più noto. E vi furono anche segnalazioni interessanti di taluni

---

<sup>1</sup>. Per tutte le notizie sulla vicenda delle ricerche intorno ai *mutos* e *mutettus* cfr. Cirese 1961 (*Poesia sarda e poesia popolare nella storia degli studi*) [e aggiungi ora, su Raffa Garzia, Cirese 1977].

rapporti tra *mutos* e *mutettus* e altre forme metriche: Cian avvertì subito la corrispondenza di funzioni e la diversità di forme con il canto lirico-monostrofico italiano; Francesco Novati segnalò la possibilità di confronti con i componimenti «a ripetizione» (e cioè parallelistici) della lirica galego-portoghese, con la «sestina» provenzale, con i *romances glosados* spagnoli; Max Leopold Wagner, Raffa Garzia e altri studiosi prima e dopo di loro, hanno indicato l'analogia che esiste tra la divisione contenutistica dei *mutos* e *mutettus* in due parti fra loro incongruenti e il salto logico presente in vari componimenti non sardi (stornelli e alcuni strambotti italiani, quartine bavaresi, quartine cinesi, talune *coplas* spagnole, *mani* turco, *pantun* indonesiano, canzonette russe, canti dei Galla dell'Africa orientale), e via dicendo.<sup>2</sup>

Ma gli accertamenti di partenza erano insufficienti a sorreggere comparazioni o ricerche genetiche veramente proficue. Quando non si è neppure chiarito il rapporto tra le denominazioni correnti e le forme metriche effettive; quando non si sono ancora individuate tutte le forme metriche presenti nella documentazione disponibile;<sup>3</sup> quando insomma si opera sui nomi e non sulle cose e si utilizza materiale incompleto ed incerto, allora ogni sforzo interpretativo è quasi inutile: l'inclusione dei *mutos* e dei *mutettus* nel gruppo dei canti lirico-monostrofici resta generica e improduttiva; la segnalazione delle analogie con le forme incongruenti o con quelle parallelistiche di altre aree storiche rimane puramente episodica; i tentativi di riduzione del *mutu* al *mutettu* (o di ambedue alla *battorina*, e simili) non danno frutto; l'ipotesi della derivazione da un distico o da un tetrastico è puramente arbitraria e spesso mal formulata.

Ora è evidente che i problemi di fondo proposti dai *mutos* e dai *mutettus* meritano uno sforzo per renderne meno improbabile la soluzione: accertare se *mutos* e *mutettus* costituiscono un *unicum* sardo significa far luce su un dato di primaria importanza per la collocazione della vicenda culturale della Sardegna nel quadro mediterraneo; identificare le forme specifiche del «parallelismo» isolano non illumina soltanto i fatti sardi ma reca anche un contributo alla storia generale delle tecniche parallelistiche; isolare, se c'è, il nucleo che riconduce a unità le differenti forme di *mutos* e *mutettus*, o escludere che questo nucleo unitario vi sia, integra di nuovi dati il problema generale del canto lirico-monostrofico, e così via. Siamo insomma di fronte a un nodo di problemi di interesse assai rilevante e non circoscritto: vale la pena di contribuire a scioglierlo cercando di sapere con esattezza di che cosa realmente parliamo quando parliamo di *mutos* e di *mutettus*.

## 0.2. La recensione descrittiva degli schemi empiricamente osservabili

Da tali considerazioni è nato il proposito<sup>4</sup> di integrare le precedenti indagini personali sulla poesia sarda con un lavoro più ampio e sistematico dedicato esclusivamente alla descrizione e classificazione di tutte le forme metriche che si nascondono sotto le

<sup>2</sup>. Ad evitare fraintendimenti, possibili o effettivi, oggi qui debbo sottolineare con forza che lo iato o incongruenza metrico-contenutistica, la struttura bipartita e la connessa capacità di pareggiare le deliberate asimmetrie degli impianti sono per me gloria e non macchia della civiltà metrica sarda e del suo gioco (o arte) del *trobear*: vedi la conclusione del § 0.4, quella del § 0.5, e la nota 20 del § 3.2.

<sup>3</sup>. Sulle denominazioni vedi lo scritto del 1960, più oltre riprodotto; per le insufficienze documentarie vedi l'esame condotto nello scritto del 1969 (*Introduzione allo studio della poesia popolare in Sardegna*).

<sup>4</sup>. Mi è grato ricordare qui che una spinta decisiva alla realizzazione della ricerca è venuta dal maestro Giorgio Nataletti, Direttore del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare di Roma, che mi richiese pressantemente un lavoro che ampliasse le analisi avviate nella *Introduzione* ora citata (1959) per pubblicarlo negli Annali del Centro. Ragioni pratiche hanno poi portato alla pubblicazione dello studio (in un primo momento consegnato agli Annali del Centro) in una sede diversa.

denominazioni correnti di *mutu* e *mutettu*.<sup>5</sup> I primi due capitoli dello studio che segue corrispondono appunto a questo programma iniziale di recensione puramente descrittiva degli schemi metrici empiricamente osservabili.

Il materiale documentario da sottoporre all'analisi è stato ricavato, in partenza, da uno spoglio per quanto possibile accurato di tutte le raccolte di poesia sarda che mi sono state accessibili. Ma è apparso subito chiaro che le fonti documentarie a stampa rappresentano in modo assai parziale e lacunoso la ricchissima varietà delle forme metriche esistenti nell'uso vivo. Ho perciò integrato la documentazione con una serie di rilevazioni dirette che sono state predisposte in base alle indicazioni e agli interrogativi emersi dalla sistemazione del materiale noto.<sup>6</sup> Queste rilevazioni, sebbene scarse sia rispetto all'area da esplorare sia in rapporto ai problemi da risolvere, hanno tuttavia fornito una notevole quantità di documenti in precedenza ignorati e del più grande interesse: il che giova naturalmente a dare qualche maggiore attendibilità alle analisi e alle conclusioni del presente studio, ma contemporaneamente fa avvertiti che solo una esplorazione sistematica delle fonti orali potrà consentire certezze piene e definitive.<sup>7</sup> Dal punto di vista della base documentaria, perciò, la classificazione che propongo non è altro che una prima sistemazione dei fatti quali emergono dalla analisi dei documenti finora disponibili: una sistemazione che serva da guida agli indispensabili approfondimenti, e che dunque è largamente suscettibile di correzioni, integrazioni, trasformazioni. Personalmente ritengo che la quantità e la qualità dei documenti messi a contributo siano tali da conferire un notevole grado di probabilità alle conclusioni raggiunte; ma se nuove ricerche e nuovi documenti porteranno a sconvolgere tutta la sistemazione, non per questo sarà stato inutile l'aver cercato di utilizzare razionalmente ciò che è oggi disponibile per procedere con cognizione di causa da quel che è noto a quel che non lo è ancora.

Anche in previsione di queste ulteriori verifiche, e per dare mezzi precisi di controllo, le analisi descrittive sono state condotte minuziosamente e minuziosamente riferite. Le ricapitolazioni che concludono tanto il primo quanto il secondo capitolo consentiranno una visione schematica meno irta di particolari. Ma non si sarebbe potuti giungere a quelle ricapitolazioni senza il lungo cammino che le precede; e quelle ricapitolazioni resterebbero ingiustificate e incomprensibili se il lettore non potesse immediatamente far ricorso all'esame analitico che le ha prodotte e che le giustifica.

Si noterà, forse con fastidio, che abbondano gli schemi, i simboli, le denominazioni classificatorie. Ma chiunque abbia voglia di occuparsene sul serio vedrà che i *mutos* e i *mutettus* sono caratterizzati, nella quasi totalità, da numerosi e complicati meccanismi di ripetizioni di versi ora inalterati e ora variati, e si renderà conto certamente che per intenderne e rappresentarne adeguatamente le modalità non bastava la descrizione discorsiva e non bastavano neppure gli espedienti tecnici più usuali: occorreva far ricorso continuo alle schematizzazioni e utilizzare anche segni e distinzioni meno

---

<sup>5</sup>. Occorre qui segnalare che la denominazione *mutu*, come attestano Spano, Mari e Garzia, viene talvolta usata nel senso generico di «strofe» (cfr. Cirese 1960 pp. 8-9, n. 10); come è evidente questo impiego generico è irrilevante ai fini della indagine presente.

<sup>6</sup>. Oltre quelle condotte di persona, molte rilevazioni sono state eseguite da studenti dei corsi di Storia delle tradizioni popolari dell'Università di Cagliari, in ciò guidati anche da Enrica Delitala e Rosa Losengo, che ringrazio assieme a tutti gli altri collaboratori.

<sup>7</sup>. La cattedra di Storia delle tradizioni popolari sta svolgendo [1961], tale esplorazione con i non molti mezzi disponibili. Un programma più generale di rilevazioni potrà essere attuato solo sulla base di un piano organizzativo più vasto, che investa anche altri aspetti della tradizione sarda, e che abbia la possibilità di avvalersi di una vasta rete di collaboratori [avviò la realizzazione di questo più vasto proposito la nascita (1964) del Brads (*Bollettino del Repertorio e dell'Atlante Demologico Sardo*) tuttora attivo sotto la direzione di Enrica Delitala].

abituale, quali le lettere corsive, gli apici, gli esponenti.<sup>8</sup> Inoltre la notevole confusione generata dall'impiego generico delle denominazioni correnti (del tutto inadeguate a indicare in modo univoco le diverse forme metriche) ha richiesto l'introduzione di molte denominazioni convenzionali e classificatorie:<sup>9</sup> non era possibile altrimenti raggruppare senza ulteriori equivoci le forme metriche diversamente denominate nell'uso ma sostanzialmente identiche, e distinguere in modo netto quelle che correntemente vanno sotto lo stesso nome ma che sono in realtà diverse. Naturalmente una fantasia più agile avrebbe forse trovato nomi classificatori e simboli meno complicati; e d'altro canto un più coraggioso distacco dai nomi correnti avrebbe semplificato le cose. Ma non era agevole liberarsi di colpo dal peso e dagli impacci di una lunga tradizione, e inoltre occorreva costruire i quadri delle denominazioni in modo da consentire l'inclusione di forme non ancora documentate ma possibili (e in certa misura anche prevedibili).

Il lavoro dunque è decisamente arido, almeno a misurarlo col metro facile che spesso si impiega in materia di poesia popolare, o a dar retta a certe ostilità preconcepite contro le schematizzazioni, i simboli, le denominazioni classificatorie che rendono «inelegante» la pagina e «poco amena» la lettura. Ma i lavori morfologici o non si fanno affatto, o vanno condotti con il linguaggio e gli strumenti tecnici richiesti dalla natura dei problemi da risolvere. E che siano lavori da farsi – con buona pace di quanti si attardano ancora in idoleggiamenti popolaristici – è assolutamente evidente, se si è convinti che gli studi sulla poesia detta popolare (e più in genere sul folklore) o sono serie indagini miranti ad accertare forme, livelli e correnti di cultura, o restano inutili diletterismi provinciali.

Nel caso specifico poi, lo sforzo di guadagnare in precisione analitica quel che si perde in letteraria amenità è stato compensato, anche in sede puramente descrittiva, da alcuni risultati non trascurabili.

Lo studio degli schemi empiricamente osservabili infatti ha consentito sia di precisare meglio fatti e fenomeni già in parte conosciuti, sia di metterne in luce altri in precedenza ignorati.

Le forme metriche dei *mutos* e *mutettus* si sono rivelate assai più numerose di quanto non si ritenesse: almeno tredici in luogo delle tre o quattro finora osservate.<sup>10</sup> Il già noto meccanismo delle *cambas* ha mostrato una ricca varietà di modi specifici, in relazione all'impiego delle «variazioni» e delle «introduzioni progressive» dei versi (§ 1.5; 3.4). Accanto alle *cambas* è apparsa l'esistenza di un'altra modalità di ampliamento strofico: quella che ho chiamato «per riprese» (§ 1.11; 3.4). I versi «varianti», di solito relegati tra le curiosità senza senso, hanno invece imposto il riconoscimento sia della loro essenziale funzione metrica (proporre nuove rime o onorare proposte in precedenza non accolte), sia delle due modalità morfologiche (per sinonimia o para-sinonimia, e per inversione o iperbato) con cui svolgono il proprio compito; e così sono venuti mostrando più chiaramente la loro parentela con antecedenti illustri quali i *ritbmi* o *versus transformati* mediolatini, i *bordos retrogradatz per dictios* della trattatistica provenzale, ecc. (§ 1.6; 3.3). È apparso chiaro inoltre che la funzione assoluta dai versi varianti può essere svolta anche con un altro procedimento finora non notato: la «introduzione progressiva» dei versi costitutivi (§ 1.10; 2.6; 3.4). Il «caso particolare» già osservato da Bellorini e poi dimenticato (e cioè il caso in cui la *torrada* è insufficiente a chiudere immediatamente tutte le rime proposte dall'*istèrria*) si è

<sup>8</sup>. Cfr. § 1.7.

<sup>9</sup>. Cfr. § 1.13; § 2.7.

<sup>10</sup>. Gli schemi effettivamente classificati sono tredici; ma ad essi va aggiunto il caso dei *mutos* continuati per ripresa di un verso della prima *torrada* nell'*istèrria* del secondo (cfr. § 1.12); e inoltre va tenuto presente che gli ampliamenti della rilevazione documentaria *in loco*, condotti in modo ragionato, mettono spesso in luce nuove forme: si vedano ad esempio quelle (conosciute troppo tardi per il presente lavoro) di cui si dà notizia alle note 13 e 31 del cap. II.

dimostrato di assai largo impiego, si da richiedere una denominazione specifica (che ho ritenuto potesse essere quella di «*torrada minore*»). Si è raggiunta la prova che non esiste un rapporto univoco e costante tra le denominazioni correnti di *mutu* e *mutettu* e le forme metriche effettive, anche se si è riscontrato un certo prevalente gravitare di questo o quel gruppo di schemi verso l'uno o l'altro dei due poli terminologici. E si potrebbe continuare.

Ma, al di là dei singoli accertamenti, l'analisi descrittiva ha dato anche un risultato complessivo che mi pare più importante: ha mostrato con evidenza che le forme metriche dei *mutos* e *mutettus* hanno in comune soltanto il fatto di essere tutte bipartite (e cioè divise in *istèrria*, o *sterrimentu*, e *torrada*, o *cobertanza*), mentre poi sono differenziate, e anche in modo decisivo, dall'impiego separato o congiunto dei procedimenti di ampliamento strofico e di variazione e introduzione progressiva dei versi.

### 0.3. L'analisi dei fenomeni soggiacenti e l'individuazione delle matrici morfologiche

In altri termini, al di sotto delle singole unità costituite dagli schemi empiricamente osservabili, è apparsa chiaramente la esistenza e la funzione decisiva di una serie di fatti e meccanismi metrici «soggiacenti»: che non si identificano in alcun modo con gli schemi stessi, e ne costituiscono invece il presupposto, la condizione necessaria.

Si è aperta così una non prevista (e forse non prevedibile) prospettiva di indagini ulteriori: dedicata non più agli schemi empirici in sé, ma rivolta invece ai fenomeni e meccanismi che li generano: bipartizione, ampliamenti strofici, variazioni e introduzioni progressive dei versi. In conseguenza il lavoro è venuto crescendo su se stesso, al di là dei propositi iniziali. Il che non è stato senza qualche inconveniente di sovrapposizioni o di auto-correzioni che il lettore avvertito, con il quale mi scuso, certo noterà.<sup>11</sup> Ma insieme si è avuto il vantaggio non solo di vedere più chiaro in taluni fatti già messi parzialmente in luce dalla recensione descrittiva, ma anche di spingere lo sguardo fino a quelle che ho ritenuto di poter chiamare strutture di base o matrici morfologiche.

Il terzo capitolo prende appunto le mosse dall'esame specifico della morfologia e delle funzioni dei fatti metrici soggiacenti, a partire dalla bipartizione.

È subito apparso chiaro che l'aspetto più famoso della divisione in *istèrria* e *torrada* (e cioè quello che si manifesta nel contenuto) non è in realtà il più importante. Il salto di significato (iato, incongruenza) tra *istèrria* e *torrada*, più che un fatto originario, sembra essere il riflesso o il prodotto della regola metrica che vuole che la prima parte del componimento (costituita *almeno da due versi*) contenga soltanto la stesura o proposta delle rime, mentre la seconda (che può essere costituita *anche da un solo verso*) assolve la funzione di coprire, chiudere, onorare *sempre e tutte* quelle proposte. In altri termini l'*istèrria* è quel che i trattatisti provenzali avrebbero chiamato una *cobbla estrampa*, e cioè una serie di versi che non rimano tra loro e che attendono che le proposte di rima vengano onorate da almeno un'altra *cobbla estrampa*. A sua volta la *torrada* (pur se

---

<sup>11</sup>. In un lavoro tutto discorsivo non sarebbe stato difficile eliminare (o almeno mascherare) le tracce dell'imprevisto dilatarsi dell'indagine; in un lavoro necessariamente irto di numerazioni progressive, di schemi, di simboli e via dicendo, l'aggiustamento avrebbe comportato un ennesimo rifacimento materiale di mole del tutto sproporzionata rispetto ai vantaggi. E poiché gli inconvenienti di cui ho fatto cenno non mi pare incidano sulla sostanza delle conclusioni raggiunte (che sono valide o no indipendentemente da questi fatti), ho ritenuto che non fosse antiscientifico lasciar sussistere i segni che riflettono le difficoltà incontrate nel condurre l'indagine su un terreno per il quale, a mia conoscenza, non esistevano precedenti tentativi di analisi.

ampliata in *cambas*) è anch'essa riducibile a una *cobbla estrampa*<sup>12</sup> che non ha mai rime tra i propri versi costitutivi, ma che viceversa deve offrire più o meno immediatamente tutte le corrispondenze di rima richieste dai versi dell'*istèrria* (§ 3.2, anche per l'*istèrria* come *funzione isofonica* della *torrada*).

La norma che regola il rapporto tra *istèrria* e *torrada* è dunque evidente: il movimento metrico aperto con la enunciazione di una serie di proposte di rima nell'*istèrria* (*a b c d ...*) deve essere conchiuso in perfetto riposo da una serie di chiusure di rima assolutamente completa (*a' b' c' d' ...*) nella *torrada*. Ma (e questo è il punto) non è detto che i versi costitutivi della *torrada* debbano essere di quantità o qualità sufficiente a combaciare compiutamente fin dall'inizio con tutte le proposte dell'*istèrria*; quei versi costitutivi possono essere inferiori per numero o insufficienti per qualità di rime (*torrada* minore). E tuttavia la regola deve venire egualmente osservata: il componimento concepito deliberatamente come non simmetrico deve conchiudersi in perfetta simmetria.

Il chiarimento completo del senso e delle implicazioni della norma di simmetria metrica e della deliberata proposizione di basi di partenza asimmetriche si è venuto profilando gradualmente, a mano a mano che i fatti osservati venivano prospettandosi non più in sé ma nelle loro *relazioni*, o semplicemente *possibili* o assolutamente *necessarie*.

La bipartizione, ad esempio, si è dimostrata aperta a tre diverse possibilità rispetto agli ampliamenti: di non averne affatto, di avere le *cambas*, di avere le riprese. Ma il rapporto, guardato inversamente, assume un aspetto diverso: uno dei due tipi di riprese (come pure, ovviamente, il non-ampliamento) non ha bisogno di appoggiarsi alla bipartizione: è teoricamente possibile (ed è realmente applicato) anche a componimenti non bipartiti. Viceversa tutti i tipi di *cambas* e un secondo tipo di riprese (quello con introduzione progressiva dei versi) sono possibili soltanto con componimenti bipartiti. Esiste dunque un rapporto di necessità tra *cambas* o riprese con introduzione progressiva da un lato, e bipartizione dall'altro (§ 3.4).

Connessioni altrettanto necessarie si vengono rivelando quando si esaminino i rapporti ulteriori: le riprese non possono fare a meno della variazione dei versi; le *cambas* invece possono utilizzarla o non utilizzarla. La introduzione progressiva dei versi non ha alcuna funzione necessitante quando si verifichi nella *torrada*; rende invece indispensabili le riprese quando si verifichi nell'*istèrria*, e via dicendo.

In altri termini, sotto gli schemi empirici giace una rete assai complessa ma non caotica di relazioni che hanno il loro punto centrale di riferimento (e di spiegazione) in quell'alternativa tra *torradas* eguali e *torradas* minori di cui già l'analisi descrittiva aveva fatto intuire l'importanza.

Esaminati più da vicino, infatti, i quattro tipi fondamentali di ampliamento (e cioè *cambas* senza variazioni, *cambas* con variazioni, riprese senza introduzione progressiva, riprese con introduzione progressiva) hanno rivelato due modalità funzionali profondamente diverse, che sono in relazione immediata appunto con il fenomeno della *torrada* eguale o della *torrada* minore.

Come vedrà chi avrà la pazienza di seguire le analisi condotte nell'ultima parte del terzo capitolo, il procedimento tecnico che ha consentito di rivelare prima il rapporto tra gli ampliamenti e il tipo della *torrada*, e poi le strutture di base o matrici morfologiche, è stato quello della riduzione ai versi costitutivi: la messa in parentesi dei versi comunque ripetuti (e cioè sia senza variazioni sia con variazioni). Si ottiene

<sup>12</sup> L'espressione naturalmente non potrebbe applicarsi in modo esatto al caso in cui la *torrada* è di un solo verso, dato che è forse difficile parlare di una *cobbla estrampa* monostica; ma, nomi a parte, la sostanza del fenomeno indicato non muta (ed oggi aggiungo che la *pesada* di un solo verso, ed altri fatti cui faccio rinvio nella nota 16, rendono forse meno improbabile l'idea di una *cobbla estrampa* monostica).



così un residuo di versi (che ho detto costitutivi) tutti effettivamente differenti gli uni dagli altri, ed esprimenti integralmente il contenuto del componimento (§ 3.4).

Per quel che riguarda la funzione dei quattro tipi fondamentali di ampliamento e il loro rapporto con la natura (minore o uguale) della *torrada*, la riduzione ai versi costitutivi ha dato i seguenti risultati:

A: le *cambas* senza variazione e le riprese senza introduzione possono essere applicate esclusivamente a componimenti con *torrada eguale*, e sono assolutamente superflue dal punto di vista metrico: sono semplici modalità esecutive che non aggiungono nulla o quasi nulla<sup>13</sup> al contenuto e che possono essere eliminate senza che per questo il contenuto cessi di avere forma metrica compiuta (tanto è vero che il *mutettu-versu* semplice fa a meno di qualsiasi ampliamento);

B: le *cambas* con variazioni e le riprese con introduzione progressiva possono essere applicate solo a componimenti con *torrada minore*, e sono metricamente indispensabili: costituiscono modalità strutturali che non aggiungono assolutamente nulla dal punto di vista del contenuto, ma la cui eliminazione priva il contenuto della forma metrica (tanto è vero che non esistono componimenti con *torrada* minore e senza ampliamenti).

In sostanza la distinzione effettiva che intercorre tra tutti gli schemi empirici è appunto quella che intercorre tra i due tipi di *torradas*. E la applicazione sistematica del procedimento della riduzione ai versi costitutivi ha consentito di riconoscere (in modo che spero non sia vuotamente formalistico) che i due tipi di *torradas* costituiscono due diverse strutture. Tutti e tredici gli schemi identificati (e anche quelli di cui ho avuto notizia troppo tardi per includerli nella classificazione) si sono dimostrati riducibili infatti: o a una matrice paritetica o simmetrica, e cioè:

$$AB - A' B'$$

o a una matrice asimmetrica, dispari, «zoppa», e cioè:

$$AB - A'$$

Come mostreranno i diagrammi inseriti nell'ultimo paragrafo del lavoro, tutta l'articolazione differenziata delle forme metriche dei *mutos* e dei *mutettus* trova la sua radice in queste due strutture di base. Da  $AB - A' B'$ , con libera alternativa, nascono i componimenti senza ampliamenti, quelli con *cambas* senza variazioni, quelli con riprese senza introduzione progressiva di versi, tutti con *torrada eguale*; da  $AB - A$  nascono necessariamente le *cambas* con variazioni e le riprese con introduzioni progressive di versi, e cioè tutti i componimenti con *torrada minore*.<sup>14</sup>

<sup>13</sup>. Dico *quasi* nulla perché le riprese con sola variazione, impiegando la trasformazione per sinonimia, svolgono una certa funzione interativo-progressiva nei riguardi del contenuto: cfr. § 3.4.

<sup>14</sup>. Debbo qui segnalare che nelle operazioni descrittive (2.6) i componimenti a riprese sono classificati in base a fenomeni che, importanti al livello dei componimenti empirici, lo sono di meno a livello dei fatti soggiacenti; così che accade che non vi sia perfetta coincidenza tra *mutettus-versus* a riprese parallele (mVr<sup>p</sup>) e riprese con introduzione progressiva dei versi, e tra *mutettus-versus* a riprese legate (mVr<sup>l</sup>) e riprese senza introduzione progressiva; ma resta il fatto che la stragrande maggioranza dei primi impiega quell'introduzione, e la stragrande maggioranza dei secondi non vi fa ricorso. L'insufficienza descrittiva è nata soprattutto dalla scarsità dei documenti disponibili; ma la correzione qui apportata riduce l'incidenza dell'inconveniente e costituisce in fondo una riprova dell'importanza delle elaborazioni morfologiche a livello dei fenomeni soggiacenti. Queste infatti hanno permesso di chiarire che la differenza tra i due tipi di *mutettus* a riprese non sta nel numero dei versi della seconda *istèrria* ma nell'impiego o meno di una tecnica particolare, l'introduzione progressiva (cfr. § 3.4). In base a questo chiarimento, una eventuale rielaborazione della classificazione descrittiva dovrà

E il senso sorprendente di tutto il gioco metrico dei mutos e dei mutettus, ciò che ne costituisce la reale peculiarità, sta proprio nella struttura «zoppa» e nei suoi necessari ampliamenti: *sta nel proporre deliberatamente un contenuto metricamente informe per trasformarlo in forma metrica, senza però che al contenuto si aggiungo nulla*; nel far sì che  $AB - A'$  diventi  $b - a' b'$ , ma senza che venga introdotto alcun verso nuovo. Come dire che si vuol costruire un quadrato potendo utilizzare solo tre segmenti: non so se il problema sarebbe risolvibile in geometria; nella metrica sarda sì (§ 0.1, nt. 2).

#### 0.4. La matrice asimmetrica o zoppa e la sua poetica implicita

Giunta a questo punto, l'analisi non poteva non proporsi un ulteriore quesito: posto che la loro identificazione sia valida, le due strutture sono unificabili? Si possono cioè ridurre l'una all'altra, o derivare ambedue da una più semplice?

A me è parso che nessuna delle due operazioni sia realizzabile. Ridurre le due strutture l'una all'altra appare infatti possibile solo a condizione di ignorare ciò che le fa diverse: e cioè il fatto essenziale della simmetria (e quindi sufficienza metrica) della prima, e della dissimmetria (e quindi insufficienza metrica) della seconda. La prima può fare a meno degli ampliamenti, delle variazioni e delle introduzioni progressive dei versi (e di fatto ne fa a meno, in vari casi); la seconda postula necessariamente *cambras* o riprese, *versus transformati* o introduzioni progressive. Non è dunque possibile passare dall'una all'altra delle due strutture con un semplicistico procedimento di sottrazione di un verso alla prima o di aggiunta di un verso alla seconda. E semplicistica sarebbe anche la riduzione di *ambedue* le matrici a un distico  $A-A'$ .

L'operazione infatti è correttamente possibile solo per la struttura paritetica, perché si rimane sempre nell'ambito della simmetria:

$$A - A'$$

$$AB - A' B'$$

E in effetti alcuni componimenti bipartiti (di cui era sfuggita l'importanza in sede descrittiva) ed altri non bipartiti hanno mostrato di avere un residuo concreto di *due soli* versi costitutivi (§ 3.7).

Ma le cose stanno in modo diverso quando si tratti della struttura «zoppa». La struttura distica è simmetrica, quella «zoppa» è invece asimmetrica; la struttura distica è già di per sé una forma metrica compiuta, quella dispari invece deve divenire una forma metrica compiuta. Per passare dall'una all'altra occorre far intervenire quella che possiamo chiamare «volontà di dissimmetria», la quale a sua volta implica la conoscenza e l'impiego delle tecniche di *cambras* con variazioni o di riprese con introduzioni progressive, indispensabili per dare forma metrica a un contenuto che altrimenti non la avrebbe. Per cui, volendo rappresentare graficamente il rapporto, non si potrà unire con una linea continua il distico alla struttura dissimmetrica, ma bisognerà collocare come indispensabile tramite tra il primo e la seconda la volontà di dissimmetria e il possesso delle tecniche conseguentemente necessarie:

$$A - A'$$

---

differenziare nettamente i due tipi adottando denominazioni classificatorie che distinguano il caso della *torrada* minore da quello della *torrada* uguale e che all'interno dei due gruppi separino il caso della parità o meno dei versi nella prima e nella seconda *istèrria*: in altri termini quattro denominazioni in luogo di due. Sarà anche da tener conto del fatto che i componimenti a riprese con introduzione progressiva hanno un legame più appariscente che non reale con i *mutettus-versus* semplici.

volontà di dissimmetria e possesso di tecniche adeguate

*AB - A'*

In un sistema metrico regolato dalla norma della perfetta corrispondenza tra proposte e chiusure di rima, l'origine della struttura zoppa non sta nel distico, ma sta in ciò che bisogna presupporre perché dal distico simmetrico si passi alla matrice asimmetrica e da questa si torni a un componimento metricamente simmetrico (§ 3.6).

E a questo punto, come è evidente, si giunge a toccare il problema delle concezioni e degli ideali poetici: più in generale della ideologia cui possono appartenere una pratica e una teoria (sia pure in gran parte implicita) dell'arte di far versi, le quali pongono a se stesse il compito, per dirla ancora con una immagine geometrica, di fare un quadrato metrico con un contenuto triangolare. E pare chiaro che in una siffatta poetica l'espressione dei sentimenti debba essere in qualche modo secondaria rispetto alla costruzione di oggetti metrici in sé perfetti e preziosi; né occorre aggiungere che una tale concezione non è stata ignota a civiltà altissime, e che ad essa non si attaglia certamente la semplicistica e passiva ripetizione della nozione romantica di «poesia popolare» come espressione spontanea (e priva di tecnica) di sentimenti immediati (§ 0.1, nt. 2).

0.5. Caratteri effettivi della peculiarità metrica dei *mutos* e *mutettus*, e margini di contatto con altre forme sarde e non sarde

Ma non è possibile entrare ora sul terreno di questi più vasti problemi. Il compito assegnato all'indagine attuale era di chiarire i fatti e di ricavare così indicazioni per ulteriori approfondimenti. E mi permetto di credere che il lavoro svolto abbia dato qualche frutto, se è vero che non consente ancora di dare risposta a tutte le domande, ma per intanto prospetta meno genericamente le vecchie e ne propone di nuove.

A solo titolo di appunto per il futuro giovi qui qualche accenno al modo con cui vengono a profilarsi, dopo gli accertamenti eseguiti, i rapporti tra i *mutos* e i *mutettus* e gli altri componimenti incongruenti, le forme parallelistiche, il canto lirico-monostrofico in generale, e via dicendo.

L'analogia, certo suggestiva e probabilmente assai importante, con i componimenti di altre aree storiche che sono divisi anch'essi in due parti contenutisticamente incongruenti tra loro reclama che si affronti un punto specifico: se è vero che lo iato logico dei *mutos* e dei *mutettus* poggia su (e quasi certamente nasce da) una chiara bipartizione metrica, accade o no la stessa cosa (o qualcosa di sostanzialmente simile) nelle *coplas* spagnole, nel *mani*, nel *pantun* e via dicendo? Solo risposte precise a questa domanda consentiranno di stabilire la natura e l'importanza delle somiglianze di superficie.

La collocazione generica dei *mutos* e dei *mutettus* nel quadro del canto lirico monostrofico richiede anch'essa un approfondimento. Certo la funzione e i contenuti (amore e odio e simili) giustificano una tale collocazione; e, sempre sul terreno dei contenuti, è anche vero che il sentimento da esprimere è in genere concluso per ciascun *mutu* o *mutettu*, così come avviene appunto negli stornelli, nei rispetti, nelle *coplas* e simili. Ma, come già aveva notato Vittorio Cian, dal punto di vista metrico le cose vanno altrimenti. Anche a voler tralasciare il fatto che *mutos* e *mutettus* sono componimenti chiaramente e nettamente bipartiti mentre non pare lo siano i componimenti lirico-monostrofici cui abitualmente si pensa, è veramente lecito chiamare «monostrofici» dei componimenti che in dodici casi su tredici sono «ampliati»? Né si tratta solo di ampliamenti per riprese (che sono una minoranza) o di ampliamenti superflui: nella maggior parte dei casi (dieci su dodici) si tratta di

ampliamenti per *cambas*, e per ben sei volte su dodici gli ampliamenti non sono sopprimibili, pena l'inesistenza del componimento come forma metrica. Ora, come si vedrà meglio nel corso dell'analisi (§ 1.5), le *cambas* costituiscono una serie di segmenti metrici che ben potrebbero dirsi «strofe», e il complesso dà un effetto diversissimo da quello dei componimenti monostrofici, e fa pensare piuttosto alla ballata in genere e alla *glosa* o *glossa* in particolare. Del resto Francesco Novati pensò appunto alla «sestina» provenzale e ai *romances glosados*: forme assai dissimili tra loro, e che hanno poco a che vedere anche coi *mutos* e i *mutettus*, ma che tuttavia presentano in comune il fatto che la prima strofa del componimento ha una funzione metrica diversa dalle successive, perché addita o impone delle rime, come appunto fanno anche la ripresa della canzone a ballo o l'*istèrria* dei *mutos* e *mutettus*. Naturalmente questi accenni non vogliono dire più di quel che di fatto dicono: e cioè che il rapporto tra componimenti bipartiti e quasi sempre ampliati (quali sono i *mutos* e *mutettus*) e canto lirico monostrofico è complesso; impostarlo semplicisticamente non solo non risolve alcun problema, ma costituisce più un impaccio che un aiuto.<sup>15</sup>

Si potrà osservare, a questo punto, che anche nel canto lirico-monostrofico di tipo classico esistono delle forme di ampliamento: le «code» o «ripreses» del rispetto toscano. Ma, a ben guardare, queste code ampliano un testo di per sé già metricamente autosufficiente e lo ampliano, per così dire, dall'esterno. Salvo ogni più approfondito esame, la differenza tra le riprese del rispetto e le *cambas* (o anche le riprese) dei *mutos* e *mutettus* sta ancora una volta nella bipartizione di questi ultimi e nella non bipartizione del primo. Nel rispetto le code sono «code» anche per il fatto che si aggiungono dal di fuori, come dice chiaramente lo schema classico:

a b a' b' c c' d<sup>e</sup> d'e'

per il quale qui basti rinviare allo studio sugli strambotti ristampato in questo stesso volume.

Si osserverà ancora (e questa volta con maggiore fondamento) che le code del rispetto impiegano in genere la variazione sinonimica o parasinonimica. È in sostanza la segnalazione di Francesco Novati quando parlò delle «strettissime relazioni di parentela» tra i *mutos* e le «canzoni 'a ripetizioni' che si leggono fra le poesie del Re Dionigi di Portogallo». Queste canzoni «a ripetizioni» infatti sono canzoni

<sup>15</sup>. Sui rapporti col canto lirico-monostrofico, nel 1964 (p. 49) notavo quanto segue: «La *torrada*, se non si tiene conto dei versi ripetuti e cioè dello sviluppo in *cambas*, è una *cobbla estrampa*, e cioè un gruppo di versi non rimanti tra loro che corrispondono, quanto a rima, ai versi della prima *cobbla estrampa*, e cioè dell'*istèrria*. Come coppia di *cobblas estrampas*, dunque, il *mutu* può essere considerato come un componimento monostrofico: le due metà sono, ciascuna per sé, metricamente insufficienti, e solo la loro unione produce una forma metrica compiuta. Ma l'articolazione in *cambas* complica la questione: ciascuna delle *cambas* della *torrada* ha una certa autonomia metrica nei confronti e del componimento totale e di ciascuna delle altre *cambas*; si potrebbe perciò parlare di vere e proprie strofe i cui limiti sono segnati dalla rima che lega il primo verso (che è iterazione di un verso dell'*istèrria*) e l'ultimo verso (che è verso di *torrada*) di ciascuna *camba*. Così stando i fatti, si può continuare a dire, *sic et simpliciter*, che il *mutu* è, metricamente, monostrofico? A ben guardare, il rapporto tra *istèrria* e *torrada* e lo sviluppo in *cambas*, più che strambotti, stornelli e simili, ricordano in qualche misura il pur diversissimo rapporto che vi è tra 'ripresa' e strofe nelle ballate (frequentissime in Sardegna, dai *gajos* alla lunga serie delle canzoni *torradas*), e più particolarmente in quello speciale tipo che nella terminologia sarda è detto *glossa* (con chiara derivazione dalla Spagna), e nel quale le strofe sono tante quanti sono i versi della *pesada* (o 'ripresa'), e ogni strofa incorpora in posizione finale uno dei versi della ripresa stessa».

Oggi (1987) non posso non notare che anche lo studio sugli strambotti (4.7.2) portò a segnalare un rapporto tra canzoni a ballo e rispetti analogo e quello qui sopra accennato per *mutos* e ballate. Il discorso del '64 andrebbe dunque rivisto; e, ferma restando la caratterizzazione sarda della bipartizione, maggior peso dovrebbe darsi alle analogie appresso accennate (ampliamenti per «code», parallelismo di *versus transformati* ecc.). Insomma, se scrivessi oggi, assumerei decisamente come punto di partenza quello che nel '64 era solo punto di arrivo: il passaggio dell'esame dagli *schemi* metrici ai *meccanismi* generativi. E forse ne verrebbe un chiarimento dei rapporti tra il discorso metrico *bipartito* di *mutos* e *mutettus* e il discorso metrico *diviso* in testa e coda dei rispetti (strambotti, 4.3).

parallelistiche così come è parallelistico il sistema delle code del rispetto. Ora bisogna dire che un rapporto tra i *mutos* e i *mutettus* e questo tipo di parallelismo esiste; ma è possibile considerarlo in qualche misura tipico solo per uno schema, e cioè per quello (piuttosto raro e non credo visto da Novati) che impiega le riprese senza introduzioni progressive di versi. Negli altri casi la relazione è sempre più generica, fino a divenire del tutto inesistente. Già nel secondo tipo di riprese (quelle con introduzione progressiva dei versi) affiora una differenza fondamentale: siamo infatti di fronte a una struttura «zoppa», e fino a questo momento non mi pare che si possa parlare di struttura zoppa per le canzoni parallelistiche galego-portoghesi o per le code del rispetto toscano. Se poi passiamo alle *cambas*, la lettura di un qualsiasi *mutu* sviluppato con questo tipo di ampliamento basterà a dimostrare che siamo fuori del parallelismo sopra indicato anche nei casi in cui si impieghi la variazione dei versi. L'espressione «strettissime relazioni di parentela» può dunque valere in un solo caso sui tredici accertati. Ma anche in questo caso va in certa misura ridimensionato, e ancora una volta per il fatto che *mutos* e *mutettus* sono forme bipartite e le altre chiamate in causa no. Si rilegga una delle canzoni parallelistiche cui Novati si riferiva, e che poggia sul parallelismo dei *versus transformati* di cui meglio si dice a proposito degli strambotti (4.3):

¿ Ai flores, ai flores do verde pino,  
se sabedes novas do meu amigo?  
...  
¿ Ai flores, ai flores do verde ramo,  
se sabedes nova do meu amado?  
...  
¿ Se sabedes novas do meu amigo,  
aquele que mentiu do que pós comigo?  
...  
¿ Se sabedes novas do meu amado,  
aquele que mentiu do que me ha xurado?

E si veda un qualsiasi *mutettu* a riprese legate e senza introduzione progressiva di versi:

In sa mmat' 'e su spiccu  
Canta' ssu bappagallu.  
    Su goru mmiu è ppitticcu,  
    Ci capis a ttraballu.  
Canta s'arrusignolu.  
    Su goru mmiu è ppitticcu,  
    Ci capis tui solu.  
Canta' ssu grucculeu.  
    Su goru mmiu è ppitticcu,  
    Ci capis tui e ddeu.

L'analogia c'è. Ma si avverte anche una differenza che sta in ciò: il parallelismo della canzone portoghese (come del resto quello delle code del rispetto toscano) opera su una coppia a a'; quello del *mutettu* invece agisce su una forma bipartita a b - a' b'. Non per nulla la analogia del procedimento si fa molto più precisa nel caso delle *coplas* con «estribillo de repetición» di cui si parla più oltre (§ 2.6). Le *coplas* spagnole in quattro versi, spesso accresciuti a sette, hanno infatti qualcosa dello schema bipartito: se si indicano con  $\alpha$  i versi non rimanti (o, per dirla ancora con i provenzali, *brut* o *esparis*) lo schema è  $\alpha$  a  $\alpha$  a', che è abbastanza simile a quello del *mutettu-versu* a b - a' b', almeno in ciò che riguarda il rapporto tra i primi due versi e i successivi. È evidente allora che la variazione dei versi a e a' debba dare nella *copla* spagnola una

risultanza identica a quella che si ha con la variazione di *b* e *b'* nel *mutettu* campidanese.

Come ben si vede le caratteristiche peculiari dei *mutos* e dei *mutettus* nei confronti di altre forme metriche chiamate in causa sono sostanzialmente la bipartizione e gli ampliamenti. E sono proprio questi gli elementi che impediscono di accettare quella riduzione dei *mutos* o *mutettus* alla *battorina* (o viceversa) di cui si è discusso a lungo nel passato. Certamente, prescindendo dalla misura del verso impiegato, esiste una qualche analogia generica tra gli uni e l'altra, soprattutto se si guarda al *mutettu* semplice che non ha ampliamenti: se infatti togliamo alla *battorina* quella ripetizione finale del verso iniziale che la trasforma in una strofa di cinque versi, abbiamo uno schema *a b b' a'* che è identico a una delle forme che talvolta assumono i *mutettus* semplici. D'altro canto anche molti *mutos* e *mutettus* ampliati o per *cambas* o per riprese, se si eliminano gli ampliamenti, danno uno schema identico a quello ottenuto dalla *battorina* con la eliminazione del verso ripetuto. Ma prima di tutto ci sono ampliamenti non eliminabili: quelli richiesti dalle *torradas* minori. E poi possiamo considerare la *battorina* come un componimento bipartito? Io credo che si debba andare molto cauti in proposito. L'interpretazione metrica abituale della *battorina* che la considera come un tetrastico in qualche modo assimilabile alla villotta, allo strambotto, al rispetto, non mi pare tenga conto a sufficienza del significato di quella ripetizione finale del verso iniziale che di un tetrastico fa una strofe di cinque versi. Lo schema effettivo di molte *battorine* è infatti il seguente:

$$a b b' a' a.$$

Ora esistono in Sardegna numerosi componenti (*góbbule*, *sinfonie*, *cantade*, ecc.) che hanno il seguente schema:

$$a b b' c' d' d' \dots z z' a' a.$$

Evidentemente si tratta di successioni di distici, iniziate e chiuse con lo stesso verso, il quale in tal modo compie una delle funzioni che in Sardegna svolge la *pesada* (verso o strofe iniziale). A ben guardare, lo schema della *battorina* già riferito ha una immediata e diretta somiglianza con lo schema delle *góbbule* e simili: appare come la riduzione a due rime (*a a*, *b b'*) di una serie di distici che invece può estendersi (e di fatto si estende) a tre, cinque, dieci e più rime (*a a'*, *b b'*, *c c' ...*). Se così fosse, ben lungi dal rappresentare una forma originaria di tetrastico, la *battorina* sarebbe invece niente altro che la misura minima cui può ridursi la successione di distici a rima baciata. E saremmo allora nell'ambito di *rims caudatz* o di *cobblas caudatas*, per riprendere la denominazione provenzale della coppia di versi a rima baciata e del componimento costituito da una successione di tali coppie. Naturalmente quella che avanzo è soltanto una ipotesi da sottoporre a verifica; ed esistono vari problemi da risolvere per una definitiva sistemazione della questione: oltre le serie distiche su indicate ne esistono in Sardegna altre che non hanno la *pesada* monostica *a*, poi ripetuta a chiusura, e si sviluppano normalmente così:

$$a a' b b' c c' \dots;$$

inoltre nelle serie distiche con *pesada* monostica il ritmo logico porta spesso a una lettura che scompagna le coppie a rima baciata per cui la serie appare così:

$$a b, b' c, c' d, \dots$$

invece che così:

*a, b b', c c', d d' ...*<sup>16</sup>

Ma, quale che sia la soluzione delle questioni accennate, è evidente che la *battorina* non può essere considerata un componimento bipartito al modo dei *mutos* e dei *mutettus* (tra l'altro le manca anche lo iato logico), e tanto meno può costituire l'origine o la matrice, come talvolta è stato sostenuto.

Esistono anche altre tesi sulla forma originaria da cui sarebbero derivati i *mutos* e i *mutettus*: quella che attribuisce la priorità al *mutettu* semplice o più generalmente a un tetrastico *a b a' b'*; quella, non mai formulata in modo netto, che accenna a un distico che non si sa bene se sia una coppia *a a'*. Ma, pur senza entrare nella discussione di merito, è evidente che tutte queste tesi hanno un limite: se è vero che le due strutture che ho ritenuto di poter identificare, la paritetica e la zoppa, sono irriducibili ad una sola, allora tutte le ipotesi sull'*origine unica* o cadono definitivamente o almeno debbono fare i conti con la struttura zoppa. Inoltre va aggiunto che occorre distinguere bene tra vicenda storica e origine morfologica (§ 3.8).

In sostanza la recensione descrittiva e la identificazione dei fenomeni soggiacenti e delle matrici morfologiche non ci consente di rispondere immediatamente alle domande generali sul «dove, quando e da che» dei *mutos* e dei *mutettus*, ma ci permette di configurare con chiarezza i limiti e i caratteri della peculiarità del fenomeno sardo e i suoi margini di contatto con fenomeni di altre zone. Riscontri singoli a fatti singoli non mancano: iato contenutistico, uso dei *versus transformati*, meccanismo di riprese non sono caratteristiche esclusive dei *mutos* e dei *mutettus*. Dobbiamo aggiungere che anche la bipartizione o l'introduzione progressiva dei versi non sono totalmente isolate: un accenno al fenomeno della bipartizione si trova nella natura stessa delle *coblas estrampas* provenzali o ancor più nel rapporto tra il primo e il secondo piede delle stanze della canzone; qualcosa di analogo alla introduzione progressiva dei versi si potrebbe forse vedere (oltre e più che nelle canzoni iterative e enumerative) nelle canzoni parallelistiche galego-portoghesi e in alcune *coblas* «con estribillo de repetición». Ma manca ancora un riscontro preciso al convergere e all'unificarsi di tutti questi singoli elementi in un complesso unitario; e tutte le analogie finora additate si riducono o si dissolvono sempre di fronte ai medesimi fatti che sono poi quelli che fanno la peculiarità effettiva dei componimenti sardi: la bipartizione come sistema e la struttura zoppa.

Sono questi gli elementi effettivi di ciò che per il momento resta un *unicum* sardo: le domande sul «dove, quando e da che» dei *mutos* e *mutettus* divengono domande sul «dove, quando e da che» della struttura bipartita in genere e di quella zoppa in particolare. Nate forse in Sardegna, divenuta per il suo isolamento culturale una sorta di centro di fusione e di sviluppo autonomo di singoli fatti e fenomeni metrici altrove presto abbandonati? In diretta e antica continuazione di forme romanze (e più specialmente provenzali o ispaniche), come potrebbero far pensare anche molti termini metrici sardi?<sup>17</sup> Può darsi. Ma non sarà possibile dare risposte ponderate se

<sup>16</sup>. Vedi ora Sassu 1968 pp. 19 sgg. e cfr. § 0.7. Per possibili riscontri alla *pesada* di un solo verso vedi i paragrafi 2.5 e 4.6 dello scritto sugli strambotti e la nota 12 di questo capitolo.

<sup>17</sup>. Gli indizi forniti dalla ricchissima terminologia metrica sarda andrebbero attentamente studiati. Molti termini sembrano portare assai addietro nel tempo, verso il mondo mediolatino e provenzale. Ma quali rapporti reali si nascondono sotto le evidenti relazioni esterne che legano *mutettu* sardo a *mutettus* mediolatino; *torrada* a *tornada*; *finis* o *pro-finis* (e cioè «chiusa» di componimento) a *finida*; *versu* (che è denominazione di un tipo di componimento) a *versus* o *vers* (anche essi in quanto denominazioni di componimenti); *retroga* (che è nome generico o specifico di componimenti che impiegano variazione dei versi) a *retrogradatio*, *retro gradacio*, *cobbla retrogradada*, *rim retrogradat*; o ancora *gòbbula* a *cobbla*, *cobbola* e simili? Quando si ebbe l'ingresso di questi termini in Sardegna? Forse dai contatti con i catalani che ebbero varie redazioni di trattati metrici di origine provenzale? O invece – almeno per alcuni casi – assai più tardi, magari addirittura alla soglia dei nostri giorni, quando la trattatistica metrica locale dei Madau o degli Spano attesta il contatto con la trattatistica italiana dei Quadrio o di altri minori che conservano termini metrici delle origini (cobbola, retrogradazione e simili)? Il problema è complesso.

prima non si estenda l'esame a tutto il complesso delle forme sarde (possibilmente tenendo conto anche dei fatti musicali), e se non si controlli per questa e per altre vie, la consistenza e la validità dei metodi qui adottati e dei risultati raggiunti.

