A.M.Cirese
1965d
Le suggestioni della poesia tradizionale dietro la maschera di un gioco ardito
***Unione sarda*, 22/10/1965**
intervista a cura di M. Ciusa Romagna

L'ORIGINE E LA STRUTTURA DEI MUTOS E DEI MUTETTUS

IN UN'OPERA DEL PROFESSOR CIRESE

Le suggestioni della poesia tradizionale dietro la maschera di un gioco ardito

L'UNIONE SARDA 22 ottobre 1965 — Pagina 3

E' uscito di recente, a cura dell'Istituto di Studi Sardi, un nuovo saggio di Alberto Mario Cirese, ordinario di Storia delle tradizioni popolari e direttore dell'Istituto di Filologia moderna presso l'Università di Cagliari, dal titolo «Struttura e origine morfologica dei mutos e mutettus» (Sassari - Gallizzi - 1965).

Il libro è di grande interesse per i risultati a cui giunge, per il metodo di ricerca con cui è condotto e per i diversi problemi che propone. Per questo abbiamo voluto ricostruire, almeno nelle linee generali e sostanziali, una nostra conversazione, che qui di seguito riportiamo, avuta sull'argomento col prof. Cirese.

— Per lei, che non è sardo, i canti popolari isolani sono stati fonte di vivo interesse, come già dimostrava il suo studio Poesia sarda e poesia popolare nella storia degli studi *del 1961, e come conferma ora il suo recentissimo lavoro* Struttura e origine morfologica dei mutos e mutettus. *Può dirci le ragioni di questo suo interesse?*

— La parte maggiore della poesia tradizionale sarda (mutos e mutettus, anninnìas e attitidos, canthones e retroghe ecc.) è resa tipica e inconfondibile non tanto dalla lingua o dal tipo di sentimenti che esprime, quanto invece da un complicato gioco di strutture e di tecniche metriche che richiedono una abilità a volte vertiginosa di ideazione e di composizione. Questo lineamento della fisionomia isolana, sebbene singolarissimo, è stato quasi sempre trascurato; anzi è stato giudicato spesso in modo negativo per quel vecchio pregiudizio di origine romantica e idealistica che considera «artificiose» tutte le «tecniche» (naturalmente ad eccezione delle proprie) e «brutte» le poesie che se ne avvalgono. A me è parso invece che non si possa pretendere di capire la poesia tradizionale sarda se si trascura proprio quell'elemento che (bello o brutto che sembri) ne costituisce la caratteristica più tipica ed enigmatica. Inoltre il gioco metrico su cui poggia la poesia sarda tradizionale è troppo preciso, radicato e diffuso perchè lo si possa considerare come una curiosità marginale nel quadro delle caratteristiche della Sardegna; e troppa gente lo ha amato e praticato, lo ama e lo pratica, in esercizio quasi quotidiano, perchè sia soltanto una insensatezza, perchè non vi si celi dentro un significato più profondo. Così ho ritenuto che la ricerca del senso di questo gioco metrico sardo fosse non soltanto un compito scientifico importante e affascinante, ma anche un modo particolarmente giusto di assolvere ai doveri verso le cose isolane che nascono dal fatto di esercitare l'insegnamento nell'Università di Cagliari.

— Può spiegarci meglio in che consista questo gioco metrico di cui lei parla?

— La spiegazione completa sarebbe lunga. Mi consenta di fare solo un esempio tra i più semplici. C'è un componimento di un improvvisatore ploaghese nel secolo scorso che comincia così:

Bid'apo in mare una barca/
Qui sa vela hat tramudadu./
Sos pannos hat ispazzadu.

E poi prosegue:

Sa barca qu'hap'idu in mare/
Come regoglit coralliu;/ Qu'hat ispazzadu sos pannos/ Si torrat a pienare....

E' facile vedere che nel secondo gruppo di versi ce n'è due già detti prima ma ora trasformati cambiando l'ordine delle parole: «Bid'hapo in mare una barca» diventa «Sa barca qu'hap'idu in

mare», e «Sos pannos hat ispazzadu» si trasforma in «Qu'hat ispazzadu sos pannos». Questa «variazione» dei versi è una tecnica assai antica e nobile: la ritroviamo non solo nella poesia latina medievale (versus transformati) ma anche nei trattati poetici provenzali che nel 1300 parlavano di rims retrogradatz proprio come ancora oggi in Sardegna si parla di retroghe. I versi trasformati sardi non sono mai collocati a casaccio; seguono invece delle regole assai nette e fornite di una loro precisa logica. E sarebbe facile dimostrare che il componimento ploaghese citato è costruito secondo un piano esattissimo nel quale l'introduzione dei versi nuovi (che portano avanti il significato) e la ripetizione variata dei vecchi (che costringono il contenuto a ritornare continuamente su se stesso) si combinano e contrastano con perfezione quasi geometrica.