#### 0.6. Necessità di una futura estensione dell'analisi al complesso della metrica sarda e ai fatti musicali

La necessità di estendere l'esame all'intero complesso della metrica sarda scaturisce dai fatti. Già nel passato s'era spesso accennato a una sorta di aria comune o di famiglia che apparentava tra loro tutti i componimenti sardi; e s'era addirittura pensato a una sostanziale unità di tutte le forme isolate. Lasciamo da parte quest'ultima ipotesi che per il momento è del tutto gratuita; ma dobbiamo dire che l'analisi condotta ha segnalato vari elementi comuni di notevole interesse. Basti anche qui qualche rapido accenno (che poi ricapitolò nel § 0.7).

Nell'ultima parte del terzo capitolo sono venuti in causa anche componimenti diversi dai *mutos* e dai *mutettus*: in particolare quelle successioni di distici a rima baciata e senza *pesada*, già ricordate più sopra a proposito della *battorina*, che sembrano riconducibili più o meno immediatamente alla struttura A - A'. Queste serie distiche, in Sardegna, possono usare o non usare i *versus transformati*: così che, per passare (morfologicamente) dalla struttura distica A - A' a tutte le forme di componimento che sembrano ad essa ricollegabili è necessario far intervenire una serie di procedimenti che sono appunto la condizione necessaria (il fatto soggiacente) del rapporto morfologico. Questi procedimenti o meccanismi sono quattro:

- a) bipartizione (da cui derivano i *mutos* e i *mutettus*)
- b) polistrofismo (da cui derivano le serie distiche)
- c) moltiplicazione dei versi (che porta a componimenti senza *versus transformati*)
- d) variazione dei versi (che dà i componimenti con *versus transformati*).

Ora, per quanto io non sia pienamente soddisfatto così della identificazione come della denominazione di almeno due di questi quattro fenomeni (polistrofismo e moltiplicazione dei versi costitutivi), tuttavia è evidente che esistono vari fenomeni e tramite obbligatori per il passaggio dal vertice morfologico ai componimenti empirici. Occorre allora applicare anche a questi fatti soggiacenti lo stesso tipo di analisi applicato ai fatti soggiacenti dei *mutos* e dei *mutettus*.

Ma occorre estendere lo studio al di là delle catene di distici: vi sono alcuni tetrastici (apparenti) che presentano una struttura zoppa analoga a quella dei *mutos*, ma impiegano un meccanismo diverso di «quadratura»; vi sono decine e decine di altre forme *retrogadas* e cioè che fanno impiego di *versus transformati*: dagli *attitidos* alle *anninnias*, dagli scongiuri alle filastrocche, dalle *góbbule* e *cantade* ai *degbeotto*, *trintases*, *chimbantachimbe* ecc. E si tratta di materia quasi del tutto ignota.

Si hanno infatti delle analisi più o meno valide dei componimenti *serrados* (e cioè delle successioni di strofe tutte uguali tra loro, al modo della nostra sesta e ottava rima), o di quelli *torrados* (nei quali la prima strofe, o *pesada*, ha forma e funzioni diverse dalle successive, così come avviene nelle canzoni a ballo di cui appunto le canzoni *torradas*

---

Come ho mostrato altrove, la difficoltà decisiva è costituita dal fatto che così della terminologia come delle forme sarde si hanno attestazioni databili solo recenti: la più antica (*tasi*) risale solo al '600 (con uno spiraglio verso date più remote); *mutu* e *mutettu* (nomi, descrizione delle forme, alcuni testi) compaiono solo alla fine del '700; tutto il resto è posteriore (cfr. lo scritto *Questioni terminologiche*).



ripetono in parte lo schema); ma lo studio delle forme *retrograde* è stato sempre respinto (vedi ad esempio Mari e Garzia ) per la ragione che i *versus transformati* e i componimenti che li impiegano sono «artificiosi» e «non poetici». Viceversa proprio qui sta, a mio giudizio, la parte più suggestiva e stimolante della «civiltà metrica» sarda.

Quanto poi ai fatti musicali, la loro conoscenza analitica sembra avere importanza particolare nel caso della metrica sarda. Più di un lungo discorso, valga qualche esempio. I *mutos* e *mutettus* con *torrada* uguale, dal punto di vista della metrica del testo, non hanno alcun bisogno degli ampliamenti in *campas* o per riprese, tuttavia impiegano quasi sempre (e cioè con la sola eccezione del *mutettu* semplice) le *campas* o le riprese. Di contro: la melodia con cui si canta il *mutettu* semplice (che non ha ampliamenti) è diversa dalla melodia con cui (nella stessa zona campidanese) si cantano le forme ampliate in *campas* o riprese dello stesso *mutettu* (§ 2.2). La ragione di quelle *campas* o riprese, del tutto superflue dal punto di vista della metrica del testo, sta forse nella natura e misura del modulo musicale? È abbastanza logico sospettarlo ma solo l'indagine effettiva potrà dirlo (o negarlo) con certezza. Un altro esempio: le forme musicali dei *mutos* nell'area nuorese e logudorese sono diverse da quelle impiegate nell'area campidanese; lo sviluppo in *campas* dei *mutos* dell'area nuorese e logudorese è in qualche misura diverso da quello impiegato per i componimenti campidanesi; le differenze tra i due tipi di sviluppo in *campas* sono del tutto secondari dal punto di vista dei fatti metrici di fondo. La ragione della varietà nelle *campas* sta forse nella differenza delle forme musicali? E si potrebbero fare altri esempi: quello della *battorina*, delle *gòbbule*, delle *cantade* e simili altri componimenti costituiti da catene di distici nei quali, come si è già accennato, sono possibili due diversi modi di lettura del metro. È assai probabile che lo studio musicologico possa consentire di decidere quale sia la lettura giusta. Inutile dire poi quanta importanza assuma la ricerca musicologica in riferimento alla struttura «zoppa»: ciò che accade nella metrica del testo letterario trova riscontro nella metrica musicale? Ma è inutile insistere più a lungo su questo punto; e rinnovo agli amici musicologi italiani e stranieri che già si sono occupati o si occupano della musica sarda l'invito a voler portare il contributo della loro competenza alla soluzione di problemi che, pur se nati sul terreno dei fatti letterari, sono certo di comune interesse.<sup>18</sup>

#### 0.7. Primo quadro della metrica sarda tradizionale: componimenti *serrados*, *torrados*, *retrogados* e catene di distici<sup>19</sup>

Non esistono, ch'io sappia, quadri complessivi della metrica sarda tradizionale. Comunque, alla luce di quanto si è venuto dicendo, sembra possibile riconoscere l'esistenza di almeno tre gruppi di componimenti che convenzionalmente denomino *Serrados*, *Torrados* e *Retrogados* (o *Travados*), con l'aggiunta di almeno un altro gruppo che ancora più convenzionalmente denomino *Catene di distici*. Ne do qui appresso le caratteristiche quali a me risultano: starà alle ulteriori ricerche controllarne la validità.

1. *Serrados*: componimenti (non *retrogados*) costituiti da successioni di strofe tutte uguali tra loro sia per forma che per funzione, al modo della sesta o dell'ottava rima italiane.

Le forme più frequenti in questo gruppo sembrano essere le *seste* e le *ottave serrade*, ma non mancano *quartette* e *quintiglie*.

<sup>18</sup>. Per altre considerazioni sui rapporti tra testi verbali e testi musicali vedi ora 1975 e la nota premessa al presente volume.

<sup>19</sup>. Paragrafo rimasto escluso dalla stampa del 1964.

I versi prevalenti sono l'ottonario, l'endecasillabo e il settenario; frequenti i componimenti costruiti con alternanza di settenari e di endecasillabi, e denominati *lira* o *in lira*, con diretta derivazione dalla metrica spagnola: *quintiglia lira serrada*, oppure *sesta, ottava, noina lira serrada*.

Sono frequenti i casi di *rimalmezzo* sia tra i versi di una stessa strofe (p. es. tra quarto e quinto verso nella *sesta*, e tra sesto e settimo verso nell'*ottava*), sia anche tra il verso finale di una strofe e quello iniziale della successiva (così in alcune *quartettas*).

Di largo uso il legame tra le diverse strofe ottenuto ora con la ricordata *rimalmezzo*, ora variando l'ultimo verso di ogni strofe nel primo della successiva, ed ora iniziando ogni strofe con l'ultima parola della strofe precedente (*lassa e pidda*, ossia lascia e prendi).

2. *Torrados*: componimenti (non *retrogados*) costituiti da successioni di strofe di cui la prima, spesso detta *pesada*, ha forma e funzioni diverse dalle successive. La *pesada*, analoga alla *ripresa* della canzone a ballo italiana o all'*estribillo* del *villancico* spagnolo, ha il compito di fornire la proposta di rima che dovrà essere onorata dall'ultimo verso di ciascuna strofe.

I componimenti *torrados* più usati sono di nuovo quelli con strofe di sei o otto versi (*sesta e octava torrada*), ma non mancano *settime, none* e soprattutto *decime torrade*.

Una forma speciale è costituita dal tipo che con termine derivato dalla metrica spagnola è chiamato *glosa* e *glossa*, e nel quale, come s'è già detto, le strofe sono tante quanti sono i versi della *pesada*, e ogni strofe incorpora in posizione finale uno dei versi della *pesada*.

I versi più usati sono l'ottonario e l'endecasillabo, mentre non sembra usato il tipo *in lira*.

I *gosos* sono da classificare nel quadro dei componimenti *torrados*.

La *pesada* è usata anche da alcuni dei componimenti *retrogados* e forse è presente in forma monostica nelle catene di distici (§ 0.5).

3. *Retrogados* o anche *Travados*: componimenti che fanno uso metricamente costruttivo dei versi variati o trasformati (*retrogados, trobeados, trobojados, travados* ecc.: § 3.3).

Nella selva dei componimenti *retrogados* mi riesce di operare solo una distinzione molto sommaria in tre gruppi:

A) I componimenti bipartiti con la loro ulteriore distinzione a seconda che la struttura sia simmetrica o asimmetrica (§ 3.2; 3.5): sono i *mutos* e i *mutettus* che costituiscono oggetto del presente studio.

B) I componimenti che, a somiglianza di quelli *torrados*, sono costituiti da una *pesada* che impone obblighi di rima alle strofe successive, ma che inoltre impiegano versi variati sia nella *pesada* stessa sia nella costruzione delle singole strofe: appartengono a questo gruppo (ed hanno varietà di regole costruttive) il *noe boltadu*, il *degheotto*, il *trintasex*, il *chimbantachimbe* ecc., spesso detti genericamente *modas* e usati dagli improvvisatori da palco.

C) Quelle tra le catene di distici a rima baciata (*góbbule, cantade* o anche *attìtidos* o *anninnias* ecc.) che impiegano la variazione costruttiva dei versi.

4. *Catene di distici*: componimenti costituiti da una successione di coppie di versi a rima baciata, talora con ripetizione finale del verso iniziale che così sembra assumere la funzione di *pesada* monostica (§ 0.5): rientrano in questo gruppo le *battorinas*, le *góbbule*, le *cantade*, le *sinfonie*, e talora anche *attìtidos*, ossia pianti funebri, e *anninnias*, ossia ninne nanne, oltre a cantilene o filastrocche e simili.

Oltre che da integrare con le forme che mi sono sfuggite, il lacunoso schema che ho fornito è anche da riorganizzare classificatoriamente: come è evidente, i componimenti con *pesada* cadono sia tra i *torrados* che tra i *retrogados*, e le catene di distici possono essere *retrogadas*, o meno, ecc. Ma forse questa prima approssimazione non sarà del tutto inutile fino a che non disporremo di meglio.

#### 0.8. I fatti metrici soggiacenti: *langue* e *parole*

Ma mi pare necessario sollevare ancora un problema. Dal punto di vista personale, il graduale passaggio dalla pura e semplice descrizione degli schemi empirici al riconoscimento dei fenomeni soggiacenti e alla individuazione delle matrici morfologiche ha costituito una esperienza tecnica e intellettuale veramente appassionante. Ma è buona norma che, proprio quando il lavoro è più entusiasmante, si abbia più cura di tener distinte le impressioni soggettive dalla validità oggettiva dei criteri e dei risultati. E perciò non posso non chiedermi (chiedendolo insieme a quanti abbiano interesse al problema) in che misura sia legittimo, a quali condizioni sia valido un tipo di indagine che cerchi di andare al di là dei metri empiricamente osservabili per cogliere i fenomeni soggiacenti. Non si rischia forse il formalismo? O non si cade fuori del concreto storico?

Il rischio del formalismo certamente esiste. Lo sforzo principale dell'indagine è stato appunto quello di evitarlo, e di mantenere sempre le analisi e le conclusioni sul terreno della concretezza effettiva: il residuo A - A' è stato ricavato da componimenti che sono *realmente* composti di due soli versi costitutivi, e non è stato ottenuto come pura eliminazione delle differenze che, per così dire, impicciano, ma sono poi quelle che fanno la specificità delle varie forme. Analogamente la riducibilità della struttura paritetica e di quella dispari ad un'unica matrice è stata negata in nome di questo stesso sforzo, anti-formalistico. Ma il punto è proprio questo: lo sforzo è stato coronato da successo? La riduzione ai versi costitutivi, che è un momento-chiave della individuazione dei fenomeni soggiacenti e delle matrici morfologiche, garantisce davvero quella adesione sostanziale ai fatti, alle relazioni, ai reciproci condizionamenti che era nelle intenzioni? È una garanzia quella congiunzione tra *contenuto* (quantitativamente inteso) e *forma* (metricamente intesa) che la riduzione ai versi costitutivi ha operato?

Ma posto anche che si rispondesse affermativamente a queste domande, si affaccia l'altro problema: a che conduce un tipo d'indagine che è tutta morfologica e che si occupa solo dei fatti soggiacenti? Per il caso specifico la risposta mi pare abbastanza facile e, tutto sommato, positiva: questo tipo di ricerca, nel caso dei *mutos* e *mutettus*, ha fornito un numero di acquisizioni conoscitive non altrimenti raggiungibili, e pertanto almeno in questo si giustifica. Ma più in generale? La morfologia, fino a un certo punto, aiuta la storia; ma non rischia poi di condurci fuori di quei confini? Nel caso dei *mutos* e *mutettus*, al di là dell'apparente casualità delle differenze tra gli schemi empirici, si è venuta rivelando una sorta di razionalità di connessioni o esclusioni: la molteplicità delle forme empiriche si è prospettata come il prodotto di combinazioni necessarie o libere tra una serie limitata di fatti e di possibilità. Non siamo per caso andati a cadere sul terreno della *langue*, di fronte alla quale gli schemi empirici rappresenterebbero i *faits de parole*?<sup>20</sup> Che ciò sia accaduto è, in pratica, da escludere

<sup>20</sup>. Per evitare (innanzi tutto a me stesso) un possibile equivoco, debbo annotare che la distinzione di De Saussure tra *langue* e *parole* è stata di recente utilizzata sul terreno metrico in senso diverso da quello qui prospettato: cfr. M. Burger 1957 p. 14, e M. Fubini 1962 p. 9. I due autori citati, pur se con differenze, considerano come *fait de langue* il «metro» e cioè il complesso di «regole obbligatorie» cui il «verso» deve obbedire, e come *faits de parole* tutti gli «infiniti versi» che nascono dall'unione di parole e regola metrica (Burger), e cioè i versi nella loro «realtà effettiva e individuale» (Fubini): i «versi» quindi

per la esiguità del tentativo; ma in teoria la cosa è possibile. E se dunque così fosse, farebbe la sua comparsa la prospettiva o la minaccia, a seconda dei punti di vista, della indagine sui «sistemi» o addirittura sulle «strutture» nel senso che il termine ha ormai preso in linguistica o in antropologia culturale. E verrebbe in causa l'atteggiamento che in proposito dovrebbe oggi prendere (1964) uno storicismo non idealistico.

Mi rendo perfettamente conto di quanto un simile problema esorbiti dai limiti modesti del presente lavoro. E tuttavia mi è parso doveroso prendere e dare atto di ciò che la ricerca implica (o sembra implicare) su un piano più generale. Ma su questi problemi, come del resto su tutte le ipotesi di lavoro che questo studio ha tentato di proporre, chiedo la verifica e il controllo degli studiosi che abbiano diverse e più avanzate esperienze metriche, e non metriche soltanto.<sup>21</sup>

---

possono essere «regolari» o meno, e ciò a seconda che obbediscano o meno alle leggi del «metro», essi non hanno leggi per riuscire «belli» (Burger). In altri termini la distinzione tra *langue* e *parole* (e cioè tra *metro* e *verso*) tende fortemente a coincidere con la più tradizionale distinzione tra «tecnica» o «metrica» (anonime, disindividuate, pre-letterarie ecc.) e «poesia» o «bellezza» o come altro voglia dirsi (individuali e individuabili sul terreno della valutazione estetica). Non intendo certo discutere la legittimità di questo tipo di applicazione della distinzione saussuriana. Mi limito ad annotare che nel caso della ricerca che ho condotto ci si muove interamente sul terreno della «metrica» anonima, disindividuata ecc.; perciò la distinzione tra *langue* e *parole*, ove si ceda alla giustificata tentazione di applicarla, resta necessariamente tutta all'interno del sistema metrico, posto che di «sistemi» possa parlarsi in senso rigoroso. Di conseguenza la identificazione dei *faits de parole* con gli schemi metrici empiricamente osservabili, e dei *faits de langue* con i fenomeni e i meccanismi metrici «soggiacenti» è assai più simile (*si licet...*) alla nota distinzione tra fonetica e fonologia che non alla corrente differenza tra «tecnica» e «poesia». Non ho bisogno di sottolineare che tutta la questione non è terminologica: il problema vero è quello della legittimità o meno di studi volti esclusivamente ai «sistemi», di studi cioè nei quali i fatti individui e irripetibili costituiscano lo «sfondo» e non il primo piano. – Aggiungo oggi (1987) che l'idea della metrica come *langue* azzardata nel '64 dovrebbe regolare i suoi conti con i concetti di *modello di verso*, *esempio di verso* e *esempio di esecuzione* di R. Jakobson (1963 pp. 229-31).

<sup>21</sup>. Rileggendo, a tanti anni di distanza, confermerei la richiesta di verifiche e controlli altrui; quanto a me, oggi sottolineerei meglio la necessaria distinzione tra formalismi «vuoti» e *analisi formali serie*.

## Capitolo primo

### I mutos

#### Sommario

- 1.1. Osservazioni preliminari.
- 1.2. Il verso.
- 1.3. La divisione in istérria e torrada.
- 1.4. L'istérria.
- 1.5. La torrada e lo sviluppo in cambas.
- 1.6. Torradas minori e versi varianti.
- 1.7. Criteri di schematizzazione delle forme esaminate (M=, M>) e di quelle ulteriori.
- 1.8. I mutos torrados di Cian e Nurra.
- 1.9. Pretesi mutos torrados riconducibili agli schemi già individuati.
- 1.10. L'introduzione parziale e progressiva dei versi della torrada.
- 1.11. Un procedimento non classificabile nel gruppo dei mutos: variazione dei versi dell'istérria e ampliamento per riprese.
- 1.12. Un caso di continuazione per ripresa di due mutos metricamente autonomi.
- 1.13. Aggiunta sulle albureas di Luras.
- 1.14. Ricapitolazione dei diversi tipi di mutos.

#### 1.1. Osservazioni preliminari

Oggetto principale delle analisi di questo primo capitolo è il complesso dei componimenti che vengono correntemente detti *mutos*<sup>1</sup> e che appaiono diffusi principalmente nella zona logudorese e nuorese.<sup>2</sup> Fini essenziali delle analisi sono innanzi tutto di verificare se alla identità della denominazione corrente corrisponda una effettiva identità di forme metriche, e poi di descrivere e classificare le forme metriche individuate. Risultato primo sarà la constatazione che: a) in effetti la stragrande maggioranza dei testi denominati *mutos* è accomunata dalla presenza congiunta e costante di alcune particolarità metriche, l'una o l'altra delle quali viceversa manca alla stragrande maggioranza dei componimenti correntemente detti *mutettus*. Ma contemporaneamente constateremo che: b) alcuni testi logudoresi, anche se denominati *mutos*, contravvengono a una delle norme metriche che regolano la maggioranza dei *mutos* e seguono invece regole proprie di taluni *mutettus*; e inoltre che: c) alcuni testi campidanesi, sebbene chiamati *mutettus* obbediscono integralmente alle regole metriche della maggioranza dei *mutos*.

Date queste constatazioni, è evidente che nella classificazione delle forme metriche effettive occorrerà prendere atto della esistenza di un tipo metrico ben caratterizzato che potremo continuare a chiamare *mutu*, data la sostanziale coincidenza tra la denominazione corrente e la forma metrica effettiva; tuttavia poiché il gruppo esclude alcuni testi pur detti *mutos* e viceversa ne comprende altri detti *mutettus*,

---

<sup>1</sup>. Per maggiori notizie sulla storia del termine *mutu* cfr. Cirese 1960, le cui conclusioni sono testualmente accolte da M. L. Wagner 1957 (*Dizionario etimologico sardo*), alla voce *mutu* (lo scritto del '60 è riprodotto più oltre).

<sup>2</sup>. Sulla diffusione del tipo metrico mancano rilevazioni e ricerche sistematiche ed approfondite; di qui la genericità sommaria delle nostre indicazioni.

converrà designarlo anche in modo più convenzionale ma meno impreciso, e cioè con M.

Nel quadro generale dei componimenti sardi che presentano la divisione strutturale in due parti (dette *istèrria* e *torrada*, oppure *sterrimentu* e *cobertanza* e simili), il tipo metrico che conveniamo di denominare *mutu* o M appare caratterizzato dal complesso dei fatti metrici che qui di seguito si elencano in modo del tutto schematico:

- a) l'*istèrria* non è mai sottintesa ed è invece sempre enunciata integralmente all'inizio del componimento
- b) l'*istèrria* non presenta mai ripetizioni di versi
- c) la *torrada* ha sempre la forma «ampliata» e l'ampliamento è sempre del tipo «per *cambas*».

L'analisi che segue chiarirà meglio in che consistano i fatti metrici ora indicati; ma essa metterà in rilievo anche un altro fenomeno assai importante. Si vedrà infatti che il complesso dei *mutos* (M), anche se è unificato dalla presenza congiunta e costante delle caratteristiche elencate, è però diviso al proprio interno in due gruppi nettamente distinti:

1) il primo gruppo, che diremo «normale» presenta *istèrrias* e *torradas* paritetiche, e cioè fornite di un eguale numero di versi, così che le rime aperte dall'*istèrria* risultano fin dall'inizio totalmente chiuse dai versi della *torrada*

2) il secondo gruppo, che denomineremo «con *torrada minore*», presenta invece *torradas* che non sono in grado di chiudere fin dall'inizio tutte le rime aperte dalla *istèrria*, o perché hanno un numero inferiore di versi o perché non hanno sufficiente disponibilità di rime pur avendo numero sufficiente di versi.

Questa distinzione tra «*mutos normali*» e «*mutos con torrada minore*» verrà rivelandosi, nel seguito del lavoro, di importanza essenziale. Lo si vedrà chiaramente nel terzo capitolo quando dalla classificazione descrittiva, ancora legata in parte alle denominazioni correnti, passeremo ad una sistemazione basata esclusivamente sui fatti metrici di fondo, e giungeremo a riconoscere le due matrici morfologiche e i connessi procedimenti costruttivi o esecutivi da cui derivano tutti i tipi di *mutos* e di *mutettus*.

Ma per intanto occorre procedere alla analisi e alla classificazione descrittiva delle forme metriche dei *mutos* (M); e poiché le descrizioni analitiche che Egidio Bellorini fece dei componimenti che costituiscono l'oggetto principale del presente capitolo restano ancor oggi largamente valide,<sup>3</sup> da esse prenderemo l'avvio per il nostro esame sistematico del verso, della strofe e dei meccanismi di ampliamento dei *mutos*.

## 1.2. Il verso

---

<sup>3</sup> E. Bellorini 1893 (*Canti popolari amorosi raccolti a Nuoro*), pp. 15 sgg.

«Il verso generalmente adottato nei *mutos* è il settenario», scrive Bellorini ; e prosegue: «Solo pochi *mutos* della raccolta dei signori Cian e Nurra<sup>4</sup> e solo uno di quelli della mia raccolta sono in ottonari».

Già il primo descrittore del *mutu*, Matteo Madau, aveva indicato il settenario come verso tipico di questo componimento;<sup>5</sup> e le rare eccezioni segnalate da Bellorini trovano agevole spiegazione o in alterazioni causali che è facile eliminare ripristinando il settenario, o in assai probabili derivazioni da testi d'altra natura e semiletterari.<sup>6</sup> Del resto anche i componimenti campidanesi noti generalmente con il nome di *mutettus* sono di solito in versi settenari. È dunque certo che il verso prevalentemente impiegato dai *mutos* e dai *mutettus* è il settenario, mentre invece la *battorina* appare caratterizzata dall'uso dell'ottonario o dell'endecasillabo.<sup>7</sup> Ma bisogna aggiungere che il rapporto tra verso settenario da un lato e struttura e meccanismi metrici del *mutu* o del *mutettu* dall'altro non è né rigido né obbligatorio: ce lo dimostrano sia il *mutu* in endecasillabi pubblicato da Giovanni Spano,<sup>8</sup> sia i *mutettus* campidanesi in versi ottonari, o d'altra misura, impiegati abitualmente nelle gare di improvvisazione poetica.<sup>9</sup>

### 1.3. La divisione in *istèrria* e *torrada*

Quanto alla struttura strofica del *mutu* Bellorini ne indica così la caratteristica generale: «Ogni *mutu* si divide in due parti, la *istèrria* e la *torrada* o *torradorju* o *torradori*».<sup>10</sup>

Come abbiamo già accennato, questa divisione costituisce la caratteristica fondamentale comune a tutti i componimenti che sono oggetto della nostra indagine: essa infatti, mentre manca nella *battorina*, riappare identica nei *mutettus* campidanesi, le cui due parti vengono dette *sterrimentu* e *cobertanza* o *coberimentu*.<sup>11</sup> Dovremo perciò tornare ad occuparcene più ampiamente nell'ultima parte del nostro lavoro.<sup>12</sup> Tuttavia fin da ora è necessario sottolineare che la divisione in *istèrria* e *torrada* (o *sterrimentu* e *cobertanza*) non è solo metrica ma è anche concettuale o di contenuto.

Dal punto di vista del contenuto, infatti, la stragrande maggioranza dei *mutos* (e dei *mutettus*) presenta un netto e deciso salto logico (iato, incongruenza) tra la prima parte (che, salvi rari casi di continuità di senso, contiene immagini del tutto slegate dalle finalità sentimentali del componimento) e la seconda (che contiene invece le intenzioni affettive reali).

4. V. Cian 1893-96 (*Canti popolari sardi*), I, nn. 243, 379, 389, 604, 620, 626 (salvo il caso di indicazione contraria, i numeri della raccolta di Cian e Nurra che citeremo si riferiscono sempre al primo volume). Bellorini aggiunge: «Si noti che neppure tutti i versi di questi *mutos* sono ottonari».

5. M. Madau 1787 (*Le Armonie dei Sardi*), pp. 6 e 23, ora riprodotto in Cirese 1960a (e ristampa).

6. Così per il n. 456 della sua raccolta («l'unico... che non sia in settenari») Bellorini annota un riscontro con una *deghina glossa* «d'incerto autore» pubblicata da Giovanni Spano.

7. Cfr. Bellorini 1893 pp. 32 sgg.; Cirese 1960 § 4.

8. G. Spano 1872 pp. 90-91 (cfr. Cirese 1960 note 15 e 16).

9. Cfr. § 1.4 (e nt. 18), § 1.5 nt. 20, § 2.3.

10. In nota Bellorini aggiunge che *istèrria* (a Bitti *istèrrita*) deriva da *istèrrere*, distendere, e *torrada* ecc. da *torrare*, tornare.

11. Cfr. R. Garzia 1917 (*Mutettus cagliaritani*), pp. 24-25; E. Scano 1901 (*Saggio critico-storico sulla poesia dialettale sarda*), p. 52. In vari luoghi lo *sterrimentu* è detto *sterrina*. Analoghe per senso a *cobertanza* sono le denominazioni della *torrada* in uso a Mamoiada (*su cucuzzu*), Orgosolo (*cucuzuru*), Fonni (*cucucciada*). Per il valore di *isterrimenta*, base, e di *covacu* («da cui *covacare*, cioè coprire, star sopra») in Giovanni Spano, cfr. Cirese 1960 nt. 8. – A Luras la *torrada* è detta *carralzada* (Mulas 1987).

12. Cfr. § 3.2.

Dal punto di vista metrico, la divisione tra *istèrria* e *torrada* poggia sul fatto che all'interno di ciascuna delle due parti i versi costitutivi non debbono rimare tra loro. La cosa è assai chiara per l'*istèrria*: «Ciascun verso della *istèrria*, scrive Bellorini, deve finire con una parola che non faccia rima né assonanza con nessuno degli altri dell'*istèrria* stessa». Da ciò appunto dipende la possibilità di *torrare* il *mutu* in quanto l'*istèrria* prepara ed apre le rime che verranno chiuse dai versi costitutivi della *torrada*; neppure questi ultimi, dunque, rimeranno tra loro, anche se poi (come vedremo meglio più avanti) la ripetizione dei versi della *istèrria* all'inizio di ciascuno dei piedi (o *cambas*) in cui si articola la *torrada* fa sì che le diverse *cambas* abbiano una rima interna, e talvolta addirittura una rima «baciata». In altri termini *istèrria* e *torrada* costituiscono sostanzialmente una coppia di *cobblas estrampas*, come avrebbero detto i trattatisti provenzali (una *cobbla estrampa* è un gruppo di versi non rimanti tra loro). Riuscirà utile vedere subito qualche esempio di questo rapporto di rime tra *istèrria* e *torrada*, anche se per il momento dobbiamo tralasciare lo sviluppo in *cambas* della *torrada*, del quale ci occuperemo più oltre; del resto quella che qui forniamo è la forma abbreviata in cui solitamente vengono pubblicati i *mutos*:

- [1] *istèrria*: I ssa turr' 'e ssu forte  
Tiro una balla o duas.
- torrada*: I ssa turr' 'e ssu forte.  
Si mòrj' i mmanus tuas  
Faco felize morte.<sup>13</sup>
- [2] *istèrria*: Sa litter' amorosa.  
Chin compare la mando  
Appena fattu die.
- torrada*: Sa litter' amorosa.  
Mezur dego mind' ando  
Chi no nde mand' a ttie  
A ssa tumba iscurossa.<sup>14</sup>
- [3] *istèrria*: Sos prader de cumbentu  
Sun fachende una tumba:  
La cheren accabbare  
Po prima die 'e annu
- torrada*: Sos prader de cumbentu.  
Cara mea culumba,  
S' appo fattu su dannu,  
Ja so de lu pacare;  
Nom picches sentimentu.<sup>15</sup>

#### 1.4. L'istèrria

<sup>13</sup>. Bellorini 1893, nt. 141, che traduce: «Nella torre del forte - Tiro una palla o due. - Nella torre del forte. - Se muoio in mano tua, - Faccio felice morte».

<sup>14</sup>. Bellorini 1893, n. 140: «La lettera amorosa - Con compare la mando - Appena fatto giorno. - La lettera amorosa. - Piuttosto io me ne vado - Che non ne mando te - Alla tomba dolorosa».

<sup>15</sup>. Bellorini 1893, n. 156: «I frati di convento - Fanno una tomba: - La vogliono finire - Per [il] primo giorno dell'anno. - I frati di convento. - Cara la mia colomba, - Se ho fatto il danno, - (Già) sono [buono] di pagarlo; - Non pigliare dispiacere».



Gli esempi che abbiamo riferito, oltre che illustrare in modo generale il rapporto di rime tra *istèrria* e *torrada*, ci forniscono anche un'altra indicazione: la variabilità del numero dei versi dell'*istèrria*. Il fatto era stato già notato da Madau che accennava a *mutos* di quattro, sei ed otto versi (e cioè a *istèrrias* di due, tre o quattro versi). Più precisamente Bellorini annotava che l'*istèrria* «non ha mai meno di due versi, per lo più ne ha tre, meno frequentemente ne ha quattro o cinque e meno frequentemente ancora sei, sette od otto». Bellorini aggiunge di non aver notato mai *istèrrias* di più di otto versi, e di averne viste di otto versi solo in tre componimenti pubblicati da Cian e Nurra (nn. 429, 433, 649). Tutte le raccolte di *mutos* confermano che il caso più frequente è quello della *istèrria* di tre versi (o, come abbiamo sentito dire da vari informatori, di tre *righe* o *parole*); ed è del resto intuitivo che le *istèrrias* assai lunghe debbano essere piuttosto rare: per svolgerle in *campas* secondo le regole di costruzione del *mutu* occorre un grado notevolissimo di abilità ed una forte memoria. Non per nulla le *istèrrias* più lunghe (talvolta anche di undici o di tredici versi) si incontrano nei già ricordati *mutettus* da gara dei quali Bellorini non si occupò ma che noi analizzeremo più oltre (§ 2.3).

Va qui notato che non si hanno *istèrrias* con un numero di versi inferiore a due; ma non è indispensabile che questi due (o più) versi siano contenutisticamente differenti tra loro. Può accadere infatti che l'*istèrria* sia composta da un solo verso costitutivo, il quale però viene duplicato o triplicato con il meccanismo della trasformazione o «variazione» di cui ci occuperemo più avanti.

Le non numerose *istèrrias* lunghe (sei, sette o otto versi) documentate dalle raccolte sono talvolta seguite da *torradas* altrettanto lunghe:

[4] *istèrria*: Dae intro de ssa corte  
 Chi nde miro s'ebreu,  
 Ch'èst inintr' 'e ss'istànzia,  
 Chi càusata ispantu,  
 Ca èr bene mudada,  
 Su la mirare bene.

*torrada*: Dae intro de ssa corte.  
 Zélalu su piantu,  
 Chi deo so pro tene.  
 Si no ti dan'intrada  
 (No lu premmitta Ddeus!)  
 Nom perdas s'isperànzia,  
 De ti dare sa morte.<sup>16</sup>

Né mancano altri esempi.<sup>17</sup>

Ma il caso più frequente è che alle *istèrrias* lunghe seguano *torradas* di un assai minore numero di versi:<sup>18</sup>

<sup>16</sup>. Bellorini 1893, n. 657: «Da entro della corte - Che ne vedo un ebreo, - Che è dentro la stanza - Che causa meraviglia, - Perché è ben messa, - A guardarla bene. - Da entro della corte. - Celalo il pianto, - Che io sono per te. - Se non ti danno entrata, - (Non lo permetta Dio!) - Non perdere la speranza, - [al punto] Di darti la morte».

<sup>17</sup>. Bellorini 1893, n. 513 (*istèrria* e *torrada* di 6 vv. ciascuna); Cian 1893-96, I, n. 649 (*istèrria* e *torrada* di 8 vv.), II, n. 58 (5 vv.), 88 (6 vv.); P. Moretti 1958 (*Poesia popolare sarda: Canti dell'Ogliastra*), nn. 51 (7 vv.), 52 (6 vv.), 53 (7 vv.). Un altro esempio di *torrada* lunga quanto l'*istèrria* (che è di cinque versi) offre anche il componimento già ricordato alla nota 8.

<sup>18</sup>. Tra i numerosissimi altri si vedano i nn. 109 (*istèrria* di 6 vv. e *torrada* di 3 vv.) e 647 (*istèrria* di 7 vv. e *torrada* di 3) della raccolta di Bellorini, e il n. 433 (*istèrria* di 8 vv. e *torrada* di 3) di quella di Cian e

[5] *istèrria*: Andau so a ss'ortu

*A bboddire tamatta*

E nno nd'appo goddiu,  
Ca fi ggal'i ffiore;  
Goddiu nd'appo duas  
Luchentes che istella.

*torrada*: Andau so a ss'ortu.  
Bella, sa more tua  
Chi m'à ffinid'e mmortu.<sup>19</sup>

La disparità del numero dei versi della *istèrria* e della *torrada* comporta alcune conseguenze importanti nello sviluppo in *cambas* del *mutu*; ma prima di esaminarle occorre conoscere più esattamente la struttura ed il meccanismo della *torrada*.

### 1.5. La *torrada* e lo sviluppo in *cambas*

Come abbiamo già accennato, la maggioranza dei componimenti correntemente denominati *mutos* è caratterizzata, tra l'altro, dal meccanismo di ampliamento in *cambas* della *torrada*. Ecco come esattamente ce lo descrive Egidio Bellorini :

La *torrada* è composta [...] di tante strofe, dette *cambas* (gambe) o *pèdes* (piedi), quanti sono i versi della *istèrria*,<sup>20</sup> ma in ciascuna *camba*, di regola, non si fa che ripetere gli stessi versi che sono nella prima di esse, disposti ogni volta in ordine diverso. Infatti la prima *camba* o *pède* si fa ripetendo il primo verso della *istèrria*, seguito da altri versi contenenti un concetto diverso da quello della *istèrria* e (di regola) eguali in numero a quelli della *istèrria* stessa. Ognuno di questi versi «nuovi» fa rima o assonanza con uno di quelli della *istèrria*, e si devono disporre in modo che ultimo sia quello il quale fa rima o assonanza col primo della *istèrria*, posto in principio alla *camba*. La seconda *camba* si fa ripetendo il secondo verso della *istèrria*, seguito da tutti i versi nuovi della *camba* precedente, disposti però in un diverso ordine, così che resti ultimo quello che rima col secondo della *istèrria*. E così per le altre *cambas*. Questa operazione del formare le *cambas* si dice *torrare su mutu*.<sup>21</sup>

In altri termini le rime aperte dai due, tre o più versi della *istèrria* vengono chiuse (almeno di regola) da un pari numero di versi «nuovi» della *torrada*, i quali però – unendosi successivamente alla ripetizione di ciascun verso dell'*istèrria* e disponendosi in modo che ogni volta risulti ultimo quello che fa rima con il verso dell'*istèrria* di

---

Nurra; cfr. anche, per i componimenti campidanesi, Scano 1901 pp. 54-55, nn. III e IV (*stèrrimentu* di 7 vv. e *cobertanza* di 2 vv.), ed i testi da noi più avanti riferiti ai numeri [8] e [9]. Ma gli esempi più caratteristici di *istèrrias* o *stèrrimentus* lunghissimi (fino a tredici versi) e di *torradas* (o *cobertanze*) assai più brevi (due soli versi) ci sono forniti dai già ricordati *mutettus* degli improvvisatori: cfr. più oltre il componimento da noi riferito al numero [37] ed i relativi rinvii (§ 2.3).

<sup>19</sup>. Bellorini 1893, n. 310: «Sono andato all'orto - A cogliere pomodoro - E non ne ho colto, - Perché era ancora in fiore; - Ne ho colti due - Lucenti come stella. - Sono andato all'orto. - Bella, l'amore tuo - Che m'ha finito e morto».

<sup>20</sup>. In nota Bellorini aggiunge: «Vi ha pure chi invece chiama *pèdes* i versi della *istèrria* e *cambas* le strofe della *torrada*; ed infatti i cantori (*is cantadoris*) delle gare poetiche di Quartu Sant'Elena presso Cagliari chiamano *pèdes* i versi dello *stèrrimentu* (informazione direttamente assunta); di *pèdes* nello stesso senso parla anche Raffa Garzia.

<sup>21</sup>. Per lo sviluppo in *cambas* della *torrada* D. Valla e R. Garzia adoperano anche il termine *accambamentu*: cfr. Cirese 1960 nt. 9.

volta in volta ripetuto<sup>22</sup> – formano tante *cambas* o piedi quanti appunto sono i versi dell'*istèrria*.

Ma più della descrizione valga un esempio. Il *mutu* che abbiamo già riferito in trascrizione abbreviata al numero [1], con lo sviluppo in *cambas* diviene:

[1] *istèrria*: I ssa turr' e' ssu forte  
Tiro una balla o duas.

*torrada*:

1<sup>a</sup> *camba*: I ssa turr' 'e ssu forte.  
Si mòrj' i mmanus tuas,  
Facò felize morte.

2<sup>a</sup> *camba*: Tiro una balla o duas.  
Facò felize morte  
Si mòrj' i mmanus tuas,

A sua volta il [2] nello svolgimento completo diverrà:

[2] *istèrria*: Sa litter' amorosa  
Chin compare la mando  
Appena fattu die.

*torrada*:

1<sup>a</sup> *camba*: Sa litter' amorosa  
Mezur dego mind'ando  
Chi no nde mand'a ttie  
A ssa tumba iscurosa.

2<sup>a</sup> *camba*: Chin compare la mando.  
Chi no nde mand'a ttie  
A ssa tumba iscurosa  
Mezur dego mind'ando.

3<sup>a</sup> *camba*: Appena fattu die.  
Mezur dego mind'ando  
A ssa tumba iscurosa  
Chi no nde mand'a ttie.

Nello stesso modo si sviluppano in *cambas* (rispettivamente quattro e sei) i *mutos* [3] e [4].

Il meccanismo dello sviluppo in *cambas* è usato da quasi tutti i componimenti detti *mutos* (fanno eccezione solo i componimenti che esamineremo al paragrafo 1.11) e anche da una parte dei componimenti detti *mutettus*. Ma nei *mutos* esso presenta congiuntamente e costantemente alcune caratteristiche che viceversa mancano nei *mutettus* e che perciò assumono valore differenziale. Queste caratteristiche sono le seguenti: enunciazione iniziale dell'*istèrria* (viceversa sottintesa nei *mutettus* che diremo

<sup>22</sup>. Occorre qui precisare che (a parte la regola fissa dell'ultimo posto che ciascun verso deve assumere a meno che non si tratti di un verso libero o non rimante, come vedremo più oltre) non sembra esistano regole precise sull'ordine da dare ai versi che nelle diverse *cambas* non debbono assumere la posizione finale: cfr. anche la nota 35.

«ellittici»); assenza di ripetizioni di versi all'interno dell'*istèrria* (mentre invece i *mutettus* con *is torradas* e alcuni dei *mutettus-mutos* con *torrada* minore ripetono il verso iniziale alla fine dello *sterrimentu*); ripetizione di ciascun verso dell'*istèrria* all'inizio, e solo all'inizio, di ciascuna *camba* della *torrada* (mentre in alcuni dei *mutettus-mutos* già citati c'è anche una ripetizione alla fine di ogni *camba*).

#### 1.6. Torradas minori e versi varianti

«Di regola, come si disse (scrive Bellowini), i versi 'nuovi' della *torrada* dovrebbero essere tanti quanti sono quelli della *istèrria* e ciascuno di quelli dovrebbe *copiare*<sup>23</sup> con uno di questi. Ma molto spesso avviene che i versi 'nuovi' della *torrada* siano in numero minore di quelli della *istèrria*». Inoltre (ed è sempre Bellowini a segnalarci il fenomeno) capita anche – ma più di rado – che la *torrada* abbia un numero di versi eguale a quello dell'*istèrria*, ma che tra essi ve ne sia uno «libero» e cioè non rimante con alcuno dei versi dell'*istèrria*. Per brevità possiamo designare questi due tipi di *torradas* col nome di «*torradas* minori», distinguendo poi le «*torradas* minori proprie», e cioè quelle che hanno numero di versi inferiore all'*istèrria*, dalle «*torradas* minori improprie» che, pur avendo numero di versi uguale all'*istèrria*, tuttavia non hanno sufficiente disponibilità di rime per la presenza di un verso non rimante con alcun altro (che i trattatisti provenzali avrebbero detto *espars* o *brut*).

Dal punto di vista dei procedimenti tecnici cui debbono far ricorso i *mutos* con *torrada* minore, non esiste sostanziale differenza tra quelli «propri» e quelli «impropri». In ambedue i casi si ha il fatto che la *torrada*, all'inizio, non ha rime sufficienti a chiudere interamente l'*istèrria*; ed in ambedue i casi i versi della *torrada* sono «fatti in modo da potersi facilmente trasformare e, con una trasposizione o un lieve mutamento di parole, ridurre a versi rimanti o facenti assonanza (*chi còpiana*) con quelli dell'*istèrria*, che altrimenti resterebbero privi di corrispondenza».

Val la pena di esaminare il procedimento soprattutto negli esempi con «*torrada* minore propria», che sono i più numerosi e i più tipici. Eccone uno, segnalato dallo stesso Bellowini :

[6]	<i>istèrria:</i>	Dae secur de dommo Canta ssu rossignolu Chim bòcher de alligria.
	<i>torrada:</i>	
	1 <sup>a</sup> <i>camba:</i>	Dae secur de dommo. Ub'èr bid'e ccosolu Minde cheria commo.
	2 <sup>a</sup> <i>camba:</i>	Canta ssu rossignolu. Minde cheria commo Ub'èr bid'e ccosolu.
	3 <sup>a</sup> <i>camba:</i>	Chim bòcher de alligria. Ub'èr bid'e ccosolu Commo minde cheria. <sup>24</sup>

<sup>23</sup>. Bellowini chiarisce che a Nuoro «far rima o assonanza» si dice appunto «*copiare*».

<sup>24</sup>. Bellowini 1893 p. 19 e n. 172: «Dietro della casa - Canta l'usignolo - Con suoni d'allegria. - Dietro della casa. - Dov'è vita e consolazione - Me ne vorrei ora [andare]».

Il verso della *torrada* «Minde cheria commo» è costruito in modo che, con un lieve spostamento nell'ordine delle parole («Commo minde cheria»), possa chiudere, nella terza *camba*, anche la rima «alligria» del terzo verso dell'*istèrria*, che altrimenti sarebbe rimasta scoperta. Si tratta di uno di quei versi «varianti», «trobeados», «trobojados» che sono così frequenti in tutta la poesia sarda di tipo tradizionale e dei quali dovremo tornare ad occuparci nell'ultima parte del nostro lavoro per distinguerne i tipi e le modalità di impiego.<sup>25</sup>

Qui tuttavia gioverà anticipare che in taluni casi le variazioni apportate ai versi si limitano sostanzialmente alla sostituzione della parola finale, ora con un sinonimo, ora più liberamente: in uno degli esempi di *torrada* minore riferiti da Bellowini il verso variante, che nella stesura iniziale suonava «Su lum' e Gavineddu», con la eliminazione del diminutivo del nome proprio, diviene «Su lumer de Gavinu»; nel componimento che riferiremo al numero [50] troviamo la seguente successione: «Canta' ssu bappagallu», «Canta' s'arrusignolu», «Canta' ssu grucculeu». Accanto a queste variazioni che possiamo dire «sinonimiche» o «para-sinonimiche» esistono poi (e sono anche più frequenti) delle variazioni per iperbato o inversione, le quali, di massima, non operano alcuna sostituzione delle parole originariamente costitutive del verso, ma ne modificano l'ordine iniziale. Il caso tecnicamente più artificioso e complesso di queste forme di iperbato ci è offerto dai componimenti che esemplificheremo col numero [37], nei quali fin dall'inizio le parole che compongono i versi da sottoporre a variazioni debbono essere disposte in ordine preciso di corrispondenza con i versi con i quali dovranno rimare. Ma i casi di inversione molteplice e totale dell'ordine delle parole e della sintassi sono numerosissimi: qui basti il terzo degli esempi di Bellowini, in cui il verso «variante» è costruito in modo che le tre parole che lo compongono, disponendosi ogni volta in ordine diverso, possano chiudere tutte le rime aperte dai tre versi della *istèrria*.<sup>26</sup>

[7] *istèrria*:           Dae Santa Marina  
                          Faco bist'a ssa loza  
                          E bbio s'ammorada.

*torrada*:  
1<sup>a</sup> *camba*:           Dae Santa Marina.  
                          Dorada foza e cchima.

2<sup>a</sup> *camba*:           Faco bist'a ssa loza.  
                          Dorada chim' e ffoza.

3<sup>a</sup> *camba*:           E bbio s'ammorada.  
                          Chima e ffoza dorada.<sup>27</sup>

Come ben si vede, i versi possono subire anche più di una variazione. Bellowini in proposito ci informa che «si chiama [...] *tempu* ciascuno dei cambiamenti che si deve fare in uno o più versi 'nuovi' della prima *camba* per *torrare* il *mutu*». Nell'esempio [7], che abbiamo già riferito, si ha quindi un *mutu* (o piuttosto un verso) «*torrau in tres* (tre)

<sup>25</sup>. Cfr. § 3.3.

<sup>26</sup>. Se si accetta l'ipotesi che l'*istèrria* compositivamente dipenda dalla *torrada* (cfr. cap. III, nota 21), vale il reciproco: i tre versi della *istèrria* sono costruiti in modo da fornire rima a tutte e tre le parole che costituiscono il verso della *torrada*.

<sup>27</sup>. Bellowini 1893 p. 19 e n. 72: «Da Santa Marina - Guardo la loggia - E vedo l'innamorata. - Da Santa Marina. - Dorata foglia e ramo».

*tempus*».<sup>28</sup> Nel caso del *mutu* già riferito al [5], per chiudere tutte le rime aperte dalla lunga *istèrria*, ciascuno dei due versi della *torrada* deve essere «variato» due volte, in *duos tempus*: il che richiede la sua parte di abilità:<sup>29</sup>

[5]	<i>istèrria</i> :	Andau so a ss'ortu A bboddire tamatta E nno nd'appo goddiu, Ca fi ggal'i ffiore; Goddiu nd'appo duas Luchentes che istella.	
	<i>torrada</i> :		
	1 <sup>a</sup> <i>camba</i> :	Andau so a ss'ortu.  Chi m'à ffinid'e mmortu.	Bella, sa more tua
	2 <sup>a</sup> <i>camba</i> :	A bboddire tamatta.  Mort'e ffinidu m'ata.	Bella, sa more tua
	3 <sup>a</sup> <i>camba</i> :	E nno nd'appo goddiu. Bella, sa more tua Chi m'à mmort'e ffiniu.	
	4 <sup>a</sup> <i>camba</i> :	Ca fi ggal'i ffiore.  Bella, sa tua more.	Chi m'à ffinid'e mmortu
	5 <sup>a</sup> <i>camba</i> :	Goddiu nd'appo duas.  Bella, sa more tua.	Chi m'à ffinid'e mmortu
	6 <sup>a</sup> <i>camba</i> :	Luchentes che istella.  Sa more tua, bella.	Chi m'à ffinid'e mmortu

Può anche accadere che un verso di una «*torrada* minore», dopo aver subito un certo numero di variazioni, risulti, per così dire, esaurito, e venga sostituito, nelle *cambas* successive, da un altro verso introdotto *ex novo*; ma di questo procedimento, di cui Bellorini non si avvide, discorreremo più avanti, a proposito dei così detti *mutos torrados* di Cian e Nurra.

Per intanto ci pare che le «*torradas* minori» sin qui esaminate additino chiaramente il carattere di gioco versificatorio del *mutu*: un gioco basato – per quel che riguarda la struttura metrica – su una corrispondenza di rime tra *istèrria* e *torrada* tanto precisa e tanto indispensabile che se (per necessità di contenuto o magari per virtuosismo) non si predispongono nella *torrada* versi in numero sufficiente, li si costruiscono tuttavia in modo che possano agevolmente subire due, tre o anche quattro variazioni.

Esempi di *torradas* minori e di versi «varianti» ci vengono anche dall'area campidanese che, come abbiamo accennato, conosce appunto componimenti denominati *mutettus*,

<sup>28</sup>. Si hanno anche esempi di versi variati in più di tre tempi, come avremo occasione di constatare esaminando i *mutettus* campidanesi con struttura di *mutos* con *torrada* minore: cfr. § 2.3.

<sup>29</sup>. Tuttavia nel *mutu* in esame un intenditore esigente rileverebbe forse come un difetto il fatto che il quinto verso dell'*istèrria* è sostanzialmente una variazione del terzo.

o anche *mutettus* composti,<sup>30</sup> i quali però, dal punto di vista della struttura morfologica, non differiscono sostanzialmente dai *mutos* con *torrada* minore che abbiamo esaminato. Vero è che talvolta questi *mutettus* non rispettano integralmente le regole dello sviluppo in *cambas* che abbiamo già indicato come caratteristiche dei *mutos*; in altri casi però le seguono in modo assoluto ed integrale. Rinviando l'esame di tutto il gruppo alla seconda parte del nostro lavoro, è tuttavia opportuno segnalare fin da ora qualche esempio del tipo di *mutettu* che coincide perfettamente con i *mutos*. Eccone uno che presenta uno *sterrimentu* di sei versi, ed una *cobertanza* di due, con conseguenti variazioni di questi ultimi rispettivamente in due ed in quattro «tempi»:

- [8] *sterrimentu*: Santa Bbarbar' 'e Signa,  
Santu Stevin' 'e Mmara,  
Santu Ggiuanni santu,  
In Ceragius Maria,  
In Quartucciu santu Bbrai,  
In Quartu Sant'Aleni.
- cobertanza*: Santa Bbarbar' 'e Signa.  
Cantu mi costas cara  
Sa sposa mmia ddigna!
- Santu Stevin' 'e Mmara.  
Sa sposa mia ddigna  
Cantu mi costas cara!
- Santu Ggiuanni santu.  
Sa sposa mmia ddigna  
Cantu mmi costas, cantu!
- In Ceragius Maria.  
Cantu mmi costas, cantu,  
Cara sa sposa mmia!
- In Quartucciu santu Bbrai.  
Sa sposa mmia ddigna  
Cantu mm'as a ccostai!
- In Quartu sant'Aleni.  
Sa sposa mmia ddigna  
Cantu mi costas beni.<sup>31</sup>

Un secondo esempio campidanese ci offre l'opportunità di osservare un procedimento di variazione ancora più complicato. Lo *sterrimentu* è di cinque versi, e la *cobertanza* di due; i due versi vengono naturalmente variati nel solito modo, ma non uno alla volta, sì invece ambedue, anche spostando le parole dall'uno all'altro, in modo che la successione delle diverse *cambas* (estendiamo al componimento

<sup>30</sup>. Cfr. cap. II, nota 12.

<sup>31</sup>. Garzia 1917 pp. 29-30. Siamo costretti a rinunciare ai segni diacritici che l'autore impiega per la trascrizione del dialetto e ci scusiamo delle imprecisioni che necessariamente ne derivano. Trad.: «Santa Barbara di Sinnai, - San Stefano di Maracalagonis, - San Giovanni santo, - In Selargius [è venerata] Maria, - In Quartucciu, San Biagio, - In Quartu, Santa Elena. - Santa Barbara di Sinnai. - Quanto mi costi cara - La sposa mia degna! - ... In Quartucciu, San Biagio. - La sposa mia degna - Quanto mi costerai!».

campidanese la denominazione nuorese) dia una regolare successione a b a, b c b, c d c, d e d, e d e. Ecco il testo:

[9] *sterrimentu*: Bell'è ssa bbagadia  
Andend'a ssu breceri,  
Im pettus su ggravellu,  
E un'arros'im buttoni,  
Sa ghi oberi' ppo Mmarzu.

*cobertanza*: Bell'è ssa bbagadia.  
Bellu, ti fazzu mmeri  
De sa berzoni mmia.

Andend'a ssu breceri.  
De sa berzoni, bbellu  
Tottu ti fazzu mmeri.

Im pettus su ggravellu.  
De sa mmia berzoni  
Meri ti fazzu, bbellu.

Un'arros'im buttoni.  
Meri, bbellu, ti fazzu  
De sa mmia berzoni.

Sa ghi oberi' ppo Mmarzu.  
De sa mmia berzoni,  
Bellu, mmeri ti fazzu.<sup>32</sup>

Per avere una successione perfettamente regolare, la rima in *-ellu* (necessaria tanto nella seconda quanto nella terza *camba* della *cobertanza*) è ottenuta variando una volta l'uno e una volta l'altro verso della seconda parte.

Gli esempi esaminati fin qui sono tutti di «*torradas* minori proprie»; per quelle «improprie» (e cioè per quelle che, pur avendo un numero di versi eguale a quello dell'*istèrria*, hanno un numero di rime insufficiente per la presenza di un verso «libero» e cioè non rimante) basterà dire che impiegano gli stessi procedimenti di variazione, ed aggiungere che il verso non rimante «si dovrà ripetere tal quale in ogni *camba*, ma non avrà mai l'ultimo posto». Si veda l'esempio fornito da Bellorini :

[10] *istèrria*: Istranzor d'Illorai  
Sun faland'i Llottorra  
E nnon zumpan su ribu.

*torrada*:  
1<sup>a</sup> *camba*: Istranzor d'Illorai.  
Cudd'ammorada sua,  
Pro cando dura bbibu  
Non li a torra mmia.

2<sup>a</sup> *camba*: Sun faland'i Llottorra.  
Cudd'ammorada sua,

<sup>32</sup>. Garzia 1917, n. 821: «Bella è la ragazza - Nell'andare al divertimento, - In petto il garofano, - E una rosa in boccio, - Quelle che s'aprono a Marzo. - Bella è la ragazza. - Bello, ti faccio padrone - Della persona mia. - Nell'andare al divertimento. - Tutto ti faccio padrone», ecc.



Pro cando dura bbibu,  
Mai non li a torran.

3<sup>a</sup> *camba*: E nnon zumpan su ribu.  
Cudd'ammorada sua  
Non li a torra mmai,  
Pro cando dura bbibu.<sup>33</sup>

La presenza del verso «Cudd'ammorada sua», che è un verso «libero» o «isolato», e cioè non rimante, riduce la disponibilità di rime della *torrada*, e comporta la variazione in due tempi del verso «Non li a torra mmai».<sup>34</sup>

È opportuno segnalare fin da ora che le «*torradas* minori» (e soprattutto quelle «proprie») costituiscono uno dei fenomeni più importanti e più interessanti nel campo dei *mutos* e dei *mutettus*: lungi dal costituire una violazione dello spirito di stretta regolarità simmetrica o del meccanismo di precise corrispondenze che caratterizzano il *mutu*, le «*torradas* minori» sono invece la deliberata proposizione di una struttura asimmetrica che – attraverso i procedimenti di variazione dei versi e di svolgimento in *cambas* – alla fine ottiene egualmente un risultato di simmetria. Ma sull'argomento dovremo tornare più a lungo nel cap. III.

#### 1.7. Criteri di schematizzazione delle forme esaminate (M=, M>) e di quelle ulteriori

I tipi di componimento che abbiamo studiato fino a questo momento erano stati già individuati da Bellorini ; sfuggirono invece alla sua attenzione alcune forme, più rare, che esamineremo nei paragrafi seguenti.

Ma prima di procedere oltre è opportuno avvalerci dei tipi metrici già individuati per fissare i criteri convenzionali in base ai quali procederemo, nel resto del nostro lavoro, alle designazioni classificatorie ed alla costruzione degli schemi dei tipi metrici che stiamo studiando.

Per le ragioni dette nel § 1, useremo la lettera M (maiuscola) come contrassegno generale di tutto il gruppo dei componimenti che presentano le tre caratteristiche essenziali e differenziali già indicate e cioè: 1) l'enunciazione iniziale della *istèrria*; 2) l'assenza assoluta di rime e di ripetizioni di versi all'interno dell'*istèrria*; 3) lo svolgimento in *cambas*, basato sulla ripetizione di ciascun verso dell'*istèrria* all'inizio di ciascuna *camba* della *torrada*. Per distinguere poi i diversi casi di *torradas* eguali o minori, con conseguente assenza o presenza di variazioni di versi, conveniamo di chiamare «*mutos* normali» e di indicare con M= i *mutos* che nella *torrada* hanno un numero di versi «nuovi» uguale a quello dei versi dell'*istèrria* e sufficiente a chiuderne fin dall'inizio tutte le rime: sono i *mutos* esemplificati ai numeri [1], [2], [3] e [4]. Indichiamo invece con M> i *mutos* con *torrada* minore propria, e cioè quelli in cui la *torrada* ha effettivamente un numero di versi inferiore alla *istèrria*, come negli esempi [5], [6] e [7]. E infine indichiamo con M|> i *mutos* nei quali – come nell'esempio [8] – la *torrada* ha bensì lo stesso numero di versi che l'*istèrria*, ma ha una disponibilità di rime minore del necessario perché uno dei suoi versi è libero e non rimante.

<sup>33</sup>. Bellorini 1893 p. 20 e n. 632: «Stranieri d'Illorai - Discendono in Lottorra - E non passano il rio. - Stranieri d'Illorai. - Quella innamorata sua, - Per quanto dura vivo, - Non glie la restituiscono mai».

<sup>34</sup>. Per qualche altro esempio di *mutu* con versi liberi nella *torrada* cfr. la nota 41 e il § 9 di questo primo capitolo; se non si tratta di errori di trascrizione, un verso libero (ed il n. 95 anche una *cobertanza* di tre versi contro uno *sterrimentu* di due) presenterebbero anche i nn. 95, 129 e 137 di Moretti 1958; nella stessa raccolta cfr. anche il n. 58 di cui parliamo nella nota 33 del cap. II.

Quanto allo schema delle rime e delle strofe, useremo il sistema abituale di contrassegnare con lettere identiche l'identità delle sillabe finali. Ma per raffigurare esattamente il complicato meccanismo del *mutu* occorrono alcuni ulteriori accorgimenti. Il primo è quello di distinguere nettamente i versi dell'*istèrria* da quelli della *torrada*: adopereremo perciò lettere corsive per l'*istèrria* e tonde per la *torrada*. Inoltre, è necessario distinguere i casi di rima dai casi di ripetizione di versi identici: alle lettere che indicano i versi della *torrada* abbiamo perciò aggiunto degli apici (a', a"; b', b", ecc.) che consentono di segnalare la differenza dei contenuti verbali pur nell'identità della rima. Per i versi variati poi, che evidentemente compaiono nella schematizzazione con simboli letterali diversi per ciascuno dei «tempi» della variazione (la quale modifica appunto la finale del verso e cioè la rima), indichiamo a modo di esponente il simbolo del verso originario. Un identico procedimento useremo anche nel caso che la variazione interessi i versi dell'*istèrria* (per un arricchimento dei criteri qui proposti vedi ora il par. 5.1 dello scritto sugli strambottì).

Ma più di ogni complicata spiegazione valgono gli esempi. Rileggiamo il *mutu* [1] nel suo sviluppo completo in *cambas* e aggiungiamo ai versi i simboli convenuti:

[1]	M=:	<i>a</i>	I ssa turr' 'e ssu forte
		<i>b</i>	Tiro una balla o duas.
		<i>a</i>	I ssa turr' 'e ssu forte
		<i>b'</i>	Si mòrj' i mmanus tuas,
		<i>a'</i>	Faco felize morte.
		<i>b</i>	Tiro una balla o duas.
		<i>a'</i>	Faco felize morte
		<i>b'</i>	Si mòrj' i mmanus tuas.

Lo schema perciò sarà:

[1]	M=:	<i>a b - a. b' a'; b. a' b'</i>
-----	-----	---------------------------------

Nel caso dei *mutos* [2], [3] e [4] si avrà invece:

[2]	M=:	<i>a b c - a. b' c' a'; b. c' a' b'; c. b' a' c'</i>
[3]	M=:	<i>a b c d - a. b' d' c' a'; b. d' c' a' b'; c. d' a' b' c'; d. a' b' c' d'</i>
[4]	M=:	<i>a b c d e f - a. d' f' e' b' c' a'; b. d' f' e' c' a' b'; ecc.<sup>35</sup></i>

Per i *mutos* con *torrada* minore propria, esemplificati ai numeri [5], [6], [7], e per gli analoghi testi campidanesi [8] e [9], il procedimento di schematizzazione è identico, ma va aggiunta l'indicazione dei versi sottoposti a variazione. Così, ad esempio, per il [7] si avrà:

[7]	M>:	<i>a</i>	Dae Santa Marina
		<i>b</i>	Faco bist'a ssa loza
		<i>c</i>	E bbio s'ammorada.

<sup>35</sup>. Per questo schema si noti che la distribuzione dei versi che nella seconda *camba* si trovano in posizione interna è solo congetturale: come abbiamo avvertito alla nota 22, non ci risulta che esistano regole precise in proposito, per cui potrebbe darsi benissimo che la seconda *camba* abbia una successione a' c' d' e' f' b' o altra qualsiasi diversa da quella da noi indicata nello schema (salvo naturalmente il posto da assegnare al verso b' che nella seconda *camba* deve obbligatoriamente essere l'ultimo).

<i>a</i>	Dae Santa Marina.
<i>a'</i>	Dorada foza e cchima.
<i>b</i>	Faco bist'a ssa loza.
<i>b'a'</i>	Dorada chim'e ffoza.
<i>c</i>	E bbio s'ammorada.
<i>c'a'</i>	Chima e ffoza dorada.

Lo schema perciò sarà:

[7] M>: *a b c - a. a'; b. b'a'; c. c'a'*

Analogamente per [5], [6] e [8] si avranno gli schemi seguenti:

[5] M>: *a b c d e f - a. e' a'; b. e' b'a'; c. e' c'a'; d. a' d'e'; e. a' e'; f. a' f'e'*

[6] M>: *a b c - a. b' a'; b. a' b'; c. b' c'a'*

[8] M>: *a b c d e f - a. b' a'; b. a' b'; c. a' c'b'; d. c'b' d'a'; e. a' e'b'; f. a' f'b'*

L'esempio [9], che ha variazioni duplici, richiede l'impiego del doppio apice:

[9] M>: *a b c d e - a. b' a'; b. c'a' b'; c. d'a' c''b'; d. e'b' d'a'; e. d'a' e'b'*

Infine nel caso del *mutu* [10] che ha una *torrada* minore impropria, posto che il verso libero ossia non rimante si indichi con  $\alpha$ , si avrà lo schema:

[10] M|>: *a b c - a.  $\alpha$  c' a'; b.  $\alpha$  c' b'a'; c.  $\alpha$  a' c'*

Tutti questi schemi possono essere agevolmente semplificati: basta ridurre il numero dei versi delle *istérrias* e delle *torradas* al minimo indispensabile per l'esistenza degli schemi stessi e dei componimenti che rappresentano. Operata questa semplificazione, gli schemi assumono le forme seguenti che hanno carattere generale e rappresentativo di tutti i componimenti dei tre gruppi che abbiamo fin qui esaminato:<sup>36</sup>

M=	<i>a b</i>	<i>a</i>	<i>b' a'</i>	<i>b</i>	<i>a' b'</i>
M>	<i>a b</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>b'a'</i>
M >	<i>a b</i>	<i>a</i>	$\alpha$ a'	<i>b</i>	$\alpha$ b'a'

### 1.8. I mutos torrados di Cian e Nurra

Ma esistono *mutos* con struttura non riconducibile ai tipi già identificati da Bellorini e or ora schematizzati? Vittorio Cian e Pietro Nurra ritennero di sì, e li denominarono *mutos torrados* con l'intento di distinguerli dai *mutos* di tipo normale. In nota al testo n. 296 della loro raccolta essi infatti scrivevano: «È un bell'esempio di *mutu torrada*, ed altri, anche più lunghi, ne vedremo specialmente in Ozieri. In questi *mutos* dopo

<sup>36</sup>. Tralasciamo l'indicazione dello schema dell'esempio [9] che costituisce per il momento un caso del tutto eccezionale. Ricordiamo inoltre che i componimenti campidanesi [8] e [9], come tutti i consimili, pur coincidendo completamente con i *mutos* con *torrada* minore propria, verranno da noi classificati a parte, nel nostro lavoro, con la denominazione di «*mutettus-mutos* con *torrada* minore normale»: cfr. § 2.3.

l'introduzione, che per lo più non ha un numero di versi minore di quattro, si procede nel modo seguente: si ripete, con qualche variante, e di solito per ordine, ciascuno dei versi dell'introduzione, a cominciare dal primo che si incatena a rima baciata con un nuovo verso, il quale dà principio al contenuto reale o corpo del *mutu*. Quindi nella forma più semplice dei *mutos*, la somma totale dei versi è uguale a tre volte quella dell'introduzione».

La descrizione non è molto chiara; ma a ben guardare essa non indica altro che il meccanismo normale del *mutu: istèrria* (di quattro o più versi) e *torrada* di tante *cambas* quanti sono i versi dell'*istèrria*. L'unico particolare divergente dalla norma potrebbe essere dato dalla presenza della «rima baciata»; ma vedremo che la divergenza è solo apparente. Giustamente perciò Bellowini osservava che se Cian e Nurra avessero voluto intendere «per mutos torrados i mutos fatti col sistema esposto [...] tutti i mutos senza eccezione sarebbero torrados e la distinzione non esisterebbe più».

Ma Pietro Nurra, in un altro scritto,<sup>37</sup> dava una descrizione diversa del tipo metrico che con Cian distingueva dai *mutos* normali: affermava infatti che «si appellano bensì *mutos torrados* i *mutos* in genere; ma che con questo nome si designano più particolarmente e più propriamente i *mutos* la cui *istèrja* può anche essere di sette e più versi, e la cui *torrada* si prolunga infinitamente, non contentandosi di ripigliare, anche modificandoli per le esigenze della rima, i versi della *istèrja*, ma adattando nel corpo stesso della *torrada* delle *istèrias* parziali, con concetti e versi nuovi».

È evidente che dei *mutos* con struttura corrispondente a quella descritta da Nurra sarebbero effettivamente diversi dai *mutos* che fin qui abbiamo incontrato: essi presenterebbero infatti il fenomeno (assolutamente ignoto ai *mutos* M=, M> ed M|>) della modificazione dei versi della *istèrria* e della introduzione di *istèrias* parziali nel corpo della *torrada*. Bellowini, sottoponendo ad esame quasi tutti i testi che Cian e Nurra definiscono come «*mutos torrados*» e mettendone a contributo anche altri della stessa raccolta di Cian e Nurra e di quella di Giuseppe Ferraro,<sup>38</sup> cercò di individuare testi che corrispondessero alla definizione data. L'esame (di cui però egli non dette conto particolareggiato) lo condusse alla conclusione che tutti i pretesi *mutos torrados* – con una sola eccezione che tuttavia gli appariva assai dubbia – erano soltanto «una esagerazione» del caso in cui «bisogna trasformare alcuno dei versi 'nuovi' della *torrada* in alcune delle *cambas*», e cioè del caso delle *torradas* che abbiamo detto «minori». Ma le conclusioni di Bellowini sono solo parzialmente soddisfacenti, come ben si vede se si sottopongono ad una analisi attenta sia i nove testi designati come *mutos torrados* da Cian e Nurra e quasi tutti visti da Bellowini,<sup>39</sup> sia i sei testi che Bellowini dichiara di aver esaminato in aggiunta ai precedenti.<sup>40</sup> L'esame che nei paragrafi seguenti dedichiamo a questi quindici componimenti ci consente infatti di ricondurne integralmente un gruppo al tipo del *mutu* con *torrada* minore (M>) già noto; ma ci porta anche ad identificare un procedimento di «sostituzione» (o di introduzione parziale e progressiva) dei versi della *torrada* che si accompagna o meno alla «variazione» e che configura due varietà di M= e di M> che designeremo con M'= e M'>; ed inoltre ci fa riconoscere un procedimento di variazioni o sostituzioni dei versi dell'*istèrria*, che si avvicina alla descrizione del *mutu torradu* di Cian e Nurra, ma che costituisce uno sviluppo per «ripres», nettamente diverso dallo svolgimento in *cambas*, e perciò non classificabile nel gruppo dei *mutos*.

<sup>37</sup> P. Nurra 1893 (*La poesia popolare in Sardegna: Note bibliografiche*), p. 41.

<sup>38</sup> G. Ferraro 1891 (*Canti popolari in dialetto logudorese*).

<sup>39</sup> I testi che Cian e Nurra denominarono *mutos torrados* nella loro raccolta recano i numeri 296, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 804, 805; i due ultimi, assieme al n. 433, sfuggirono all'attenzione di Bellowini.

<sup>40</sup> Sono i numeri 464, 514, 525, 527, 562 della raccolta di Cian e Nurra e il *mutu* di Tiesi pubblicato da Ferraro 1891 p. 84, nota.

## 1.9. Pretesi mutos torrados riconducibili agli schemi già individuati

Gioverà procedere per eliminazione. I due pretesi *mutos torrados* che Cian e Nurra pubblicarono (una volta tanto nel loro integrale sviluppo in *cambas*) ai numeri 804 e 805 della loro raccolta non sono altro che *mutos* con *torrada* minore propria (M>), regolarmente sviluppati secondo le norme che conosciamo. I due testi infatti hanno una *istèrria* di sei versi ed una *torrada* di tre versi, e chiudono le rime aperte dalla *istèrria* con un procedimento noto e normale: il primo variando in due tempi il verso a' ed in tre tempi il verso e'; il secondo variando il verso c' in quattro tempi.

Ai tipi noti appare agevolmente riconducibile anche un secondo gruppo di sei testi (quattro dei quali chiamati in causa da Bellowini, ma non denominati *mutos torrados* da Cian e Nurra), le cui anomalie strutturali sono soltanto apparenti e derivano da più o meno evidenti errori di trascrizione degli editori.<sup>41</sup> Bastino qui due soli esempi: quello del *mutu* 464, citato da Bellowini, e quello del *mutu* 433, detto *torradu* da Cian e Nurra ma non ricordato da Bellowini.

Il *mutu* 464 fu così pubblicato dai suoi editori:

[11]	<i>a</i>	Accollu pioende
	<i>b</i>	Abba a su toforanu
	<i>c</i>	E a sa foza [e'] ide
	<i>d</i>	E a sa cariasa.
	<i>a</i>	Accollu pioende.
	$\alpha$	Si no l'appo idu oe
	<i>a'</i>	L'appo a ide' benzende.
	<i>d</i>	E a sa cariasa.
	$\alpha$	Si no l'appo idu oe
	<i>d'a'</i>	Già l'appo a bider crasa. <sup>42</sup>

Non occorre particolare perizia per vedere che si tratta di un normale schema di *mutu* con *torrada* minore impropria (M|>): infatti il verso «Si no l'appo idu oe» non chiude alcuna delle rime della *istèrria*, e non prende perciò mai l'ultimo posto nelle diverse *cambas*; inoltre il verso *a'* («L'appo a ide' benzende»), che già appare variato in due tempi nella trascrizione di Cian e Nurra, può agevolmente essere variato in quattro tempi, consentendo la formazione della seconda e terza *camba* omesse dagli editori per una delle loro solite imprecisioni: esso infatti può diventare con estrema facilità *b'*

<sup>41</sup>. Sono i componimenti pubblicati da Cian e Nurra ai nn. 433, 434, 464, 514, 525, 527 della loro raccolta. Tralasciando i nn. 433 e 464 che analizziamo nel testo, diamo qui gli schemi degli altri, segnando tra parentesi quadre o tonde le nostre integrazioni, correzioni, osservazioni ecc.:

n. 525: M>: *a b c* - [*a*]. *c' a'*; *b. c' b'a'*; [*c. a' c'*]

n. 514: M>: *a b c d e* - *a. e'* (? : è da supporre che si tratti di *a'e'*); *b. b'e'*; *c. c'e'*; [*d. d'e'*; *e. e'*]

n. 527: È da dividere in due *mutos* distinti che indicheremo come 527A e 527B:

527A: M=: *a b* - *a. b' a'*; *b. a' b'*

527B: M|>: *a b* - [*a*].  $\alpha$  *a'*; [*b. \alpha b'a'*]

n. 434: è il meno comprensibile tra tutti, e presenta il fenomeno della anafora di più di un verso dell'*istèrria* nelle *cambas* della *torrada*, come capita anche in qualche altro componimento (cfr. più oltre la nota 45); la omissione della terza *camba* da parte degli editori, che impiegano uno dei loro soliti «ecc.», impedisce ogni tentativo di ricostruzione. Comunque ecco lo schema:

*a b c* - *a. c' b' a'*; *a b c' a' b'*; *b d* (?).

<sup>42</sup>. «Ecco che piove - Acqua allo zafferano - E alla foglia di vite - E alla ciliegia. - Ecco che piove. - Se non l'ho visto oggi - Lo vedrò che viene. - E alla ciliegia. - Se non l'ho visto oggi - Già lo vedrò domani».

(«L'appo a ide' manzanu», o simili), e c' («Benzende l'appo a ide'»). Per cui lo schema integrale del *mutu* sarà perfettamente corrispondente a quello del tipo M|>. Eccolo, con l'indicazione tra parentesi quadre delle parti ristabilite:

[11] M|>: a b c d - a. œ a'; [b. œ b'a']; [c. œ c'a']; d. œ d'a'

Quanto al *mutu* 433, esso fu così pubblicato da Cian e Nurra:

[12] a Duminiga in Lorai  
 b E lùnisi in Nuoro,  
 c E maltis' in Sindia,  
 d Mèlcuris in Piaghe,  
 e E giogia in sa colthera,  
 f Chenàbura m'ipasso  
 g Cu' nd' una oghe amena,  
 h E sàpadu paradu.

a Duminiga in Lorai  
 b' Faghessa a manera, coro,  
 c' Ch'alleviadu sia  
 a' Ca passo pena assai.

a Duminiga in Lorai  
 b E lunisi in Nuoro.  
 c' Ch'alleviadu sia ecc.<sup>43</sup>

Cian e Nurra fecero un uso assai impreciso di «ecc.», come già notò Bellorini.<sup>44</sup> Tuttavia nel caso in esame l'«eccetera» finale indica indubbiamente che la *camba* deve essere completata con i versi a' e b' presenti già nella prima *camba*; ed evidentemente indica anche che viene sottinteso lo sviluppo delle altre sei *cambras* necessarie a completare lo svolgimento. Il completamento del resto è agevole con i soli versi forniti dalla pur manchevole trascrizione di Cian e Nurra, e può farsi secondo le regole normali del tipo M>: variazione in tre tempi dei versi a' e b', ed in due tempi di c'. Infatti il verso a' («Ca passo pena assai») può divenire senza sforzo f' nella sesta *camba* («Ca pena assai passo») e g' nella settima («Ca passo assai pena»); a sua volta il verso b' («Faghessa a manera coro», che tuttavia, per ragioni linguistiche dovrebbe essere corretto in «Faghe a sa manera coro») diventerà d' nella quarta *camba* («A manera coro faghe (sa)»), ed e' nella quinta («Coro faghe a (sa) manera»); infine il verso c' («Ch'alleviadu sia») diventerà h' nell'ottava *camba* («Chi sia alleviadu»).

Resta una sola difficoltà: quella della ripetizione del primo verso dell'*istèrria* all'inizio della seconda *camba* della *torrada*. Si tratta di un errore di registrazione come molti altri di Cian e Nurra? O si tratta di un reale modo di procedere, come potrebbero far

<sup>43</sup>. «Domenica a Illorai - E lunedì a Nuoro, - E martedì a Sindia, - Mercoledì a Ploaghe, - E giovedì sulla costa, - Venerdì sto ozioso - Con una voce amena, - E sabato tranquillo. - Domenica a Illorai. - Fa' in maniera, cuore, - Che alleviato sia - Che passo pena assai».

<sup>44</sup>. «Mi si permetta di meravigliarmi di quegli ecc. che si trovano spesso in fine a un verso in molti dei *mutos* della raccolta dei signori Cian e Nurra (v. per es. i nn. 505, 506, 507, 508, 509, 527 e così via). Infatti, o si trattava di *mutos* ordinari e quegli eccetera non ci vorrebbero, anzi sarebbe bastato riferire la prima *camba*, tralasciando le altre, che poco importano, o si trattava di quelli che essi chiamano *mutos torrados* e sarebbe stato bene riferirli tutti per disteso, senza tralasciar nulla» (p. 21, n. 3). È da aggiungere, più in generale, che i criteri usati da Cian e Nurra nel pubblicare i testi sono notevolmente oscillanti ed imprecisi: talora infatti si indica la ripetizione del verso dell'*istèrria* e talora la si tralascia, talora si dà lo sviluppo di tutte le *cambras*, talora si indica soltanto la prima, e così via.

pensare altri componimenti che presentano un fenomeno analogo?<sup>45</sup> La risposta è incerta, per ciò che riguarda il componimento in esame e più in generale i *mutos*. Riservandoci perciò di vedere più oltre, tra i *mutettus*, un meccanismo in cui la ripetizione crescente dei versi dello *sterrimentu* ha precisa evidenza, osserviamo qui che l'esistenza eventuale di un uso di cantare i *mutos* ripetendo all'inizio delle diverse *cambas* non un verso soltanto della *istèrria*, ma uno nella prima *camba*, due nella seconda, tre nella terza ecc., porterebbe ad un prolungamento del canto (quale potrebbe essere richiesto ad esempio per regolare il ballo), ma non ad una struttura diversa da quelle note, e tanto meno ad una struttura quale quella descritta da Cian e Nurra per i loro così detti *mutos torrados*.

Se dunque prescindiamo dalla dubbia ripetizione di *a* nella seconda *camba* abbiamo uno schema identico a quelli già noti come M>:

[12] M>: *a b c d e f g h* - *a. b' c' a'; b. c' a' b'; c. a' b' c'; d. a' c' d'b'; e. a' c' e'b'; f. b' c' f'a'; g. b' c' g'a'; h. a' b' h'e'*

#### 1.10. L'introduzione parziale e progressiva dei versi della torrada

Fino a questo punto dunque nessun testo ci ha presentato forme sia pure parzialmente diverse da quelle già note. Ma i *mutos* 296 e 429, denominati *torrados* da Cian e Nurra, offrono alcuni fatti nuovi di cui occorre tener conto nella descrizione e nella classificazione.

Vediamo per primo il *mutu* 296, che gli editori pubblicarono nel suo integrale sviluppo in *cambas*:

[13] *a* Don Pedru Calaresu  
*b* Giughe' belthire nou  
*c* E bi l'ana selthadu  
*d* Zente macumeresa,  
*e* E l'ana polthu forra  
*f* 'E su pannu 'e Seu.

*a* Don Pedru Calaresu.  
*a'* S'ogiu tou m'a' presu.

*b* Giughe' mantu 'e nou.  
*b'a'* Presu m'a' s'ogiu tou.

*c* E bi l'ana selthadu.  
*c'a'* S'ogiu tou assogradu.

*d* Zente macumeresa.  
*d'* Sobrada de bellesa.

*e* E l'ana polthu forra.  
*e'* Su meu coro torra'.

<sup>45</sup> Non manca qualche altro esempio nel quale i versi dell'*istèrria* vengono ripetuti in modo crescente nelle diverse *cambas*: così nei nn. 434 e 527 già visti alla nota 41; noteremo inoltre che un procedimento simile si incontra nei componimenti dell'Ogliastra che esamineremo più oltre, e che un procedimento inverso (due versi dello *sterrimentu* nella prima *camba* e un solo verso nella seconda *camba*) si ha invece in uno dei modi di eseguire il *mutettu* campidanese (cfr. § 2.4).

f            De su pannu 'e Seu.  
f'e'            Torra' su coro meu.<sup>46</sup>

Noteremo innanzi tutto che questo testo ci spiega perché Cian e Nurra parlassero della «rima baciata» come caratteristica dei pretesi *mutos torrados*. È evidente invece che il fenomeno di una rima baciata (tra un verso dell'*istèrria* ed uno della *torrada*, naturalmente) si verifica ogni volta che la *torrada* è composta di un solo verso. Quanto al resto, il *mutu* in esame appartiene chiaramente alla categoria dei *mutos* con *torrada* minore propria: *istèrria* di sei versi e *torrada* che, a stare alla prima *camba*, appare costituita da un solo verso e richiede perciò numerose variazioni.

Ma è a questo punto che si presenta la novità: dopo tre variazioni, il verso a' («S'ogiu tou m'a' presu») appare, per così dire, esaurito, e viene accantonato; al suo posto subentra un nuovo verso «nuovo» (d') che però viene subito abbandonato, senza aver subito variazioni, e viene sostituito da e' («Su meu coro torra'») che, con la solita variazione, si trasforma infine in f'.

Va notato a questo punto che i versi che si sostituiscono l'un l'altro presentano una loro continuità di senso: tenue, ma evidente, e confermata da altri casi consimili che vedremo. Si riuniscano insieme tutti i versi, variati o non variati, che compaiono nella *torrada* del *mutu* in esame:

a'            S'ogiu tou m'a' presu,  
b'a'          Presu m'a' s'ogiu tou,  
c'a'          S'ogiu tou assogradu,  
d'            Sobrada de bellea,  
e'            Su meu coro torra',  
f'e'          Torra' su coro meu.

La continuità del senso è evidente, ed ancor più lo diventa se teniamo conto dei soli versi che innovano in confronto dei precedenti:

S'ogiu tou m'a' presu,  
S'ogiu tou assogradu:  
Sobrada de bellea,  
Torra su coro meu.

Guardato da questo punto di vista, il procedimento che abbiamo detto della «sostituzione» appare piuttosto come un procedimento di introduzione graduale e progressiva dei concetti che la *torrada* vuole esprimere. Invece di enunciare il senso o contenuto della *torrada* tutto intero nella prima *camba*, come avviene di solito, lo si introduce a verso a verso in ciascuna delle *cambas*. La *torrada* quindi non è composta da un solo verso, come sembrerebbe dalla prima *camba*: è composta invece da quattro versi. Ma anche se riunissimo tutti e quattro i versi nella prima *camba*, essi non sarebbero sufficienti a chiudere da soli tutti i versi dell'*istèrria*. Il componimento resta quindi in ogni caso un *mutu* con *torrada* minore propria: tanto è vero che ha bisogno di far ricorso alle variazioni.

<sup>46</sup>. «Don Pedru Calaresu - Porta un vestito nuovo - E glielo hanno tagliato - Gente macomerese, - E gli hanno messo fodera - Del panno di Seui (o della Sede episcopale). - Don Pedru Calaresu. - Il tuo occhio m'ha preso. - Porta ecc. - Preso mi ha l'occhio tuo. - E glielo ecc. - L'occhio tuo *assogradu* (?). - Gente macomerese. - Ricca di bellezza. - E gli hanno messo fodera. - Il mio cuore ritornami. - Del panno ecc. - Ritornami il mio cuore».



Tenendo conto da un lato di questa sostanziale identità di struttura con i *mutos* con *torrada* minore propria, e dall'altro della particolare modalità di introdurre progressivamente il contenuto della *torrada*, possiamo dunque classificare il componimento in esame come una varietà di M>, indicandolo con M<sup>i</sup>> (e cioè *muttu* con *torrada* minore e introduzione progressiva dei versi della *torrada*).

Lo schema è:

[13] M<sup>i</sup>>: *a b c d e f*- *a. a'*; *b. b'a'*; *c. c'a'*; *d. d'*; *e. e'*; *f. f'e'*

Con l'abituale riduzione dei versi al minimo indispensabile si avrà:

Mi>	a b c d	a	a'	b	b'a'	c	c'	d	d'c'
-----	---------	---	----	---	------	---	----	---	------

Il testo 429 ci presenta un caso analogo e insieme diverso: introduzione progressiva dei versi della *torrada*, ma senza variazioni.

Cian e Nurra pubblicano il componimento in modo confuso; tuttavia bastano poche e ragionevoli correzioni per renderlo metricamente chiaro. Diamo qui il testo così come fu pubblicato dai suoi editori, ma ripristiniamo (tra parentesi quadre) una *camba* che appare erroneamente omessa, ed indichiamo al margine destro (sempre tra parentesi quadre) i due spostamenti nell'ordine dei versi che restituiscono al testo il suo pieno senso metrico:

[14] *a*       Ite bellu puzzone  
*b*       De pumas iipumadu  
*c*       In gabbia 'e oro  
*d*       Intro 'e Salighera  
*e*       Ca lu ghere' sa Franza,  
*f*       Mudadu che in feltha,                [b]  
*g*       Ch'e' subra sa ventana,  
*b*       Como imbia' s'almada.                [b]

*a*       Ite bellu puzzone.  
*b'*       Cantu m'a' causadu  
*a'*       In culth'occasione.

*b*       De pumas iipumadu.  
*a'*       In culth'occasione  
*b'*       Cantu m'a' causadu.

[*c*       [In gabbia e' oro.  
*d'*       No m'incontro a manera  
*c'*       Dare a tie su goro.]

*d*       Intro e' Salighera.  
*c'*       Dare a tie su goro  
*d'*       No m'incontro a manera.

*e*       Ca lu ghere sa Franza.  
*h'*       A cant' e' resultada  
*e'*       Sa nolthra fratellanzia

*g*       Ch'e' subra sa ventana.                [b]  
*e'*       Sa nolthra fratellanzia  
*h'*       A cant' e' resultada.

<i>b</i>	Como imbia' s'almada	[g]
<i>f'</i>	Sa ghi t'as polthu in teltha	
<i>g'</i>	Ite idea vana.	
<i>f</i>	Mudadu che in feltha.	
<i>g'</i>	Ite idea vana	
<i>f'</i>	Sa ghi t'as polthu in teltha. <sup>47</sup>	

L'*istèrria* è particolarmente lunga; la *torrada* invece, almeno nella prima *camba*, ha solo due versi. Parrebbe dunque, a prima vista, un *mutu* con *torrada* minore propria. Ma ogni due *cambas* i versi costitutivi delle precedenti vengono sostituiti integralmente, e senza ricorso a variazioni. E se si leggono di seguito tutti i versi che compaiono nella *torrada* si hanno due risultati significativi. Quanto al contenuto, infatti, ci si avvede che esiste una certa continuità di concetti (specialmente se si considerano le successive coppie di versi come battute di un dialogo):

<i>b'</i>	Cantu m'a' causadu
<i>a'</i>	In culth'occasione.
<i>d'</i>	No m'incontro a maniera
<i>c'</i>	Dare a tie su goro.
<i>h'</i>	A cant'e' resultada
<i>e'</i>	Sa nolthra fratellanza.
<i>f'</i>	Sa ghi t'as polthu in teltha
<i>g'</i>	Ite idea vana.

E inoltre dal punto di vista metrico ci si avvede che il numero totale dei versi «nuovi» della *torrada* è uguale a quello dei versi dell'*istèrria*, anche se il procedimento della introduzione progressiva dà l'apparenza – ma l'apparenza soltanto – di un *mutu* con *torrada* minore. Si tratta invece di un vero e proprio *mutu* normale (M=), diverso dagli altri solo per la peculiarità della introduzione parziale e progressiva dei versi costitutivi della *torrada*. Dobbiamo dunque classificarlo nel gruppo M=, di cui costituisce una varietà, contraddistinguendolo con M<sup>i</sup>= (cioè *mutu* normale con introduzione progressiva di versi della *torrada*). Lo schema è il seguente:

[14] M<sup>i</sup>=: *a b c d e f g h - a. b' a'; b. a' b'; c. d' c'; d. c' d'; e. f' e'; f. e' f'; g. h' g'; h. g' h'*

Che lo schema non sia né una congettura, né un caso ce lo dice anche un testo di Bitti, pubblicato da Giuseppe Ferraro a pagina 209 della sua raccolta (indichiamo tra parentesi quadre le *cambas* omesse dall'editore):

[15]	<i>a</i>	Chito mi so pesata
	<i>b</i>	A sa 'atta 'e su die

<sup>47</sup>. «Che bell'uccello - Di piume piumato - In gabbia d'oro - Dentro Alghero - Perché lo vuole la Francia - Vestito come a festa - Che sta sopra la finestra - Ora in via l'amata. - Che bell'uccello. - Quanto mi ha causato (tormentato?) - In questa occasione. - Di piume ecc. - In questa ecc. - Quanto ecc. - In gabbia d'oro. - Non trovo modo - (di) Dare a te il cuore. - Dentro Alghero. - (di) Dare a te il cuore - Non trovo modo. - Perché lo vuole la Francia. - A quanto è risultata - La nostra fratellanza. - Che sta ecc. - La nostra fratellanza. - A quanto è risultata. - Ora in via l'amata. - Quella che ti sei messa in testa - Che idea vana. - Vestito ecc. - Che idea vana - Quella che ti sei messa in testa».

<i>c</i>	E mi sezzo i-ssa pezza
<i>d</i>	Cun sa camija in coa
<i>e</i>	E mi rue su 'usu
<i>f</i>	E si nde seca' s'amu.
<i>a</i>	Chito mi so pesata.
<i>b'</i>	De non chircare a mie
<i>a'</i>	Chie t'at' isbortatu?
[ <i>b</i>	[A sa 'atta 'e su die.
<i>a'</i>	Chie t'at' isbortatu
<i>b']</i>	De non chircare a mie?]
<i>c</i>	E mi sezzo i-ssa pezza.
<i>d'</i>	Como s'amore noa
<i>c'</i>	Nch' a' bocatu sa bezza.
[ <i>d</i>	[Cun sa camija in coa.
<i>c'</i>	Nch'a' bocatu sa bezza
<i>d'</i>	Como s'amore noa.]
<i>e</i>	E mi rue su 'usu.
<i>f'</i>	Como de su trattatu
<i>e'</i>	Non si tratta piusu.
[ <i>f</i>	[E si nde seca' s'amu.
<i>e'</i>	Non si tratta piusu
<i>f']</i>	Como de su trattatu]. <sup>48</sup>

Anche in questo caso, come già nel *mutu* [14] si ha una introduzione parziale e progressiva dei versi della *torrada*. Riunendo insieme questi versi, si ritrova, ancora una volta, una evidente continuità di senso, e in sostanza una *torrada* uguale, per numero di versi e per disponibilità di rime, all'*istèrria*:

<i>b'</i>	De non chircare a mie
<i>a'</i>	Chie t'at' isbortatu?
<i>d'</i>	Como s'amore noa
<i>c'</i>	Nch'a' bocatu sa bezza,
<i>f'</i>	Como de su trattatu
<i>e'</i>	Non si tratta piusu.

Si tratta chiaramente di un altro esempio di  $M^1=$ .

Una ulteriore conferma del procedimento ci viene da un testo che abbiamo registrato a Quartu Sant'Elena, nei pressi di Cagliari, ma la cui melodia ed il cui ritornello di storia abbastanza antica<sup>49</sup> apparterebbero, secondo gli informatori, alla Marmilla ed alla Trexenta. Il testo dice:

<sup>48</sup>. «Presto mi sono alzata - Al far dei giorno - E mi siedo sul muricciolo - Con la camicia in grembo - E mi cade il fuso - E se ne rompe l'uncino. - Presto mi sono alzata. - A non cercare me - Chi ti ha indotto? - Al far del giorno. - Chi ecc. - A non cercare ecc. - E mi siedo sul muricciolo - Adesso l'amore nuovo - Ha cacciato il vecchio. - Con la camicia ecc. - Ha cacciato ecc. - Adesso ecc. - E mi cade il fuso. - Adesso di ciò che abbiamo trattato - Non si tratta più. - E se ne rompe ecc. - Non si tratta più - Adesso di ciò che abbiamo trattato».

<sup>49</sup>. Ci è testimoniato infatti nella forma «Andimironai, Nora, Nora, andiro, Andimironai» (ed è attribuito al Campidano) da Madau 1787 pp. 6-7, riprodotte in Cirese 1960 a pp. 26-27. Ce lo attestano vivente nella tradizione più recente Scano 1901 p. 99 (su *indimironai*, canto corale delle donne

[15 <sup>a</sup> ]	<i>a</i>	De giardinu un'arrosa
	<i>b</i>	Deu deppu segai
	<i>c</i>	Po donai a Teresa.
		<i>Iandemironai andire nora</i> <i>andire e iandemironai.</i>
	<i>a</i>	De giardinu un'arrosa.
	<i>b'</i>	Digna de ti ami
	<i>a'</i>	Parma deliziosa.
		<i>Iandemironai ecc.</i>
	<i>b</i>	Deu deppu segai.
	<i>a'</i>	Parma deliziosa
	<i>b'</i>	Digna de ti amai.
		<i>Iandemironai ecc.</i>
	<i>c</i>	Po donai a Teresa.
	<i>a'</i>	Parma deliziosa
	<i>c'</i>	Ses ricca de bellesa.
		<i>Iandemironai ecc.</i> <sup>50</sup>

A dispetto dell'apparenza, la *torrada* è costituita da tre versi:

<i>a'</i>	Parma deliziosa
<i>b'</i>	Digna de ti amai
<i>c'</i>	Ses ricca de bellesa

e cioè tanti quanti ne contiene la *torrada*.

Possiamo dunque ricavare agevolmente, con la solita riduzione al minimo indispensabile dei versi dell'*istèrria* e della *torrada*, lo schema generale:

Mi=	a b	a	a'	b	b'
-----	-----	---	----	---	----

Anche il *mutu torrada* n. 430 di Cian e Nurra va sostanzialmente ricondotto al tipo M<sup>i</sup>= or ora individuato, nonostante qualche sua irregolarità e il dubbio in cui ci lasciamo alcune rime che indichiamo con un punto interrogativo. Il testo fu così pubblicato:

[16]	<i>a</i>	Unu puttu appo in s'olthu
	<i>b</i>	De abba salamatta,
	<i>c</i>	E l'appo inghiriadu
	<i>d</i>	A graveglios e rosas,

---

campidanesi); G. Fara 1940 (*L'anima della Sardegna*), p. 131 («I and'e mironnai Andire a nora andire i and'e mir'onnai») con una assurda supposizione sul suo significato (cfr. Cirese 1961 p. 128, n. 290); R. Cambosu 1954 (*Miele Amaro*), pp. 176-177 («J andi mi ronnai Andira a nora andira»: Trexenta); Moretti 1958, n. 138 («E ia mindironnài Andira norandina Ia mindironnai»: Ogliastra). Da ricordare anche «A s'andira, a s'andira» usato come ritornello nei canti a tre voci (per es. a Gavoi). Per un possibile rapporto tra questi ritornelli sardi e il *nio* veneziano vedi Cirese 1967b.

<sup>50</sup>. «Di giardino una rosa - Io debbo tagliare - Per regalare a Teresa. - Iandemironai etc. - Di giardino una rosa. - Degna di amarti - Palma deliziosa. - Io debbo ecc. - Palma ecc. - Degna ecc. - Per regalare ecc. - Palma ecc. - Sei ricca di bellezza».