— Ma da queste ripetizioni continue non viene fuori un componimento senza senso?

— Direi proprio di no. Anche nei versi citati, che pure non sono tra i migliori del genere, il senso viene fuori chiaro, se si è capaci di prestare attenzione contemporaneamente al filo logico del discorso e al gioco strofico dei versi variati: «Ho visto in mare una barca Che la vela ha cambiato, Che i panni ha spazzato via. — La barca che ho visto in mare Adesso raccoglie corallo; (quella barca) Che ha spazzato via i panni (ora) Torna a riempirsi». Non solo c'è il senso ma anche, se si vuole, l'immagine fantasiosa.

— Il gioco metrico sardo consiste dunque tutto nell'uso dei versi trasformati?

— No. La variazione dei versi è una tecnica essenziale, ma non è la sola e non è fine a se stessa. Anzi la singolarità del gioco metrico sardo sta proprio nel fatto che la variazione, nota anche altrove, qui viene sfruttata per costruzioni metriche finora senza riscontro. Prenda i mutos e i mutettus, che sono forse il prodotto più felice e significativo del modo «sardo» di concepire e di praticare la poesia: i versi varianti si legano in modo preciso tanto alla ben nota divisione del componimento in due parti nettamente distinte anche dal punto di vista del significato, quanto al meno noto fenomeno della struttura che ho chiamato «dispari» o «zoppa».

— Vuol dirci meglio in che consista questa struttura «zoppa»?

— E' la forma più sorprendente e fino ad oggi esclusivamente sarda. Il compositore di mutos o mutettus deve sempre costruire un testo in cui i versi della seconda parte (torrada o cobertanza ecc.) chiudano perfettamente tutte le rime aperte dai versi della prima (istèrria o sterrimentu ecc.). Egli può risolvere il suo problema in modo normale e diretto, e cioè assegnando un numero eguale di versi a ciascuna delle due parti, come per esempio in questo componimento ancora vivo nell'uso ma che risale almeno alla fine del '700:

S'angioneddu chi pascit/ Si papat su clavellu./ Juru chi non di nascit/ Unu coru prus bellu.

Ma il compositore può scegliere una strada niente affatto «normale», almeno ai nostri occhi: può rendere deliberatamente più difficile il problema, assegnando alle due parti un numero differente di versi, tre alla prima, ad esempio, e uno solo alla seconda, come in questo mutu nuorese:

Dae Santa Marina/ Faco bista a sa loza/ E bio s'ammonda./ Dorada foza e chima.

Mancano evidentemente due rime, e tuttavia il compositore deve rendere «pari» il componimento che ha deliberatamente concepito come «dispari», e ciò senza aggiungere alcun verso nuovo. Ecco allora che interviene la tecnica dei versi trasformati che si combina con l'altra tecnica tipicamente sarda dello sviluppo in cambas: il verso isolato della seconda parte viene ripetuto tre volte, ma ogni volta variato, così che chiude tutte le rime pur restando contenutisticamente sempre lo stesso:

Dae Santa Marina/ Faco bista a sa loza/ E bio s'ammorada./ Dae Santa Marina./ Dorada foza e chima./ Faco bista a sa loza./ Dorada chima e foza./ E bio s'ammorada./ Chima e foza dorada.

In altri termini, come ho detto nel mio lavoro, ci si propone deliberatamente un contenuto metricamente informe, per trasformarlo poi in forma metrica perfetta senza però che al contenuto si aggiunga nulla. Come dire che si vuol costruire un quadrato potendo utilizzare solo tre segmenti: non so se il problema sarebbe risolubile in geometria; nella metrica sarda sì.

— Questa forma singolare era già nota agli studiosi che l'hanno preceduta? E più in genere quante erano le forme di mutos e mutettus conosciute in precedenza e quante sono ora?

— Le forme note erano tre o quattro; io ho potuto identificarne almeno tredici; e si tratta di un numero non definitivo giacchè la logica del gioco metrico dei mutos e mutettus consente varie altre combinazioni del tutto prevedibili. Tutti i mutos e i mutettus, infatti, si possono ricondurre a due sole matrici morfologiche, paritetica l'una e «dispari» o «zoppa» l'altra; ma da quelle matrici si possono derivare molte altre forme, e le ricerche che si stanno conducendo nel mio Istituto ne hanno già rintracciate alcune del tutto nuove. La forma che ho chiamato «zoppa» era in parte nota, soprattutto per una importante descrizione di Egidio Bellorini. Ma poi negli studi di poesia sarda è prevalso l'interesse per i contenuti piuttosto che per le forme, e la questione è stata dimenticata.