<i>e</i>	E b'ad'unu pizzinnu
<i>f</i>	Ch'es' palthinende attentu.
<i>a</i>	Unu puttu appo in s'olthu.
<i>b'</i>	Deu ancora s'agatta'
<i>a'</i>	Pro assilthire a totu.
<i>b</i>	De abba salamatta.
<i>a'</i>	Pro assilthire a totu
<i>b'</i>	Deu ancora s'agatta'.
<i>c</i>	E l'appo inghiriadu.
<i>e' (?)</i>	Si fia ilthadu indivinu,
<i>f'</i>	S'ultimu pensamentu
<i>c'</i>	Dia d'ae' inzelthadu.
<i>d</i>	A graveglios e rosas.
<i>c'</i>	Tia ae' inzelthadu
<i>f'</i>	S'ultimu pensamentu
<i>d'</i>	Totu cantu' sas cosas.
<i>e</i>	E b' es' unu pizzinnu.
<i>f'</i>	S'ultimu pensamentu
<i>e" (?)</i>	Balanzadu a' su primu.
<i>f</i>	Ch'es' palthinende attentu.
<i>e" (?)</i>	Balanzadu a' suprimu
<i>f'</i>	S'ultimu pensamentu. <sup>51</sup>

Il meccanismo è quello già visto negli esempi precedenti: i versi della *torrada* vengono introdotti parzialmente e progressivamente. Ma questa volta il loro numero totale è addirittura superiore a quello dei versi dell'*istèrria*: la terza e la quarta *camba* infatti hanno tre versi in luogo di due, ed il totale dei versi «nuovi» della *torrada* è di sette, mentre l'*istèrria* ha solo sei versi. Per il momento la irregolarità costituita sia da questa eccedenza, sia dall'aumento temporaneo dei versi in alcune *cambas*, non ci è testimoniata con sicurezza da altri testi,<sup>52</sup> per cui propendiamo ad interpretarla come un errore di trascrizione. Ma anche se così non fosse, componimenti di questo tipo non costituirebbero altro che delle ulteriori varietà di M=, e non sarebbero mai dei *mutos torrados* nel senso di Cian e Nurra.

#### 1.11. Un procedimento non classificabile nel gruppo dei mutos: variazione dei versi dell'*istèrria* e ampliamento per riprese

Ci restano da esaminare solo quattro componimenti: i *mutos* editi da Cian e Nurra ai numeri 431 e 432 (e definiti *mutos torrados* dagli editori); il *mutu* 562 della stessa

<sup>51</sup>. «Un pozzo ho nell'orto - Di acqua salmastra, - E l'ho circondato - Di garofani e rose, - E c'è un bambino - Che sta piantando assenzio. - Un pozzo ho nell'orto. - Dio ancora si trova - Per assistere tutti. - Di acqua ecc. - Per assistere ecc. - Dio ecc. - E l'ho circondato. - Se fossi stato indovino - L'ultimo pensiero - Io l'avrei indovinato. - Di garofani e rose. - Io avrei indovinato - L'ultimo pensiero - Tutte quante le cose. - E c'è un bambino. - L'ultimo pensiero - Vinto ha il primo. - Che sta ecc. - Vinto ecc. - L'ultimo pensiero».

<sup>52</sup>. Per un altro esempio di *torrada* più lunga della *istèrria* vedi la nota 34 di questo capitolo.

raccolta (citato da Bellorini ma non incluso tra i *mutos torrados* da Cian e Nurra); il *mutu* di Tiesi pubblicato da Ferraro e chiamato in causa da Bellorini.

In questi componimenti incontriamo finalmente un procedimento che si distacca nettamente da tutti quelli visti fino a questo momento, ma che tuttavia non corrisponde alla descrizione dei pretesi *mutos torrados* di Cian e Nurra, ed anzi non può neppure classificarsi morfologicamente nel gruppo dei *mutos*. Si veda innanzi tutto il n. 431:

[17]	<i>a</i>	A mi seltho unu mantu
	<i>b</i>	De grana e cariasa
	<i>c</i>	Su die 'e sos Terrese.
	<i>a'</i>	C'a mie as fattu incantu
	<i>b'</i>	In sa bellura ch'asa,
	<i>c'</i>	Suprema 'e totu sese.
	<i>a</i>	A mi seltho unu mantu
	<i>b</i>	De grana e cariasa
	<i>d</i>	Pro lu dare a s'addottu.
	<i>a'</i>	C'a mie as fattu incantu
	<i>b'</i>	In sa bellura ch'asa,
	<i>d'e'</i>	Suprema ses de totu.
	<i>a</i>	A mi seltho unu mantu
	<i>b</i>	De grana [e] cariasa
	<i>e<sup>d</sup></i>	Pro lu dare a suchena.
	<i>a'</i>	Ch'a mie as fattu incantu
	<i>b'</i>	In sa bellura ch'asa
	<i>e'e'</i>	De totu ses suprema. <sup>53</sup>

In luogo del tipico svolgimento in *cambas* troviamo qui un procedimento che ben può dirsi «a riprese». Si ha infatti una successione di *istèrrias* identiche fra loro nei primi due versi e modificate nel terzo; ad ogni *istèrria* segue una *torrada* di una sola *camba* senza ripetizione di alcun verso dell'*istèrria*; ad ogni modificazione del terzo verso l'*istèrria* corrisponde una modificazione del verso finale della *torrada*. Ed ecco lo schema:

[17] *a b c - a' b' c' // a b d - a' b' d'e' // a b e<sup>d</sup> - a' b' e'e'*

Si sarà notato che le modificazioni del terzo verso dell'*istèrria* sono ottenute una volta con l'introduzione di un verso nuovo (e cioè con lo stesso procedimento che abbiamo visto nei *mutos* M<sup>i</sup>= e M<sup>i</sup>>), ed una volta con variazione sinonimica; il terzo verso della *torrada* invece varia sempre per iperbatò.

Il n. 432 (incompleto nella edizione datane da Cian e Nurra ma facilmente integrabile, come appunto facciamo tra parentesi quadre) ci offre una leggera varietà di queste modificazioni:

<sup>53</sup>. «Mi taglio un manto - Di melograni (?) e ciliege - Il giorno dei Tre Re. - Perché a me hai fatto incanto - Nella bellezza che hai - Suprema di tutti sei. / Mi taglio ecc. - Di melograni ecc. - Per darlo come dote (?). - Perché ecc. - Nella bellezza ecc. - Suprema sei di tutti. / Mi taglio ecc. - Di melograni ecc. - Per darlo al cenino (pusigno). - Perché ecc. - Nella bellezza ecc. - Di tutti sei suprema».

- [18] *a* A sa fatta 'e sa die  
*b* Manzanu calo a Bosa  
*c* Paris cun su tenente.
- a'* Cando no bido a tie  
*b'* Cara in colore 'e rosa,  
*c'* Trilha giutto sa mente.
- a* A sa fatta 'e sa die  
*b* Manzanu calo a Bosa  
*d* Ca mi pigo provviltha.
- a'* Cando no bido a tie  
*b'* Cara in colore e' rosa,  
*d'e'* Sa mente giutto trilha.
- a* A sa fatta 'e sa die  
*b* Manzanu calo a Bosa  
*e* Ca s'iipada m'acutto.
- a'* Cando no bido a tie,  
*[b'* [Cara in colore e' rosa,  
*e'e']* Trilha sa mente giutto].<sup>54</sup>

L'*istèrria* modifica la sua terza rima sempre con introduzione di versi nuovi. Ma per il resto il meccanismo è identico a quello del componimento precedente, come appare chiaramente dallo schema:

- [18] *abc - a' b' c' // abd - a' b' d'e' // abe - a' b' e'e'*

Il *mutu* di Tiesi, pubblicato da Ferraro, presenta solo variazioni, tanto nelle *istèrrias* quanto nelle *torradas*; per il resto si sviluppa come i precedenti:

- [19] *a* S'aèra cantu elthe alta  
*b* Che non bi lompen rùo(s),
- a'* Pagu mi fàghen' faltha  
*b'* Culthos irrocos tuo(s);
- a* S'aèra cantu elthe alta,  
*b'* Non bi lompen bultheddo(s),
- a'* Pagu mi fàghen' faltha,  
*c'b'* Culthos tuos faeddo(s).<sup>55</sup>

Lo schema perciò sarà:

<sup>54</sup>. «Al fare del giorno - Domani scendo a Bosa - Insieme col tenente. - Quando non vedo te, - Viso color di rosa, - Triste porto la mente. / Al fare ecc. - Domani ecc. - Che mi prendo provvista. - Quando ecc. - Viso ecc. - La mente porto triste. / Al fare ecc. - Viso ecc. - Che la spada mi affilo. - Quando ecc. - Viso ecc. - Triste la mente porto».

<sup>55</sup>. «L'aria quanto è alta - Che non vi arrivano rovi. - Poco mi fanno danno - Queste maledizioni tue. / L'aria quanto è alta, - Non vi arrivano coltelli. - Poco mi fanno danno, - Queste tue parole».

[19]  $a b - a' b' // a c^b - a' c^b'$

Di questo testo (nel quale la diversità dagli schemi consueti del *mutu* è ancora più evidente che nei due componimenti più sopra esaminati) Bellorini scrisse che «parrebbe un *mutu torrau*»; ma aggiunse: «se pure non si tratta di due *mutos* uniti per isbaglio». Il dubbio è legittimo (tanto più per Bellorini che non si era accorto che i testi 431 e 432 di Cian e Nurra hanno una struttura identica a quella di Tiesi): tre soli esempi infatti non bastano a farci certi che non si tratti di erronee ed arbitrarie giustapposizioni di *mutos* diversi tra loro. Ma non è così.

Una prima conferma infatti ci viene dal testo n. 562 che Cian e Nurra pubblicarono in modo certamente confuso, ma agevolmente correggibile. Secondo i suoi editori il *mutu* sarebbe il seguente:

[20]	<i>a</i>	In s'oru 'e su mare
	<i>b</i>	B'ada un ispassizzu
	<i>b'</i>	– Cand' ad' a benne' lizzu
	<i>a'</i>	Rosa s'ad' a accerare ecc.
	<i>b'</i>	– Cand' ad' a benne' lizzu
	<i>c</i>	Totu a fozzal de rosa
	<i>b'</i>	– Cand' ad' a benne' lizzu
	<i>c'a'</i>	S'ad'a accerare Rosa. <sup>56</sup>

Ma così il testo non ha senso né per il contenuto né per la metrica. Se però al quinto posto, invece della ripetizione di *b'* si colloca quella di *b*, il senso dell'*istèrria* risulta chiarito («In riva al mare C'è una passeggiata Tutta a foglie di rosa») e lo sviluppo metrico diviene comprensibile:

[20*]	<i>a</i>	In s'oru 'e su mare
	<i>b</i>	B'ada un ispassizzu.
	<i>b'</i>	Cand' ad' a benne' lizzu
	<i>a'</i>	Rosa s'ad'a accerare.
	<i>b</i>	B'ada un ispassizzu
	<i>c</i>	Totu a fozzal de rosa.
	<i>b'</i>	Cand'ad'a benne' lizzu
	<i>c'a'</i>	S'ad'a accerare Rosa.

Lo schema conferma così quelli che abbiamo visto nelle pagine precedenti:

[20\*]  $a b - b' a' // b c - b' c'a'$

Ma una ben più decisiva conferma del meccanismo ci viene da un gruppo abbastanza consistente di componimenti campidanesi, caratterizzati appunto dallo sviluppo per riprese. In questo gruppo di *mutettus* a riprese dovremo dunque classificare gli ultimi quattro testi che abbiamo analizzato, a dispetto del nome di *mutos* dato loro dagli editori e forse anche nell'uso (cfr. § 2.6).

<sup>56</sup>. «In riva al mare - C'è una terrazza. - Quando verrà giglio - Rosa si affaccerà. - Quando verrà giglio - Tutta a foglie di rosa, - Quando verrà giglio - Si affaccerà Rosa».



Dobbiamo tuttavia segnalare che esiste almeno un esempio di riprese che va classificato tra i *mutos* e non tra i *mutettus*; ma, come vedremo nel paragrafo che segue, si tratta di un procedimento che è molto diverso da quello che più sopra abbiamo illustrato.

#### 1.12. Un caso di continuazione per ripresa di due mutos metricamente autonomi

Tanto i *mutos* normali quanto quelli con *torrada* minore sono componimenti conclusi in sé, nel senso che si chiudono definitivamente con l'ultima *camba* della *torrada*. Tuttavia esiste almeno un esempio che mostra l'incatenarsi a ripresa di due *mutos* consecutivi.

Si tratta di un testo, registrato a Fonni durante una campagna del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare di Roma,<sup>57</sup> che per destinazione e contenuto è un pianto funebre o *attitudu* (localmente *teu*), ma per metrica è un *mutu* con *torrada* minore propria.

Non sono rari i casi di *attitudos*, o lamenti funebri, con struttura metrica di *mutu* ed in particolare di *mutos* con *torrada* minore: se ne trovano vari esempi nelle raccolte di Giuseppe Ferraro;<sup>58</sup> ed a Fonni venne registrato tra gli altri anche il testo seguente, nel quale non è chiara l'esistenza o meno del salto logico tra *istèrria* e *torrada*, ma è chiarissimo lo schema M>:

[21]	<i>a</i>	So achende su teu
	<i>b</i>	No lu idia su lùmene.
	<i>a</i>	So achende su teu
	<i>a'</i>	A custhùmene meu.
	<i>b</i>	No lu idia a su lùmene
	<i>b'a'</i>	A su meu costùmene. <sup>59</sup>

Il testo che ora ci interessa offre però qualche cosa di più: dopo lo svolgimento normale delle *cambas* esso infatti presenta un prolungamento effettuato per mezzo di una nuova *istèrria* che viene costruita utilizzando uno dei versi della precedente *torrada*:

[22]	<i>a</i>	E già si ch'è andau
	<i>b</i>	Maladia a sa ossa.
	<i>a</i>	E già si ch'è andau.
	<i>a'</i>	S'isposa c'à dattau.
	<i>b</i>	Maladia a sa ossa.

<sup>57</sup>. Cfr. CNSMP 1960, Raccolta n. 46 (G. Nataletti, A. M. Cirese, A. Sanna, P. Cherchi), pp. 75 e 183-185, e cfr. RAI 1977.

<sup>58</sup>. G. Ferraro 1892 (*Canti popolari sardi in dialetto logudorese*), pp. 16 sgg.; Id. 1891 pp. 235, 236 ecc. F. Valla 1894 (*Dalla poesia popolare sarda*) afferma addirittura, ma con una certa esagerazione, che «l'*attitu* ordinariamente toglie ad prestito dal *mutu* la struttura metrica», ed aggiunge che spesso «ha una *torrada* di un sol verso preceduta da una *istèrria* ordinaria».

A «*mutos funebri*» fa cenno anche Bellorini 1893 p. 22, n. 1, sottolineando che in questi casi, ed in quelli analoghi dei *mutos* usati come ninne nanne, la continuità di senso tra *istèrria* e *torrada* è caso assai frequente, se non addirittura la norma.

<sup>59</sup>. «Sto facendo il lamento - Non lo vedevo il lume. - Sto facendo il pianto - A mio costume. - Non lo vedevo il lume - Al mio costume».

b <sup>a'</sup>	C'à dattau s'isposa.
a'	S'isposa c'à dattau
c	Comente a omo.
a'	S'isposa c'à dattau.
a <sup>''</sup>	No est a domo torrau.
c	Comente a omo.
c <sup>a''</sup>	No è torrau a domo, Giovanni meu! <sup>60</sup>

Il secondo *mutu* riprende il verso a' della prima *torrada* e ne fa il primo verso della propria *istèrria*. Così i due componimenti, metricamente del tutto autonomi e regolari, si incatenano fra loro prolungandosi l'uno nell'altro, ma restando distinti e conclusi:

[22] a b - a. a'; b. b<sup>a''</sup> // a' c - a'. a''; c. c<sup>a''</sup>

Allo stato attuale della documentazione il procedimento resta del tutto isolato anche se tecnicamente appare applicabile a tutti i *mutos*, tanto normali quanto con *torrada* minore. Designiamo perciò la possibilità tecnica generale con  ${}_2M$ , (che vale «*mutos* continuati per ripresa di un verso della *torrada* del primo *mutu* nell'*istèrria* del secondo»), e indichiamo con  ${}_2M>$  il caso specifico dei *mutos* continuati di Fonni, che sono *mutos* con *torrada* minore.

### 1.13. Aggiunta sulle albureas di Luras

Aggiungo ora (1987) che il *mutu* con *torrada* minore ( $M>$ ):

[7]	a	Dae Santa Marina
	b	facu bista a sa loza
	c	e bio s' ammorada
	a'	Dorada foza e chima (§ 1.7)

è un perfetto modello dello schema e del meccanismo costruttivo delle *albureas* recentemente messe in luce da Andrea Mulas a Luras che, com'egli dice, è in Gallura ma è di «dialetto sardo»: una *istèrria* di tre versi e una *torrada*, localmente detta *carralzada*, di un solo verso da variare in tre tempi per iperbato (ossia inversione delle parole costitutive: § 3.3). Ecco infatti il testo di una *alburea*:

a	In Santu Bachis passo
b	E m' inchino e l' adoro.
c	Missa m'intendo inie.
a	In Santu Bachis passo.
a'	Coro, a tie non lasso
b	E m' inchino e l' adoro.

<sup>60</sup>. Il testo non è molto comprensibile: «E già che se ne è andato (?) - Malattia alle ossa (?). - E già ecc. - La sposa che aveva richiesto (?). - Malattia ecc. - Che aveva richiesto la sposa. / La sposa che aveva richiesto - Come a casa. - La sposa ecc. - Non a casa tornato. - Come a casa. - Non è tornato a casa, Giovanni mio!».

b<sup>a'</sup>                    No lasso a tie, coro.  
 c                        Missa m' intendo inie.  
 c<sup>a'</sup>                    Coro, no lasso a tie.<sup>61</sup>

Metricamente, dunque, le *albureas* non sono altro che *mutos* con *torrada* minore (M>); la loro peculiarità sta nel fatto che sfruttavano la struttura metrica per un gioco di enigma: un poeta componeva i tre versi dell'*istèrria* avendo in mente la *carralzada* monostica, da variare per iperbato in tre tempi, e sfidava altri ad indovinarla. Niente impedisce, tecnicamente, *albureas* con *istèrria* di due soli versi e *carralzada* di un verso variante in due tempi, invece che tre; ma certo non ne sono esempio valido le due quartine fornite a Mulas da un informatore (pp. 115-16). Basti qui la prima che dice:

a                    S' iddu aristi unu piattu d'anghidda  
 b                    e ti lu disti a magnà?  
 b'                    Biatu a ca' ni dà,  
 a'                    e dicciosu a ca' ni pidda.<sup>62</sup>

A parte la misura dei versi, questo è metricamente ciò che qui chiamiamo un *mutu* con *torrada* eguale o un *mutettu-versu* semplice (M=, mVs: § 1.14; 2.2); e giustamente ne nega il carattere di *alburea* un altro informatore (pp. 109-10) che appunto parla della *battorina*, strutturalmente identica a *mutos* o *mutettus* con *torrada* eguale e stesura di due versi. Perché il testo «S' iddu aristi» fosse metricamente un'*alburea* con *istèrria* di due versi occorrerebbe che la *carralzada* fosse costituita da un unico verso che dicesse (posto che sia linguisticamente corretto e sensato)

a'            Unu dà e unu pidda

da variare poi in

b<sup>a'</sup>            Unu pidda e unu dà

Oppure bisognerebbe che i due versi della *carralzada*

b'            Biatu a ca' ni dà,  
 a'            e dicciosu a ca' ni pidda

fossero tra loro in relazione di variazione sinonimica o parasinonimica (§ 3.3) per, esempio dicendo:

a'            Biatu a ca' ni pidda  
 b<sup>a'</sup>            Biatu a ca' ni dà

Ma non so, e forse varrebbe la pena indagarlo, se le *albureas* ammettessero la variazione (o *ritroga*) sinonimica: tra l'altro questa sarebbe una via tecnica che consentirebbe quell'estensione dell'*istèrria* a quattro versi su cui Mulas ha indagato e che pare sia da escludere, anche per l'ovvia difficoltà di variare per iperbato in quattro tempi; la variazione sinonimica può estendersi invece con facilità anche a decine di

<sup>61</sup>. Mulas 1987 p. 38. «A San Bachisio passo e m'inchino e l'adoro. - Messa mi ascolto lì. - Cuore non ti lascio».

<sup>62</sup>. «Se avessi un piatto di anguille - te lo mangeresti? - Beato chi ne dà - e fortunato chi ne prende».

tempi. Penso però che l'ammissione della *ritroga* sinonimica toglierebbe alle *albureas* la loro affascinante eleganza.

Più in generale annoto qui che il singolare gioco di enigma che A. Mulas ha documentato per primo<sup>63</sup> arricchisce proficuamente il quadro perché:

a) è rinnovata prova che la bipartizione (§ 0.3; 3.2), la struttura asimmetrica o zoppa (§ 0.4; 3.5) e l'arte dei versus trasformati o *retroga* (§ 3.3) costituiscono tratti identificativi profondi della fisionomia tradizionale sarda e ne accentuano il carattere di vera e propria «civiltà metrica»;

b) conferma la precedenza contenutistico-compositiva della *torrada* sull'*istèrria* (§ 3.2), e lo fa sia per immediata evidenza sia per esplicita dichiarazione di uno degli autori di *albureas* (Mulas p. 109);

c) aiuta a precisare – anche in ragione dei «rimari» che Mulas ha costruito (pp. 61-74) – la questione dello iato o incongruenza logica tra *istèrria* e *torrada* (§ 3.2).

#### 1.14. Ricapitolazione dei diversi tipi di mutos

I componenti analizzati e classificati in questo primo capitolo, oltre che dalla divisione in *istèrria* e *torrada* comune anche ai componenti che esamineremo nel secondo capitolo, sono caratterizzati dai seguenti fatti morfologici:

1) Il numero dei versi dell'*istèrria* è variabile e oscilla da un minimo di due ad un massimo che è in genere ai otto versi, ma che talvolta può giungere anche a tredici versi.

2) Il numero dei versi della *torrada* non è obbligatoriamente uguale al numero dei versi dell'*istèrria*, e spesso si hanno *torradas* «minori» o per numero di versi o per disponibilità di rime.

3) I componenti ci si presentano sempre nella forma ampliata, e il tipo di ampliamento è sempre quello dello sviluppo in *cambas*.

4) Il meccanismo dello sviluppo in *cambas* presenta costantemente e congiuntamente le seguenti caratteristiche: a) enunciazione iniziale della *istèrria*, che non è mai sottintesa; b) assenza assoluta di ripetizioni di versi all'interno dell'*istèrria*; c) formazione delle strofe o *cambas* della *torrada* in numero uguale a quelle dei versi dell'*istèrria* ed in base alla ripetizione di ciascun verso dell'*istèrria* all'inizio (e solo all'inizio) di ciascuna *camba* della *torrada*.

5) I versi impiegati sono prevalentemente, ma non esclusivamente, settenari.

Il tipo morfologicamente così delimitato viene a comprendere quasi totalmente e quasi esclusivamente i componenti denominati *mutos* nell'uso e nelle raccolte. Appare quindi giustificata in linea generale la conservazione della denominazione tradizionale di *mutu* anche in sede di classificazione morfologica; ma poiché alcuni

---

<sup>63</sup> Mulas p. 7 indica un indovinello gallurese edito da Mari 1900 p. 70 che ha la struttura dell'*alburea*: la quale ultima dunque pare essere solo geograficamente gallurese, anche se il nome (che resta oscuro) è attestato in gallurese come designazione di un tipo di componimento (*trentasei in albureas*: Mulas p. 5).

componenti campidanesi denominati *mutettus*, a dispetto del nome e del dialetto, seguono le norme su esposte, ed altri componenti, pur detti *mutos*, se ne distaccano, è opportuno evitare ogni equivoco e designare simbolicamente con M il gruppo ora caratterizzato.

I componenti di tipo M, o *mutos*, risultano suddivisi nei seguenti gruppi e sottogruppi morfologici:

A) *Mutos normali* (M=). Sono caratterizzati dal fatto che il numero dei versi costitutivi della *torrada* è uguale al numero dei versi costitutivi dell'*istèrria* ed è sufficiente a chiuderne, fin dall'inizio e senza ricorso a variazioni, tutte le rime. Il numero dei versi dell'*istèrria*, poi oscilla da due a otto, ma nella maggior parte dei casi si limita a tre.

Lo schema rappresentativo dei *mutos* normali, ricavato secondo le convenzioni indicate e con la abituale riduzione del numero dei versi al minimo indispensabile per l'esistenza dello schema e del componimento, è il seguente:

M=	a b	a	b' a'	b	a' b'
----	-----	---	-------	---	-------

Esempio:

[7]	a	I ssa turr' 'e ssu forte
	b	T'iro una balla o duas.
	a	I ssa turr' e' ssu forte.
	b'	Si mòrj' i mmanus tuas,
	a'	Faco felize morte.
	b	T'iro una balla o duas.
	a'	Faco felize morte
	b'	Si mòrj' i mmanus tuas.

In qualche caso, piuttosto raro, i versi della *torrada* vengono introdotti in modo parziale e progressivo nelle diverse *cambas*, così da dare l'apparenza di una non eguaglianza numerica tra versi dell'*istèrria* e versi della *torrada*. Ma il totale dei versi «nuovi» della *torrada* – che inoltre sembrano avere senso continuo – è alla fine eguale a quello dell'*istèrria*; così che lo sviluppo in *cambas* non ha bisogno di ricorrere al procedimento della variazione. Questi componenti nei quali i versi nuovi presenti nella prima *camba* sono numericamente inferiori ai versi dell'*istèrria*, ma vengono sostituiti da altri versi nuovi nelle successive, fino a chiudere regolarmente tutte le rime dell'*istèrria*, costituiscono dunque una semplice varietà esecutiva del *mutu* normali con introduzione progressiva dei versi della *torrada*.

Lo schema generale è il seguente:

M <sup>i</sup> =	a b	a	a'	b	b'
------------------	-----	---	----	---	----

Esempio:

[15]	a	Chito mi so pesata
	b	A sa 'atta 'e su die
	c	E mi sezzo i-ssa pezza
	d	Cun sa camija in coa
	e	E mi rue su 'usu
	f	E si nde seca' s'amu.

<i>a</i>	Chito mi so pesata.
<i>b'</i>	De non chircare a mie
<i>a'</i>	Chie t'at'isbortatu?
<i>b</i>	A sa 'atta 'e su die.
<i>a'</i>	Chie t'at'isbortatu
<i>b'</i>	De non chircare a mie?
<i>c</i>	E mi sezzo i-ssa pezza.
<i>d'</i>	Como s'amore noa
<i>c'</i>	Nch'a bocatu sa bezza.
<i>d</i>	Cun sa camija in coa.
<i>c'</i>	Nch'a' bocatu sa bezza
<i>d'</i>	Como s'amore noa.
<i>e</i>	E mi rue su 'usu.
<i>f'</i>	Como de su trattatu
<i>e'</i>	Non si tratta piusu.
<i>f</i>	E si nde seca' s'amu.
<i>e'</i>	Non si tratta piusu
<i>f'</i>	Como de su trattatu.

I *mutos* normali attualmente documentati sono tutti in versi settenari, con una unica eccezione in endecasillabi. Essi inoltre appaiono diffusi nelle zone logudoresi e nuoresi e in Ogliastra.

B) *Mutos* con *torrada* minore propria e impropria ( $M >$ ,  $M | >$ ).

Sono caratterizzati dal fatto che i versi costitutivi della *torrada* sono insufficienti, o per numero o per disponibilità di rime, a chiudere tutte le rime aperte dai versi della *istèrria*. Ne consegue che è indispensabile ricorrere alla variazione (che è prevalentemente per iperbato) dei versi costitutivi della *torrada*.

È possibile distinguere due casi di *torrada* minore. Nel primo caso la insufficienza della *torrada* deriva dal fatto che il numero dei versi che la costituiscono è inferiore a quello dei versi dell'*istèrria*: diremo che si tratta di «*mutos* con *torrada* minore propria» ( $M >$ ). Nel secondo caso il numero dei versi costitutivi della *torrada* è uguale a quello dei versi dell'*istèrria*, ma è tuttavia insufficiente alla completa chiusura della rima per la presenza di un verso libero, ossia non rimante: diremo che si tratta di «*mutos* con *torrada* minore impropria» ( $M | >$ ).

I *mutos* con *torrada* minore propria ( $M >$ ) sono di gran lunga i più frequenti. Lo schema ricavato nel modo abituale è il seguente:

$M >$	a b	a	a'	b	b'a'
-------	-----	---	----	---	------

Esempio:

[7]	<i>a</i>	Dae Santa Marina
	<i>b</i>	Facu bist'a ssa loza
	<i>c</i>	E bbio s'ammorada.
	<i>a</i>	Dae Santa Marina.
	<i>a'</i>	Dorada foza e chima.

<i>b</i>	Faco bist'a ssa loza.
<i>b'a'</i>	Dorada chim' e ffoza.
<i>c</i>	E bbio s'ammorada.
<i>c'a'</i>	Chima e ffoza dorada.

In qualche caso, piuttosto raro, i versi della *torrada* vengono introdotti in modo parziale e progressivo, così come avveniva nei *mutos*  $M^{\dagger}=\text{}$ ; ma il totale dei versi «nuovi» introdotti rimane inferiore a quello dei versi dell'*istèrria*, per cui è indispensabile fare ricorso alla variazione. Si tratta dunque di una varietà esecutiva di  $M>$ , che distinguiamo con  $M^{\dagger}>$ , che vale «*mutos* con *torrada* minore e con introduzione progressiva dei versi della *torrada*». Lo schema è il seguente:

$M^{\dagger}>$	a b c d	a	a'	b	b'a'	c	c'	d	d'c'
----------------	---------	---	----	---	------	---	----	---	------

Esempio:

[13]	<i>a</i>	Don Pedru Calaresu
	<i>b</i>	Giughe' belthire nou
	<i>c</i>	E bi l'ana selthadu
	<i>d</i>	Zente macumeresa,
	<i>e</i>	E l'ana polthu forra
	<i>f</i>	'E su pannu 'e Seu.
	<i>a</i>	Don Pedru Calaresu.
	<i>a'</i>	S'ogiu tou m'a' presu.
	<i>b</i>	Giughe' mantu 'e nou.
	<i>b'a'</i>	Presu m'a' s'ogiu tou.
	<i>c</i>	E bi l'ana selthadu.
	<i>c'a'</i>	S'ogiu tou assogradu.
	<i>d</i>	Zente macumeresa.
	<i>d'</i>	Sobrada de bellea.
	<i>e</i>	E l'ana polthu forra.
	<i>e'</i>	Su meu coru torra'.
	<i>f</i>	De su pannu 'e Seu.
	<i>f'e'</i>	Torra' su coro meu.

I *mutos* con *torrada* minore impropria ( $M^{\dagger}>$ ) sono assai poco frequenti; del resto la presenza di un verso libero, o non rimante, nella *torrada* sembra contraddire lo spirito di perfetta e totale corrispondenza di rime che caratterizza *mutos* e *mutettus*. Lo schema è il seguente:

$M^{\dagger}>$	a b	a	æ a'	b	æ b'a'
----------------	-----	---	------	---	--------

Esempio:

[10]	<i>a</i>	Istranzor d'Illorai
	<i>b</i>	Sun faland'i Llottorra

<i>c</i>	E nnon zumpan su ribu.
<i>a</i>	Istranzor d'Illorai.
<i>œ</i>	Cudd'ammorada sua,
<i>c'</i>	Pro cando dura bbibu
<i>a'</i>	No li a torra mmai.
<i>b</i>	Sun faland'i Llottorra.
<i>œ</i>	Cudd'ammorada sua,
<i>c'</i>	Pro cando dura bbibu
<i>b<sup>a'</sup></i>	Mai non li a torran.
<i>c</i>	E nnon zumpan su ribu.
<i>œ</i>	Cudd'ammorada sua
<i>a'</i>	Non li a torra mmai
<i>c'</i>	Pro candu dura bbibu.

I *mutos* M> ed M|>, con l'eccezione di alcuni componimenti campidanesi (vedi oltre), impiegano versi settenari, ed appaiono diffusi prevalentemente nella zona logudorese-nuorese. Tuttavia esiste qualche esempio più o meno dubbio di M|> in Ogliastra, e sono frequenti nel Campidano componimenti di tipo M>, denominati *mutettus* o *mutettus* composti, che talora vengono usati nelle gare di improvvisazione: in tal caso impiegano anche versi ottonari o di varia misura e seguono regole di sviluppo in *cambas* leggermente diverse da quelle tipiche del gruppo M, come si vedrà meglio nella seconda parte del nostro lavoro.

C) Tutti i *mutos*, tanto normali quanto con *torrada* minore propria o impropria, sono componimenti sempre metricamente conclusi in sé e non prolungabili. Esiste però un esempio di due *mutos* il secondo dei quali continua il primo, riprendendone nella *istèrria* un verso della *torrada*, con il seguente schema:

$$a b - a. a'; b. b^{a'} // a' c - d'. a''; c. c^{a''}$$

Il procedimento è tecnicamente applicabile tanto ai *mutos* normali quanto a quelli con *torrada* minore. Lo indichiamo perciò in generale con  ${}_2M$ , che vale: «*mutos* continuati per ripresa di un verso della *torrada* del primo *mutu* nell'*istèrria* del secondo». Il caso specifico (e l'unico realmente documentato) dei due *mutos-attitidos* di Fonni (cfr. § 1.12) sarà perciò indicato con  ${}_2M>$ , dato che si tratta di *mutos* con *torrada* minore.

Le diverse forme M sono ricapitolate nel quadro che segue:

	Istèrria	Torrada							
		1 <sup>a</sup> <i>camba</i>		2 <sup>a</sup> <i>camba</i>		3 <sup>a</sup> <i>camba</i>		4 <sup>a</sup> <i>camba</i>	
M=	<i>a b</i>	<i>a</i>	<i>b' a'</i>	<i>b</i>	<i>a' b'</i>				
Mì=	<i>a b</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>b'</i>				
M>	<i>a b</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>b<sup>a'</sup></i>				
Mì>	<i>a b c d</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>b<sup>a'</sup></i>	<i>c</i>	<i>c'</i>	<i>d</i>	<i>d<sup>c'</sup></i>
M >	<i>a b</i>	<i>a</i>	<i>œ a'</i>	<i>b</i>	<i>œ b<sup>a'</sup></i>				
${}_2M>$	1	<i>a b</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>b<sup>a'</sup></i>			
	2	<i>a c</i>	<i>a'</i>	<i>a''</i>	<i>c</i>	<i>c<sup>a''</sup></i>			



## Capitolo secondo

### I mutettus

#### Sommario

- 2.1. Osservazioni preliminari.
- 2.2. Il mutettu-versu semplice: mVs.  
I mutettus-mutos con torrada minore (mM>) e gli improvvisatori.  
I mutettus-versus con is torradas: mVt.
- 2.5. Forme senza enunciazione iniziale dello sterrimentu: i mutettus-versus ellittici (mVe).
- 2.6. I mutettus-versus a riprese (mVr) e taluni riscontri spagnoli.
- 2.7. Ricapitolazione dei diversi tipi di mutettus.

#### 2.1. Osservazioni preliminari

Già dalle prime annotazioni di Raffa Garzia sui componimenti campidanesi risultava evidente che il termine *mutettu* viene impiegato, nell'uso vivo, per designare almeno due gruppi di componimenti: uno senza ampliamenti o sviluppi, ed uno invece con svolgimento in *cambas*.<sup>1</sup> Ridiscutendo la questione, l'esame dei documenti disponibili ci portava ad una prima constatazione ulteriore: il gruppo con svolgimenti o ampliamenti deve a sua volta essere suddiviso, perché è formato da componimenti che talvolta seguono e talvolta non seguono le regole di sviluppo in *cambas* dei *mutos*. Proponevamo quindi di denominare «*mutettus* semplici» i componimenti senza sviluppo, e «*mutettus* composti» gli altri, ferma restando la riserva, per questi ultimi, di distinguere di volta in volta le modalità di sviluppo peculiari da quelle identiche alle *cambas* dei *mutos*.<sup>2</sup>

L'approfondimento dell'indagine morfologica ci dimostra oggi che anche le denominazioni e le suddivisioni da noi così sommariamente proposte sono inadeguate. La distinzione fondamentale da operare nel gruppo dei componimenti denominati *mutettus* riguarda prima di tutto le strutture, e poi l'esistenza o meno degli sviluppi e le loro modalità.

Da un lato, infatti, ci sono componimenti – detti quasi sempre *mutettus*, ma in qualche località chiamati anche *versus* – che appaiono caratterizzati innanzi tutto dall'eguaglianza del numero dei versi contenuti rispettivamente nello *sterrimentu* e nella *cobertanza*, e poi dal fatto che sono o possono essere eseguiti sia senza ampliamenti sia con sviluppi in *cambas* oppure per riprese.

Dall'altro lato abbiamo componimenti (denominati, nell'uso o negli studi, *mutettus* o anche *mutettus* composti) i quali hanno struttura assolutamente identica a quella dei *mutos* con *torrada* minore, e ci si presentano sempre con ripetizioni di versi e sviluppi in *cambas*, talora del tutto identici a quelli dei *mutos* ma talora anche leggermente diversi.

---

<sup>1</sup>. Per la distinzione tra forme «brevi» e «lunghe» del *mutettu* che Garzia propose di denominare rispettivamente *mutettu* A e *mutettu* B, senza però distinguere tra le diverse forme «lunghe» e senza conservare la distinzione negli scritti successivi, cfr. Cirese 1960 p. 15; 1961 pp. 24 sgg. (cfr. 1978).

<sup>2</sup>. Cfr. Cirese 1960 p. 18.

Come ben si vede, la varietà morfologica e l'incertezza terminologica nel campo dei *mutettus* sono molto maggiori che non tra i *mutos*; in questa seconda parte del nostro lavoro perciò dovremo adottare designazioni o denominazioni classificatorie più accentuatamente convenzionali (che però, una volta chiarite le differenze di fondo, sarà possibile semplificare, almeno per ciò che riguarda il discorso corrente). Avvalendoci del ricordato termine locale *versus* classificheremo dunque come *mutettus-versus* (mV) i componenti del primo gruppo più sopra indentificato e riferendoci alla loro quasi totale identità con il tipo M, chiameremo *mutettus-mutos* con *torrada* minore (mM>) quelli del secondo gruppo.

In modo altrettanto convenzionale stabiliremo le denominazioni classificatorie dei diversi sottogruppi. Per i *mutettus-versus* distingueremo la forma «semplice» (senza ampliamenti) da quelle ampliate secondo varie modalità: «con *is torrada*», «ellittiche», «a riprese». Nel gruppo dei «*mutettus-mutos* con *torrada* minore» invece distingueremo i componenti «normali» (che come abbiamo più volte accennato e come vedremo meglio, sono identici ai *mutos* con *torrada* minore), e quelli «anticipanti» o «prolettici».

Quanto alle differenze morfologiche generali che intercorrono tra i due gruppi di *mutettus* da un lato, ed i vari tipi di *mutos* dall'altro, ci si sarà avveduti che esse sono abbastanza nette ed evidenti solo per ciò che concerne i *mutettus-versus*: essi infatti, per la costante eguaglianza tra *sterrimentu* e *cobertanza*, per la possibile assenza di ogni ampliamento, e infine per l'impiego di peculiari modalità di sviluppo, differiscono notevolmente sia dai *mutos* normali, sia da quelli con *torrada* minore. Per i *mutettus* M>, invece, la differenza dai *mutos* si limita a talune modalità di ripetizione dei versi che caratterizzano i *mutettus* anticipanti o prolettici. Può darsi dunque che un approfondimento delle indagini (ed una conseguente maggiore libertà nei confronti della terminologia oggi abituale) porti ad una integrale classificazione dei *mutettus* M> nel gruppo dei *mutos* con *torrada* minore.

I particolari delle diverse strutture e delle varie modalità di ampliamento dei due gruppi di *mutettus* e dei loro sottogruppi risulteranno più chiaramente dalla analisi che verremo svolgendo. Qui occorre aggiungere soltanto che, allo stato attuale della documentazione, i diversi tipi metrici che esamineremo appaiono diffusi soprattutto nel Campidano e nell'Ogliastra; e bisogna ricordare che vi sono anche taluni componenti logudoresi, e precisamente quelli con sviluppi in riprese invece che in *cambas*, già sommariamente esaminati nel precedente capitolo, che appartengono morfologicamente al gruppo dei *mutettus-versus* a riprese.

## 2.2. Il mutettu-versu semplice: mVs

Lo schema metrico abitualmente noto tra gli studiosi con il nome di *mutettu* fu così descritto da Raffa Garzia, autore della maggiore raccolta di tali componenti: «Il *mutettu* è un tetrastico settenario, abitualmente nella forma *a b a b*, meno nella forma *a b b a*; e gli è propria una soluzione di continuità tra i due distici, il primo dei quali ha nome *sterrimentu*, il secondo *cobementu*».<sup>3</sup> È questa appunto la struttura metrica, che come abbiamo già accennato, riteniamo di dover classificare come *mutettu-versu* semplice (mVs). Ed eccone le ragioni.

Una informazione recente e direttamente controllata<sup>4</sup> ci dice che a Quartu Sant'Elena ed a Quartucciu, nelle immediate prossimità di Cagliari, «il componimento più largamente usato è quello denominato *versu*, costituito da quartine di settenari a rima alterna; i primi due versi vengono chiamati *sterrimentu* e gli ultimi due *cobertanza*». È

<sup>3</sup>. Garzia 1917 p. 17.

<sup>4</sup>. Notizie raccolte come materiale di esercitazione dalle signorine Cecilia Mameli e Maria Perra.

evidente (e ce lo conferma pienamente il controllo dei testi) che il *mutettu* della descrizione di Raffa Garzia ed il *versu* di Quartu e Quartucciu sono metricamente identici, nonostante la diversità della denominazione. Si deve poi notare che a Quartu e Quartucciu il termine *mutettu* designa solo componimenti con schema di *mutos* con *torrada* minore e quindi assai diversi dal *mutettu* di Raffa Garzia e dal *versu*. C'è infine da aggiungere che le ricordate informazioni dirette ci danno notizia di due differenti modalità di esecuzione del *versu*: «A Quartu lo cantano in modo semplice, e cioè ripetendo di seguito *sterrimentu* e *cobertanza*, e concludendo con il ritornello *trallallera lara lara lallera lallera lallera laire laire lella*; a Quartucciu invece cantano il *versu* con *is torradas* formate con la ripetizione dei versi dello *sterrimentu* e della *cobertanza* spostati in modo da mantenere sempre la rima alterna».

La denominazione *versu* ha dunque un valore differenziale e specifico: designa componimenti diversi dai *mutettus* con struttura di *mutos* con *torrada* minore, ed indica invece il *mutettu* della descrizione di Raffa Garzia ed una delle sue modalità di ampliamento. Si sarebbe tentati perciò di eliminare ogni confusione terminologica, rifiutando del tutto la denominazione di *mutettu* usata da Raffa Garzia e da altri raccoglitori, e sostituendola con il nome *versu*. Ma l'innovazione sarebbe forse troppo ardita, giacché nell'uso vivo di Cagliari e di altre località il *versu* viene chiamato effettivamente *mutettu*; inoltre potrebbe apparire arbitraria l'estensione del termine locale *versu* a forme di sviluppo non attestate a Quartu e Quartucciu.

Per designare tutto il gruppo di componimenti che hanno la struttura metrica descritta da Raffa Garzia, o che la presuppongono come base, adottiamo dunque la denominazione classificatoria generale (più complicata ma più indicativa) di *mutettu-versu*, che diverrà mV nelle schematizzazioni (e che anche nel discorso corrente potrà essere abbreviata in *mutettu V*). Quanto alla forma senza ampliamenti, mantenendo in parte la convenzione terminologica adottata in precedenza, la classificheremo con il nome di *mutettu-versu* semplice (mVs); nel discorso corrente basterà dire *mutettu* semplice, giacché l'aggettivo elimina ogni possibilità di equivoco sul valore che in questo caso ha il termine *mutettu*.

Ma è tempo di osservare più da vicino la struttura metrica del *mutettu* semplice. Noteremo innanzi tutto che l'esame diretto dei componimenti finora raccolti conferma l'esattezza della descrizione di Raffa Garzia per ciò che riguarda l'uso costante del settenario<sup>5</sup> e la assoluta prevalenza dello schema a b a b.<sup>6</sup> Va tuttavia osservato che accanto ai tetrastici esistono anche *mutettus* semplici di sei versi (naturalmente tre nello *sterrimentu* e tre nella *cobertanza*): poco numerosi, invero, ma comunque non del tutto trascurabili nella classificazione.<sup>7</sup> Occorre infine aggiungere che, come abbiamo già notato per i *mutos*, anche lo *sterrimentu* del *mutettu-versu* semplice deve essere costituito da almeno due versi; ma non è indispensabile che i due (o anche tre) versi siano realmente differenti tra loro dal punto di vista del contenuto: si ha infatti un esempio di *mutettu-versu* semplice con *sterrimentu* di tre versi che però sono soltanto «variazione» di un unico verso costitutivo.

Tenendo conto degli esastici, le varie forme del «*mutettu* semplice» sono dunque le seguenti (aggiungiamo a margine i simboli letterali già convenuti):

<sup>5</sup>. I versi quinari o senari di taluni *mutettus* semplici pubblicati da F. Mango non costituiscono una eccezione: si tratta infatti di errori di trascrizione (cfr. Bellorini 1893 p. 17; Cirese 1960 p. 14). Quanto agli ottonari o versi d'altra misura usati nei componimenti di cui alla fine del § 1.2, va rammentato che non si tratta di *mutettus-versus* ma di *mutettus-mutos* con *torrada* minore, come vedremo meglio più avanti.

<sup>6</sup>. Solo una trentina di esempi, su oltre mille testi editi da Garzia, presenta lo schema a b a b: cfr. i nn. 36, 56, 66, 112, 155, 157, 170, 216, 257, 267, 290, 339, 340, 365, 374, 379, 431, 528, 536, 573, 578, 643, 671, 798, 805, 862, 915, 935, 946, 948, 962, 996, 1000.

<sup>7</sup>. Garzia 1917, nn. 88, 91 nota, 98 nota, 457, 491, 530, 668; *mutettus-versus* semplici di sei versi si trovano anche in Moretti 1958, nn. 90, 91, 92, 93.

- [23] *sterrimentu*:        *a*    Is angioleddus in celu  
                                      *b*    Funtì limpiendi lana.
- cobertanza*:        *a'*        Cant'annus custu telu  
    *b'*        Deu tess'in sa ventana!<sup>8</sup>
- [24] *sterrimentu*:        *a*    S'urrei de su sambuccu  
                                      *b*    Bèssid'a ppassillai.
- cobertanza*:        *b'*        Gi pozz'ancor'amai  
    *a'*        Chi app'intendiu su cuccu.<sup>9</sup>
- [25] *sterrimentu*:        *a*    Sa mmatt' 'e su ggisminu  
                                      *b*    S'angiulu dda salùdada  
                                      *c*    Tres bortas a ssu mesi.
- cobertanza*:        *c'*        Båndada àndi sesi,  
    *b'*        Su coru no cci'attùrada.  
    *a'*        Si bònid'in camminu.<sup>10</sup>

Sono evidenti le somiglianze e le differenze che intercorrono tra il *mutettu* semplice ed i *mutos*. In comune ci sono l'uso del verso settenario e la netta divisione metrica e logica tra prima e seconda parte del componimento. Le differenze stanno: 1) nel numero dei versi, che nello *sterrimentu* del *mutettu* semplice è quasi sempre limitato a due, e solo eccezionalmente sale a tre, mentre l'*istèrria* dei *mutos* ha un numero di versi che varia da due a otto e oltre; 2) nella costante eguaglianza tra il numero dei versi dello *sterrimentu* e quello della *cobertanza*, mentre invece nei *mutos* si ha l'importante fenomeno delle *torradas* minori; 3) nella prevalenza netta dello schema a b a b, mentre nei *mutos* il meccanismo dello sviluppo in *cambas* porta piuttosto verso la successione ab ... a' b'; 4) nell'assenza dello sviluppo in *cambas*.

Quest'ultimo fatto è notevolmente importante. Dal punto di vista morfologico, infatti, nulla impedisce uno sviluppo in *cambas*, secondo le regole note, dei *mutettus* semplici; e vedremo anzi che tali sviluppi esistono, sia pure con modalità leggermente diverse da quella dei *mutos*, e si affiancano anche a sviluppi per riprese degli stessi componimenti. Ma l'essenziale è che spessissimo tale sviluppo non si verifica. In altri termini i *mutettus-versus* – a differenza dei *mutos* che ci si presentano sempre in forma ampliata – hanno due gradi di ampiezza o di esecuzione: il primo, di base o ridotto, senza ripetizioni di versi né sviluppi di *cambas* o di riprese, ed il secondo ampliato in forme che vedremo.

Il *mutettu-versu* semplice ha dunque una propria realtà autonoma e indipendente dagli sviluppi che alla sua struttura possono darsi o non darsi. Ed eccone gli schemi, come si ricavano dagli esempi [23], [24] e [25].

- [23] *a b*        -        *a' b'*  
[24] *a b*        -        *b' a'*  
[25] *a b c*     -        *c' b' a'*.<sup>11</sup>

<sup>8</sup>. Garzia 1917, n. 50 - Trad.: «Gli angiolelli in cielo - Vanno sfioccano lana. – Quanti anni questo telo - Io tesso alla finestra». Per la trascrizione cfr. la nota 31 del cap. I.

<sup>9</sup>. Garzia 1917 n. 56: «Il re del sambuco - Va a passeggiare. – (Ci) posso ancora amare - Ché ho sentito il cuculo».

<sup>10</sup>. Garzia 1917, n. 457: «La pianta del gelsomino - L'angelo la saluta - Tre volte al mese. – Va dove sei, - Il cuore non ci resta, - Si mette in cammino».

Semplificando (e sottintendendo che in rari casi la *cobertanza* ha l'ordine b' a', e che in casi ancor più rari lo *sterrimentu* e la *cobertanza* hanno ciascuno tre versi invece di due) il *mutettu-versu* semplice (mVs) avrà il seguente schema generale:

mVs	a b	a' b'
-----	-----	-------

Vale la pena di sottolineare che questa è la forma più semplice che in Sardegna possono assumere i componimenti basati sulla divisione strutturale, metrica e logica, in due parti distinte. Si potrebbe essere perciò portati a pensare, come del resto ha fatto qualche studioso, che il *mutettu* semplice costituisca la forma geneticamente e cronologicamente originaria. Ma, come vedremo meglio nell'ultima parte del nostro lavoro, il problema è assai complesso e non ammette soluzioni così semplicistiche.

Vale anche la pena di segnalare che la esistenza di due gradi o modalità di esecuzione del *mutettu-versu* trova corrispondenza nella parte musicale: altra è la melodia su cui si canta il *mutettu* semplice, altra è quella su cui si canta il *mutettu* con *is torradas* che, come vedremo più avanti, costituisce l'ampliamento più comune del *mutettu* semplice. È dunque augurabile un approfondimento dell'indagine musicologica che potrebbe chiarire meglio i rapporti tra le diverse forme metriche.

Le forme ampliate del *mutettu-versu*, come abbiamo già detto, sono varie: «con *is torradas*», «ellittiche», «a riprese». Ma prima di esaminarle gioverà analizzare i *mutettus-mutos* con *torrada* minore radicalmente diversi dai *mutettus-versus*.

### 2.3. I mutettus-mutos con *torrada* minore (mM>) e gli improvvisatori

Nel paragrafo dedicato ai *mutos* con *torrada* minore abbiamo già constatato l'esistenza di componimenti campidanese, denominati nell'uso *mutettus* o anche *mutettus* composti,<sup>12</sup> che presentano strutture di base e sviluppi in *campas* perfettamente identici a quelli del gruppo M>.

Non sarebbe necessario tornare ad esaminare questi componimenti, né sarebbe richiesta una loro classificazione a parte se non fosse opportuno chiarire meglio la differenza strutturale che li divide dai *mutettus-versus* e se non fosse necessario registrare l'esistenza di talune modalità di sviluppo che non seguono le norme canoniche del gruppo dei *mutos* con *torrada* minore. Per queste esigenze dunque abbiamo stabilito di denominare *mutettus-mutos* con *torrada* minore (mM>) il gruppo di

<sup>11</sup>. Va notato che nei pochi esempi di *mutettus* semplici esastici la successione dei versi nella *cobertanza* è talvolta anche c' a' b'.

<sup>12</sup>. Scano 1901 pp. 53-55; Garzia 1907 (*Il «mutettus» campidanese*), pp. 77-80; Id. 1917 pp. 29-30 e nn. 821 e 296.

Il termine *mutettu* è abitualmente impiegato nei numerosi libretti a stampa che raccolgono i componimenti improvvisati ancora oggi nelle gare poetiche. Tra quelli che abbiamo avuto tra mano ricorderemo *Gare poetiche a motetti dialettali sardi campidanese*: La prima e la seconda tenutasi a Decimomannu per la festività di Santa Greca l'ultima domenica di settembre 1937; La terza tenutasi a Selargius la sera del 2 ottobre 1954 per la festività dell'«Avanti», Tipografia Fadda, Via Cavour 91, Cagliari; *Gara poetica dialettale campidanese*, tenutasi a Quartu Santa Elena in occasione della festa di San Pietro, Tipografia Artigiana Campidanese, Via Mori 84, Quartu S. Elena; *Gara poetica dialettale campidanese*, tenutasi nella Sezione delle A.C.L.I. il 7 febbraio 1960, Tipografia Artigiana Campidanese, Via Mori 84, Quartu S. Elena. I componimenti contenuti in questi libretti sono *mutettus* M> in versi che, quanto a numero di sillabe, appaiono assolutamente liberi da ogni norma, tanto nello *sterrimentu* (di otto o più versi, senza regola fissa anche durante la stessa gara) quanto nella *cobertanza* (denominata «rima» e costituita sempre da due soli versi). – Non mi risultano studi su questi libretti; sui fogli volanti vedi invece Delitala 1981, 1982; per altre forme metriche degli improvvisatori sardi vedi ora la nota premessa al presente volume (e cfr. più oltre la nota 19).

componenti ora in esame: la denominazione classificatoria, mentre conserva il nome usuale, segnala l'identità strutturale con il tipo M> e consente insieme di catalogare le forme di sviluppo che si distaccano da quelle abituali.<sup>13</sup>

<sup>13</sup>. L'opportunità di creare un raggruppamento classificatorio a sé ci è confermata dalla esistenza di una varietà del *mutettu* M>, denominata «*mutettu* con fioretto», attestataci per Villacidro da una informazione-esercitazione del sig. Gabriele Lecca. In questo tipo di componimento, la *sterrina* (e cioè *istèrria* o *sterrimentu*) è costruita nel modo solito e cioè con una serie di versi (6 o 7 negli esempi di cui disponiamo) non rimanti tra loro. Tuttavia esiste una distinzione tra questi versi: i primi sono detti «espressione», gli ultimi due «conclusione» o «fiore». La differenza tra «espressione» e «conclusione» o «fiore» dipende dal fatto che i due versi costitutivi della *cobertanza* contengono, fin dall'inizio tutte le parole rima necessarie a chiudere le rime aperte dalla «espressione», ma non quelle necessarie a chiudere le rime aperte dalla «conclusione». Lo svolgimento in *cambas* avviene dunque nel modo solito fino a che si tratta dei versi della «espressione», e cioè con la ripetizione di ciascun verso della «espressione» seguito dai due versi della *cobertanza* opportunamente variati. Quando poi si giunge ai due versi della «conclusione», questi vengono ripetuti ambedue, e sono seguiti non solo dai due versi della *cobertanza*, ma anche da altri due versi del tutto nuovi che rimano con i due versi della «conclusione». Ecco un esempio (diamo in corsivo i versi del «fiore» o «conclusione» e quelli che ne chiudono le rime nell'ultima *camba* della *cobertanza*):

<i>a</i>	Oi ca tengu sorti
<i>b</i>	Presentu una novella
<i>c</i>	Giai chi sa menti nde digna
<i>d</i>	E dognunu dda imparada
<i>e</i>	Chi è de bella memoria
<i>f</i>	Senza de si fai vantù
<i>g</i>	<i>Ca no è cosa fatta apposta</i>
<i>h</i>	<i>De da ponnì in lista.</i>
<i>a</i>	Oi ca tengu sorti.
<i>e'</i>	Cantu nàrada s'istoria
<i>a'</i>	Sa Sardigna è bella e forti.
<i>b</i>	Presentu una novella.
<i>e'</i>	Cantu nàrada s'istoria
<i>b'a'</i>	Sa Sardigna è forti e bella.
...	
<i>g</i>	<i>Ca no è cosa fatta apposta</i>
<i>h</i>	<i>De dda ponnì in lista.</i>
<i>b'a'</i>	Sa Sardigna è forti e bella
<i>e'</i>	Cantu nàrada s'istoria
<i>g'</i>	<i>Chi po s'Italia nosta</i>
<i>h'</i>	<i>È su sprigu de tottu vista.</i>

Lo schema sarà dunque:

*a b c d e f, g h - a. e' a'; ... g h. b'a' e', g' h'*

È da ritenere possibile che esistano altre varietà del *mutettu-mutu* con *torrada* minore. Il raggruppamento che abbiamo creato ne agevolerà l'eventuale riconoscimento e la conseguente classificazione.

Che alla base degli sviluppi in *cambas* di cui ora ci stiamo occupando non ci sia il *mutettu* semplice risulta già chiaramente dai testi esaminati ai numeri [8] e [9]. Questi componimenti infatti hanno uno *sterrimentu* che ha numero di versi superiore a quello della *cobertanza*; nel *mutettu* semplice invece *sterrimentu* e *cobertanza* hanno sempre un numero eguale di versi, per cui un loro sviluppo di tipo M> è possibile solo a prezzo di una radicale trasformazione della struttura.

Ci illumina in proposito un esempio, che non è l'unico, di *mutettu* semplice di cui esiste una variante sviluppata in *cambas* secondo le regole del tipo M>. Ecco il testo del *mutettu* semplice:

- [26]     *a*     De Ddonori tomattas  
           *b*     E ddi Orri mmuscateddu.
- a'*             Giuru chi non mm'agattas  
           *b'*             In farz'unu vueddu.<sup>14</sup>

La variante sviluppata in *cambas* è la seguente:

- [27]     *a*     Signa po ganisteddus,  
           *b*     Quartucciu po iscovas,  
           *c*     Ceragius po pani scarzu,  
           *d*     Casteddu po ggenti.
- a*     Signa po ganisteddus.  
           *b'*             Giuru ghi no mmi provas  
           *a'*             In farzu dus fueddus.
- b*     Quartucciu po iscovas.  
           *a'*             In farzu dus fueddus  
           *b'*             Giuru ghi no mmi provas.
- c*     Ceragius po pani scarzu.  
           *b'*             Giuru ghi no mmi provas  
           *c'a'*            Dus fueddus in farzu.
- d*     Casteddu po ggenti.  
           *b'*             Giuru ghi no mmi provas  
           *d'a'*            In farzu po nienti.<sup>15</sup>

Non occorre grande acume per avvedersi che lo sviluppo in *cambas* è potuto avvenire solo perché allo *sterrimentu* di due soli versi del *mutettu* semplice è stato sostituito uno *sterrimentu* di quattro versi; si è così creata una *cobertanza* minore con la conseguente necessità di svolgimento in *cambas* e di variazione dei versi. In altri termini, se prescindiamo dalle somiglianze di contenuto (del resto esistenti solo nella *cobertanza*), dobbiamo riconoscere di trovarci di fronte non a due varianti dello stesso testo, ma a due componimenti assolutamente diversi dal punto di vista metrico-strutturale: uno è un *mutettu* semplice con schema

<sup>14</sup>. Garzia 1917, n. 296. «Pomodori di Donori - E di Ori moscatello. – Giuro che non mi trovi - In falso una parola».

<sup>15</sup>. Garzia 1917, n. 296 nota. «Sinnai per le canestre, - Quartucciu per le granate, - Selargius per il pane scarso, - Cagliari per la gente. – Giuro che non mi provi - In falso due parole... - Cagliari ecc. - Giuro ecc. - In falso per niente».

Per casi analoghi di passaggio da un *mutettu* V a un *mutettu* M> cfr. la nota 46 di questo stesso capitolo e il § 3.6 del cap. III.

[26] mVs: *a b - a' b'*

e l'altro è un vero e proprio *mutu* con *torrada* minore:

[27] *a b c d - a. b' a'; b. d' b'; c. b' c'a'; d. b' d'a'*

Si possono addurre altri esempi campidanesi di componimenti costruiti e sviluppati in modi assolutamente identici a quelli dei *mutos* con *torrada* minore propria.

A Monserrato, presso Cagliari, un vecchio «cantadori de is eguas» (che guidava i cavalli col canto durante la trebbia) ci ha fornito il seguente esempio di «cantai a su hoppu» (dall'*hoop!* di incitamento alle bestie con cui si apriva il canto):

[28] *a* Sa mamma sua isciobèrada  
*b* Su bistiri po su pippiu  
*c* De sa robba prus fini  
*d* De sa prus cchi ddi dùrada.

*a* Sa mamma sua isciobèrada.  
*b'* Attura' mali serbiu  
*a'* A chini mali opèrada.<sup>16</sup>

Per chiudere tutte le rime il verso *a'* diviene, nella terza *camba*, «Chi mali opèrada, e chini», ed il verso *b'*, nella quarta, «Mali serbiu atturada».

Identico lo schema ed il procedimento nel testo seguente che abbiamo registrato a Quartu Sant'Elena:

[29] *a* Oi e crasi a Mara  
*b* Bandu a posta po biri  
*c* A Istèvini santu.

*a* Oi e crasi a Mara.  
*b'* Po ti porri a dormiri  
*a'* Ti cantu a bosci crara.<sup>17</sup>

Il verso *a'* diviene, nella terza *camba*, «A bosci crara ti cantu».

Un esempio ancora, da Quartucciu:

[30] *a* Candu m'anti battiàu  
*b* M'anti postu Maria:  
*c* Ita nomini galanti.

*a* Candu m'anti battiàu.  
*b'* Ma no è cruppa mia  
*a'* Si amanti s'è primàu.<sup>18</sup>

<sup>16</sup>. «La mamma sua sceglie. Il vestito per il bambino - Della roba più fine - Di quella che più gli dura. - La mamma sua sceglie. - Resta mal servito - Chi male opera, ecc.».

<sup>17</sup>. «Oggi e domani a Mara - Vado a posta per vedere - Stefano Santo. - Oggi e domani ecc. - Per poterti far dormire - Ti canto a voce chiara, ecc.».

<sup>18</sup>. «Quando m'hanno battezzato - Mi hanno messo nome Maria: - Che nome galante. - Quando mi hanno battezzato. - Non è colpa mia. - Se l'amante s'è corrucciato».



Nella terza *camba* il verso *a'* diventerà: «Si s'è primau amanti».

È facile constatare che in tutti i casi esaminati gli schemi sono esattamente quelli dei *mutos* con *torrada* minore (M>), tanto per il tipo di rapporto numerico tra versi dell'*istèrria* e versi della *torrada*, quanto per le modalità di svolgimento in *cambas*:

[27]        *a b c d*    - *a. b' a'*; *b. a' b'*; *c. b' c'<sup>1a</sup>*; *d. b' d'<sup>1a</sup>*

[28]        *a b c d*    - *a. b' a'*; *b. a' b'*; *c. b' c'<sup>1a</sup>*; *d. a' d'<sup>1b</sup>*

[29, 30]    *a b c*        - *a. b' a'*; *b. a' b'*; *c. b' c'<sup>1a</sup>*

Se quelli visti finora fossero i soli esempi di *mutettus* M>, evidentemente sarebbe superflua una loro classificazione a parte rispetto ai *mutos* con *torrada* minore. Ma esistono anche dei *mutettus* M> che seguono regole di sviluppo in *cambas* leggermente diverse da quelle che ci sono note; per classificare questi ultimi dunque si è reso necessario riclassificare a parte anche i componimenti del tutto identici ai *mutos* M>. Perciò denominiamo *mutettus* M> normali (mM<sup>n</sup>>) i componimenti sin qui visti, ricordando ancora una volta la loro identità morfologica totale con i *mutos* con *torrada* minore (mM<sup>n</sup>> = M>), e passiamo all'esame dei *mutettus* M> che chiameremo «anticipanti» o «prolettici» (mM<sup>a</sup>>).

Questi componimenti, di cui la documentazione campidanese ci offre vari esempi e che in genere sono testi improvvisati nelle gare,<sup>19</sup> hanno di solito *sterrimentus* notevolmente lunghi (fino a tredici versi di misura varia e diversa dal settenario) seguiti da *cobertanza* di due soli versi. Ognuno dei versi della *cobertanza* (che in questi componimenti è spesso detta «rima») deve contenere fin dalla prima enunciazione tutte le parole necessarie a chiudere le rime aperte dallo *sterrimentu*.<sup>20</sup> Anzi, come ci dicono le ricordate informazioni su Quartu Sant'Elena, la successione delle parole-rima nei due versi della *cobertanza*, se l'improvvisatore è abile, ha un ordine ben preciso: l'ultima parola del secondo verso della *cobertanza* fa rima con il primo «piede» o verso dello *sterrimentu*; l'ultima del primo verso con il secondo «piede»; la penultima del secondo verso con il terzo «piede» e la penultima del primo verso con il quarto «piede» e così via. Quando i due versi della *cobertanza* rispettano questa regola, si dice che il *mutettu* (tale è il nome di questo componimento anche a Quartu) è composto «in scala poetica». Ecco un esempio:

[31]        *a*        Su divinu Gesusu  
               *b*        De barbarus si bid'in mesu  
               *c*        Andendi a terras desertas  
               *d*        A una morti persighiù  
               *e*        Andendi de su Calvariu a pei  
               *f*        Portendi a pala sa gruxi  
               *g*        Coronau de ispinas  
               *h*        De in tant'in tant' arrui.

<sup>19</sup>. Alcuni sono stati raccolti a Quartu dalle signorine Cecilia Mameli e Maria Perra nella ricordata esercitazione; altri sono stati registrati personalmente su nastro nella stessa località; un gruppo ne pubblicò R. Garzia 1907, annotando la ripetizione dei versi caratteristica del tipo che stiamo esaminando. – Per gli improvvisatori vedi anche la nota 12.

<sup>20</sup>. Noteremo qui che il riunire nei due versi della *cobertanza* tutte le parole necessarie a chiudere le rime aperte dallo *sterrimentu* presenta una certa analogia con la riunione delle sei parole-rima negli ultimi tre versi della *sestina* dantesca; il che conferma quell'impressione di affinità tra *mutu* e «sestina» che ebbe Francesco Novati, ma lascia egualmente generico il raffronto.

*a* Su divinu Gesusu.  
*a* Su divinu Gesusu.  
*b'* A tui luxi ti biu de tesu  
*a'* Si t'avvicinas a mei inzertas prusu.  
*b* De barbarus si bid'in mesu, ecc.<sup>21</sup>

Ognuno può vedere che nel verso *b'* le parole sono disposte in modo da corrispondere ai versi dello *sterrimentu* nel seguente ordine: h f d b; nel verso *a'* l'ordine è: g e c a.

Ma il fatto notevole è ora per noi un altro: e cioè che lo sviluppo in *cambas* del componimento che stiamo esaminando ci offre alcune modalità di ripetizione dei versi che si distaccano dalla norma. Lo *sterrimentu* infatti presenta la ripetizione finale del verso iniziale. Inoltre ognuna delle *cambas* si chiude con il verso dello *sterrimentu* che dovrà dare poi inizio alla *camba* successiva:

...  
*a* Su divinu Gesusu.  
*b'* A tui luxi ti biu de tesu  
*a'* Si t'avvicinas a mei inzertas prusu.  
*b* De barbarus si bid'in mesu.  
  
*b* De barbarus si bid'in mesu.  
*a'* Si t'avvicinas a mei inzertas prusu  
*b'* A tui luxi ti biu de tesu.  
*c* Andendi a terras desertas.  
  
*c* Andendi a terras desertas.  
*b'* A tui luxi ti biu de tesu  
*c'a'* Si t'avvicinas a mei prusu inzertas.  
*d* A una morti persighiù.  
  
*d* A una morti persighiù.  
*a'* Si t'avvicinas a mei inzertas prusu  
*d<sup>b'</sup>* A tui luxi de tesu ti biu.  
*e* Andendi de su Calvariu a pei.  
  
 ...  
*g* Coronau de ispinas.  
*b'* A tui luxi ti biu de tesu  
*g'a'* Inzertas prusu si a mei t'avvicinas.  
*b* De in tant'in tant'arrui.  
  
*b* De in tant'in tant'arrui.  
*a'* Si t'avvicinas a mei inzertas prusu  
*h<sup>b'</sup>* Ti biu de tesu luxi a tui.

Lo schema (che nel caso il componimento non fosse proprio «in scala poetica» sarebbe naturalmente meno regolare quanto all'alternanza delle variazioni di *a'* e *b'*, qui invece esattissima) è dunque il seguente:

<sup>21</sup>. «Il divino Gesù - Di barbari si vede in mezzo - Andando a terre deserte - A una morte perseguito - Andando del Calvario a piedi - Portando a spalla la croce - Coronato di spine - Di tanto in tanto cade. - Il divino Gesù - Il divino Gesù. - A te, luce, ti vedo da lontano; - Se ti avvicini a me indovini di più». Autore del componimento è A. Porcu di Quartu S. Elena.

[31]  $a b c d e f g h, a - a. b' a', b; b. a' b', c; c. b' c' a', d;$   
 $d. a' d' b', e; e. b' e' a', f; f. a' f' b', g;$   
 $g. b' g' a', h; h. a' h' b'$

La caratteristica essenziale di questo schema sta nel fatto che alla fine di ogni elemento strofico (*sterrimentu* o singole *cambas* della *cobertanza*) si «anticipa» il verso che, secondo le regole normali del gruppo M>, dovrà dare inizio all'elemento strofico seguente: di qui la denominazione classificatoria di *mutettu* M> anticipante o prolettico (mM<sup>a</sup>>), che abbiamo prescelto.

Ed eccone lo schema generale, con la solita riduzione del numero dei versi al minimo indispensabile e con l'ipotesi che siano rispettate le regole della «scala poetica»:

mMa>	a b c d, a	a	b' a', b	b	a' b', c	c	b' c' a', d	d	a' d' b'
------	------------	---	----------	---	----------	---	-------------	---	----------

Ma dobbiamo ora passare all'esame degli ampliamenti del *mutettu-versu*, cominciando dal *mutettu* con *is torradas*.

#### 2.4. I mutettus-versus con is torradas: mVt

La denominazione convenzionale e classificatoria di questo primo tipo di sviluppo del *mutettus* semplice ci è stata suggerita dalle già ricordate informazioni su Quartu e Quartucciu, le quali ci dicono appunto che esistono due modi di cantare il *versu*: uno senza ampliamenti ed uno con «*is torradas*» e cioè *cambas*. Ecco un esempio di questa seconda modalità:

[32]  $a$  Is giuraus su bintinoi  
 $b$  Si riuninti a sa corti,  
 $a$  Is giuraus su bintinoi.  
*La la lera ecc.*

$a$  Is giuraus su bintinoi.  
 $b'$  Ti amu fin'a sa morti,  
 $a'$  Ti du giuru de immoi.  
*La la lera ecc.*

$b$  Si riuninti a sa corti.  
 $a'$  Ti du giuru de immoi,  
 $b'$  Ti amu fin'a sa morti  
*La la lera ecc.*<sup>22</sup>

Mentre la formazione delle *cambas* della *cobertanza* segue le regole abituali del gruppo M, lo *sterrimentu* presenta il fenomeno della trasformazione del distico in terzetto mediante la ripetizione del verso iniziale. Il fenomeno non è senza riscontri: lo abbiamo già visto nei «*mutettus* anticipanti» e lo incontriamo in altri esempi di *mutettus-versus*.

Anche Raffa Garzia, infatti, segnalando che «la frase musicale del *mutettu*» (e cioè, nella nostra terminologia, del *mutettu* semplice) «corrisponde a tre settenari»,

<sup>22</sup>. «I giurati il ventinove - Si riuniscono alla corte, - I giurati il ventinove. - I giurati ecc. - Ti amo fino alla morte, - Te lo giuro da oggi - ecc.».

sottolineava: che «il terzo verso ripete il secondo»;<sup>23</sup> che «il popolo ripete la melodia per dare al canto la quadratura del tetrastico»; che «i due versi del primo distico *tornano* nelle due riprese della frase musicale».<sup>24</sup> Non può dirsi che la descrizione sia molto chiara: non si capisce proprio, ad esempio, perché mai la ripetizione dei versi debba dare «la quadratura del tetrastico», quando invece proprio questa ripetizione altera il tetrastico iniziale e lo trasforma in una successione di terzetti. Comunque ecco l'esempio che Garzia fornisce: il *mutettu* semplice

[33]     *a*     Antonichedd'adoru  
           *b*     Su dde sa stamperia.  
           *a'*         Si perdu custu coru  
           *b'*         Ndi vazzu mmaladia,<sup>25</sup>

si trasformerebbe nel canto così:

[34]     *a*     Antonichedd'adoru  
           *b*     Su dde sa stamperia,  
           *a*     Antonichedd'adoru.  
  
           *b*     Su dde sa stamperia.  
           *a'*         Si perdu custu coru  
           *b'*         Ndi vazzu mmaladia.

Garzia non dice se vi fosse un'altra *camba*; formalmente essa è facilmente costruibile ed andrebbe collocata al secondo (e non al terzo) posto:

*a*     Antonichedd'adoru.  
*a'*         Ndi vazzu mmaladia  
*b'*         Si perdu custu coru.

Ma il problema è documentario e non logico; ed è quindi inutile azzardare supposizioni. Dobbiamo invece sottolineare ancora che il documento fornito da Garzia conferma l'uso (già testimoniato dai *mutettus* con *is torradas* di Quartu) di trasformare il distico dello *sterrimentu* in un terzetto mediante la ripetizione del verso iniziale.

Una identica trasformazione in terzetto dello *sterrimentu* ci è attestata da un'altra testimonianza fornitaci oralmente. Il noto *mutettu*

[35]     *a*     A Sant'Arrega andeus  
           *b*     Tottu una cambarada.  
           *a'*         A domo ci torreus  
           *b'*         Cun sa conca segada.<sup>26</sup>

diverrebbe nel canto:

[36]     *a*     A Sant'Arrega andeus  
           *b*     Tottu una cambarada.

<sup>23</sup>. Garzia parla di ripetizione del «secondo» verso, ma poi esemplifica la ripetizione del primo. A noi tuttavia è capitato di vedere qualche testo in cui si verificava la ripetizione del secondo verso (*a b, b*).

<sup>24</sup>. Garzia 1917 pp. 20 e 22.

<sup>25</sup>. «Antonio adoro, - Quello della stamperia. - Se perdo questo cuore, - Ne faccio malattia».

<sup>26</sup>. «A Santa Greca andiamo - Tutta una compagnia. - A casa ci torniamo - Con la testa rotta».

*a* A Sant'Arrega andeus.

Trallallero

trallallillallero

*Trallallero trallallillallà.*

*a* A Sant'Arrega andeus  
*b* Tottu una cambarada.  
*a'* A domo ci torreus.  
*Trallallero ecc.*

*b* Tott'una cambarada.  
*a'* A domo ci torreus  
*b'* Cun sa conca segada.  
*Trallallero ecc.*

Ma dopo la somiglianza iniziale, si nota una differenza: la prima *camba*, infatti, in luogo del normale *a. b' a'*, presenta la ripetizione di ambedue i versi dello *sterrimentu* (*a b. a'*). Non siamo in grado di giudicare, per mancanza di riscontri, se si tratti solo di un errore (sarebbe infatti assai facile sostituire *b'* a *b* ed avere così uno schema del tutto normale), o se questo modo di comporre la prima *camba* sia realmente nell'uso. Se fosse vero quest'ultimo caso, il procedimento avrebbe una certa analogia con l'uso di ripetere i versi dell'*istèrria* o dello *sterrimentu* in misura crescente: uso assai incertamente attestato dal *mutu* [12] e dai consimili, e testimoniato con maggiore evidenza da alcuni componimenti dell'Ogliastra che esamineremo più avanti.<sup>27</sup>

Le somiglianze e le differenze tra gli esempi [32], [34] e [36] risulteranno più chiaramente dagli schemi:

[32] *a b, a - a*                      *b' a'; b. a' b'*

[34] *a b, a -*                              *b. a' b'*

[36] *a b, a - a b.*                      *a'; b. a' b'*

Elemento comune e costante è la ripetizione del verso *a* che trasforma lo *sterrimentu* da distico a terzetto; si tratta di una caratteristica che diversifica questo tipo di sviluppo in *cambas* sia da quello dei *mutos* (che ignorano la ripetizione di versi e le rime all'interno dell'*istèrria*) sia da altre modalità di ampliamento del *mutettu* semplice che vedremo più avanti. Denominiamo quindi *mutettus* con *is torradas* (mVt) i componimenti che presentano uno sviluppo in *cambas* caratterizzato soprattutto dalla trasformazione dello *sterrimentu* da distico (*a b*) in terzetto (*a b a*). Lo schema riassuntivo di tutte le varietà dovrebbe essere il seguente:

mVt: *a b, a - (a b. [oppure a. b'] a'); b. a' b'*

Ma sarà opportuno semplificare, data anche l'incertezza di alcune informazioni, e fissare il seguente schema generale rappresentativo di tutto il gruppo:

mVt	a b a	a	b' a'	b	a' b'
-----	-------	---	-------	---	-------

<sup>27</sup>. Uno solo tra questi componimenti dell'Ogliastra ha un procedimento decrescente; ma propendiamo a credere che si tratti di un errore di registrazione: cfr. la nota 33 di questo capitolo.

2.5. Forme senza enunciazione iniziale dello sterrimentu: i mutettus-versus ellittici (mVe)

Una annotazione di Max Leopold Wagner<sup>28</sup> ci presenta una modalità di sviluppo del *mutettu* semplice diversa dalle precedenti. Il tetrastico

- [37]     *a*     A cchi dengas arrori  
           *b*     E' unu malu dannu.
- a'*         Tremipas de sonadori  
           *b'*         No ti goias occannu<sup>29</sup>

diverrebbe nel canto:

- [38]     *a*     A cchi dengas arrori.  
           *b'*         No ti goias occannu  
           *a'*         Tremipas de sonadori.
- b*     E' unu malu dannu.  
           *a'*         Tremipas de sonadori  
           *b'*         No ti goias occannu.

Nulla di nuovo nella costruzione delle due *cambas*; manca però la enunciazione iniziale dello *sterrimentu*. Dobbiamo supporre che sia un errore di trascrizione? In tal caso lo schema risulterebbe del tutto identico a quello dei *mutettus* con *is torradas* di Quartu. In caso contrario avremmo un tipo di sviluppo diverso da quelli visti sinora. Ma la mancata enunciazione dello *sterrimentu* ci è attestata anche da una ninna nanna con struttura di *mutettu* registrata a Quartucciu:

- [39]                             *Ou, anninnia anninnia,*  
                                   *Anninnia su pipiu,*  
                                   *Anninnia anninnia.*
- a*     Ou, is predis in s'altari.  
           *b'*         Dus corus chi si stímanta  
           *a'*         Gloria è su biv'impari.  
                                   *Anninnia su pipiu.*
- b*     Ou, ananti de Deu s'arrímanta.  
           *a'*         E' gloria su bivi impari  
           *b'*         Dus corus chi si stímanta.  
                                   *Anninnia su pipiu.*<sup>30</sup>

È facilmente riconoscibile la esistenza di due *cambas* non precedute dalla enunciazione iniziale dello *sterrimentu*. La forma regolare del *mutettu* semplice che sta alla base di questo sviluppo è invece la seguente:

<sup>28</sup>. M. L. Wagner 1914 (*Südsardische Trutz- und Liebes-, Wiegen- und Kinderlieder*), pp. 1-2.

<sup>29</sup>. «Che (tu) possa provare un forte spavento - E (avere) un grave danno - (Uomo dalle) gote di sonatore, - Non ti ammogli quest'anno». Cfr. Garzia 1917, n. 883.

<sup>30</sup>. «Oh, ninna nanna ninna nanna - Ninna nanna il bambino. Ninna nanna ninna nanna. - Oh, i preti sull'altare. - Due cuori che si stimano - Gloria è vivere insieme. - Ninna nanna il bambino. - Oh, davanti a Dio si appoggiano. - È gloria vivere insieme - Due cuori che si stimano».

- [39]     *a*     Is predis in s'altari  
           *b*     Ananti de Deu s'arrímanta.  
           *b'*         Dus corus chi si stímanta.  
           *a'*         Gloria è su biv'impári.

Ma anche con l'appoggio della ninna nanna di Quartucciu la forma senza enunciazione iniziale dello *sterrimentu* resterebbe assai dubbia se non avessimo riscontrato una analoga assenza dello *sterrimentu* in alcuni componimenti recentemente raccolti in Ogliastro.<sup>31</sup>

Questa zona infatti, accanto a *mutos* normali (M=), ed assieme a *mutettus* semplici perfettamente regolari (mVs), ha fornito anche testi come i seguenti:

- [40]     *a*     Sa matta candu infròridi.  
           *b'*         Su prantu beni e passata:  
           *a'*         Tristu de chini mòridi!
- a*     Sa matta candu infròridi  
           *b*     Su fruttu in terra làssada.  
           *a'*         Tristu de chini mòridi:  
           *b'*         Su prantu beni e passata!<sup>32</sup>
- [41]     *a*     Su ziu de is palinis.  
           *a'*         Ti tengu arriservàu  
           *b'*         Bucchettu 'e froris finis.

<sup>31</sup>. I dubbi espressi nel testo sulla effettiva esistenza dei componimenti ellittici di cui fin qui si è discorso debbono ora essere eliminati. Già il nostro allievo Nanni Spissu ci aveva segnalato l'esistenza a Pimentel di *mutettus* (e di ninne nanne in forma di *mutettus*) con schema identico a quello del *mutettu* trascritto da M. L. Wagner e della ninna nanna registrata a Quartucciu. Ora la signorina Maria Filomena Manca ha raccolto a Cabras numerosi «*cantus de seddazzai*» o «*sciaddezzai*» (impiegati per accompagnare la setacciatura della farina) che hanno appunto lo schema:

*a. b' a'; b. a' b'*

È da notare che nel canto i versi *a* e *b* vengono ripetuti, così che lo schema diviene:

*a a. b' a'; b b. a' b'*

Ciò non modifica sostanzialmente quanto abbiamo detto a proposito delle forme di *mutettus-versus* ellittici che ci erano note, ma ancora una volta richiama l'attenzione sui fatti musicali, le cui connessioni con i fatti metrici sono genericamente evidenti ma ancora oscure nella loro specificità.

Occorre ancora aggiungere che la raccolta eseguita a Cabras dalla signorina Manca contiene anche due componimenti che offrono una terza forma di *mutettu-versu* ellittico, diversa da quelle da noi fin qui identificate. Lo schema di questi componimenti è il seguente:

*a. b' a'; b c. a' b' c'*

Si tratta evidentemente di un *mutettu-versu* ellittico che, a differenza di tutti gli altri fin qui noti, ha uno *sterrimentu* di tre versi, invece che di due; e la progressività della enunciazione dei versi non riguarda soltanto lo *sterrimentu* (così come avviene invece in tutti gli altri componimenti ellittici) ma tocca anche la *cobertanza*. Abbiamo conosciuto questa forma troppo tardi perché potessimo includerla nella classificazione; si dovrà farlo in una futura rielaborazione della materia (che per più segni appare indispensabile, dato che le ricerche dirette mettono in luce continuamente nuove forme); ma per le conclusioni generali del presente lavoro l'omissione non reca danno se non in sede descrittiva. La forma ora segnalata, infatti, fa parte del gruppo dei *mutettus-versus* ellittici e non ne modifica il carattere essenziale che è quello di appartenere alla categoria dei componimenti «con *torrada* eguale» ossia paritetici, dei quali costituisce soltanto una variante esecutiva.

<sup>32</sup>. Moretti 1958, n. 56. Trad.: «La pianta quando fiorisce. - Il pianto viene e passa, - Povero chi muore. - La pianta quando fiorisce - Il frutto a terra lascia. - Povero chi muore, - Il pianto viene e passa».

<i>a</i>	Su ziu de is palinis
<i>b</i>	Eriseru es passau.
<i>b'</i>	Bucchettu 'e froris finis
<i>a'</i>	Ti tengu arriservàu. <sup>33</sup>

Lo schema di questi componimenti, che sono una decina,<sup>34</sup> è il seguente:

*a. b' a'; a b. a' b'*

Analogamente a quanto avviene negli esempi [38] e [39], manca dunque la enunciazione iniziale dello *sterrimentu* o *istèrria*, i cui versi sono introdotti soltanto all'inizio delle due *cambas*. Ma qui cessano le analogie. Infatti nei casi [38] e [39] i due versi dello *sterrimentu* comparivano uno nella prima *camba* ed uno nella seconda; nei componimenti dell'*Ogliastra* che stiamo considerando i versi sono invece introdotti in misura crescente, e cioè uno solo nella prima *camba* ed ambedue nella seconda, così che le strofe risultano essere la prima un terzetto e la seconda un tetrastico. Si noterà che questo modo di procedere ricorda in qualche misura l'esempio [12] e gli analoghi casi, documentariamente incerti, di *mutos* con ripetizione crescente dei versi dell'*istèrria* all'inizio delle varie *cambas*; e qualche analogia esiste anche con l'esempio [36], nel quale però il processo è decrescente.<sup>35</sup> Ma, a parte queste analogie, la forma che stiamo considerando resta singolare; e poiché il numero degli esempi di cui disponiamo ci pare escluda che si tratti di un errore di trascrizione o di informazione, è necessario tenerne conto nella classificazione.

Ma dovremo considerare questa forma come un *mutu* o come un *mutettu*? Ancora una volta occorre distinguere fra il fatto terminologico e quello strutturale. L'autrice della raccolta chiama *mutus*, e non *mutettus*, i componimenti in parola, ma non ci dice se la diversa denominazione sia realmente nell'uso.<sup>36</sup> Ma quale che sia la denominazione corrente, la forma metrica in esame non può qui essere classificata tra i *mutos* (M e relativi sottogruppi): lo schema è infatti quello del *mutettu-versu* semplice (limitazione dello *sterrimentu* a due soli versi, ed eguale numero di versi nello *sterrimentu* e nella *cobertanza*); e lo sviluppo delle *cambas* non segue le regole dei *mutos*.

Per queste ragioni riteniamo di dover denominare *mutettus-versus* ellittici (mVe) i componimenti caratterizzati dalla assenza, o ellissi, della enunciazione iniziale dello *sterrimentu*. Nel gruppo rientreranno necessariamente anche i due esempi meno certi visti ai numeri [38] e [39]; occorre perciò distinguere tra i casi in cui il numero dei versi dello *sterrimentu* introdotti all'inizio delle *cambas* è uguale, ed i casi (più

<sup>33</sup>. Moretti 1958, n. 55. Trad.: «Lo zio dei cestini. - Ti tengo riservato, - Mazzo di fiori fini. - Lo zio dei cestini - Ieri sera è passato. - Mazzo di fiori fini, - Ti tengo riservato».

<sup>34</sup>. Moretti 1958, nn. 54, 55, 56, 57, 59, 66, 67, 68, 82, 85, 88. Nel n. 58 la prima *camba* presenta un verso libero o non rimante che non ricompare nella seconda e che modifica lo schema portando temporaneamente a tre i versi costitutivi della *cobertanza*: *a. a b' a'; a b. a' b'* (anche il testo n. 95 presenta un numero di versi della *cobertanza* superiore a quello dello *sterrimentu*, ma senza la omissione della enunciazione iniziale dello *sterrimentu*: cfr. la nostra nota 34 del Cap. 1). Il n. 86 ci presenta lo schema seguente: *a b. a' b'; a. b' a'*; formalmente si ha un processo decrescente, come quello attestato dal nostro esempio [36], ma resta il forte dubbio che si tratti solo di un errore di trascrizione (nulla di più semplice, infatti, che invertire l'ordine delle *cambas* ed avere così uno schema identico a quello offertoci da tutti gli altri esempi). Nel n. 69 infine, dopo uno sviluppo identico a quello degli altri componimenti che stiamo considerando, si ha un prolungamento con una terza *camba* ottenuta con la introduzione di un nuovo verso dello *sterrimentu* e con la variazione di uno dei versi della *cobertanza*: *a. b' a'; a b. a' b'; c. b' c'a'*. Questo modo di procedere ricorda in qualche misura lo sviluppo dei *mutettus* a ripresa di cui discorriamo più oltre.

<sup>35</sup>. Come abbiamo detto nella nota precedente, un solo componimento dell'*Ogliastra*, ma dubbio, presenta un processo decrescente.

<sup>36</sup>. Moretti 1958 p. 18, dove i componimenti di cui ci stiamo occupando vengono citati, insieme ad altri, con il nome di *mutus*, ma senza operare alcuna distinzione effettiva tra le varie forme.



caratteristici e più sicuri documentariamente) nei quali l'introduzione dei versi dello *sterrimentu* è crescente (uno nella prima *camba* e due nella seconda). Diremo *normale* il primo sottogruppo (mVe<sup>n</sup>) e crescente (mVe<sup>c</sup>) il secondo. Gli schemi perciò saranno:

mVen		a	b' a'	b	a' b'
mVec		a	b' a'	a b	a' b'

## 2.6. I mutettus-versus a riprese (mVr) e taluni riscontri spagnoli

La quasi totalità degli ampliamenti che abbiamo esaminato sino a questo momento tanto tra i *mutos* quanto tra i *mutettus* ci ha offerto, costantemente e congiuntamente, due caratteristiche: la articolazione della *torrada* o *cobertanza* in tante *cambas* quanti sono i versi dell'*istèrria* o *sterrimentu*, e l'inizio di ciascuna *camba* con un verso dell'*istèrria* o *sterrimentu*.

Una sola eccezione abbiamo incontrato finora: quella costituita dai quattro componimenti [17], [18], [19] e [20] che, in luogo dell'abituale sviluppo in *cambas*, presentano una successione di riprese. Ma, come già dicemmo, quel gruppetto di così detti *mutos* non resta del tutto isolato, e trova riscontro assai preciso in alcuni componimenti campidanesi.

Se apriamo una delle primissime raccolte di *mutettus*, quella di Francesco Mango,<sup>37</sup> ci imbattiamo infatti in testi come i seguenti:

[42]    *a*    Is pilloneddus cassu  
           *b*    A mucaroris prenus.  
           *a'*        A coru miu non lassu  
           *b'*        Po is fueddus allenus.  
           *c*        Dus dongu a su pipiu.  
           *b'*        Po is fueddus allenus  
           *c'<sup>a</sup>*        Non lassu a coru miu.<sup>38</sup>

[43]    *a*    Turtura indoloria  
           *b*    Sezziri in ramu siccu.  
           *a'*        Perdi sa vita mia  
           *b'*        No es dolori pitticcu  
           *c<sup>b</sup>*        Cun su ramu di oru.  
           *b'*        No es dolori pitticcu  
           *c'<sup>a</sup>*        Perdi a chini adoru.<sup>39</sup>

[44]    *a*    Is preris de sa Seu  
           *b*    Calanta a dus a dus.  
           *a'*        Imoi chi cantu deu  
           *b'*        Citiri, conca de vusu.  
           *c<sup>b</sup>*        Calanta a quattru a quattru.  
           *a'*        Imoi chi cantu deu  
           *c'<sup>b</sup>*        Citiri, conca de gattu.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> F. Mango 1887 (*Canti popolari sardi*), pp. 485-496.

<sup>38</sup> Mango 1887, n. 6; cfr. Garzia 1917, n. 568. Trad.: «Gli uccelletti caccio - A fazzoletti pieni. - Il mio cuore non lascio - Per le parole altrui. - Li do al bambino. - Per le parole altrui - Non lascio il cuore mio».

<sup>39</sup> Mango 1887, n. 10; per la traduzione vedi il n. [45].

<sup>40</sup> Mango 1887, n. 62; per la traduzione vedi il n. [46].

È facile riconoscere il fenomeno che si verifica in questi componimenti. I primi quattro versi (*sterrimentu* e *cobertanza* di due versi ciascuno) costituiscono un *mutettu* semplice assolutamente regolare. Poi segue una coda, che è una vera e propria ripresa: compare un verso nuovo (*c*), che evidentemente è un verso di *sterrimentu*, perché si lega per senso ad *a*, e costituisce chiaramente o una sostituzione o una variazione sinonimica di *b*; ed a questo verso di *sterrimentu* seguono di nuovo i versi della *cobertanza*, ma variati, sinonimicamente o per iperbato, in modo da chiudere regolarmente la nuova rima *c*.

Il meccanismo appare più chiaro nella riedizione che di questi testi fece Raffa Garzia : ecco infatti come l'esempio [43] compare nei *Mutettus cagliaritani*:

- [45]     *a*     Turtur'indoloria  
           *b*     Sèzzir'in ramu siccu;  
           *a'*       Perdi sa vvida mmia  
           *b'*       No è ddolori bitticcu.  
           *c<sup>b</sup>*     ... Sèzzir'in ram' 'e oru.  
           *b'*       No è ddolori bitticcu  
           *c'a'*       Pèrdid'a cchin'adoru.<sup>41</sup>

I puntini sospensivi e la più persuasiva lezione del verso *c* (che così appare chiaramente come variazione di *b*) rendono di più immediata evidenza il procedimento.

L'esempio [44] poi, nell'edizione di Garzia , appare addirittura ampliato con una terza ripresa:

- [46]     *a*     Is predis de sa Seu  
           *b*     Calant' a ddus a ddusu.  
           *a'*       Imoi ghi gantu ddeu  
           *b'*       Cittiri, gonch' 'e vusu.  
           *c<sup>b</sup>*     ... Calant' a cuattr'a cuattru.  
           *a'*       Imoi ghi gantu ddeu  
           *c'<sup>b'</sup>*     Cittiri, gonch' 'e ggattu.  
           *d<sup>b</sup>*     ... Calant' a ss'osteria.  
           *a'*       Imoi ghi gantu ddeu  
           *d'<sup>b'</sup>*     Cittiri, gonch' 'e stria.<sup>42</sup>

Si tratta chiaramente di un procedimento a catena; e ce lo dirà ancora meglio un altro gruppetto di esempi.

Nella ricordata raccoltina di Francesco Mango troviamo i due testi seguenti:

- [47]     *a*     In sa matta de su spiccu  
           *b*     Canta su rissignolu.  
           *a'*       Su coru miu è pitticcu  
           *b'*       Ci cappis tui solu.
- [48]     *a*     In sa matta de su spiccu  
           *b*     Canta su pappagallu.  
           *a'*       Su coru miu è pitticcu,  
           *b'*       Ci cappis a traballu.<sup>43</sup>

<sup>41</sup>. Garzia 1917, n. 749. Trad.: «Tortora addolorata - siede in ramo secco. – Perdere la vita mia - Non è dolore piccolo. – ... Siede in ramo d'oro. – Non è dolore piccolo - Perdere chi adoro».

<sup>42</sup>. Garzia 1917, n. 889. «I preti del Duomo – Calano a due a due. – Ora che canto io - Sta' zitta, testa di fuso. – ...Calano a quattro a quattro. – Ora che canto io - Sta' zitta, testa di gatto. – ...Calano all'osteria. – Ora che canto io - Sta' zitta, testa di barbagianni».

Ma tra i *mutettus* pubblicati da Francesco Randacio troviamo invece:

- [49]     *a*     In sa mata e su spicu  
           *b*     Canta su ressignolu.  
           *a'*        Su coru meu è piticu  
           *b'*        'Nci capis tui solu.  
           *c<sup>b</sup>*     Cantat su papagallu.  
           *a'*        Su coru meu è piticu  
           *c<sup>b'</sup>*     'Nci capis a traballu.<sup>44</sup>

E nella raccolta di Raffa Garzia infine il testo compare così:

- [50]     *a*     In sa mmatt' 'e su spiccu  
           *b*     Canta' ssu bappagallu.  
           *a'*        Su goru mmui è ppitticcu,  
           *b'*        Ci capis a ttraballu.  
           *c<sup>b</sup>*     ... Canta's'arrussignolu.  
           *a'*        Su goru mmui è ppitticcu,  
           *c<sup>b'</sup>*     Ci capis tui solu.  
           *d<sup>b</sup>*     ... Canta' ssu grucculeu.  
           *a'*        Su goru mmui è ppitticcu,  
           *d<sup>b'</sup>*     Ci capis tui e ddeu.<sup>45</sup>

La differenza tra i *mutettus* semplici [47] e [48] da un lato, e quelli ampliati a sette o dieci versi dall'altra, sta tutta nella ripetizione o meno del primo verso dello *sterrimentu*: se questa ripetizione c'è, i due testi rimangono distinti; se manca, i due testi si incatenano, ed il secondo diventa una ripresa del primo. La chiave di volta del meccanismo è dunque nel verso che fa da punto di giuntura tra i due testi: nel verso *c* che sottintende *a* (qualche volta anche *b*), introduce una rima nuova rispetto ad *a* ed a *b*, e provoca la trasformazione di uno dei versi dello *sterrimentu*.