— Vuol dire forse che non si sapeva nulla dei mutos e mutettus prima del suo recente studio?

— Me ne guarderei bene. Anzi ho scritto chiaramente che è da rendere grande merito non solo a studiosi noti quali Bellorini, Cian, Nurra, Ferraro, Novati, Wagner, Garzia, ma anche ad altri ingiustamente dimenticati: per esempio l'erudito settecentesco Madao e, tra Otto e Novecento, Filippo Valla (e più in generale i collaboratori della rivista cagliaritana «Vita sarda»), Domenico Valla ecc. Molte analisi e molte intuizioni di questi studiosi restano ancora valide ed importanti.

— Ma secondo lei gli studiosi che l'hanno preceduto hanno operato più sui nomi che sulle cose. Vuole spiegare?

— Un esempio: il termine mutettu, nell'uso vivo, serve a denominare componimenti non uguali fra loro: alcuni con le cambas e altri senza, alcuni paritetici e altri zoppi.

Viceversa componimenti strutturalmente identici vengono spesso chiamati con nomi differenti (p.es. mutos nel logudorese e mutettus nel campidanese). Finora si era in genere lavorato nella illusione che alla identità o alla differenza dei nomi corrispondesse esattamente la identità o la differenza dei tipi di componimento: di qui l'impossibilità di vedere chiaro in molte questioni importanti, e la necessità di mettersi a lavorare sulle cose (e cioè sulle forme metriche) e non sui nomi. E' appunto quello che ho cercato di fare.

— Ma che differenza c'è tra mutos e mutettus?

— Sono due modi tradizionali di chiamare cose spesso diverse e spesso identiche; l'uno domina nel logudorese e l'altro nel campidanese. Ma la distinzione vera passa tra le forme metriche e non tra i nomi. Qui mi limiterò a dire che nè l'uso vivo nè l'analisi morfologica consentono più di ritenere che siano mutos solo quelli con sviluppo in cambas e mutettus solo le quartine di tipo cagliaritano.

— Ma per tornare al gioco metrico, che ragione c'è secondo lei di complicare tanto le cose, e di costringersi a tante acrobazie di ripetizioni e trasformazioni di versi? La poesia non è tutt'altra cosa da questi artifici?

— Accetto volentieri l'amichevole provocazione su un punto che mi sta a cuore, e le dirò subito che secondo me è assurdo continuare a chiamare «poesia» quel che ci piace e collima con i nostri ideali estetici, e «non poesia» tutto il resto. Quella dei mutos e dei mutettus è poesia come ogni altra, nei modi e secondo le regole che le sono propri. Anch'essa vuole dare «forma» a idee e immagini per esprimerle e comunicarle su un piano diverso da quello del discorso corrente. Solo che la «forma» che essa ricerca è diversa in gran parte dalle «forme» che ci sono più familiari e nelle quali siamo soliti riconoscerci. Il suo ideale (implicito ma evidente) non è tanto quello di comunicare sentimenti che abbiano l'andamento della cosiddetta «spontaneità», ma è soprattutto quello di costruire

oggetti verbali e metrici di alta preziosità, perfetti e ammirevoli in forza della loro complicata arditezza, capaci di commuovere proprio perchè frutto di un «gioco» nobile e rigoroso, nel quale il contenuto grezzo diviene significativo proprio perchè si modella secondo le regole del gioco. Ed è necessario aggiungere che ideali di «gioco poetico» o di costruzione di oggetti verbali e metrici preziosi e in sè perfetti sono stati seguiti da intere civiltà anche altissime? Quanta parte del medioevo latino e romanzo non s'è espressa proprio in questa direzione? E' dunque sbagliato dire che nei mutos e mutettus non c'è poesia perchè ci sono un ideale poetico e una conseguente tecnica diverse da quelle che consideriamo normali. Si potrà dire che questo tipo di poesia piace o non piace, è vitale o morente, ha scarsa capacità di espansione al di fuori dei propri confini storico-culturali e così via; ma si dovrà dire che essa è un «tipo» di poesia così come «tipi» di poesia sono tutti gli altri. E come si sa, nessuno di questi tipi, neppure quello che ci è più caro e familiare, ha il diritto di dichiararsi il vero, l'unico, l'eterno ecc. ecc. Tanto meno poi quello romanticheggiante che pretende di essere «senza artificio»: come se la poesia si potesse mai fare senza l'«artificio» di passare dal discorso quotidiano e corrente al discorso «messo in forma», e cioè studiatamente costruito secondo leggi di ritmo, armonie, cadenze che non sono mai frutto della natura o della spontaneità, ma nascono sempre da un gusto, da un ideale poetico, da una condizione storica precisa insomma! La poesia tradizionale sarda, con il suo patrimonio di «artifici» tecnici vertiginosi, costituisce appunto il prodotto di una condizione storica nella quale la «messa in forma» dei contenuti avviene secondo una sottile poetica del «gioco». Caso non unico nella storia, come ho detto, ma caso singolarissimo e significativo oggi, nel cuore della civiltà moderna, e segno distintivo del mondo sardo. Il quale, per questo aspetto, costituisce una «civiltà metrica» di alto livello, se è vero che la conoscenza delle leggi del gioco metrico non è patrimonio soltanto di chi compone ma anche dei tanti che ascoltano, giudicano e valutano.