Il procedimento risulta chiaro dagli schemi:

- [42]           *a b - a' b' // c*           - *b' c<sup>a'</sup>*  
 [43, 45]       *a b - a' b' // c<sup>b</sup>*       - *b' c<sup>a'</sup>*  
 [44, 49]       *a b - a' b' // c<sup>b</sup>*       - *a' c<sup>b'</sup>*  
 [46, 50]       *a b - a' b' // c<sup>b</sup>*       - *a' c<sup>b'</sup> // d<sup>b</sup> - a' d<sup>b'</sup>*

Il meccanismo è identico in tutti i casi. L'unica differenza di rilievo è quella che intercorre tra il primo ed i restanti per il modo di formare la rima nuova *c*. Quasi sempre questa nuova rima è ottenuta con la variazione (sinonimica) di uno dei versi precedenti; ma nel primo schema invece essa è ottenuta con la introduzione di un verso interamente nuovo, e cioè con quel procedimento di sostituzione o piuttosto di introduzione parziale e progressiva dei versi, che già abbiamo incontrato nelle *torradas* dei *mutos*  $M^i =$  e  $M^i >$ , e di cui dovremo tornare ad occuparci. Ma per importante che sia da altri punti di vista, questa differenza, al pari di altre del tutto secondarie, può essere trascurata nel ricavare lo schema generale e rappresentativo di tutto il gruppo

<sup>43</sup> Mango 1887, nn. 45 e 48.

<sup>44</sup> F. Randacio 1886 (*Canti popolari sardi di Cagliari*), p. 242, n. 2.

<sup>45</sup> Garzia 1917, n. 319. «Sulla pianta dello spico - Canta il pappagallo. - Il cuore mio è piccolo, - Ci entri a stento. - ... Canta l'usignolo. - Il cuore mio è piccolo, - Ci entri tu solo - ... Canta il passero. - Il cuore mio è piccolo, - Ci entri tu ed io».

dei componimenti ora esaminati; tanto più che gli esempi di sostituzione, in questi componimenti, si riducono a due soltanto.<sup>46</sup> Rari sono anche i componimenti che presentano il prolungamento a dieci versi,<sup>47</sup> ed i più hanno schema identico al terzo tra quelli da noi ricavati.<sup>48</sup>

Con l'avvertenza dunque che possono esistere ed esistono talune varietà, e che il procedimento può essere prolungato teoricamente a volontà, ma di solito lo è solo fino ad una terza ripresa, possiamo così indicare lo schema generale e rappresentativo di tutto il gruppo:

$$a b - a' b' // c^b - a' c'^b$$

Un analogo – ma non del tutto identico – meccanismo di «ripresе» ci presentano altri componimenti campidanesi. Si vedano ad esempio i seguenti:

[51]     *a*    De sa ventana bbiu  
           *b*    A Ppippinu ddormendi.  
           *a'*       Lassa su goru mmiu,  
           *b'*       Ama ghi ses amendi.

*b*    A Ppippinu ddormendi  
           *c*    In càttiri ddi oru.  
           *b'*       Ama ghi ses amendi  
           *c'^a*    E lassa gustu goru.<sup>49</sup>

[52]     *a*    Su notariu Mmartini  
           *b*    Mi ddonad' un' arrosa.  
           *a'*       Fatta dde argentu vini  
           *b'*       Bucca bbell'e ggraziosa.  
           *b*    Mi ddonad'un'arrosa  
           *c*    Segada dde sa mmatta.  
           *b'*       Bucca bbell'e ggraziosa  
           *c'^a*    Fatta dde vini bratta.  
           *b*    Mi ddonad'un'arrosa  
           *d*    Is follas prus che ccentu.  
           *b'*       Bucca bbell'e ggraziosa  
           *d'^a*    Fatta dde vin'argentu.<sup>50</sup>

Gli schemi sono:

[51]     *a b - a' b' // b c - b' c'^a*

<sup>46</sup>. Oltre al testo già da noi riferito al numero [42], si veda il n. 497 di Garzia 1917, di cui più oltre diamo alcuni versi (cfr. la nota 52 del presente capitolo).

<sup>47</sup>. Oltre quelli già riferiti ai nostri numeri [46] e [50], se ne incontrano altri tre in Mango, 1887, nn. 64-65 (confusi con altri componimenti per errore di numerazione), e Garzia 1917, nn. 170 e 767 (la *cobertanza* di quest'ultimo componimento si ritrova identica in un *mutettu* M> con sterrimentu di 7 vv. pubblicato da Scano 1901 p. 55). Il n. 102 di Garzia 1917 presenta qualche somiglianza con i testi ora citati, ma sembra piuttosto l'unione di tre *mutettus* semplici con *sterrimentus* simili.

<sup>48</sup>. Oltre quelli già riferiti ai nostri numeri [44] e [49], sono i seguenti: Randacio 1886, nn. 13-14 (cfr. Garzia 1917, n. 253); Mango 1887, n. 67 (cfr. Garzia 1917, n. 317); Garzia 1917, nn. 105-154, 265 (senza iato), 460 (senza iato), 820.

<sup>49</sup>. Garzia 1917, n. 728. Trad.: «Dalla finestra vedo - Peppino che dorme. - Lascia il cuore mio, - Ama chi stai amando. - Peppino che dorme - In letto d'oro. - Ama chi stai amando, - E lascia questo cuore».

<sup>50</sup>. Garzia 1917, n. 163. «Il notaio Martini - Mi regala una rosa. - Fatta di argento fine, - Bocca bella e graziosa. - Mi regala una rosa - Colta dalla pianta. - Bocca bella e graziosa - Fatta di fine argento. - Mi regala una rosa - [Dal]le foglie più che cento. - Bocca bella e graziosa, - Fatta di fine argento».

[52]  $ab - a'b' // bc - b'c'a' // bd - b'd'a'$

Le analogie con i componimenti precedenti sono chiare: lo schema di partenza è ancora una volta quello del *mutettu* semplice, e l'ampliamento avviene per riprese. Ma ci sono anche alcune differenze. Nei due componimenti ora esaminati, infatti, e nei consimili offertici dalla documentazione campidanese,<sup>51</sup> il secondo *sterrimentu* è di due versi, perché prima di introdurre la nuova rima *c* si ripete il verso *b*; nel gruppo precedente invece il secondo *sterrimentu* aveva un solo verso. C'è poi da notare che la nuova rima *c* è ottenuta non per variazione di uno dei versi precedenti, come di solito avveniva nei componimenti più sopra esaminati, ma per introduzione di un verso del tutto nuovo.

Queste due caratteristiche si ritrovano quasi del tutto identiche in quel gruppo di (così detti) *mutos* che abbiamo visto ai numeri [17], [18], [19] e [20\*], e che ci eravamo riservati di classificare. Si confrontino infatti gli schemi di quei componimenti con quelli dei due testi campidanesi che stiamo esaminando, e si constaterà la loro identità sostanziale:

	1		2		3	
[17]	abc	a'b'c'	abd	a'b'd'c'	ab	ed a'b'e'c'
[18]	abc	a'b'c'	abd	a'b'd'c'	ab	e a'b'e'c'
[19]	ab	a'b'	acb	a'c'b'		
[20*]	ab	b'a'	bc	b'c'a'		
[52, 53]	ab	a'b'	bc	b'c'a'	bd	b'd'a'

Vi sono certo delle leggere differenze: in qualche caso i versi costitutivi dello *sterrimentu* sono tre, invece di due; in qualche altro caso il secondo *sterrimentu* conserva il verso *a* invece di *b*; in qualche caso infine i versi *c* ed *e* sono ottenuti per variazione e non per sostituzione. Ma resta comunque ferma la identità dello schema di partenza (il *mutettu* semplice) e del meccanismo dell'ampliamento (le riprese). Non è difficile perciò ricavare uno schema unico, rappresentativo di tutto il gruppo, con la solita avvertenza che esistono talune varianti meno frequenti (*a* invece di *b* nel secondo *sterrimentu*), e con la solita riduzione del numero dei versi (e di quello delle riprese) al minimo indispensabile per l'esistenza dello schema:

$ab - a'b' // bc - b'c'a'$

L'esame che abbiamo condotto fino a questo momento ci ha posto di fronte a due gruppi di componimenti che hanno in comune lo schema di partenza (il *mutettu* semplice) ed il meccanismo di ampliamento (le riprese): possiamo dunque classificarli tutti con l'unica denominazione di «*mutettus-versus a riprese*» (mVr). Per distinguere poi il gruppo che nel secondo *sterrimentu* ha un solo verso dal gruppo che invece ne ha due, possiamo dire che nel primo caso si tratta di riprese «legate» (mVr<sup>l</sup>) e nel secondo invece di riprese «parallele» (mVr<sup>p</sup>). I due schemi generali sono dunque:<sup>52</sup>

	1		2	
mVr <sup>l</sup>	ab	a'b'	cb	a'c'b'

<sup>51</sup>. Cfr. Garzia 1917, nn. 437, 653, 832.

<sup>52</sup>. Per i limiti di questa classificazione descrittiva dei *mutettus* a riprese, messi in luce dalla analisi più approfondita dei fenomeni soggiacenti, vedi la nota 14 alla *Premessa* (§ 0.3).

mVrp	a b	a' b'	bc	b' c'a'
------	-----	-------	----	---------

Per completare il nostro esame dei *mutettus* a riprese che abbiamo identificato restano da fare ancora due osservazioni di un certo interesse.

La prima riguarda il procedimento della introduzione dei versi «nuovi» negli *sterrimentus* successivi al primo: un procedimento che, come abbiamo visto, è piuttosto raro nei *mutettus* a riprese legate, ed è invece decisamente prevalente, se non addirittura normale in quelli a riprese parallele. Come già nelle *torradas* dei *mutos* M<sup>i</sup>= ed M<sup>i</sup>>, anche i versi progressivamente introdotti negli *sterrimentus* dei *mutettus* a riprese danno un senso sostanzialmente continuo se letti di seguito. Si veda infatti il testo [42]: i versi dei due *sterrimentus* suonano:

*a* Is pilloneddus cassu  
*b* A mucaroris prenus,  
*c* Dus dongu a su pipiu.

Senso continuo danno anche i versi degli *sterrimentus* dell'unico altro esempio disponibile di *mutettu* a riprese legate con introduzione di un verso nuovo nel secondo *sterrimentu*:

*a* Bistidda sa bippia  
*b* Chi dda bort'a Sseui,  
*c* Chi mmi dda sezz'a ccarru.<sup>53</sup>

Ancor più convincenti gli esempi tratti dai *mutettus* a riprese parallele. Il testo [20], così come risulta dopo la correzione che ne abbiamo proposto con il [20\*], dà:

*a* In s'oru 'e su mare  
*b* B'ada un ispassizzu;  
*b* B'ada un ispassizzu  
*c* Totu a fozzal de rosa.

A loro volta gli *sterrimentus* dei componimenti [51] e [52] sono i seguenti:

*a* De sa ventana bbiu  
*b* A Ppippinu ddormendi  
*b* A Ppippinu ddormendi  
*c* In càttiri di oru.

*a* Su notariu Mmartini  
*b* Mi ddonad'un'arrosa...  
*b* Mi ddonad'un'arrosa  
*c* Segada dde sa matta...  
*b* Mi ddonad'un'arrosa  
*d* Is follas prus che ccentu.

Se si eliminano i versi iterati, è chiara la continuità delle idee:

*a* In s'oru 'e su mare  
*b* B'ada un ispassizzu  
*c* Tottu a fozzal de rosa.

<sup>53</sup>. Garzia 1917, n. 497. «Vestila la bambina - Ché la porto a Seui - Ché me la siedo sul carro».

*a* De sa ventana bbiu  
*b* A Ppippinu ddormendi  
*c* In càttiri di oru.

*a* Su notariu Mmartini  
*b* Mi ddonad'un'arrosa  
*c* Segada dde sa mmatta  
*d* Is follas prus che ccentu.

È dunque indubbio che anche in questi componimenti, come già nei *mutos*  $M^i=$  e  $M^i>$  si ha una introduzione parziale e progressiva del contenuto. Ma ora il fenomeno riguarda lo *sterrimentu*, e le conseguenze metriche sono diverse dalle precedenti. Nel caso di  $M^i=$  la introduzione parziale e progressiva dei versi della *torrada* dava l'apparenza di una *torrada* minore ma non alterava la sostanza di *torrada* eguale; nel caso di  $M^i>$  la stessa introduzione accentuava il carattere di *torrada* minore, già esistente di per sé e indipendente dal procedimento della progressiva introduzione dei versi della *torrada*. Nel caso dei *mutettus-versus* a riprese (mVr) invece la introduzione parziale e progressiva dei versi dello *sterrimentu* è un modo di dare apparenza di *torrada* eguale a un componimento che viceversa ha sostanza di *torrada minore*. Se infatti si tiene conto dei soli versi costitutivi tanto degli *sterrimentus* quanto delle *cobertanze*, eliminando le ripetizioni inalterate e le variazioni, i componimenti in esame prendono la forma di *mutos* con *torrada* minore. Si aggiungano i versi costitutivi delle rispettive *cobertanze* agli *sterrimentus* che abbiamo isolato e si avrà, per esempio, nei testi [51] e [52]:

*a* De sa ventana bbiu  
*b* A Ppippinu ddormendi  
*c* In càttiri ddi oru.  
*a'* Lassa su goru mmiu,  
*b'* Ama ghi ses amendi.

*a* Su notariu Mmartini  
*b* Mi ddonad'un'arrosa  
*c* Segada dde sa mmatta  
*d* Is follas prus che ccentu.  
*a'* Fatta dde argentu vini  
*b'* Bucca bbell'e ggraziosa.

È evidente che in tal modo lo schema risulta sostanzialmente identico a quello dei *mutos* con *torrada* minore propria ( $M^i>$ ); e ne sarebbe quindi possibile uno sviluppo in *cambas* secondo le regole note. Per il momento ci basti aver constatato il fatto, che più avanti utilizzeremo nell'esame dei rapporti tra le due strutture di base da cui traggono origine tutti i *mutos* ed i *mutettus*.

La seconda annotazione finale riguarda un riscontro comparativo così preciso che non possiamo non farne menzione. Infatti nella generale assenza di riscontri morfologici sufficientemente tipici che caratterizza il complesso dei *mutos* e dei *mutettus*, i componimenti a riprese legate costituiscono una singolare eccezione. Tra le *coplas* spagnole – come aveva già notato Raffa Garzia,<sup>54</sup> ma senza dar troppo peso alla cosa, per l'atteggiamento antimorfologico assunto nel suo lavoro maggiore – ve ne sono alcune che presentano un procedimento sostanzialmente identico a quello

<sup>54</sup>. Garzia 1917 pp. 46-47.

dei *mutettus* a riprese legate. Si vedano infatti, tra numerosi altri, i testi pubblicati ai numeri 1323, 1273 e 1351 della raccolta di Rodríguez Marín.<sup>55</sup>

<i>a</i>	Ese lunar que tienes
<i>a</i>	Junto a la boca,
<i>æ</i>	No se lo des a nadie,
<i>a'</i>	Que a mí me toca.
<i>b<sup>u</sup></i>	Junto a la nariz.
<i>æ</i>	No se lo des a nadie,
<i>b<sup>u</sup>a'</i>	Que me toca a mí.
<i>a</i>	Los dientes de tu boca
<i>a</i>	Me tienen preso;
<i>æ</i>	Nunca he visto cadenas
<i>a'</i>	Hechas de hueso.
<i>b<sup>u</sup></i>	Me tienen así;
<i>æ</i>	Nunca he visto cadenas
<i>b<sup>u</sup>a'</i>	Hechas de marfil.
<i>a</i>	Tienes tus blancas manos
<i>a</i>	Llenas de anillos;
<i>æ</i>	Para mí son prisiones
<i>a'</i>	Cadena y grillos.
<i>b<sup>u</sup></i>	De anillos llenas;
<i>æ</i>	Para mí son prisiones
<i>b<sup>u</sup>a'</i>	Grillos y cadenas.

Per facilitare i raffronti abbiamo dato ai versi una disposizione tipografica e delle corrispondenze letterali identiche a quelle che abbiamo impiegato per i componimenti sardi; è però da notare che i componimenti spagnoli – almeno quelli con forma simile ai *mutettus* a riprese incatenate – non presentano lo iato logico caratteristico dei *mutos* e dei *mutettus*.<sup>56</sup> Ma, a parte questa differenza (ed altre come l'impiego dell'ottonario e la presenza di versi arimi), è del tutto evidente la sostanziale identità del procedimento di questi «estribillos de repetición» (come li chiamò Rodríguez Marín) e le riprese legate dei nostri *mutettus*: anche nei componimenti spagnoli «se sobrentiende casi siempre el primer verso de la copla»:

Cupidillo, no gastes  
 Chanzas conmigo,  
     Que si no tengo amores,  
     Los he tenido.  
 Conmigo chanzas,  
     Que si no tengo amore  
     Tengo esperanzas.

<sup>55</sup>. F. Rodríguez Marín 1951 (*Cantos populares españoles*). Testi con forma simile sono abbastanza frequenti: uno spoglio sommario di un solo volume della raccolta ce ne ha fornito almeno una cinquantina, e cioè assai più di quelli che Marín indica a p. 108 del vol. II.

<sup>56</sup>. Qualche caso di «incoherencia» tra i primi due ed i secondi due versi di *coplas* di quattro versi si incontra anche nella raccolta di Rodríguez Marín: cfr. per es. il n. 1085 e la nota relativa. Eccone un esempio:

En er sielo n'hay faroles,  
 Que todas son estreyitas.  
     Bendita sea la mare  
     Que te parió tan bonita.



Ma anche nei componimenti spagnoli si può, come nei componimenti sardi, ripetere quel verso, ottenendo così due componimenti distinti: «haciendo de una copla con estribillo dos seguidillas sin él»:

Cupidillo, no gastes  
Chanzas conmigo,  
Que si no tengo amores,  
Los he tenido.

Cupidillo, no gastes  
Conmigo chanzas,  
Que si no tengo amores  
Tengo esperanzas.<sup>57</sup>

Ed è pure evidente la identità dei procedimenti di variazioni dei versi, che sono talvolta sinonimiche o para-sinonimiche in ambedue gli elementi della coppia sottoposta a variazione:

Me tienen preso...  
Hechas de hueso

Me tienen así...  
Hechas de marfil;

talvolta ambedue per iperbato:

Llenas de anillos...  
Cadena y grillos

De anillos llenas...  
Grillos y cadenas;

e talvolta sinonimica in uno dei versi della coppia e per iperbato nell'altro:

Junto a la boca...  
Que a mí me toca

Junto a la nariz...  
Que me toca a mí.

Né mancano – sono anzi assai frequenti – i casi di sostituzione totale dei versi, ossia di introduzione di idee del tutto nuove, paragonabili in certa misura alla introduzione parziale e progressiva dei versi dello *sterrimentu* o della *torrada* dei componimenti sardi. Di queste corrispondenze così precise sarà indubbiamente da tener conto nella prosecuzione delle indagini comparative, anche in rapporto al problema della origine storica delle forme metriche della Sardegna.

## 2.7. Ricapitolazione dei diversi tipi di mutettus

---

<sup>57</sup>. Rodríguez Marín 1951, nota ai nn. 1273 e 1868.

I componimenti esaminati in questo secondo capitolo vanno nettamente distinti in due gruppi che denominiamo «*mutettus-versus*» (mV) e «*mutetus-mutos* con *torrada* minore» (mM>).

A) I *mutettus-versus* (mV), oltre che dalla abituale divisione in *sterrimentu* e *cobertanza*, sono caratterizzati dai seguenti fatti morfologici:

- 1) Lo *sterrimentu* è costituito da due versi; solo un piccolissimo gruppo di esempi ne presenta tre;
- 2) La *cobertanza* ha sempre un numero di versi eguale a quello dei versi dello *sterrimentu*;
- 3) I componimenti presentano due modalità di esecuzione: una semplice (e cioè senza ripetizioni di versi o ampliamenti di alcun tipo), ed una invece ampliata (con procedimenti diversi);
- 4) Gli ampliamenti, quando ci sono, vengono effettuati in modi più o meno diversi – ma comunque sempre diversi – da quelli caratteristici dei *mutos*: e cioè o per riprese (del tutto ignote ai *mutos*), o per *cambas*, ma con peculiari modalità;
- 5) I versi impiegati sono sempre settenari.

Il gruppo morfologicamente così delimitato viene a comprendere solo una parte dei componimenti che nell'uso e nelle raccolte sono denominati *mutettus*, mentre d'altro canto abbraccia anche alcuni componimenti che viceversa sono detti *mutos*. La denominazione classificatoria di *mutettus-versus* trova quindi la sua giustificazione da un lato nella opportunità di conservare il nome usuale di *mutettu* e dall'altro nella necessità di distinguere questo gruppo di componimenti dagli altri che, per quanto vengano usualmente chiamati *mutettus*, hanno però caratteristiche morfologiche diverse.

Il gruppo dei *mutettus-versus* deve essere suddiviso in quattro sottogruppi: uno costituito dai componimenti senza alcun ampliamento, che denominiamo *mutettus-versus* semplici, e tre di componimenti con ampliamenti di vario tipo, che chiamiamo *mutettus-versus* con *is torradas*, *mutettus-versus* ellittici, *mutettus-versus* a riprese.

A1) *Mutettus-versus* semplici (mVs: § 2.2). I componimenti sono costituiti da uno *sterrimentu* di due (o, raramente, di tre) versi, e da una *cobertanza* con numero di versi sempre eguale a quello dei versi dello *sterrimentu*; vengono cantati senza ripetizioni di versi né ampliamenti di alcun tipo. Al più, talvolta, sono conclusi da ritornelli. Il verso impiegato è sempre di misura settenaria.

Lo schema rappresentativo di tutto il gruppo è il seguente:

mVs:	a b	a' b'
------	-----	-------

Ma va ricordato che talvolta si ha anche:

$$a b - b' a'$$

e che in pochi casi il numero dei versi dello *sterrimentu* sale a tre, con corrispondente aumento dei versi della *cobertanza*:

*a b c - a' b' c'*

Esempi:

- [23] *a* Is angialeddus in celu  
*b* Funtì limpiendi lana.  
*a'* Cant'annus custu telu  
*b'* Deu tess'in sa ventana!
- [24] *a* S'urrei de su sambuccu  
*b* Béssid'a ppassillai.  
*b'* Gi pozz'ancor'amai  
*a'* Chi app'intendiu su cuccu.
- [25] *a* Sa mmatt' 'e su ggisminu  
*b* S'angiulu dda salùdada  
*c* Tres bortas a ssu mesi.  
*c'* Båndada àndi sesi,  
*b'* Su coru no cci' attùrada,  
*a'* Si bònid'in camminu.

I *mutettus-versus* semplici sono attestati solo nel Campidano e nell'Ogliastra.

A2) *Mutettus-versus* con *is torradas* (mVt: § 2.4). Sono niente altro che *mutettus-versus* semplici (sempre con *sterrimentu* e *cobertanza* di due versi) eseguiti però con ripetizioni di versi e sviluppi in *cambas* simili, ma non del tutto identici a quelli dei *mutos* normali. La particolarità differenziale più significativa dello sviluppo in *cambas* dei *mutettus* con *is torradas* sta nel fatto che lo *sterrimentu* presenta la ripetizione finale del verso iniziale, per cui da distico si trasforma in terzetto. Se tralasciamo altre peculiarità più incertamente documentate, lo schema rappresentativo è il seguente:

mVt	a b a	a	b' a'	b	a' b'
-----	-------	---	-------	---	-------

Esempio:

- [32] *a* Is giuraus su bintinoi  
*b* Si riu<sup>v</sup>ninti a sa corti.  
*a* Is giuraus su bintinoi.
- a* Is giuraus su bintinoi.  
*b'* Ti amu fin'a sa morti,  
*a'* Ti du giuru de immoi.
- b* Si riu<sup>v</sup>ninti a sa corti.  
*a'* Ti du giuru de immoi,  
*b'* Ti amu fin'a sa morti.

I *mutettus-versus* con *is torradas* risultano attestati solo nel Campidano.

A3) *Mutettus-versus* ellittici (mVe: § 2.5). Sono anch'essi *mutettus-versus* semplici (sempre con *sterrimentu* e *cobertanza* di due versi) ampliati per sviluppo in *cambas*. Presentano però la caratteristica della omissione della enunciazione iniziale dello *sterrimentu*, i cui versi quindi compaiono solo all'inizio delle due *cambas* della *cobertanza*.

Il sottogruppo dei *mutettus-versus* ellittici appare inoltre suddiviso in due varietà.<sup>58</sup> Nella prima i versi dello *sterrimentu* sottinteso vengono introdotti uno per ciascuna delle due *cambas*: diremo che si tratta di *mutettus-versus* ellittici normali (mVe<sup>n</sup>). Lo schema sarà il seguente:

mVen		a	b' a'	b	a' b'
------	--	---	-------	---	-------

Esempio:

- [38]    *a*    A cchi dengas arrori.  
           *b'*        No ti goias occannu  
           *a'*        'Tremipas de sonadori.
- b*        E' unu malu dannu.  
           *a'*        'Tremipas de sonadori  
           *b'*        No ti goias occannu.

Nella seconda varietà i versi dello *sterrimentu* sottinteso vengono introdotti in modo crescente, e cioè uno nella prima *camba* ed ambedue nella seconda. Diremo che si tratta di *mutettus-versus* ellittici crescenti (mVe<sup>s</sup>). Lo schema sarà il seguente:

mVec		a	b' a'	a b	a' b'
------	--	---	-------	-----	-------

Esempio:

- [40]    *a*        Sa matta candu infròridi.  
           *b'*        Su prantu beni e passata:  
           *a'*        'Tristu de chini mòridi!
- a*        Sa matta candu infròridi  
           *b*        Su fruttu in terra làssada.  
           *a'*        'Tristu de chini mòridi:  
           *b'*        Su prantu beni e passata!

I *mutettus* ellittici «normali» ci sono attestati da pochissimi esempi campidanesi; quelli «crescenti» da un gruppetto di esempi raccolti in Ogliastra.

A4) *Mutettus-versus* a riprese (mVr: § 2.6). Sono *mutettus-versus* semplici (in qualche caso anche con *sterrimentu* e *cobertanza* di tre versi) ampliati con il sistema delle riprese e non con quello dello svolgimento in *cambas*.

Il procedimento consiste essenzialmente in ciò: che, dopo un primo *sterrimentu* seguito da una prima *cobertanza*, si ha un secondo *sterrimentu* che ripete totalmente o parzialmente il primo ma ne modifica (per variazione o sostituzione) il verso finale; al secondo *sterrimentu* segue una seconda *cobertanza* che ripete la prima, ma ne modifica un verso (di solito per variazione sinonimica) così da chiudere la nuova rima introdotta dal secondo *sterrimentu*. Solo di rado il procedimento prosegue con un terzo *sterrimentu* (v. § 3.4).

<sup>58</sup>. Per una terza varietà, conosciuta troppo tardi agli effetti di questo lavoro, vedi la nota 31 del presente capitolo.

Si hanno sostanzialmente due varietà di *mutettus-versus* a riprese.<sup>59</sup> Nella prima, che diremo a riprese parallele (mVr<sup>p</sup>), il numero dei versi del primo *sterrimentu* (due o tre che essi siano) resta invariato nel secondo *sterrimentu*. In quasi tutti gli esempi disponibili la nuova rima proposta del secondo *sterrimentu* è ottenuta con l'introduzione di un verso del tutto nuovo rispetto ai precedenti.

Lo schema generale è il seguente:

mVr <sup>p</sup>	1		2	
	<i>a b</i>	<i>a' b'</i>	<i>b c</i>	<i>b' c'<sup>a'</sup></i>

Esempio:

- [57] *a* De sa ventana bbiu  
*b* A Ppippinu ddormendi.  
*a'* Lassa su goru mmiu,  
*b'* Ama ghi ses amendi.
- b* A Ppippinu ddormendi  
*c* In càttiri ddi oru.  
*b'* Ama ghi ses amendi  
*c'<sup>a'</sup>* E lassa gustu goru.

Nella seconda varietà, che diremo a riprese legate (mVr<sup>l</sup>), nel secondo *sterrimentu* si sottintende il primo verso del primo *sterrimentu*.

In quasi tutti gli esempi disponibili, la nuova rima del secondo *sterrimentu* è ottenuta per variazione sinonimica di un verso già presente nel primo *sterrimentu*.

Lo schema generale è il seguente:

mVr <sup>l</sup>	1		2	
	<i>a b</i>	<i>a' b'</i>	<i>c<sup>b</sup></i>	<i>a' c'<sup>b'</sup></i>

Esempio:

- [44] *a* Is preris de sa Seu  
*b* Calanta a dus a dus.  
*a'* Imoi chi cantu deu  
*b'* Citiri, conca de vusu.
- c<sup>b</sup>* Calanta a quattu a quattu.  
*a'* Imoi chi cantu deu  
*c'<sup>b'</sup>* Citiri, conca de gattu.

I *mutettus* a riprese parallele sono attestati soprattutto nell'area campidanese, ma ve ne sono anche alcuni esempi logudoresi e nuoresi (denominati *mutos* nelle raccolte). I *mutettus* a riprese incatenate sono attestati esclusivamente nel Campidano (ma trovano riscontro morfologico assai preciso in alcuni componimenti spagnoli: § 2.6).

B) I *mutettus-mutos* con *torrada* minore (mM>: § 2.3), oltre alla solita divisione in due parti, presentano le seguenti caratteristiche:

<sup>59</sup>. Ma cfr. la nota 52 del presente capitolo.

- 1) Il numero dei versi dello *sterrimentu* è variabile e oscilla da un minimo di tre ad un massimo di undici o tredici;
- 2) Il numero dei versi della *cobertanza* è sempre inferiore a quello dei versi dello *sterrimentu* e, nei casi più caratteristici, è limitato a due soli versi che fin dall'inizio contengono tutte le parole necessarie a chiudere le rime aperte dai versi dello *sterrimentu*;
- 3) I componimenti ci si presentano sempre nella forma ampliata;
- 4) Il meccanismo dell'ampliamento è sempre quello dello sviluppo in *cambas*, ma in qualche caso le modalità differiscono da quelle caratteristiche dei *mutos*.

Il gruppo morfologicamente così delimitato comprende solo una parte dei componimenti che nell'uso o nelle raccolte sono denominati *mutettus*. Di qui la denominazione classificatoria di «*mutettus-mutos con torrada minore*», suggerita dalla opportunità di conservare la denominazione corrente e dalla necessità di segnalare tanto la loro notevole differenza dai *mutettus-versus*, quanto la forte somiglianza con i *mutos con torrada minore*. Quest'ultima somiglianza diviene identità assoluta in alcuni casi che dunque sarebbe superfluo classificare in modo distinto dal gruppo M>; ma la presenza di alcuni tipi di ampliamento non integralmente riconducibili a quello impiegato dai *mutos con torrada minore* la rende opportuna, almeno allo stato attuale della ricerca.

In relazione alle diverse modalità di ampliamento che impiegano, i *mutettus M>* si possono suddividere in almeno due gruppi: *mutettus M>* normali e *mutettus M>* anticipanti o prolettici.<sup>60</sup>

B1) I *mutettus M>* normali (mM<sup>n</sup>>) seguono integralmente le regole dello sviluppo in *cambas* dei *mutos con torrada minore* con i quali quindi si identificano (mM<sup>n</sup>> = M>), anche se in genere presentano *sterrimentus* assai più lunghi e *cobertanze* molto più brevi. Il loro schema generale è il seguente:

mM <sup>n</sup> >	<i>a b</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>b'<sup>a'</sup></i>
-------------------	------------	----------	-----------	----------	------------------------

Esempio:

- [27]     *a*     Signa po ganisteddus,  
           *b*     Quartucciu po iscovas,  
           *c*     Celargius po pani scarzu,  
           *d*     Casteddu po ggenti.
- a*     Signa po ganisteddus.  
           *b'*         Giuru ghi no mmi provas  
           *a'*         In farzu dus fueddus.
- b*     Quartucciu po iscovas.  
           *a'*         In farzu dus fueddus  
           *b'*         Giuru ghi no mi provas.

<sup>60</sup>. Per una varietà non inclusa nella classificazione cfr. la nota 13 del presente capitolo.

<i>c</i>	Celargius po pani scarzu.
<i>b'</i>	Giuru ghi no mmi provas
<i>c'a'</i>	Dus fueddus in farzu.
<i>d</i>	Casteddu po ggenti.
<i>b'</i>	Giuru ghi no mmi provas
<i>d'a'</i>	In farzu po nienti.

Il verso impiegato è quasi sempre di misura settenaria. Da quanto si è detto risulta chiaro che questo tipo di componimento e di ampliamento è comune tanto all'area campidanese ( $mM^n>$ ) quanto a quella logudorese-nuorese ( $M>$ ).

B2) I *mutettus*  $M>$  anticipanti o prolettici ( $mM^a>$ ) modificano in parte le norme dello sviluppo in *cambas* che caratterizzano i *mutos* con *torrada* minore. Infatti, contrariamente alla norma, ripetono il verso iniziale dello *sterrimentu* alla fine dello *sterrimentu* stesso; e nella *cobertanza* concludono ognuna delle *cambas* anticipando il verso dello *sterrimentu* che dovrà dare inizio alla *camba* successiva. Di qui la denominazione classificatoria che abbiamo adottato.

I componimenti di questo gruppo hanno in genere *sterrimentus* assai lunghi (fino ad undici o tredici versi), e *cobertanze* di soli due versi i quali, fin dalla prima loro enunciazione, contengono tutte le parole necessarie a chiudere le rime aperte dallo *sterrimentu*. In alcuni casi, quando l'abilità del compositore è da tanto, le parole dei due versi della *cobertanza* sono disposte secondo un ordine rigoroso di corrispondenza con i versi dello *sterrimentu*: l'ultima parola del secondo verso della *cobertanza* rima con il primo verso dello *sterrimentu*, l'ultima del primo verso con il secondo e così via, sempre retrocedendo. Quando il componimento rispetta questa regola si dice che è «in scala poetica».

Lo schema generale (e secondo le regole della «scala poetica») è il seguente:

$mM^a>$	<i>a b c d, a</i>	<i>a</i>	<i>b' a', b</i>	<i>b</i>	<i>a' b', c</i>	<i>c</i>	<i>b' c'a', d</i>	<i>d</i>	<i>a' d' b'</i>
---------	-------------------	----------	-----------------	----------	-----------------	----------	-------------------	----------	-----------------

Esempio:

[31]	<i>a</i>	Su divinu Gesusu
	<i>b</i>	De barbarus si bid'in mesu
	<i>c</i>	Andendi a terras desertas
	<i>d</i>	A una morti persighiu
	<i>e</i>	Andendi de su Calvariu a pei
	<i>f</i>	Portendi a pala sa gruxi
	<i>g</i>	Coronau de ispinas
	<i>b</i>	De in tant'in tant'arrui.
	<i>a</i>	Su divinu Gesusu.
	<i>a</i>	Su divinu Gesusu.
	<i>b'</i>	A tui luxi ti biu de tesu
	<i>a'</i>	Si t'avvicinas a mei inzertas prusu.
	<i>b</i>	De barbarus si bid'in mesu.
	<i>b</i>	De barbarus si bid'in mesu.
	<i>a'</i>	Si t'avvicinas a mei inzertas prusu
	<i>b'</i>	A tui luxi ti biu de tesu.
	<i>c</i>	Andendi a terras desertas.

<i>c</i>	Andendi a terras desertas.
<i>b'</i>	A tui luxi ti biu de tesu
<i>c'<sup>a</sup></i>	Si t'avvicinas a mei prusu inzertas.
<i>d</i>	A una morti persighiù.
...	
<i>g</i>	Coronau de ispinas.
<i>b'</i>	A tui luxi ti biu de tesu
<i>g'<sup>a</sup></i>	Inzertas prusu si a mei t'avvicinas.
<i>b</i>	De in tant'in tant'arrui.
<i>b</i>	De in tant'in tant'arrui.
<i>a'</i>	Si t'avvicinas a mei inzertas prusu.
<i>h<sup>b'</sup></i>	Ti biu de tesu luxi a tui.

I *mutettus* anticipanti o prolettici sono impiegati esclusivamente nelle gare poetiche. Usano versi di varia misura, senza regola precisa. Sono attestati nella zona campidanese.

I diversi tipi di *mutettus* sono ricapitolabili come segue:

		Sterrimentu	Cobertanza											
mVs		<i>a b</i>												
mVt		<i>a b a</i>	<i>a</i>	<i>b' a'</i>	<i>b</i>									
mVe <sup>n</sup>			<i>a</i>	<i>b' a'</i>	<i>b</i>									
mVe <sup>c</sup>			<i>a</i>	<i>b' a'</i>	<i>a b</i>									
mM <sup>n&gt;</sup>		<i>a b</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>									
mM <sup>a&gt;</sup>		<i>a b c d a</i>	<i>a</i>	<i>b' a' b</i>	<i>b</i>					<i>a' b' c</i>	<i>c</i>	<i>b' c'<sup>a</sup> d</i>	<i>d</i>	<i>a' d'<sup>b'</sup></i>
mVr <sup>p</sup>	1	<i>a b</i>								<i>a' b'</i>				
	2	<i>b c</i>								<i>b' c'<sup>a</sup></i>				
mVr <sup>l</sup>	1	<i>a b</i>								<i>a' b'</i>				
	2	<i>c<sup>b</sup></i>								<i>a' c'<sup>b'</sup></i>				



Capitolo terzo

Le strutture di base e l'origine morfologica

Sommario

- 3.1 I fenomeni di carattere generale.
- 3.2 La bipartizione: significato metrico della divisione in *istèrria* e *torrada*.
- 3.3 I *versus transformati*: variazioni sinonimiche e variazioni per *iperbato*.
- 3.4 Morfologia e funzioni degli ampliamenti per *cambas* e per *riprese*.
- 3.5 Le due matrici morfologiche: la struttura paritetica e la struttura zoppa.
- 3.6 Irriducibilità reciproca delle due strutture di base.
- 3.7 Riducibilità della struttura paritetica al distico.
- 3.8 La questione del distico originario e la distinzione tra origini storiche e origini morfologiche.
- 3.9 La irriducibilità al distico della struttura asimmetrica.

3.1. I fenomeni di carattere generale

Fino a questo punto la nostra indagine è stata volta soprattutto ad individuare ed isolare singoli tipi metrici nella indistinta e confusa massa di forme e di nomi presentati dalla documentazione. È ora necessario però volgere l'attenzione ai fenomeni di carattere generale che accomunano – o totalmente o per gruppi – le varie forme già singolarmente individuate.

Prenderemo le mosse, come è naturale, dalla caratteristica comune a tutti i *mutos* ed i *mutettus*: dalla divisione metrico-logica in due parti nettamente distinte. Il riconoscimento del significato metrico di questa divisione ci porterà subito a considerare la morfologia e le funzioni metrico-contenutistiche di due fenomeni che ben possiamo dire «dinamici»: il procedimento della variazione o trasformazione dei versi, che caratterizza solo una parte dei *mutos* e dei *mutettus* mentre per converso appare usata anche in altri tipi metrici, ed i meccanismi di sviluppo, per *cambas* o per *riprese*, presenti in tutti i *mutos* e *mutettus*, con l'unica eccezione del *mutettu* semplice.

L'esame di questi *versus transformati* e di questi processi di ampliamento, ora puramente esecutivi ed ora strutturalmente indispensabili, ci permetterà di ricavare – in modo che riteniamo non sia vuotamente formalistico – due nuclei morfologici assai semplici: due «strutture» concretamente riconoscibili alla base o all'origine morfologica di tutto il complesso dei *mutos* e dei *mutettus*.

I due nuclei di base, l'uno simmetrico e paritetico, e l'altro non paritetico, asimmetrico, «zoppo», ci si mostreranno strutturalmente irriducibili l'uno all'altro. Né sarà possibile ricondurli ambedue ad una matrice più elementare. Ritroveremo infatti – sia pure in modo sommario dato che l'indagine chiama in causa componimenti diversi dai *mutos* e dai *mutettus* – l'esistenza di un distico come struttura effettivamente e concretamente soggiacente ad un piccolo gruppo di componimenti; vedremo anche che questo distico può, volendo, essere considerato come la matrice formale di un gruppo più ampio che include anche i *mutos* e *mutettus* di struttura paritetica. Ma ancora una volta dovremo constatare che la struttura asimmetrica appare irriducibile.

Alle future indagini si propone dunque il problema della genesi di questa struttura asimmetrica. Occorrerà individuare le concezioni e le tecniche poetico-retoriche che spingono al gioco dei *versus transformati* (in legame più o meno obbligato con le *cambas* o con certi tipi di ripresa), che solo permette di dare equilibrio e simmetria a

contenuti i quali, sotto il profilo metrico, erano stati concepiti in modo deliberatamente non equilibrato e non simmetrico.

### 3.2. La bipartizione: significato metrico della divisione in *istèrria* e *torrada*

La divisione metrica in *istèrria* e *torrada* (o *sterrimentu* e *cobertanza*), che distingue in blocco tutti i *mutos* ed i *mutettus* dalle restanti forme metriche, è un fatto strutturale essenziale: esso infatti da un lato investe – direttamente e parallelamente – tanto i contenuti quanto la forma metrica, e dall'altro provoca, o permette, tutti i fenomeni di ampliamento per *campas* o per riprese, con le connesse «variazioni» e «sostituzioni» di versi.

L'aspetto più appariscente e più noto della struttura bipartita dei *mutos* e dei *mutettus* è certo quello che riguarda il contenuto: il «salto logico» (iato, incongruenza, incoerenza) tra l'immagine o il pensiero (spesso strani, peregrini, bizzarri, o addirittura senza senso) che sono espressi nella prima parte, e l'immagine o il pensiero contenuti nella seconda:

S'angioneddu chi pascit  
Si papat su clavellu.  
    Juru chi no ndi nascit  
    Unu coru prus bellu.<sup>61</sup>

Bella vigu mmurisca  
A ispinas di oru.  
    Tottu s'arruga è ttrista  
    Candu no passas, coru.<sup>62</sup>

Oje sa ferrofia  
Parti ddae Nugòro  
Finas a Macumele.

Oje sa ferrubia.  
    Padronu de ssu coro  
    Dimanda su chi cheres  
    De ssa pessone mia.<sup>63</sup>

Istranzor d'Othieri  
M'an cumbidà'a ppràndere  
E m'ana dad'a bbibere  
I ssa tassa 'e ss'oro.

Istranzor d'Othieri.  
    Ja m'accattan a ttie  
    In traghinor de sàmbene,  
    Si m'apperin su coro.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup>. Madau 1787 p. 23. «L'agnello che pascola - Mangia il garofano. – Giuro che non ne nasce, - Un cuore più bello».

<sup>62</sup>. Garzia 1917, n. 132. «Bel fico d'India - A spine d'oro. – Tutta la strada è triste - Quando non passi, cuore».

<sup>63</sup>. Bellorini 1893, n. 45. «Oggi la ferrovia - Parte da Nuoro - Fino a Macomer. – Oggi la ferrovia. - Padrone del cuore, - Domanda ciò che vuoi - Della persona mia».

<sup>64</sup>. Bellorini 1893, n. 1. «Stranieri d'Ozieri - M'hanno invitato a pranzare – E m'hanno dato a bere – Nella tazza dell'oro. – Stranieri d'Ozieri. - Già mi trovano te - In ruscelli di sangue, - Se m'aprono il cuore».

Inintr' 'e ss'apposentu  
Chi m'ispargo sos pannos  
Issupra sa cadira;  
Lor manza ssa columba.

Inintr' 'e ss'apposentu.  
I ssos tèneros annos  
Mi ponet i ssa tumba  
Su tuu pensamentu.<sup>65</sup>

Gianteris su Re moro,  
Passizende in palattu,  
In sombrèri gronnidu,  
E cubba 'e broccadu.

Sal craes 'e su coro,  
Si l'aia ischidu,  
Non ti l'aia dadu.<sup>66</sup>

La stragrande maggioranza dei *mutos* e dei *mutettus* presenta analoghi salti di significato. Ma non mancano esempi di continuità di senso tra *istèrria* e *torrada*.

Ariser' a mmiri  
'N s'arriga seu bassau;  
No tt'appu bozziu bbiri  
Cantu mmi seu 'mpegnau.<sup>67</sup>

Si mmalàdia mmi bbisi  
E' ssignali dde amori.  
Bollu s'amanti mmiu,  
No bollu prus dottori.<sup>68</sup>

Puzones chi bolades  
Chi ssas alar de oro.  
Puzones chi bolades,  
Nobas a cchi adoro  
Prite non mi portades?<sup>69</sup>

Sos sonor de ss'isquilla  
S'intènden' a ssa corte;  
Sor caddos sun currende,  
Sor de santu Matheu.

---

<sup>65</sup>. Bellorini 1893. «Dentro della camera - Che mi sciorino i panni - Sopra la sedia; - Li macchia la colomba. - Dentro della camera. - Nei teneri anni - Mi pone nella tomba - Il tuo pensiero». Non è chiaro in qual modo la *torrada* chiuda la proposta di rima del verso *c* (*cadira*).

<sup>66</sup>. Ferraro 1891 p. 161. «Der l'altro il Re moro, - Passeggiando nel palazzo, - In cappello guernito, - E giubba di broccato. - Le chiavi del cuore, - Se l'avessi saputo, - Non te le avrei date».

<sup>67</sup>. Garzia 1917, n. 139. «Ieri nel pomeriggio - Son passato nella strada; - Non t'ho potuto vedere - [Per] quanto mi sia impegnato».

<sup>68</sup>. Garzia 1917, n. 516. «Se malata mi vedi - È segno d'amore; - Voglio l'amante mio, - Non voglio più dottore».

<sup>69</sup>. Bellorini 1893, n. 195. «Uccelli che volate, - Colle ali d'oro. - Uccelli che volate, - Nuove a chi adoro - Perché non mi portate?».

Sos sonor de ss'isquilla.

Ca b'acattas sa morte,  
Nom b'andes, coro meu,  
A ccurre sa sortilla.<sup>70</sup>

E non mancano neppure *mutos* e *mutettus* che presentano un più o meno generico parallelismo concettuale, o almeno «una tal quale corrispondenza tra il concetto della prima e quello della seconda parte»:<sup>71</sup>

Arriu bbell', arriu,  
Lassamminci a ppassai;  
De bbir' a ccoru mmiu  
No mmi ndi bozzu stai.<sup>72</sup>

Mesuddi è ttocchau  
A Ssant' e Ccreu ddi ora;  
Chi mmi dd'adi stentau  
Cor' a nno bbenn'ancora?<sup>73</sup>

I' mmari sa sirena  
No dda bozz'incontrai;  
M'allebia' ddugna pena  
Candu ti bbiu bassai.<sup>74</sup>

Ite di' e tristura  
Appo coladu martis.

Ite di' e tristura.  
S'est a bberu chi partis,  
Làssami sa frigura.<sup>75</sup>

Dae santu monte Zero  
Bido totu su mundo.

Dae santu monte Zero.  
Ca nom bid'a ccolumbu  
Sola mi disispero.<sup>76</sup>

---

<sup>70</sup>. Bellowini 1917, n. 267. «I suoni della campana - S'intendono alla corte; - I cavalli stanno correndo, - Quelli di San Matteo. - I suoni della campana. - Perché vi trovi la morte, - Non andarci, cuore mio, - A correre il palio».

<sup>71</sup>. Bellowini 1917 p. 22. Bellowini segnala anche il fatto che «in generale si preferiscono nella *isterria* le parole nobili, i concetti delicati e fuor del comune, se la *torrada* deve essere tenera, affettuosa, le parole e i concetti volgari, le rime 'aspre e chioce' se la *torrada* deve essere burlesca o sprezzante».

<sup>72</sup>. Garzia 1917, n. 106. «Fiume bello, fiume, - Lasciamici passare; - Senza vedere il cuore mio - Non me ne posso stare».

<sup>73</sup>. Garzia 1917, n. 119. «Mezzogiorno è suonato - A Santa Croce da tempo; - Chi me l'ha trattenuto - Cuore che non viene ancora?».

<sup>74</sup>. Garzia 1917, n. 109. «In mare la sirena, - Non la posso trovare. - Mi [si] calma ogni pena - Quando ti vedo passare».

<sup>75</sup>. Bellowini 1893, n. 185. «Che giorno di tristezza - Ho passato martedì. - Che giorno di tristezza. - Se è vero che parti, - Lasciami la figura (ritratto)».

<sup>76</sup>. Bellowini 1893, n. 343. «Da san Monte Zero - Vedo tutto il mondo. - Da san Monte Zero. - Perché non vedo [il] colombo, - Sola mi dispero».

In pianu 'e Caltheddu  
Mi domo sa pudedra  
Cu' sa briglia 'e s'oro.

Allegru giovaneddu,  
Ch'e' che umbra maseda  
Sa chi tenes in coro.<sup>77</sup>

In s'oru 'e su mare  
Canta' su rissignolu  
Cun boghe dolentia.

No minde podia ilthare  
In sa campagna solu  
Ca a tie non bidia.<sup>78</sup>

Tuttavia corrispondenze e parallelismi rimangono spesso assai dubbi, ed i casi di vera e propria continuità di senso sono piuttosto rari;<sup>79</sup> resta dunque statisticamente certo – almeno allo stato attuale delle conoscenze – che il salto logico tra prima e seconda parte è una caratteristica decisamente predominante ed un lineamento nettamente distintivo dei *mutos* e dei *mutettus*.<sup>80</sup>

Ma il fatto contenutistico del salto o iato logico si lega strettamente al fatto metrico. Ci indirizza al riconoscimento di questo decisivo legame la funzione stessa che *istèrria*

---

<sup>77</sup>. Cian 1893-96, n. 167. «Nel piano di Castello - Mi domo la puledra - Con la briglia d'oro. – Allegro giovinetto, - Che è come ombra mansueta - Quella che porti in cuore».