— La sua dunque è anche una rivalutazione della «bellezza» della poesia tradizionale sarda?

— A me piace, in quanto lettore qualsiasi. Come studioso, mi occupo non della «bellezza» ma della «realtà» dei fatti culturali. Il mio compito perciò era di tentar di mettere in luce le regole e gli ideali cui questa produzione si ispira perchè la si possa leggere secondo le sue regole e i suoi ideali, e non condannare sbrigativamente in base ad altre regole e ad altri ideali che le sono estranei e di cui essa non si preoccupa. E letta a questo modo essa rivela le sue capacità espressive non per casuale coincidenza con i nostri gusti già cristallizzati ma perchè il nostro gusto si allarga a comprendere e ad apprezzare anche ideali espressivi e poetici diversi dai nostri. Così le immagini libere dell'istèrria dei mutos non appaiono più una bizzarria, e il salto logico tra le due parti non sembra più una decadenza o una corruzione (come invece si è talvolta pensato), ma l'una e l'altra cosa divengono intelligibili e capaci di comunicazione e commozione. E spero di poter presto portare a termine una antologia che offra ai lettori sardi e non sardi l'occasione di un nuovo incontro con il mondo «dispari e pari» della poesia tradizionale isolana.

— Ma perchè mai, secondo lei la Sardegna ha scelto il «gioco metrico» come suo ideale poetico?

— Per rispondere ci vorrà un altro libro. Qui dirò solo che non si tratta certo di ragioni «psico - etniche» ma di ragioni storiche: dall'isolamento interno ed esterno al vivere frazionato in lunghezza di tempi e scarsità di contatti e comunicazioni. E c'è poi il legame con la danza (anch'essa ripetitiva e circolare!), ed il rapporto con la iterazione figurativa dei tappeti... Ma è questione ancora tutta da studiare.

— Una ultima domanda: qual'è l'attività che sta svolgendo ora il suo istituto?

— Abbiamo avviato un lavoro ambizioso: l'Atlante demologico sardo, nella speranza che ai pochi finanziamenti ministeriali finora ottenuti se ne possano aggiungere altri più consistenti. Si tratta di procedere ad una rilevazione attenta e sistematica di tutto il materiale documentario sulla vita tradizionale sarda e di elaborarlo secondo i criteri della cartografia demologica. Il lavoro più urgente è quello della rilevazione dei documenti in inchieste dirette. Infatti, da un punto di vista strettamente scientifico, il patrimonio tradizionale sardo è ancora insufficientemente noto: la documentazione attualmente disponibile infatti, anche se in qualche caso abbastanza ricca, è in genere invecchiata (fu raccolta quasi tutta alla fine dell'Ottocento) ed è frammentaria perchè non copre in modo adeguato nè tutti i settori della vita tradizionale nè tutte le zone dell'isola. L'Istituto, avvalendosi anche dell'opera volenterosa degli studenti, ha già svolto un certo lavoro di rilevazione; e proprio in questi giorni le dottoresse Enrica Delitala e Rosa Losengo hanno effettuato una buona campagna di inchieste i cui primi risultati saranno esposti in occasione della visita che il prof. Niederer, Direttore dell'Istituto di Folklore dell'Università di Zurigo, effettua in Sardegna con un gruppo di suoi allievi. Sono anche in corso varie tesi di contributo all'Atlante demologico. Posso cogliere l'occasione di questa intervista per augurarmi che gli organi amministrativi e culturali della regione vogliano aiutare il nostro sforzo che mira a cogliere e registrare, prima della loro sempre più rapida scomparsa, i documenti delle forme di vita tradizionale e che costituiscono tanta parte della storia della Sardegna?

L'appello è legittimo. Perciò lo giriamo a chi di dovere e primo fra tutti all'Assessore alla Pubblica Istruzione. Verrà accolto? Ce lo auguriamo.

Mario Ciusa Romagna