<sup>78</sup>. Cian 1893-96, n. 748. «Sulla riva del mare - Canta l'usignolo - Con voce dolente. – Non me ne potevo stare - Nella campagna solo - Che a te non vedevò».

<sup>79</sup>. Divengono meno infrequenti però nei *mutos* o *mutettus* usati come piante funebri o come ninne nanne: cfr. la nostra nota 58 del Cap. I.

<sup>80</sup>. Su ciò sono d'accordo tutti coloro che si sono occupati di *mutos* e *mutettus*: cfr. per es. Bellorini 1893 p. 22; Garzia 1917 p. 30. Non documentata, e comunque semplicistica, l'opinione di alcuni che i *mutos* originari e più antichi dovessero avere una continuità di senso, poi perdutasi «per corruzione dei testi e decadimento delle capacità poetiche»: oltre Cirese 1961 p. 98, cfr. il § 3.6 del presente capitolo. Dopo il 1964 – ed è positivo segno di un rinato interesse cui mi illudo d'aver contribuito – l'esistenza dello iato è stata contestata (L. Sole 1973). Le posizioni attribuitemi in materia non sono le mie: dunque non mi ero spiegato bene; ma qui segno solo la sensazione che il problema si sia riproposto come se lo iato fosse una manchevolezza di cui, a difesa di *mutos* e *mutettus*, occorre ricusare l'addebito, o anche come se il riconoscerne l'esistenza significasse negare l'unità metrico-stilistica (e poetica) di quei componimenti. Posizioni del genere ci furono, in clima romantico-positivista e oltre: ne è segno la già rammentata idea d'una originaria unità di senso, poi perduta; e segno mi pare di coglierne anche nell'idea di Domenico Valla che in qualche modo mi viene contrapposta e che assegna allo stacco tra *istèrria* e *torrada* la modesta funzione di suscitare attenzione o sorpresa e simili. È un'idea difensiva, di cui non m'accontento. Lo stacco nasce da una scelta, e non da inadeguatezza; è una sfida, non una scorciatoia. E scelta e sfida hanno operato su piano assai più impegnativo dell'espedito accessorio: è il piano dell'ardua costruzione metrica bipartita, e dell'ancora più ardua struttura asimmetrica o zoppa, con tutto il corredo di capacità ritmiche e di fantasia linguistica che occorrono per gestire i *versus transformati* o *retrogbe* che il sistema esige. Onde è che in materia di «distacco» consentivo, e consento, con quanto di Pasolini mi si obietta («l'unità dei mutos consiste proprio nell'irrazionalità di quel distacco»), a condizione però che l'irrazionalità sia ben stretta tra virgolette, data la cristallina logica metrica dei costrutti. Meno consentirei con l'esasperata ricerca di continuità grezzamente contenutistiche, giacché non ne occorre il supporto per garantire l'unità effettiva; e qualche dubbio avrei su ricerche di raccordi o parallelismi d'immagini, se immaginosamente condotti come mi pare accada in altro giudizio pasoliniano: l'immaginare sulle immagini è diritto di ogni lettore, me compreso; e tanto più lo è per testi così «aperti». Ma nello studio più m'è parso contasse il sistema, anch'esso nei suoi modi affascinante, e tuttavia meno opinabile: un sistema che genera il paradosso di una miriade di testi la cui piena libertà di immagini nasce proprio dall'auto-assogettarsi alle ferree leggi delle *cobblas estrampas*. Nella ovvia molteplicità dei possibili piani di lettura ha cittadinanza anche il piano del «discorso metrico» (cfr. § 0.1, nt. 2).

e *torrada* svolgono in rapporto al contenuto. Se infatti prescindiamo dai rari casi di senso continuo, è evidente che le intenzioni effettive dei componimenti, i sentimenti reali cui *mutos* e *mutettus* vogliono dar voce, sono affidati alla seconda parte; e questa seconda parte, infatti, – oltre che con i nomi di *torrada* e *cobertanza* che additano esclusivamente il suo ruolo metrico di «chiusura» o «copertura» delle rime –, è talvolta chiamata anche, in rapporto al senso, «*su finì*», e cioè «il fine», «lo scopo». Viceversa l'*istèrria*, per ciò che riguarda il contenuto, ha una funzione puramente metrica e strumentale: deve solo «stendere» le rime che dovranno essere coperte o chiuse dalla *torrada*. E ad eccezione dei pochi casi di continuità o di parallelismo concettuali, l'*istèrria* svolge il suo compito con totale libertà di contenuto sia in rapporto al senso della *torrada* sia in rapporto alla realtà. Di qui la «bizzarria» delle *istèrrias* che ha colpito ora favorevolmente ed ora sfavorevolmente il gusto più o meno affinato e critico degli osservatori; di qui anche l'ipotesi, abbastanza verosimile, che la composizione della *torrada* debba logicamente precedere quella dell'*istèrria*.<sup>81</sup>

Ma a parte le questioni di gusto e le ipotesi, è chiaro che la *istèrria* ha sempre una funzione essenzialmente metrica, e subordina totalmente i contenuti a questo suo compito metrico, del resto nettamente additato dalle sue denominazioni. Dal canto suo la *torrada*, se da un lato ha il compito di esprimere il sentimento, dall'altro deve obbedire ad una legge metrica rigorosa e senza eccezioni: quella di coprire tutte le rime stese dall'*istèrria*. Insomma la incongruenza dei contenuti si innesta su (e coincide con) una forma metrica altrettanto nettamente bipartita, di modo che una intera strofe (*istèrria* o *sterrimentu*) si configura come *funzione isofonica* di un'altra strofe (*torrada* o *cobertanza*): un procedimento che nel *fiore* degli stornelli appare in forma elementare e facilitante (v. la nota 1 dello scritto sui canti rumeni) ma che nella metrica sarda assume dimensioni e difficoltà altrove sconosciute.

Il carattere integrale – e cioè contenutistico e metrico insieme – della bipartizione dei *mutos* e dei *mutettus* non può dunque essere dimenticato né in sede di comparazione né in sede di studio specifico dei soli componimenti sardi.

Per quanto riguarda la comparazione con componimenti non isolani ci limiteremo a qualche accenno. La incongruenza dei *mutos* e *mutettus* è stata paragonata al salto di significato che vi è tra gli «esordi» e il contenuto vero e proprio degli stornelli o di taluni strambotti o rispetti; ma il confronto resta generico e poco illuminante proprio perché nei componimenti sardi l'incongruenza del contenuto trova esatta corrispondenza in una divisione metrica che invece manca del tutto nei rispetti e negli strambotti, e che negli stornelli, quando c'è, si limita alla differenza di misura tra il quinario iniziale ed i due endecasillabi che seguono.<sup>82</sup> Più significativa sembra invece l'analogia tra *mutos* e *mutettus* da un lato e la quartina bavarese (*Schnaderhüpfel*), certe *coplas* spagnuole, il *mani* turco, il *pantun* indonesiano, alcune quartine cinesi<sup>83</sup> dall'altro;<sup>84</sup> ma anche in questi casi sarà necessario approfondire l'aspetto metrico del raffronto, per verificare in quale modo *coplas*, *mani*, *pantun*, ecc. stabiliscano il rapporto tra il salto logico e lo schema strofico, e per accertare se facciano ricorso (come non pare che avvenga) a forme di ampliamento paragonabili a quelle che per

<sup>81</sup>. L'ipotesi, già accennata da Enrico Carrara, fu poi sostenuta più esplicitamente ed analiticamente da Domenico Valla: cfr. Cirese 1961 pp. 96 sgg. – Confermano pienamente questa precedenza (l'*istèrria* è funzione isofonica della *torrada*: v. oltre) le *albureas* di cui al § 1.13.

<sup>82</sup>. Cfr. Cirese 1961 p. 101 (e lo scritto 1968b riprodotto nel presente volume).

<sup>83</sup>. Cfr. M. L. Wagner 1906; R. Garzia 1917 p. 45; P. Toschi, 1957b p. 10. Per i componimenti spagnoli vedi anche la nota 55 del cap. II.

<sup>84</sup>. Come abbiamo accennato nella *Premessa* all'elenco dei riscontri bisogna aggiungere anche le canzonette amorose russe dette *tchastouchki* (cfr. I. Sokolov 1945) e i canti amorosi dei Galla dell'Africa Orientale (cfr. M. M. Moreno 1935 pp. 141 sgg.).

necessità strutturali o per altre ragioni caratterizzano la quasi totalità dei componimenti sardi bipartiti.

Ma torniamo all'esame specifico delle forme isolate, che è il nostro compito attuale. La divisione metrica in due parti, che corrisponde allo iato logico, consiste in ciò: che la prima parte deve stendere le rime e la seconda deve chiuderle e coprirle, come appunto indicano le denominazioni di *istèrria* o *sterrimentu* e di *torrada* o *cobertanza*. La regola ha due facce: da un lato all'interno delle due parti non vi sono, e non possono *mai* esservi, rime tra i versi costitutivi di ciascuna di esse; dall'altro, e per converso, le rime proposte dai versi costitutivi della prima parte dovranno essere onorate, *sempre e tutte*, dai versi della seconda parte.<sup>85</sup> Come abbiamo già osservato, adottando la terminologia della trattatistica provenzale, si potrebbe dire che *istèrria* e *torrada* sono una coppia di *cobblas estrampas* (§ 0.3).

L'esempio più chiaro ed evidente ci è offerto dai *mutettus* semplici che, per l'assenza di qualsiasi ampliamento e per il numero uguale di versi nello *sterrimentu* e nella *cobertanza*, offrono con immediatezza lo schema-modello di questa regola metrica:

*a* De sa turri de su forti  
*b* Si biri Barbaria.  
*a'* Deu dongu sa bona notti  
*b'* A sa picciocca mia.<sup>86</sup>

*a* Bortas canti cci bassu  
*b* In sa ventan'ammiru  
*c* Una vacci dde mmoru.  
*c'* Po sa ghi bort'in coru  
*b'* Unu ggrandu suspiru  
*a'* In custa borta lassu.<sup>87</sup>

Ma non è difficile verificare che la norma è rispettata con assoluto rigore da tutti i *mutos* e *mutettus*, quale che sia il loro tipo.

L'aspetto più importante della regola metrica è quello che riguarda l'obbligo che i versi della *torrada* chiudano sempre e tutte le rime aperte dai versi dell'*istèrria*. È a questo punto infatti che si manifesta il carattere per così dire «attivo» della forma metrica bipartita.

La legge è che il movimento aperto dalla enunciazione o stesura iniziale delle rime, e cioè dall'*istèrria* o *sterrimentu*, debba sempre essere concluso in perfetto equilibrio metrico dalla *torrada* o *cobertanza*. Ora – ed è questo il lineamento metrico più significativo e caratterizzante – il perfetto equilibrio può essere ottenuto in due modi: o fin dall'inizio, oppure nel corso dello sviluppo in *cambas*. Nel primo caso (*mutos* normali e *mutettus-versus*) si assegnano alla *torrada*, fin dalla sua prima *camba*, tanti versi costitutivi quanti ne occorrono sia numericamente sia qualitativamente per corrispondere in modo totale e immediato alle esigenze di rime dell'*istèrria*. Nel secondo caso invece si assegnano alla *torrada* versi che all'inizio sono insufficienti – o per numero, o per disponibilità esplicita di rime – a chiudere le rime stese dall'*istèrria*, e si affida il compito della copertura totale delle rime ai meccanismi della variazione dei versi e degli sviluppi in *cambas* o per riprese.

<sup>85</sup>. Nel caso si accetti l'ipotesi, più sopra ricordata (cfr. la nota 21), della precedenza logica della composizione della *torrada* sull'*istèrria* si invertono i termini ma il rapporto metrico resta identico.

<sup>86</sup>. Garzia 1917, n. 92. «Dalla torre del forte - Si vede Barberia. – Io do la buona notte - Alla ragazza mia».

<sup>87</sup>. Garzia 1917, n. 88. «Quante volte ci passo - Alla finestra ammiro - Una faccia di moro. – Per quella che porto in cuore - Un grande sospiro - In questa porta lascio».

Al di là delle numerose altre differenze morfologiche secondarie, viene così a delinearsi tra i vari tipi di *mutos* e *mutettus* una netta differenza di fondo che riguarda il momento stesso in cui ogni componimento viene concepito e nasce: a quel momento infatti risale la scelta tra due diverse possibilità metriche: quella delle «*torradas* eguali» e quella delle «*torradas* minori».

L'esame più analitico dei caratteri morfologici e delle funzioni dei *versus transformati* e degli ampliamenti per *cambas* o per riprese ci consentirà di identificare in maniera diretta ed estremamente chiara le due strutture di base – paritetica l'una, e non paritetica, asimmetrica o «zoppa» l'altra – tra le quali può operarsi la scelta compositiva e nelle quali quindi deve riconoscersi l'origine morfologica di tutti i *mutos* e *mutettus*.

### 3.3. I *versus transformati*: variazioni sinonimiche e variazioni per iperbato

I versi che nella terminologia metrica sarda sono detti «varianti», «trobeados», «trobojados» (e cioè impastoiati, complicati)<sup>88</sup> sono larghissimamente impiegati in tutta la poesia isolana di tipo tradizionale: così nelle *modas* degli improvvisatori come nelle canzoni a *curbas*, tanto nelle ninne nanne quanto negli scongiuri, sia negli *attitidos* o pianti funebri sia nella *retroga* o *arretroga*. Il loro uso nei *mutos* e nei *mutettus*, perciò, è solo un aspetto particolare di un fenomeno assai più generale nella metrica e nella retorica sarde.

Va poi aggiunto che i versi «varianti» sardi trovano larghissimi riscontri nella poesia aulica o popolare di età e culture diversissime: dalla poesia latina medievale («Sum deictus in momento / Rori datus atque vento / Vento datus atque rori / Vite prima turpiori») alla lirica romanza delle origini («En o sagrad'en Vigo / Bailava corpo velido; / En Vigo, no sagrado / Bailava corpo delgado»), dalla poesia gallese in *enghyinion* («Boed emendiceid ir guit *guenn* ... / Boed emendiceid ir guit *glass* ...») a quella turca, o cinese ecc., per non parlare degli «estribillos de repetición» già ricordati, delle notissime «riprese» dei rispetti toscani, delle variazioni dei canti enumerativi e iterativi, ecc.

Lo studio della morfologia e delle tecniche di questi «versi varianti», – che, riprendendo la terminologia medievale, ben possiamo chiamare *versus* (o *rithmi*) *transformati* – appare dunque del più vivo interesse sia per il complesso della poesia sarda sia per i suoi rapporti extra-isolani. Ma per il momento ci limiteremo ai soli fatti che riguardano i *mutos* e i *mutettus*.

In proposito va subito sottolineato che non esiste alcun rapporto obbligatorio tra divisione in *istérria* e *torrada* da un lato e *versus transformati* dall'altro: i *mutos* ed i *mutettus*, infatti, impiegano o non impiegano la variazione dei versi in relazione ad altre loro caratteristiche. Non fanno ricorso alcuno ai *versus transformati* né il *mutettu* semplice, che non ha sviluppi in *cambas*, né i componimenti che sviluppano in *cambas* schemi caratterizzati dall'eguaglianza del numero dei versi di *istérria* e *torrada* (*mutos* normali, *mutettus* con *is torradas* ed ellittici). Impiegano invece la variazione dei versi i componimenti ampliati per riprese e cioè, i *mutettus* a riprese parallele o legate, e quelli che sviluppano in *cambas* schemi con *torrada* minore. Risulta chiaro dunque che il rapporto che si stabilisce tra l'impiego della variazione dei versi e le forme metriche bipartite dipende da un lato dalla presenza o meno degli ampliamenti, dall'altro dalla natura di questi ampliamenti (per *cambas* o per riprese), e infine dal tipo di schema (con *torrada* uguale o minore) cui gli ampliamenti si applicano.

<sup>88</sup>. Per queste denominazioni cfr. Cirese 1961 p. 28.



Ma non basta: le possibilità e le condizioni di impiego dei *versus transformati* nei *mutos* e nei *mutettus* cambiano anche in rapporto ai caratteri morfologici della variazione che possono sostanzialmente ricondursi a due tipi, come dobbiamo appunto vedere.

Lo scopo cui tendono (o, se si preferisce, l'effetto che ottengono) i *versus transformati* dei *mutos* e dei *mutettus* è il seguente: aprire o chiudere (e talvolta aprire e chiudere parallelamente) rime differenti da quelle che i versi costitutivi del componimento aprivano o chiudevano nella loro formulazione originaria e iniziale. Va qui ricordato che effetti in parte simili ottiene anche quel procedimento che abbiamo detto di «sostituzione» o, più esattamente, di introduzione parziale e progressiva dei versi che caratterizza lo *sterrimentu* dei *mutettus* a riprese e la *torrada* di quelle varietà dei *mutos* normali e con *torrada* minore che abbiamo classificato come  $M^i=$  e  $M^i>$ ; ma i modi di impiego e le funzioni effettive di questa sostituzione differiscono da quelli dei *versus transformati* e saranno perciò esaminati in luogo più opportuno, e cioè nel corso dell'esame degli ampliamenti. Quanto invece ai *versus transformati*, questi ottengono lo scopo di introdurre rime nuove con due tipi di trasformazione: la variazione sinonimica (o para-sinonimica), e l'inversione o iperbato.

Il procedimento della variazione sinonimica o para-sinonimica opera sulla sola parte finale del verso, e più specialmente sulle parole in posizione di rima, che appunto vengono sostituite con altre che spesso sono dei sinonimi delle precedenti, ma che possono anche non esserlo affatto:

Calant'a ddus a ddusu...

Cittirì, gonch' 'e vusu.

Calant'a cuattr'a cuattru...

Cittirì, gonch' 'e ggattu.

Calant'a ss'osteria...

Cittirì, gonch' 'e stria.<sup>89</sup>

Il procedimento della variazione per iperbato o inversione consiste invece nella pura e semplice modificazione dell'ordine interno delle parole del verso, nessuna delle quali quindi viene sostituita:

A custùmene meu

A su meu custùmene.

Si t'avvicinas a mei inzertas prusu

Si t'avvicinas a mei prusu inzertas

Inzertas prusu si a mei t'avvicinas.<sup>90</sup>

Naturalmente le distinzioni tra i due tipi di *versus transformati* non sono sempre così nette. A parte il fatto che ragioni grammaticali, sintattiche, di accenti e simili possono richiedere qualche inversione anche nelle variazioni sinonimiche e qualche sostituzione anche in quelle per iperbato, c'è da notare che i due procedimenti talvolta si combinano tra loro oppure operano ambedue all'interno dello stesso componimento ed a carico degli stessi versi, senza regola precisa ed a seconda delle necessità contingenti:

Che non bi lòmpen rùo(s)...

<sup>89</sup>. Cfr. il testo già riferito al n. [46].

<sup>90</sup>. Cfr. i testi già riferiti ai nn. [21] e [31].

Culthos irrocos tuo(s).  
Non bi lòmpen bultheddo(s)  
Culthos tuos faeddo(s).

S'ogiu tou m'a' presu  
Presu m'a' s'ogiu tou  
S'ogiu tou assogradu.

In farzu dus fueddus  
Dus fueddus in farzu  
In farzu po nienti.

A chini mali opèrada  
Chi mali opèrada e chini.<sup>91</sup>

Ma per quanto i due procedimenti si mescolino o si sovrappongano, riesce tuttavia abbastanza agevole, nella maggioranza dei casi, il riconoscere la loro diversità morfologica ed i diversi effetti che essa comporta nei riguardi del contenuto e delle modalità o possibilità di impiego.

Per ciò che riguarda i contenuti, è assolutamente evidente che la variazione per iperbato li lascia del tutto immoificati. Viceversa la variazione sinonimica o para-sinonimica comporta sempre delle modificazioni più o meno sostanziali, perché la introduzione di parole diverse da quelle in precedenza contenute nel verso innova il senso, e lo incrementa o fa progredire. Si tratta naturalmente di incrementi o innovazioni di portata minima o comunque assai limitata; tuttavia sono notevoli se li si confronta con la totale immobilità del senso che caratterizza la variazione per iperbato o inversione.

La diversità morfologica di due procedimenti di variazione si riflette anche nelle modalità d'impiego.

La variazione sinonimica e para-sinonimica infatti, basata com'è sulla sostituzione della parte finale del verso, si presta ad operare facilmente delle modificazioni contemporanee e parallele di coppie di versi, uno nell'*istèrria* o *sterrimentu* ed uno nella *torrada* o *cobertanza*; perciò si adatta particolarmente allo sviluppo per «ripres» che richiede appunto queste modificazioni contemporanee e parallele (vedi il parallelismo di *versus transformati* di cui parlo al § 4.3 dello scritto sugli strambotti).

La variazione per iperbato o inversione non si presta altrettanto bene a queste modificazioni in coppia, giacché non è facile costruire versi che, a due a due, contengano fin dalla stesura originaria più di una coppia di rime; ed in effetti la variazione per iperbato o inversione appare usata soprattutto negli sviluppi in *cambas* che non richiedono modificazioni contemporanee e parallele di coppie di versi, e vogliono solo modificazioni dei versi della *torrada*.

Naturalmente non è possibile stabilire rapporti rigidamente esclusivi tra tipo di ampliamento e tipo di variazione. Le *cobertanze* dei *mutettus* a riprese ad esempio, usano spesso l'iperbato se il corrispondente verso dello *sterrimentu* è il risultato di una sostituzione: si vedano infatti i testi [17], [18], [51], [52]. Tuttavia è possibile affermare che, almeno in linea generale, la variazione sinonimica o para-sinonimica appartiene prevalentemente ai componenti ampliati per riprese (mV<sub>r</sub>), mentre la variazione per iperbato o inversione appartiene prevalentemente ai componenti con *torrada* minore ampliati per *cambas* (M>, mM>).

---

<sup>91</sup>. Cfr. i testi già riferiti ai nn. [19], [13], [27], [28].

## 3.4. Morfologia e funzioni degli ampliamenti per cambas e per riprese

La terza caratteristica generale dei *mutos* e dei *mutettus* è costituita da quei meccanismi di moltiplicazione di strofe e di iterazione multipla e più o meno variata di versi che abbiamo denominato «ampliamenti». Tra tutti i componimenti divisi in *istèrria* e *torrada*, infatti, il solo *mutettu* semplice (mVs) ci si presenta senza tali ampliamenti: tutti gli altri *mutos* e *mutettus* invece sono sempre ampliati secondo due procedimenti morfologicamente diversi: quello per *cambas* (§ 1.5) e quello per riprese (§ 2.6).

Il procedimento per *cambas* è indubbiamente il più frequente ed il più tipico. Esso infatti è usato dalla maggioranza dei tipi di *mutos* e *mutettus*, e cioè dal *mutu* normale (M=), dai *mutos* con *torrada* minore propria o impropria (M>, M|>), dai *mutettus-versus* con *is torradas* (mVt), dai *mutettus-versus* ellittici (mVe), e infine dai *mutettus-mutos* con *torrada* minore (mM>). Inoltre esso appare tecnicamente applicabile solo a componimenti con divisione metrica in *istèrria* e *torrada*, e cioè con struttura bipartita; e di fatto – almeno allo stato attuale delle indagini e delle conoscenze – non sembra impiegato da alcun altro tipo di componimento isolano o extra-isolano.

Il procedimento per riprese invece è più raro tra i *mutos* ed i *mutettus*: lo troviamo applicato infatti solo nei *mutettus-versus* a riprese parallele o legate (mVr<sup>p</sup>, mVr<sup>l</sup>), ed eccezionalmente nell'unico esempio di legame per ripresa di due *mutos* distinti (<sub>2</sub>M>). Per converso il procedimento per riprese appare tecnicamente applicabile anche a componimenti senza divisione metrico-logica in *istèrria* e *torrada*; e di fatto lo troviamo largamente impiegato non solo in numerosi componimenti sardi (ninne nanne, *attitudu*, *retroga* ecc.), ma anche in moltissimi componimenti extra-isolani (si pensi in genere ai componimenti parallelistici, alle riprese dei rispetti toscani, a molte composizioni di carattere enumerativo-iterativo ecc., e, per un riscontro più specifico e diretto, alle già ricordate *coplas* spagnole con «estribillo de repetición»).

Ma, per restare nel nostro campo, ecco le modalità dei due tipi di procedimento nei *mutos* e nei *mutettus*.

Lo sviluppo in *cambas* osserva la seguente regola generale: ad una sola *istèrria* (o *sterrimentu*) – che in alcuni casi piuttosto rari può anche essere sottintesa (mVe), e che qualche volta presenta anche la ripetizione finale del verso iniziale (mVt, mM<sup>a</sup>>) – segue una *torrada* (o *cobertanza*) i cui versi costitutivi – talvolta inalterati (M=, mVt, mVe), talvolta invece variati, e in genere per iperbato (M>, M|>, mM>) – vengono ripetuti tante volte quante ne occorrono per formare un numero di strofe, o *cambas*, pari al numero dei versi costitutivi dell'*istèrria*; ognuna delle *cambas* poi si apre (e talvolta anche si chiude: mM<sup>a</sup>>) con la ripetizione di uno dei versi dell'*istèrria*.

Se tralasciamo alcune minori differenze gli schemi semplificati delle diverse varietà dello sviluppo in *cambas* (o *accambamentu*) risultano essere quelli del quadro seguente:

Tipo	Sterrimentu o Istèrria	Torrada o Cobertanza					
		1 <sup>a</sup> camba		2 <sup>a</sup> camba		3 <sup>a</sup> camba	
M=	<i>a b a</i>	<i>a</i>	<i>b'a'</i>	<i>b</i>	<i>a' b'</i>		
M>	<i>a b</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>b'a'</i>		
mVt	<i>a b a</i>	<i>a</i>	<i>b' a'</i>	<i>b</i>	<i>a' b'</i>		
mM <sup>a</sup> >	<i>a b c a</i>	<i>a</i>	<i>b' a' b</i>	<i>b</i>	<i>a' b' c</i>	<i>c</i>	<i>b' c'a'</i>
mVe		<i>a</i>	<i>b' a'</i>	<i>a b</i>	<i>a' b'</i>		

MODALITÀ DELLO SVILUPPO IN CAMBAS

L'ampliamento per riprese – che è impiegato soltanto dai *mutettus-versus* a riprese parallele ( $mVr^p$ ) o legate ( $mVr^l$ ) – osserva invece la seguente regola: ad un primo *sterrimentu* segue una prima *cobertanza* senza sviluppo in *cambas* e con numero di versi sempre uguale a quello dei versi dello *sterrimentu*; si ripete poi, totalmente ( $mVr^p$ ) o parzialmente ( $mVr^l$ ), lo *sterrimentu*, ma se ne modifica (per variazione in genere sinonimica) il verso finale; oppure si sostituisce con un verso del tutto nuovo uno dei precedenti; si ripete quindi la *cobertanza*, di cui si trasforma un verso in corrispondenza con la modificazione apportata nello *sterrimentu*. Teoricamente si potrebbe procedere all'infinito, ma gli esempi disponibili non vanno oltre il terzo *sterrimentu*. Gli schemi semplificati delle due varietà risultano dunque i seguenti:

Tipo	1		2	
	Sterr.	Cob.	Sterr.	Cob.
$mVr^p$	<i>a b</i>	<i>a' b'</i>	<i>b c</i>	<i>a' c<sup>b'</sup></i>
$mVr^l$	<i>a b</i>	<i>a' b'</i>	<i>c<sup>a</sup></i>	<i>a' c<sup>b</sup></i>
MODALITÀ DELLO SVILUPPO PER RIPRESE				

Se guardiamo ai fatti essenziali la prima e più evidente differenza tra il gruppo degli sviluppi in *cambas* e quello degli sviluppi per riprese sta in ciò: che lo sviluppo in *cambas* agisce solo sulla seconda parte del componimento, e non comporta né modificazioni né ripetizioni dell'*istèrria*:

*a* Trer barcas sum bessinde,  
*b* Una ès capitana.

*a* Trer barcas sum bessinde.  
*b'* Accerada i ssa bentana  
*a'* Pare rosa isparghinde.

*b* Una ès capitana.  
*a'* Pare rosa isparghinde  
*b'* Accerada i ssa bentana.<sup>92</sup>

Lo sviluppo per riprese invece agisce parallelamente tanto sulla prima quanto sulla seconda parte del componimento, e comporta la ripetizione multipla (ma limitata ai soli versi costitutivi), tanto dello *sterrimentu* quanto della *cobertanza*:

*a* Picciocchedd'ortolanu  
*b* Gettamind'una vigu.  
*a'* Ammarolla sa mmanu  
*b'* No ccrettas chi ti bigu.

*b* Gettamind'una vigu,  
*c* Donamidida gun folla.  
*b'* No ccrettas chi ti bigu  
*c<sup>a'</sup>* Sa mmanu tua ammarolla.<sup>93</sup>

<sup>92</sup>. Bellorini 1893, n. 75. «Tre barche escono, - Una è capitana. - Tre barche escono. - Affacciata alla finestra - Sembri rosa che sboccia. - Una è capitana. - Sembri rosa che sboccia, - Affacciata alla finestra».

È dunque evidente che lo sviluppo per *cambas* costituisce un procedimento, per così dire, «chiuso», mentre invece quello per riprese è «aperto». Il numero delle *cambas*, infatti, è fissato e limitato rigidamente dal numero dei versi «stesisi» nella *istèrria*: esauriti quelli, il procedimento ed il componimento sono definitivamente conclusi.<sup>94</sup> Il numero delle riprese, invece, è teoricamente illimitato, giacché le variazioni o sostituzioni dell'ultimo verso dello *sterrimentu* (e quelle corrispondenti della *cobertanza*) possono essere moltiplicate a volontà.

Ed è altrettanto evidente che il procedimento «aperto» per riprese ha un carattere «parallelistico» che manca invece nel procedimento «chiuso» per *cambas*; le riprese, infatti, operano su coppie di versi che modificano parallelamente (quanto a risultato di rima, non quanto a modalità di trasformazione, la quale invece, come abbiamo visto, può essere diversa per ciascuno degli elementi della coppia); il procedimento per *cambas* invece, agisce solo sulla seconda parte del componimento e, quando debba far ricorso a trasformazioni di versi, opera solo sui versi della *cobertanza*.

Un'altra differenza si accompagna e si intreccia alle precedenti, e riguarda l'impiego più o meno obbligatorio delle variazioni dei versi. Da questo punto di vista appare infatti chiaro che il procedimento per riprese deve sempre ed obbligatoriamente far ricorso alla variazione dei versi: o variazioni contemporanee e parallele della coppia, o introduzione di un verso nuovo nello *sterrimentu* e variazione di un verso vecchio nella *cobertanza*. Il procedimento per *cambas* invece è realizzabile anche senza necessità di ricorrere a variazioni di versi, e fa ricorso ai *versus transformati* solo nel caso di componimenti con *torrada* minore.

Da tutte queste differenze di morfologia e di condizioni di impiego risulta chiaro che le riprese e le *cambas* assolvono funzioni diverse. Per individuarle gioverà avvalerci di quella riduzione ai versi costitutivi che abbiamo già usato in precedenza.

Si prenda un qualsiasi esempio di *mutu* normale nel suo completo sviluppo in *cambas*:

*a* Tres agus, tres agullas  
*b* Puntas in su gippone.

*a* Tres agus, tres agullas.  
*b'* O maccu famfarone,  
*a'* De me non ti nde brullas.

*b* Puntas in su gippone.  
*a'* De me non ti nde brullas,  
*b'* O maccu famfarone.<sup>95</sup>

Se eliminiamo le ripetizioni di versi e la moltiplicazione di strofe che costituiscono l'ampliamento in *cambas*, il residuo di versi costitutivi è metricamente compiuto ed autosufficiente, né presenta impoverimento alcuno del contenuto:

*a* Tres agus, tres agullas  
*b* Puntas in su gippone.

<sup>93</sup>. Garzia 1917, n. 653. «Ragazzino ortolano, - Gettami un fico. - A forza la mano - Non credere che ti prenda. - Gettami un fico, - Dammelo con la foglia. - Non credere che ti prenda - La mano tua a forza».

<sup>94</sup>. Per prolungare un *mutu* sviluppato in *cambas* non c'è altra possibilità che comporne un altro che riprenda un verso del primo, come avviene nel caso dei due *mutos-attitidos* di Fonni (2M>).

<sup>95</sup>. Bellowini 1893, n. 580. «Tre aghi, tre spilli - Appunti nel giubbone. - Tre aghi, tre spilli. - O matto fanfarone - Di me non te ne burli».

a' De me non ti nde brullas  
b' O maccu famfarone.

Come è evidente, i quattro versi rispettano pienamente la regola della completa corrispondenza di rime tra *istèrria* e *torrada*, e possono benissimo fare a meno dello sviluppo in *cambas*: tanto è vero che in Ogliastra è stato raccolto il seguente testo di *mutettu-versu* semplice:

a Tres agus, tres agullas  
b Chi tengo in su gippone.  
a' De mei non ti brullas  
b' Su maccu fanfarone!<sup>96</sup>

Risultati identici – e cioè residui metricamente autosufficienti e contenutisticamente non impoveriti – si ottengono operando sui *mutettus* con *is torradas* e su quelli ellittici; e la cosa è del tutto ovvia, giacché questi componimenti non sono altro che il grado ampliato in *cambas* dei *mutettus* semplici: sottraendo dunque le *cambas* si ottiene di nuovo il componimento di partenza. L'operazione infine dà risultati identici anche se applicata a quella varietà del *mutu* normale che abbiamo designato come  $M^i=$  e che è caratterizzata dalla «sostituzione» (o meglio introduzione parziale e progressiva) dei versi della *torrada*. Infatti la riduzione ai versi costitutivi in un *mutu* come quello già riferito al [14] elimina le *cambas* che ripetono versi identici, ma deve conservare quelle con versi nuovi rispetto alle precedenti; il risultato perciò dà eguaglianza numerica e piena corrispondenza delle rime tra *istèrria* e *torrada*.

a Ite bellu puzzone  
b De pumas iipumadu  
c In gabbia 'e oro  
d Intro 'e Salighera  
e Ca lu ghere' sa Franza,  
f Mudadu che in feltha,  
g Ch'e' subra sa ventana,  
h Como imbia' s'almada.

b' Cantu m'a' causadu  
a' In culth'occasione  
d' No m'incontro a manera  
c' Dare a tie su goro  
h' A cant'e' resultada  
e' Sa nolthra fratellanza  
f' Sa ghi t'as polthu in teltha  
g' Ite idea vana.

Si noterà tuttavia che nel caso dei *mutos* normali con introduzione progressiva dei versi, come appunto quello ora esaminato, le *cambas* hanno una certa funzione rispetto al contenuto: lo introducono progressivamente. Ma il compositore avrebbe potuto enunciare fin dalla prima *camba* tutti i versi costitutivi della *torrada*, invece che immetterli di *camba* in *camba*. In questo caso perciò le *cambas* non sono totalmente superflue e inefficaci, ma non sono neppure indispensabili.

È dunque evidente che lo sviluppo in *cambas* dei componimenti con *torrada* uguale – e cioè *mutos* normali ( $M=$ ,  $M^i=$ ), *mutettus* con *is torradas* (mVt) e *mutettus* ellittici (mVe) –

<sup>96</sup>. Moretti 1958, n. 135.

è un fatto puramente esecutivo: metricamente superfluo e contenutisticamente inefficiente (o almeno non indispensabile).

Ben diverso è il risultato se l'operazione di riduzione ai versi costitutivi opera sugli sviluppi in *cambas* dei *mutos* e *mutettus* con *torrada* minore. Basti un solo esempio, per il quale ci serviremo del testo già riferito al numero [7]:

*a* Dae Santa Marina  
*b* Facu bist'a ssa loza  
*c* E bbio s'ammorada.

*a* Dae Santa Marina.  
*a'* Dorada foza e chima.

*b* Facu bist'a ssa loza.  
*b'a'* Dorada chim'e ffoza.

*c* E bbio s'ammorada.  
*c'a'* Chima e ffoza dorada.

Se si eliminano gli sviluppi in *cambas* si ha:

*a* Dae Santa Marina  
*b* Facu bist'a ssa loza  
*c* E bbio s'ammorada.

*a'* Dorada foza e chima.

La scomparsa delle variazioni per iperbato (che, come sappiamo, non modificano i contenuti) non ha minimamente impoverito il testo dal punto di vista del senso; lo ha però turbato profondamente dal punto di vista metrico. Il residuo infatti ha lo schema

*a b c - a'*

che non rispetta la regola fondamentale della piena corrispondenza di rime tra *istèrria* e *torrada*.

Risultati perfettamente identici – sia per l'immobilità del contenuto sia per lo squilibrio metrico – si hanno operando sui *mutos* con *torrada* minore impropria ( $M|>$ ) e sui *mutettus*  $M>$ ; né, come è del tutto evidente, le cose vanno diversamente quando si tratti della varietà di  $M>$  che abbiamo designato con  $M^i>$ .

Risulta chiaro perciò che nei componimenti con *torrada* minore la eliminazione dello sviluppo in *cambas* rompe l'equilibrio metrico. Le *cambas* dunque, ancora una volta superflue o inefficaci quanto al contenuto, sono però in questo caso un espediente metricamente indispensabile per assicurare la piena e completa rispondenza di rime tra *istèrria* e *torrada*: hanno un carattere compositivo ed una funzione costruttiva.

Anche per l'ampliamento a riprese si possono distinguere due casi. Come infatti sappiamo, i *mutettus-versus* a riprese usano due meccanismi diversi: a) la variazione sinonimica di ambedue i versi della coppia (e ciò avviene in quasi tutti i *mutettus* a riprese legate); b) l'introduzione progressiva di versi nuovi nello *sterrimentu*, e la variazione (per iperbato o sinonimica) dei corrispondenti nella *cobertanza* (e ciò avviene in quasi tutti i *mutettus* a riprese parallele).

Nel caso della variazione di ambedue i versi della coppia, il procedimento svolge una certa funzione iterativo-progressiva nei riguardi del contenuto, ma appare metricamente superflua. Si rilegga il *mutettu* a riprese incatenate già riferito al n. [50]:

*a* In sa mmatt' 'e su spiccu  
*b* Canta' ssu bappagallu.  
*a'* Su goru mmiu è ppitticcu  
*b'* Ci capis a ttraballu.  
*c<sup>b</sup>* ... Canta' s'arrussignolu.  
*a'* Su goru mmiu è ppitticcu,  
*c<sup>b'</sup>* Ci capis tui solu.  
*d<sup>b</sup>* ... Canta' ssu grucculeu.  
*a'* Su goru mmiu è ppitticcu,  
*d<sup>b'</sup>* Ci capis tui e ddeu.

La eliminazione delle riprese ci dà un *mutettu* semplice, metricamente compiuto ed autosufficiente, e del resto attestato nelle raccolte come componimento a sé stante:

*a* In sa mmatt' 'e su spiccu  
*b* Canta' ssu bappagallu.  
*a'* Su goru mmiu è ppitticcu,  
*b'* Ci capis a traballu

Ma contemporaneamente la eliminazione delle riprese ha comportato un certo impoverimento del contenuto: tanto è vero che dal *mutettu* a riprese riferito si possono ricavare altri due *mutettus* semplici contenutisticamente diversi tra loro:

In sa matt' 'e su spiccu  
 Canta' s'arrussignolu.  
 Su goru mmiu è ppitticcu,  
 Ci capis tui solu.  
 In sa matt' 'e su spiccu  
 Canta' ssu grucculeu.  
 Su goru mmiu è ppitticcu,  
 Ci capis tui e ddeu.

In questo caso dunque le riprese dei *mutettus* agiscono nel modo resoci familiare dai rispetti toscani: incrementano il contenuto ma senza alcuna rigorosa necessità metrica.

Quando però l'ampliamento per riprese dei *mutettus* è ottenuto con l'introduzione progressiva di versi nuovi nello *sterrimentu*, l'operazione di riduzione ai versi costitutivi rivela che il procedimento ha una funzione assai diversa. Il residuo di versi costitutivi che si ottiene presenta infatti un accrescimento del contenuto ed uno squilibrio metrico.

Abbiamo già constatato il fenomeno descrivendo i *mutettus* a riprese ed esaminando i testi [51] e [52] (§ 2.6). Ma gioverà un ulteriore esempio. Si rilegga il *mutettu* a riprese parallele «Picciocchedd'ortolanu» riferito qualche pagina addietro: se si eliminano le riprese, ma si conservano tutti i versi costitutivi, il residuo sarà:

*a* Picciocchedd'ortolanu  
*b* Gettamind'una vigu,  
*c* Donamidida gun folla.  
*a'* Ammarolla sa mmanu  
*b'* No ccrettas chi ti bigu.



Abbiamo dunque uno *sterrimentu* di tre versi ed una *cobertanza* di due: ossia un componimento con *torrada* minore. Quindi, se i versi costitutivi fossero tutti enunciati fin dall'inizio, occorrerebbe evidentemente far ricorso allo sviluppo in *cambas*. Introducendo invece in modo parziale e progressivo i versi dello *sterrimentu*, si conserva un rapporto di eguaglianza numerica tra le due parti, e cioè si dà una apparenza ed un andamento di *torrada* eguale ad un testo che viceversa ha una *torrada* minore. In questo caso dunque l'ampliamento per riprese ha una funzione metrica tipica: una funzione che è analoga come finalità a quella delle *cambas* (giacché mira a dare equilibrio e compiutezza metrica ad un testo che altrimenti non l'avrebbe), ma che insieme è diversa da quella della *cambas*, giacché quelle mantengono e dichiarano il carattere strutturale della *torrada* minore, e le riprese invece lo mascherano sotto una apparenza di *torrada* eguale.

Possiamo dunque ricapitolare.

L'ampliamento per *cambas* (chiuso e non parallelistico) non incide mai sui contenuti; quello per riprese (aperto e parallelistico) svolge invece sempre una certa funzione nei riguardi del contenuto. L'uno e l'altro poi svolgono o non svolgono una funzione metrica necessaria a seconda del tipo di testo cui si applicano. Si hanno così quattro casi distinti:

- 1) *cambas* su testi con *torrada* eguale: puramente esecutive, giacché non incidono sul contenuto, e sono metricamente superflue (o almeno non strettamente indispensabili, nel caso della introduzione progressiva dei versi nella *torrada*);
- 2) riprese con variazione sinonimica di ambedue i versi della coppia: incrementano in qualche misura il contenuto (e svolgono dunque una certa funzione iterativo-progressiva), ma sono superflue metricamente;
- 3) *cambas* su testi con *torrada* minore: sono metricamente indispensabili, ma contenutisticamente inefficienti;
- 4) riprese con introduzione parziale e progressiva di versi nuovi nello *sterrimentu*: metricamente necessarie e contenutisticamente efficaci.

Come ben si vede le varie funzioni svolte dai due tipi di ampliamento dipendono solo in modo secondario dal tipo morfologico dell'ampliamento stesso; sono invece legate in primissimo luogo al rapporto di eguaglianza numerica e di sufficienza metrica che all'origine esiste tra i versi costitutivi dell'*istèrria* e della *torrada*. Sono legate insomma al nucleo originario della composizione, e cioè a quella che possiamo chiamare la sua «struttura di base».

Di quest'ultima dobbiamo ora renderci conto.

### 3.5. Le due matrici morfologiche: la struttura paritetica e la struttura zoppa

Se procediamo ad esaminare sistematicamente tutti i tipi di *mutos* e di *mutettus* dal punto di vista del rapporto che alla origine si stabilisce tra versi dell'*istèrria* e versi della *torrada*, ci si presentano inizialmente quattro differenti casi, poi facilmente riducibili a due.

A) Il primo caso ci è offerto dal *mutettu-versu* semplice (mVs), il cui schema è immediatamente riconoscibile senza ricorso ad operazioni di riduzione, giacché il componimento non presenta ampliamenti di sorta:

A	<i>a b</i>	a' b'
---	------------	-------

A') Il secondo caso ci è offerto dai *mutos* normali ( $M=$ ,  $M^i=$ ), dai *mutettus-versus* ampliati per *cambas* ( $mVt$ ,  $mVe$ ), e dalla maggioranza di quelli ampliati per riprese legate ( $mVr^l$ ). Lo schema qui deve essere ricavato con la eliminazione degli ampliamenti e la riduzione ai soli versi costitutivi. Ma l'operazione è assai agevole e dà sempre un medesimo risultato, e cioè uno schema identico a quello del *mutettu* semplice. Si prendano infatti gli schemi rappresentativi dei componenti ora indicati: se si applicano delle parentesi alle ripetizioni di versi degli ampliamenti (che, come sappiamo, in questi casi sono o puramente esecutivi o solo iterativo-progressivi) si ha:

$$\begin{array}{l}
 M= : a b \quad - (a. \quad b' a' \quad ; \quad b.) a' b' \\
 M^i= : a b \quad - (a.) \quad a' \quad ; \quad (b.) \quad b' \\
 mVt : a b (a) \quad - (a. \quad b' a' \quad ; \quad b.) a' b' \\
 mVe : \quad \quad - a. \quad (b' a') \quad ; \quad b. a' b' \\
 mVr^l : a b \quad - \quad \quad \quad \quad \quad \quad a' b' // (c^b b' \\
 c^{ra})
 \end{array}$$

e cioè:

A'	a b	a' b'
----	-----	-------

B) Il terzo caso ci è dato sia dai *mutos* e *mutettus* con *torrada* minore propria ( $M>$ ,  $M^i>$ ,  $mM>$ ), tutti ampliati per *cambas*, sia dalla maggioranza dei *mutettus* a riprese parallele ( $mVr^p$ ), e dai rari *mutettus* a riprese legate ( $mVr^l$ ) che ottengono lo sviluppo con la introduzione progressiva di versi nuovi nello *sterrimentu*. Gli schemi di partenza sono facilmente ricavabili con il consueto procedimento:

$$\begin{array}{l}
 M> \\
 : a b \quad \quad \quad - (a.) \quad a' \quad \quad ; \quad (b. \quad \quad \quad b^{a'}) \quad ) \\
 mM^n> \\
 M^i> : a b c d \quad \quad - (a.) \quad a' \quad \quad ; \quad (b. \quad \quad \quad b^{a'} \quad ; \quad c.) \quad c'; \\
 (d...) \\
 mM^a> : a b c d (,a)- (a.)b' a' (,b ; b. \quad - a' b' \quad c; c. \quad \dots;d...) \\
 mVr^p : a b \quad \quad \quad - \quad \quad \quad a' b' \quad // (b.)c \quad - \quad (b' c^a)
 \end{array}$$

Si avrà dunque:

$$\begin{array}{l}
 M>, mM^n> : a b \quad \quad \quad - a' \\
 M^i> : a b c d \quad \quad - a' b' \\
 mM^a> : a b c d \quad \quad - a' b' \\
 mVr^p : a b c \quad \quad \quad - a' b'
 \end{array}$$

Al di là delle apparenze, gli schemi di partenza sono sostanzialmente identici: con la riduzione dei versi al numero minimo indispensabile per la esistenza e la caratterizzazione degli schemi si ha infatti sempre il medesimo risultato di disparità quantitativa di versi tra *istèrria* e *torrada*, e cioè:

B	a b	a'
---	-----	----

B') Il quarto ed ultimo infine ci è offerto dai *mutos* con *torrada* minore impropria (M|>). Eliminando infatti lo sviluppo in *cambas* con le solite parentesi si ha:

$$M|> : a b - (a.) \alpha a'; (b. \alpha b^a)$$

e cioè:

B'	<i>a b</i>	$\alpha a'$
----	------------	-------------

Abbiamo dunque di fronte i seguenti quattro schemi di partenza:

A	<i>a b</i>	$a' b'$
A'	<i>a b</i>	$a' b'$
B	<i>a b</i>	$a'$
B'	<i>a b</i>	$\alpha a'$

È subito possibile una prima semplificazione: l'unica differenza tra gli schemi A ed A' è che l'uno esiste come componimento a sé (mVs), mentre l'altro è stato ricavato per via di analisi; A ed A' possono dunque unificarsi, ed i quattro schemi ridursi a tre:

A	<i>a b</i>	$a' b'$
B	<i>a b</i>	$a'$
B'	<i>a b</i>	$\alpha a'$

Ma, a ben guardare, i tre schemi restanti costituiscono due soli gruppi. Da un lato c'è lo schema A, che presenta *istèrria* e *torrada* pienamente paritetiche e simmetriche, e cioè di eguale numero di versi e di corrispondenza immediatamente completa di rime. La sua formula generale (che si ritrova in tutti i *mutos* normali, M=, ed in quasi tutti i *mutettus-versus*, mV) è quella della eguaglianza piena di *istèrria* e *torrada*:

$$i = t$$

Dall'altro lato ci sono gli schemi B e B', formalmente diversi ma sostanzialmente identici per il fatto che ambedue hanno *torradas* che sono insufficienti – o per numero di versi o comunque per disponibilità immediata di rime – a garantire fin dall'inizio la chiusura totale delle rime stese dall'*istèrria*; ambedue gli schemi infatti debbono far ricorso obbligatorio allo sviluppo in *cambas* ed alla variazione per iperbato (o più raramente alle riprese con introduzione di versi nuovi). In altri termini lo schema B' costituisce solo una varietà – per giunta non frequentissima – di B, di cui viceversa conserva inalterato il carattere ed i procedimenti. B e B' possono perciò ricondursi, senza forzatura alcuna, ad una unica formula generale (che si ritrova identica in tutti i *mutos* e *mutettus* con *torrada* minore propria o impropria, M>, M|>, mM>, e nei *mutettus* a riprese con introduzione di versi nuovi), e cioè *istèrria* maggiore di *torrada*, o *torrada* minore di *istèrria*:

$$i > t$$

Tutta la complessa varietà dei tipi di *mutos* e *mutettus* appare dunque riconducibile agevolmente a due soli nuclei morfologici che, per distinguerli dagli schemi dei singoli componimenti, indicheremo con lettere maiuscole:

A) La struttura simmetrica e paritetica ( $i = t$ ):

$$AB - A'B'$$

B) La struttura «zoppa», o asimmetrica o comunque non paritetica ( $i > \grave{i}$ ):

$$AB - A'$$

Questi nuclei morfologici non sono astrazioni ipotetiche e congetturali: sono invece un residuo realmente e concretamente ricavabile e constatabile dell'operazione di riduzione ai versi costitutivi, e costituiscono il presupposto necessario di tutte le forme di *mutos* e di *mutettus*. Inoltre, come meglio vedremo più oltre, essi sono irriducibili l'uno all'altro, e ci pongono di fronte al punto di giuntura tra forma metrica e fatti (quantitativi) di contenuto. È dunque evidente il loro carattere di «strutture di base»: condizioni reali e presupposti necessari ed ineliminabili di tutti i fenomeni da cui nasce la varietà dei tipi di *mutos* e *mutettus*.

Assai agevole ed estremamente semplice appare infatti la ricostruzione dei diversi tipi di componimento, a partire dalle due strutture ora identificate. E l'operazione, senza alcun intervento ipotetico e congetturale, mostra sinteticamente e con estrema chiarezza come si innestino tra loro – in rapporti ora obbligatori ed ora facoltativi, ed in modo congiunto o separato – le strutture di base da un lato, e dall'altro i procedimenti essenziali e caratteristici della variazione dei versi e degli ampliamenti per *cambas* o per riprese.

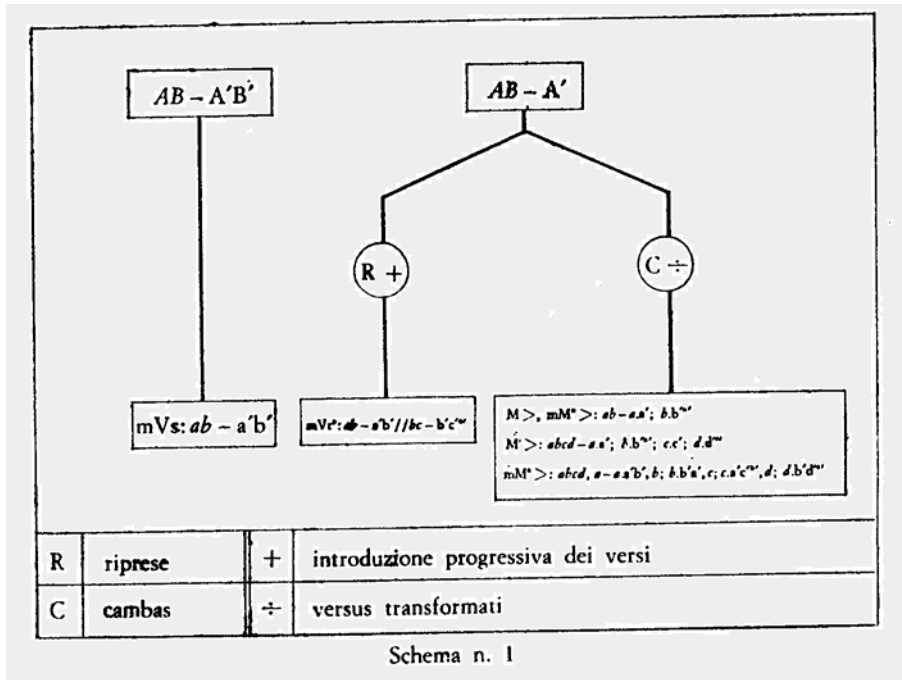
Ripercorriamo dunque il cammino dalle due strutture alla varietà dei componimenti.

Il momento fondamentale dello svolgimento sta nel passaggio dalla struttura di base al componimento effettivo. Da questo punto di vista, come ben sappiamo, c'è una differenza irriducibile tra la struttura paritetica e quella «zoppa».

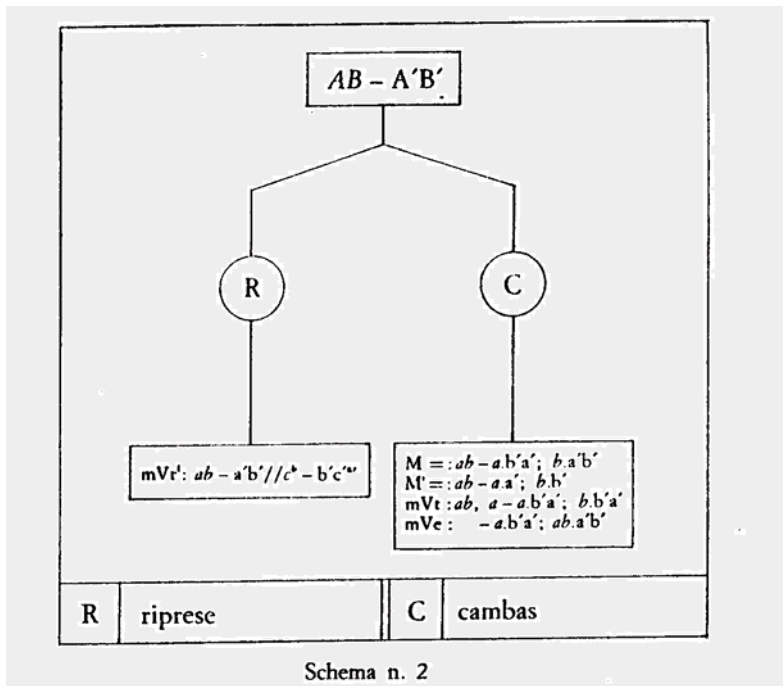
La struttura paritetica ( $i = \grave{i}$ ) non ha alcun bisogno di ampliamenti o di variazioni: metricamente compiuta ed autosufficiente, essa coincide immediatamente ed obbligatoriamente con il componimento effettivo, il *mutettu-versu* semplice (anche se questo talvolta può accrescere il numero dei versi rispetto alla struttura di base).

La struttura «zoppa» invece ( $i > \grave{i}$ ) richiede obbligatoriamente l'impiego di ampliamenti e di *versus transformati*: metricamente squilibrata, essa deve trovare equilibrio metrico o assumendo l'apparenza di un componimento con *torrada* eguale per mezzo di quel tipo di riprese che poggia sulla introduzione graduale dei versi dello *sterrimentu* e sulla variazione dei versi della *cobertanza*, o svolgendosi in *cambas* col sussidio della variazione per iperbato.

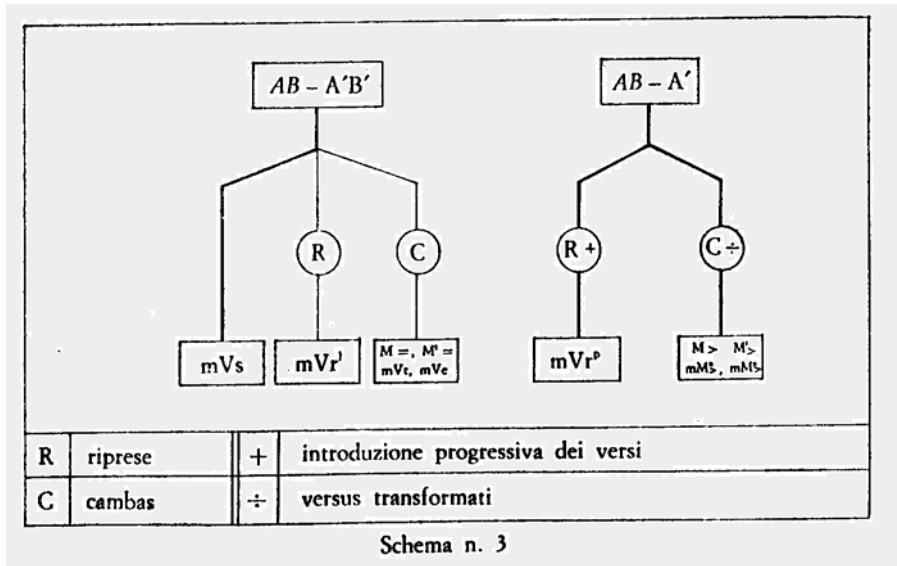
Se indichiamo con C le *cambas*, con R le riprese con ÷ la variazione e con + il procedimento di introduzione graduale dei versi, i rapporti tra le due strutture di base ed i componimenti possono essere rappresentati così:



I modi di passaggio fin qui visti sono tutti strettamente obbligatori ed insopprimibili. Ma per la struttura paritetica esistono anche modi non obbligatori metricamente: sono l'ampliamento per *cambas* senza variazione di versi, e l'ampliamento per riprese senza introduzione di versi nuovi. Il primo è frequentissimo, e caratterizza i *mutos* normali (M=), i *mutettus* con *is torradas* (mVt) ed i *mutettus* ellittici (mVe); il secondo è assai raro, e caratterizza soprattutto i *mutettus* a riprese legate (mVr'). Se usiamo una linea più sottile per segnalare il carattere metricamente non obbligatorio di questi passaggi, si avrà il quadro seguente:



Il quadro totale dei rapporti tra le due strutture di base ed il complesso dei tipi di *mutos* e di *mutettus* risulta dunque il seguente:



È quindi chiaro che tutti i tipi di *mutos* e di *mutettus*, senza nessuna eccezione, sono riconducibili a due sole strutture di base, nelle quali perciò è da riconoscere la loro origine morfologica. Appare altresì evidente che, con l'unica eccezione del *mutettu* semplice, il passaggio dalla struttura di base al componimento vero e proprio avviene sempre per il tramite dell'uno o dell'altro processo di ampliamento e dei *versus transformati*. Questi tramiti dunque hanno una funzione geneticamente determinante. In altri termini i *mutos* ed i *mutettus* derivano dal vario combinarsi ora obbligatorio ed ora facoltativo, ora congiunto e ora distinto, di elementi e fattori metrici diversi e in certa misura autonomi ed indipendenti, ma che trovano nella struttura paritetica ed in quella zoppa due vertici di unificazione.

A questo punto però ci si propone una domanda: quale è il rapporto tra le due strutture di base? È possibile compiere un altro passo, e ridurle l'una all'altra oppure derivarle ambedue da una matrice più elementare?

### 3.6. Irriducibilità reciproca delle due strutture di base

Vediamo innanzi tutto se le due strutture di base siano riconducibili e riducibili l'una all'altra.

Ad uno sguardo superficiale parrebbe cosa semplicissima, anzi addirittura ovvia: basta aggiungere un verso alla *torrada* della struttura zoppa e si avrà quella paritetica; basta toglierne uno alla *torrada* (o anche aggiungerne uno all'*istèrria*) di quella paritetica, e si avrà la struttura zoppa. Resterebbe solo da decidere quale delle due strutture generi l'altra; e data la completezza della struttura paritetica, e la asimmetria dell'altra, non vi è dubbio che, sulla stessa strada di imprecisioni, si concluderebbe che l'origine sta nella struttura paritetica, di cui l'altra sarebbe nient'altro che una deformazione e corruzione: come infatti qualcuno ha sostenuto.

Ma non è così. Ad evitare grossolane confusioni occorre infatti distinguere nettamente tra fatti e rapporti esterni e fatti e rapporti strutturali.

Da un punto di vista puramente esterno, quelle aggiunte o sottrazioni di versi sono non solo facilissime, ma addirittura documentabili. Come infatti abbiamo visto scorrendo dei *mutettus*  $M >$ , vi sono taluni testi che ci si presentano in duplice versione: l'una con struttura di base paritetica, e l'altra con struttura zoppa. Il passaggio dall'una all'altra è ottenuto aumentando il numero dei versi dello *sterrimentu*,

e lasciando immutato quello dei versi della *cobertanza*. Ma si possono aggiungere anche altri esempi.

Il *mutu* 105 della raccolta di Bellorini dice:

*a* Sos prader zesuittas  
*b* juchen gapp'e ssuttana,  
*c* Chi l'am bestid'a nnou.

*a* Sos prader zesuittas.  
*c'* Su foeddare tou  
*b'* Su malàdiu sana,  
*a'* Su mortu resuscitta.

*b* Juchen gapp'e ssuttana.  
*c'* Su foeddare tou  
*a'* Su mortu resuscitta,  
*b'* Su malàdiu sana.

*c* Chi l'am bestid'a nnou.  
*a'* Su mortu resuscitta,  
*b'* Su malàdiu sana  
*c'* Su foeddare tou.<sup>97</sup>

Al numero 100 della stessa raccolta troviamo invece:

*a* Sos prader zesuittas  
*b* Tenen una funtana;  
*c* Da inie abban s'ortu,  
*d* Ca ès siccu su riu.

*a* Sos prader zesuittas.  
*b'* Su malàdiu sanas,  
*a'* Su mortu resuscittas.

*b* Tenen una funtana.  
*a'* Su mortu resuscittas,  
*b'* Su malàdiu sanas.

*c* Da inie abban s'ortu.  
*b'* Su malàdiu sanas,  
*c'a'* Resuscittas su mortu.

*d* Ca ès siccu su riu.  
*a'* Su mortu resuscittas,  
*d'b'* Sanas su malàdiu.<sup>98</sup>

Il rapporto morfologico tra i due testi è evidente: l'aggiunta di un verso all'*istèrria*, e la contemporanea sottrazione di un altro alla *torrada* consentono il passaggio da un *mutu* normale a un *mutu* con *torrada* minore, e cioè da un componimento a struttura paritetica a un componimento con struttura zoppa. Meno facile, naturalmente,

<sup>97</sup>. «I frati gesuiti - Hanno cappa e sottana, - Che l'hanno vestita a nuovo. - I frati gesuiti. - Il parlare tuo - Il malato risana, - Il morto risuscita».

<sup>98</sup>. «I padri gesuiti - Hanno una fontana; - Di là inaffiano l'orto, - Perché è secco il rio. - I padri gesuiti. - Il malato risani, - Il morto risuciti».

stabilire quale dei due testi preceda l'altro. Ma in qualche altro caso sembra – o almeno è sembrato a qualche osservatore – addirittura possibile stabilire anche la precedenza.

C'è infatti un *mutettu* semplice campidanese che suona:

*a* Nostrassignor' è bbella,  
*b* Sa ghi borta' ssu mmantu.  
*a'* Adoru sa gappella  
*b'* Candu no cc'è ssu santu.<sup>99</sup>

Di questo testo esiste anche una variante in forma di *mutu* normale:

*a* Nostra Sennora bella  
*b* Cantu li deke su mantu.  
  
*a* Nostra Sennora bella.  
*b'* Cando non b'è ssu santu  
*a'* M'adoro sa gappella.<sup>100</sup>

C'è infine una terza variante, che è un *mutu* con *torrada* minore propria:

*a* Nostra segnora bella,  
*b* Sa chi juche su mantu,  
*c* Totu bos àn in coro.  
  
*a* Nostra segnora bella.  
*b'* Cando nom b'ès su santu,  
*a'* M'adoro sa gappella.  
  
*b* Sa chi juchet su mantu.  
*a'* M'adoro sa gappella  
*b'* Cando nom b'ès su santu.  
  
*c* Totu bos àn in coro.  
*b'* Cando nom b'ès su santu  
*c'a'* Sa gappella m'adoro.<sup>101</sup>

Quale prova migliore – almeno in apparenza – che in principio ci fu il *mutettu* semplice; che poi venne, per malgusto di ripetizioni, il *mutu* normale; e che infine, «per facile ma non logica aggiunzione di versi», e per l'inserimento di una «zeppa» espressivamente «non troppo felice» (il verso «Totu bos àn in coro»), nacque il *mutu* con *torrada* minore? Presso a poco in questi termini ricostruì infatti il processo Raffa Garzia.<sup>102</sup>

E sarà magari vero per quel che riguarda i contenuti, e per i singoli testi presi in considerazione, e per le possibilità formali di «facile aggiunzione» (o sottrazione) di versi. Ma non è assolutamente vero per ciò che riguarda i rapporti tra le strutture soggiacenti.

<sup>99</sup>. Garzia 1917, n. 423. «Nostra Signora è bella, - Quella che porta il manto. - Adoro la cappella - Quando non c'è il santo».

<sup>100</sup>. Valla 1894 (*Della poesia popolare sarda*), p. 18. Il verso *b* significa: «Quanto le sta bene il manto».

<sup>101</sup>. Bellorini 1893, n. 278. Il verso *c* significa: «Tutti vi hanno in cuore».

<sup>102</sup>. Cfr. Garzia 1917 p. 28 (v. anche p. 34).



Quella aggiunta o sottrazione di versi, in apparenza così semplice, implica che si conoscano e si praticino due procedimenti tecnici niente affatto semplici: lo svolgimento in *cambas* e la variazione dei versi per iperbato. Infatti il componimento che starebbe all'origine, il *mutettu* semplice, non ha bisogno né di *cambas* né di *versus* trasformati; l'inserimento della zeppa presuppone invece l'esistenza (e la capacità di impiego) dei due procedimenti congiunti.

Risulta chiaro quindi che la possibilità morfologica del passaggio da componimenti con *torrada* eguale a componimenti con *torrada* minore non illumina la genesi della struttura zoppa, né la riduce a variante puramente casuale (o magari a corruzione) di quella paritetica. La genesi della struttura zoppa è infatti strettamente dipendente dalle tecniche della variazione e delle *cambas*, assolutamente inutili invece per la struttura paritetica. Chi vuol dunque ridurre la struttura zoppa a quella paritetica, ossia sostenere – come pur s'è fatto – che il *mutu* deriva dalla *battorina* o dal *mutettu* semplice, dovrebbe spiegare come mai il *mutettus* semplice e la *battorina*, che sono metricamente compiuti ed autosufficienti, e che ignorano strutturalmente gli ampliamenti e i *versus* trasformati, abbiano generato quegli ampliamenti e quei *versus* trasformati che sono indispensabili per far quadrare metricamente le strutture zoppe dei *mutos* e *mutettus* con *torrada* minore.

Le due strutture – ed è anche per questa ragione che le chiamiamo così – sono dunque irriducibili l'una all'altra. Nascono ciascuna da un diverso modo di concepire e di realizzare all'origine il rapporto quantitativo dei contenuti tra le due parti in cui il componimento si divide. La struttura paritetica nasce come scelta di un rapporto di equilibrio immediato. La struttura zoppa invece – qui e non altrove va ricercata la sua origine – nasce da «povertà» di contenuti e «ricchezza» di tecnica. Fare un componimento metricamente «pari» con un numero di versi «dispari»: questo è il problema che in sostanza propone a se stesso il compositore che, tra le due possibili, presceglie la struttura asimmetrica o zoppa. E può proporsi il compito, ed assolverlo, perché possiede – conosce e pratica – le tecniche necessarie: la variazione dei versi, sinonimica o per iperbato, le *cambas* e, più raramente, le riprese con introduzione graduale dei contenuti (§ 0.4).

Nella origine ideologica e nei caratteri e significati di queste tecniche va dunque ricercata la genesi della struttura zoppa, come ci confermerà l'esame sommario della ipotesi che le due strutture di base dei *mutos* e dei *mutettus* derivino da una matrice unica.

### 3.7. Riducibilità della struttura paritetica al distico

La struttura zoppa e quella paritetica sono dunque irriducibili l'una all'altra. Ma non potrebbe darsi che derivino ambedue da una matrice unica più elementare costituita da:

*A-A'*

e cioè dal famoso distico originario di cui si è tanto parlato anche in materia di strambotti?

Va subito osservato che la metrica sarda ci offre componimenti e tipi più o meno direttamente riconducibili ad una reale struttura distica.

Innanzitutto ci sono – ma sono i documenti meno probanti – le ninne nanne, i pianti funebri, le filastrocche con schema *a a'*, *b b'*, *c c'* ecc. Per esempio:

a	Anghelu de su chelu
a'	Dormi senza rezelu.
b	Fizu de mama cara,
b'	Prite non dormis, nara? <sup>103</sup>
a	Piango et suspiro ogni die
a'	A ti haer bidu gasie.
b	Oh ite mala fattura!
b'	Mendula et cunfettura
c	Hamus a cominzare,
c'	A quie l'hamus a dare? ecc. <sup>104</sup>

Ma, come abbiamo accennato, questi testi sono i meno decisivi: il loro schema minimo non può scendere al di sotto di due distici: a a', b b'. Ed il rapporto con la matrice a a' resta perciò parziale.

Vi sono però altri testi che impiegano *versus transformati* e che hanno quindi uno schema a a', b<sup>a</sup> b'<sup>a</sup>. Per esempio:

a	Appòrrami sa cammija,
a'	De te ne reltho unija.
b <sup>a</sup>	Appòrrami s'imbulthu,
b' <sup>a</sup>	Po te ne reltho in luttu.
c <sup>a</sup>	Appòrrami sa faldhitta,
c' <sup>a</sup>	De te ne reltho sicca, ecc. <sup>105</sup>
a	Afferro su retrattu,
a'	Bucca e nare tirattu;
b <sup>a</sup>	Afferro sa pilucca,
b' <sup>a</sup>	Nasu tirattu e bucca. <sup>106</sup>

Eliminando le variazioni, il procedimento di riduzione ai versi costitutivi dà questa volta un residuo a a' che viene a coincidere perfettamente con l'ipotizzato distico. Il quale dunque – almeno in questi casi – non è soltanto una ipotesi formale.

I due tipi metrici che abbiamo visto fino a questo momento non presentano la divisione in *istèrria* e *torrada* e non possono dirsi, a stretto rigore, componimenti monostrofici. Sono infatti costituiti da una successione di distici, e cioè da una catena di strofe di due versi, ciascuna metricamente compiuta. Per avere una divisione in *istèrria* e *torrada* (e cioè per avere la coppia di *cobblas estrampas* che si completano metricamente a vicenda) non basta un distico: occorre che la prima parte sia composta di almeno due versi. Ma, come abbiamo osservato nell'esame del numero dei versi dell'*istèrria* (cfr. § 1.4) e a proposito del *mutettu-versu* semplice (cfr. § 2.2), si dà anche il caso che i due o più versi dell'*istèrria* siano in sostanza uno stesso verso «variato».

<sup>103</sup>. G. Spano 1840 (*Ortografia sarda nazionale*), II, p. 59. Abbiamo ommesso l'intercalare «Oh! ninna et anninnia» tra un verso e l'altro. «Angelo del Cielo, Dormi senza gelosia. Figlio di mamma cara, Perché non dormi, dimmi?».

<sup>104</sup>. Spano 1872 p. 67. «Piango e sospiro ogni giorno Per averti visto così. Oh che mala fattura! Mandorla e confettura Dobbiamo cominciare, A chi le dobbiamo dare?».

<sup>105</sup>. Ferraro 1891 p. 4. «Porgimi la camicia, Di te ne resto affannosa. Porgimi il busto, Per te resto in lutto. Porgimi la sottana, Di te ne resto secca».

<sup>106</sup>. Ferraro 1891 p. 275. «Afferro il ritratto, Bocca e naso diritti; Afferro la parrucca, Naso diritto e bocca».

Questo fatto, di cui non era apparsa chiara l'importanza in sede di classificazione descrittiva, si rivela ora di notevole interesse, e merita un esame più diretto. Ci si presenta infatti il punto di giuntura tra i componimenti costituiti da una successione di distici (e riducibili concretamente ad  $a\ a'$ ) e i componimenti bipartiti i quali di solito non sono riducibili a meno di quattro versi di  $a\ b - a'\ b'$ , ma che in almeno tre esempi<sup>107</sup> danno un residuo di due soli versi ( $a - a'$ ).

Il primo di questi componimenti è uno scongiuro pubblicato da Giuseppe Ferraro che suona:

$a$  Ohi sa Maddalena,  
 $b^a$  Sa Maddalena mea,  
 $c^a$  Sa Maddalena santa,  
 $a'$  Lea sa' tantas pena(s),  
 $b'^a$  Sas tanta' penas lea,  
 $c'^a$  Lea sa penas tanta(s).<sup>108</sup>

Lo schema è singolare: esso presenta infatti nello *sterrimentu* la variazione *in tres tempus* di un unico verso costitutivo; ed altrettanto avviene nella *cobertanza*:

$a\ b^a\ c^a - a'\ b'^a\ c'^a$

I versi costitutivi sono:

$a$  Ohi sa Maddalena,  
 $a'$  Lea sa' tantas penas.

e il residuo dunque è:

$a - a'$

Siamo dunque di fronte a un *mutettu-versu* semplice che, a differenza di tutti gli altri, è costituito da due soli versi: il tetrastico si è concretamente ridotto a un distico.

Gli altri due esempi disponibili hanno sviluppo in *campas* e andrebbero collocati nel gruppo M. Si tratta di due *attitidos* di Bitti che suonano:

$a$  Mortu e' Campus Dore,  
 $b^a$  Mortu e' Dore Campus.

$a$  Mortu e' Campus Dore.  
 $a'$  Cantu, cantu mi dole(te)!

$b^a$  Mortu e' Dore Campus.  
 $b'^a$  Cantu mi dole', cantu!<sup>109</sup>

$a$  Peppiteddu Bandinu,  
 $b^a$  Peppiteddu Orunesu,  
 $c^a$  Peppiteddu 'e locu.

<sup>107</sup>. Occorre qui segnalare che alcuni altri esempi sono stati ora raccolti a Bitti da Sebastiano Burrai (1964).

<sup>108</sup>. Ferraro 1891 p. 61. «Ohi la Maddalena... Leva le tante pene...».

<sup>109</sup>. Ferraro 1892 (*Canti popolari sardi in dialetto logudorese*), p. 24. «Morto è Campus Salvatore, - Morto è Tore Campus. - Morto è Campus Tore. - Quanto e quanto mi duole. - Morto è ecc. - Quanto mi duole, quanto».

*a* Peppiteddu Bandinu.  
*a'* Attesu nch'es continu!

*b<sup>a</sup>* Peppiteddu Orunesu.  
*b'<sup>a</sup>* Continù nch'es attesu!

*c<sup>a</sup>* Peppiteddu 'e su locu  
*c'<sup>a</sup>* Attesu nch'es in tottu!<sup>110</sup>

A parte lo sviluppo in *cambas*, il procedimento è identico a quello seguito nello scongiuro già esaminato. Gli schemi mostrano infatti che le *istèrrias* sono ottenute con la variazione *in duos* o *in tres tempus* dello stesso verso costitutivo; ed anche le *torradas* sono composte da un unico verso variato due o tre volte:

*a b<sup>a</sup>* - *a. a'*; *b<sup>a</sup>. b'<sup>a</sup>*  
*a b<sup>a</sup> c<sup>a</sup>* - *a. a'*; *b<sup>a</sup>. b'<sup>a</sup> c<sup>a</sup>. c'<sup>a</sup>*

I versi costitutivi sono infatti, nel primo caso:

*a* Mortu e' Campus Dore,  
*a'* Cantu, cantu mi dole(te)!

e nel secondo:

*a* Peppiteddu Bandinu,  
*a'* Attesu nch'es continu!

E ancora una volta il residuo è:

*a - a'*

Possiamo così dire di trovarci di fronte a due casi di *mutos* normali o con *torrada* eguale (M=), che – a differenza di tutti gli altri – hanno *istèrrias* di un solo verso costitutivo, duplicato, o triplicato (come è indispensabile che avvenga per avere l'opposizione di *istèrria* e *torrada* e lo sviluppo in *cambas*) con una serie di variazioni.

Il fatto, ripetiamolo, è importante, perché consente di trovare un concreto punto di congiunzione tra forme metriche diverse: la catena di distici da una parte, e i componimenti bipartiti (*mutos* e *mutettus*) con base paritetica o simmetrica. E appare chiaro inoltre che l'ipotizzata matrice distica

*a - a'*

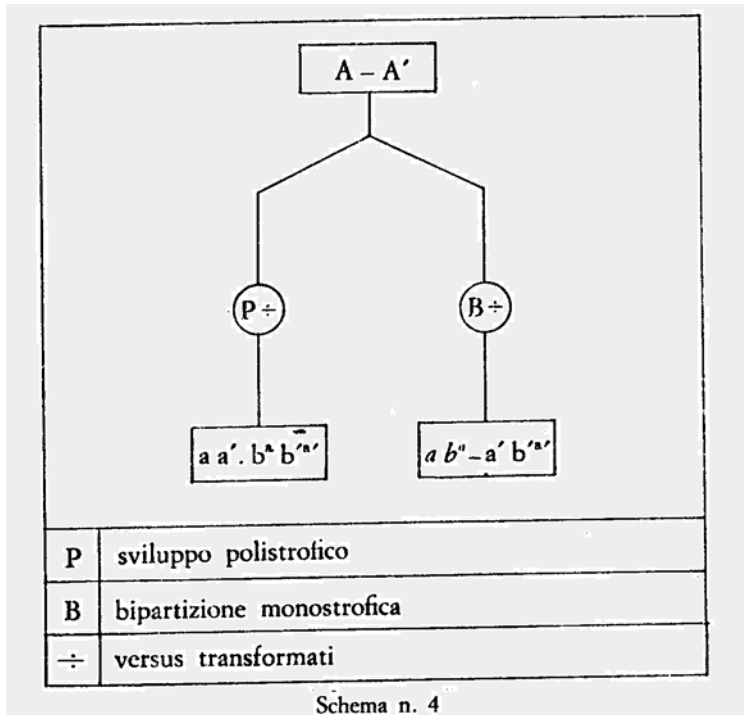
ha una sua precisa concretezza di struttura

A - A'

almeno in ordine a due gruppi di componimenti: alcuni con andamento «chiuso» e sostanzialmente monostrofico, altri con carattere «aperto» e sostanzialmente

<sup>110</sup>. Ferraro 1892 p. 26. «Peppino Bandino, - Peppino Orunese, - Peppino di quel luogo. – Peppino Bandino. - Lontano sei per sempre. - Peppino ecc. - Per sempre sei lontano. - Peppino ecc. - Lontano sei affatto».

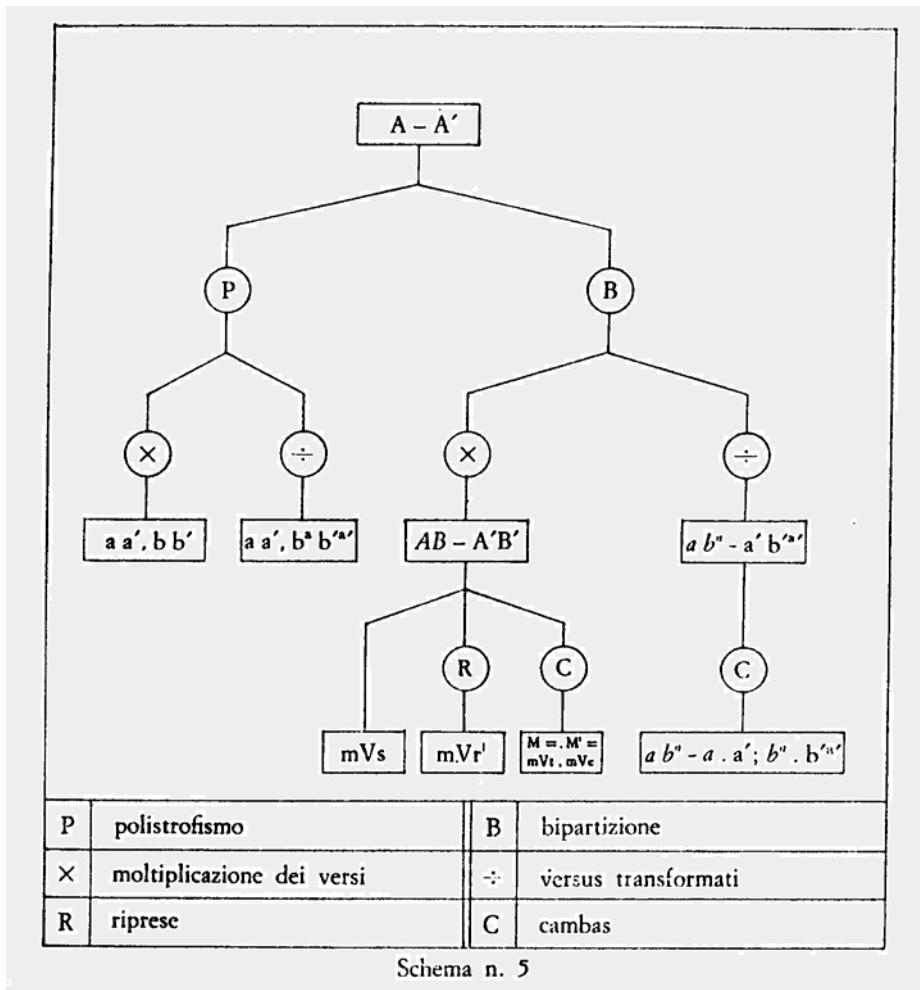
polistrofico: alcuni cioè che raggruppano l'apertura delle rime nella prima parte del componimento e la chiusura nella seconda, ottenendo così uno schema bipartito (a b c ... a' b' c'...); ed altri che accoppiano le rime in distici, ottenendo così un componimento non bipartito (a a', b b' ecc.).<sup>111</sup> Se indichiamo le due possibilità rispettivamente con P (sviluppo polistrofico) e B (schema bipartito con carattere monostrofico), e se continuiamo a indicare con ÷ l'intervento, della variazione dei versi otteniamo il seguente diagramma che descrive le derivazioni della struttura distica:



Non è difficile, almeno formalmente, far intervenire a questo punto un diverso tramite di derivazione: quello della moltiplicazione dei versi costitutivi, che consiste nell'aggiungere b ad a e b' ad a', ecc. Che questa moltiplicazione esista nel campo dei componimenti «aperti» e sostanzialmente polistrofici ci è documentato dai testi di ninne nanne, pianti funebri, filastrocche ecc., con schema a a', b b', c c', ecc.; è facile applicarla anche nel settore dei componimenti bipartiti, e si avrà allora niente altro che la struttura di base paritetica dei *mutos* o *mutettus* (o, se si preferisce, il *mutettu-versu* semplice che coincide esattamente con quella struttura). Se indichiamo con x questa moltiplicazione dei versi costitutivi della struttura, il diagramma descrittivo delle derivazioni dal distico risulterà così ampliato:<sup>112</sup>

<sup>111</sup>. È appena necessario avvertire che il distico di cui abbiamo cercato di accertare l'esistenza strutturale non ha nulla a che vedere con il distico di cui parlò Raffa Garzia come nucleo primo (elemento irriducibile, fuggevole e inconscia secrezione ecc. ecc.) del *mutettu* semplice; tra l'altro Garzia pensava alla *cobertanza* del *mutettu* che è di due versi, ma che non è un distico, se per distico si intende una coppia di versi rimanti: la *cobertanza* del *mutettu* semplice ha infatti lo schema a' b' oppure b' a' (sull'argomento vedi ora Cirese 1978).

<sup>112</sup>. Come accenno nella introduzione al volume, in uno studio di cui tralascio la pubblicazione ho cercato di mostrare come i percorsi lungo l'albero possono essere descritti in base ai modi con cui si aprono e chiudono le aspettative di senso da un lato e quelle di rima dall'altro.



### 3.8. La questione del distico originario e la distinzione tra origini storiche e origini morfologiche

La struttura distica

$$A - A'$$

viene così a collocarsi al vertice di una piramide che al suo interno contiene anche la struttura tetrastica

$$AB - A' B'$$

Il tutto, come è evidente, può interessare direttamente le discussioni sulla origine distica o invece tetrastica nel campo degli strambotti. Ma mi limiterò ad una sola osservazione.

Alla luce della ricerca fin qui condotta, per parlare del distico a a' come nucleo da cui si sarebbe sviluppato il tetrastico danconiano a b a' b' (il quale poi a sua volta, reduplicato o no, avrebbe dato origine all'ottava siciliana o strambotto, al rispetto a via dicendo) occorre risolvere il problema del passaggio da una *cobbla candada* a una *cobbla encadenada*, e cioè dalla rima baciata alla rima alterna.

Come mostra lo schema 5, il passaggio da  $A - A'$  ad  $AB - A'B'$  avviene per due tramiti: quello della moltiplicazione dei versi costitutivi e quello della bipartizione. Ciò comporta che un ulteriore sviluppo genererà schemi bipartiti del tipo

$$ABC \dots - A'B'C' \dots$$

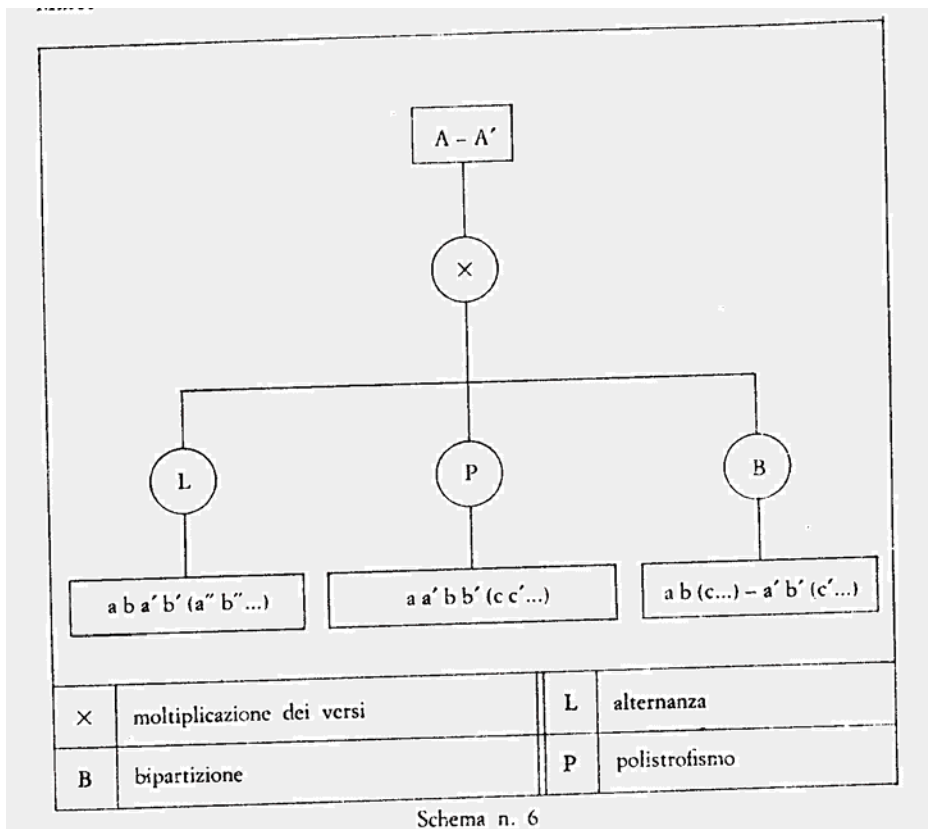
come appunto avviene nei *mutos* e nei *mutettus*.

Ma nel caso del passaggio da  $A - A'$  a strambotti o rispetti, uno solo dei tramiti è identico ai precedenti: quello della moltiplicazione dei versi; il secondo tramite è invece differente, perché non si tratta della *bipartizione* (e cioè della creazione di una coppia di *cobblas estrampas*), ma si tratta invece della *alternanza* delle rime: da  $A - A'$  verrebbe  $AB - A'B'$  che questa volta è il nucleo minimo di uno sviluppo che prosegue con

$$ABA'B'A''B'' \dots$$

e non  $ABC \dots A'B'C' \dots$

L'origine del tetrastico bipartito dei *mutos* e *mutettus* sta nella moltiplicazione dei versi costitutivi in direzione della *bipartizione*; l'origine del tetrastico alternato dello strambotto o del rispetto sta nella moltiplicazione dei versi costitutivi in direzione della *alternanza*. Se poi prendiamo in considerazione un terzo tramite, e cioè quello del *polistrofismo* di cui già agli schemi 4 e 5, un quadro semplificato delle derivabilità da  $A - A'$  può essere il seguente:



Schema n. 6

Ognuno vede che il meccanismo generativo delle diverse forme non sta nel distico  $A - A'$ , e sta invece nella moltiplicazione  $\times$  orientata ora verso l'alternanza L, ora verso la

bipartizione B, ora verso il polistrofismo P. Oggetto di uno studio genetico effettivo, che qui non si affronta, sarebbero L, B e P, e non il distico A A'.<sup>113</sup>

Comunque dallo schema n. 6 si possono ricavare due considerazioni immediate, di portata più limitata ma non irrilevanti.

La prima considerazione è che l'origine dell'ottava siciliana coincide, dal punto di vista morfologico, con l'origine del fatto soggiacente *alternanza*, che il presunto distico originario né contiene né postula. In questo senso la tesi di Alessandro D'Ancona che lo strambotto siciliano attuale non sia altro che una reduplicazione di un originario tetrastico a rime alterne appare morfologicamente corretta se – a parte ogni altra considerazione storica – la si intende così: l'origine della serie di due rime alterne ripetute quattro volte (ottava siciliana o strambotto) non può coincidere altro che con il nucleo minimo indispensabile perché si abbia l'alternanza delle rime, e cioè con la *cobbla encadenada* di quattro versi (cfr. lo scritto sugli strambotti, § 2.3.3).

Ma niente dice (ed è la seconda considerazione) che un *prius morfologico* sia necessariamente anche un *prius storico*. Mi spiego: il fatto che il tetrastico A B A' B' sia il modo minimo nel quale può realizzarsi l'alternanza non implica che l'alternanza si sia inizialmente realizzata in questo modo minimo, e cioè che le quartine

a b a' b'

abbiamo preceduto cronologicamente le ottave

a b a' b' a"      b" a''' b'''.

Forte morfologicamente, la tesi di D'Ancona si fa storicamente debole, perché deboli sono i supporti documentali, come mostro altrove; e l'unica persuasività storica resta allora affidata al criterio (di cattivo evolucionismo) che ciò che è, o pare, semplice debba aver preceduto ciò che è, o pare, complesso. Perché le ottave dovrebbero essere reduplicazione delle quartine, e non invece le quartine dimezzamento delle ottave? Oppure, per tornare alla materia sarda, se la *battorina* appartiene alle serie distiche con *pesada* che possono avere ben più di quattro versi (§ 0.5), dobbiamo per questo ritenere che i componimenti di quattro versi abbiano storicamente preceduto quelli di venti o quaranta? La *battorina* può benissimo essere niente altro che la limitazione a due sole rime di una operazione metrica che a livello storico-culturale diverso si era già espressa in componimenti di dieci o venti rime.

Ciò vale ovviamente anche per le strutture di base che ho ritenuto di poter identificare per i componimenti bipartiti. Nulla autorizza a dire che i nuclei morfologici A - A' ed A B - A' siano anche i nuclei storici. In altre parole tutti gli schemi che ho presentato vanno letti *morfologicamente* dall'alto in basso, lungo le ramificazioni discendenti, ma *storicamente* potrebbero doversi leggere con itinerario diverso. Per esempio, per lo schema n. 5, niente vieta che il distico A - A' abbia avuto come sua prima attualizzazione la *cobbla caudata* a a', b b', e che poi l'isolamento di un anello della catena, e cioè a a', sia divenuto il punto di partenza per un processo di moltiplicazione dei versi costitutivi che ha generato a b - a' b', e via dicendo. Le decisioni, in materia, possono essere solo documentali.

### 3.9. La irriducibilità al distico della struttura asimmetrica

<sup>113</sup>. Accenno a questo studio nella introduzione al presente volume.

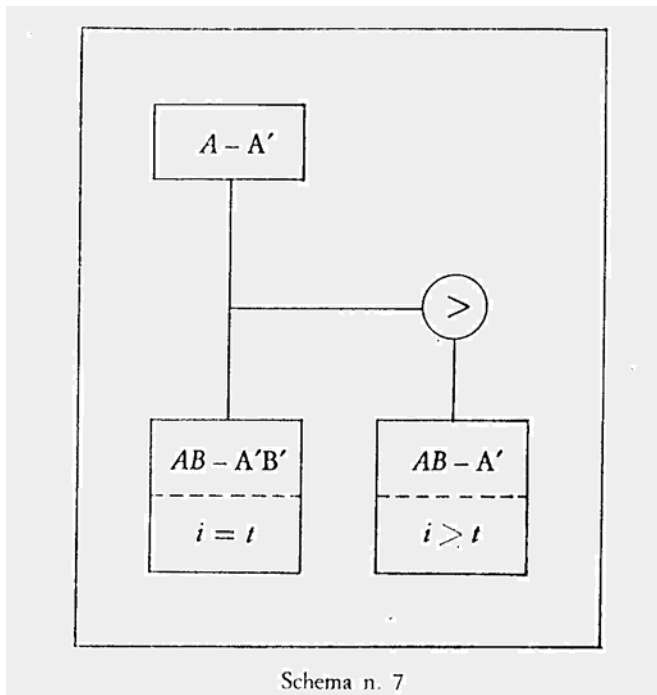


Tornando ora allo schema n. 5, è evidente che esso abbraccia tutti i *mutos* ed i *mutettus* con *torrada* eguale, e cioè con struttura paritetica  $i = t$ , ed esclude invece tutti i *mutos* ed i *mutettus* con *torrada* minore, e cioè con struttura di base zoppa  $i > t$ . La ragione del fatto è ovvia.

C'è una sostanziale omogeneità tra tutti i componimenti compresi nel diagramma: sono tutti a carattere paritetico e simmetrico, e quindi si legano senza sforzo ad una struttura di base che è anch'essa paritetica. D'altro canto è concretamente possibile costruire un *mutu* con *torrada* eguale con due soli versi. In altri termini la struttura  $AB - A'B'$  può ridursi ad  $A - A'$  senza perdere la propria fisionomia.

La struttura zoppa resta fuori del quadro perché sostanzialmente eterogenea. Appare chiaro infatti che non è possibile costruire un *mutu* con *torrada* minore in base a due soli versi: il massimo che si può ottenere in questa direzione è – come nei *mutos-attitidos* di Bitti più sopra riferiti – un *mutu* normale che ha l'apparenza di un *mutu* con *torrada* minore ma la sostanza di un *mutu* con *torrada* eguale. In altri termini la struttura zoppa  $AB - A'$  può essere ridotta al distico  $A - A'$  solo a patto di perdere irrimediabilmente la propria fisionomia caratteristica.

In sostanza, per derivare la struttura zoppa dalla matrice distica, occorre far intervenire un tramite diverso da tutti quelli finora indicati: ed è appunto la *volontà di dissimmetria* (§ 0.4) che rompe la pariteticità della struttura distica. Se indichiamo con  $>$  questa rottura della simmetria, il rapporto tra il distico  $A - A'$  e le due strutture di base  $AB - A'B'$  e  $AB - A'$  si configura come segue:



Il passaggio è dunque immediato, per quanto riguarda  $i = t$ ; è invece mediato dalla volontà di dissimmetria nel caso di  $i > t$ . E questa volontà comporta necessariamente l'impiego dei versi varianti, ed altrettanto necessariamente – almeno per *mutos* e *mutettus*<sup>114</sup> – richiede sviluppi in *cambas* o peculiari ampliamenti per riprese. Sta in ciò la irriducibilità della struttura asimmetrica  $i > t$ ; ed il vertiginoso gioco dei versi *trobeados* o *trobojados* che occorre per rendere pari ciò che volutamente è stato

<sup>114</sup>. Va qui notato che in alcuni piante funebri si hanno quartine con struttura zoppa, che quadrano le rime con la sola variazione dei versi e senza sviluppi in *cambas* o riprese.

impiantato come dispari si pone come il tratto più profondo, e affascinante, della materia sarda tradizionale e della poetica che le soggiace: un'*arte del trobear*, se è lecito prolungare il gioco fino all'antico *trobar*.

## INDICE DEI NOMI

Bellorini Egidio; 2; 6; 22; 23; 24; 25; 26; 28; 29; 30; 32; 33; 36; 37; 38; 46; 48; 49; 61; 94; 95; 96; 97; 105; 106; 116; 117

Cian Vittorio; 2; 3; 11; 21; 23; 25; 30; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 41; 44; 45; 46; 47; 48; 97

Garzia Raffa; 2; 4; 16; 23; 26; 31; 32; 59; 60; 61; 62; 63; 65; 67; 69; 70; 72; 75; 76; 77; 78; 79; 81; 82; 94; 95; 96; 97; 98; 99; 105; 117; 122

RISTAMPE

- 1963c *Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi*  
*Studi sardi*, 18. (1962/63) : 198-381  
\*1964a \*1977c \*1988a
- 1964a *Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi*  
Sassari, Gallizzi, 1964  
\*1963c \*1977c
- 1977c *Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi*  
Cagliari, Edizioni 3T, 1977  
[rist. anast. di:] \*1964a \*1959b
- 1988a *Ragioni metriche. Versificazioni e tradizioni orali*  
Palermo, Sellerio, 1988, 512 p.  
Alle pp. 183-349 riproduce 1964a con qualche intervento.