



Università di Cagliari
Dipartimento di Studi Storici
Geografici e Artistici

INCON
TRO

Duilio Caocci
Ignazio Macchiarella

Progetto INCONTRO materiali di ricerca e di analisi



Edizioni Isre

Progetto INCONTRO
Coordinamento Scientifico a cura
del prof. Pietro Clemente,
dell'Università degli Studi di Firenze,
Dipartimento di Storia delle Arti
e dello Spettacolo

design
Simone Riggio

Editore
Edizioni Isre
Nuoro, 2011

Isbn
9788896094150



Programme cofinancé par le Fonds Européen
de Développement Régional



Programma cofinanziato con il Fondo Europeo
di Sviluppo Regionale

Ha collaborato il Dipartimento di Studi Italianistici, Università di Pisa

Paolo Bravi

*Poesia improvvisata a mutos***Annotazioni storiche**

La parola *mutos*¹ ha una storia considerevole alle proprie spalle. Secondo quanto riporta Alberto M. Cirese (Cirese 1988, pp. 354 sgg), le prime annotazioni del termine sono quelle che si trovano nelle opere tardo-settecentesche del Madau (Madau 1782 e poi 1997 ed. or. 1787, ove compare anche una descrizione della forma metrica con esemplificazione). Un'opera di raccolta massiccia di testi, e una prima analisi critica sulle forme, i contenuti e il lessico dei mutos caratterizza diversi studi apparsi in Sardegna, sulla scia delle teorie e delle indicazioni del Pitre sulla poesia "popolare", negli anni a cavallo fra Ottocento e Novecento. I componimenti raccolti sono spesso indicati come femminili. Per Bellowini, ad esempio, «[i] mutos, a Nuoro almeno, sono per lo più cantati dalle donne [...]. Le donne cantano i mutos mentre attendono alle faccende domestiche o ai lavori agricoli [...]. Gli uomini per lo più disprezzano i mutos» (Bellowini 1893, pp. 31-32). Tuttavia, lo stesso Bellowini specificava che dal discorso sulla "femminilità" dei mutos andavano esclusi i contrasti in poesia, i quali erano a suo giudizio «pochi e poco conosciuti. Per lo più, anche chi ne conosce ad uno ad uno tutti i mutos che lo compongono, non sa dirvi se costituiscono un tutto unico o no» (ibid.). Di diverso avviso, in questo senso, era in quegli stessi anni Filippo Valla, secondo il quale «il muttu originariamente doveva collegarsi coi contrasti poetici, od almeno colla poesia amebea; e lo prova il fatto, che spesso si sente dire

¹ Come criterio di semplificazione grafica, la terminologia in lingua sarda appare nel testo in corsivo solo per la prima citazione, salvo esigenze particolari e con l'eccezione delle eventuali citazioni in testi altrui, per le quali si è conservato lo stile di origine, così come – per quanto riguarda le trascrizioni in sardo – le scelte grafiche.

ancora adesso dalle persone che recitano dei muttos: adesso dirò la risposta al muttu, che or ora ho recitato» (Valla F. 2005, p. 1072).

In termini generali, l'esame delle varie testimonianze di cui possiamo disporre per l'Ottocento e per i primi decenni del Novecento permette di identificare un contesto in cui la comunicazione orale rappresenta la norma – è noto che la scolarizzazione, in Sardegna come in buona parte del meridione d'Italia, era limitatissima nel XIX sec. (De Mauro 1963) – e in cui la pratica e le funzioni della poesia erano in buona misura diverse da quelle che possiamo osservare ai nostri giorni. In questo senso, la poesia (a mutos, ma non solo) rappresentava una forma incisiva e “marcata” della comunicazione interpersonale, un medium privilegiato, ma non eccezionale, con cui il dialogo poteva prendere forma, praticamente in ogni occasione e circostanza (cfr Bravi 2010, pp. 111-117).

Ma restringere la prospettiva di analisi sulla poesia a mutos all'ambito della comunicazione è restrittivo. Cantare in poesia a mutos è stato (e per fortuna in qualche contesto è ancora) qualcosa di più, e cioè una passione, un'arte e una pratica sociale diffusa nei paesi dell'area centrale della Sardegna. A Tonara, secondo quanto riporta una ricerca scolastica che ha guadagnato il merito della pubblicazione, e che si basa prevalentemente sulla testimonianza del poeta Gesuino Peddes, «[f]iada raru, chi essede passada una 'ominiga senza 'ibettare orasa e orasa cantanno in su zilleri e in-i festasa de 'idda e de-i' biddasa de tottu su circuitu» (AA.VV. s.d. [2003], p. 6; tr.: 'era raro che si passasse una domenica senza rimanere ore e ore cantando nel bar e nelle feste del paese o dei paesi del circondario').

Allo stato attuale, non disponiamo di informazioni sufficienti per una ricostruzione – per quanto sintetica – della “storia” della gara poetica a mutos. Né sono finora emersi documenti che consentano di individuare tappe e momenti del processo di ‘professionalizzazione’ che ha portato il cantare a mutos dall'essere parte dell'esperienza quotidiana del far poesia e fulcro di occasioni sociali tipiche della vita paesana al rappresentare un evento performativo da palcoscenico, basato su un “sistema” specifico di regole. La memoria dei poeti del passato, venerati come ‘padri’ e maestri impareggiabili nell'arte della poesia a mutos oltrepassa solo di una generazione gli attuali protagonisti della poesia. Le figure che vengono infatti usualmente citate sono quelle di poeti scomparsi in anni relativamente recenti – in particolare, spiccano i nomi di Domenico Cuccu di Villa S. Antonio, di Giuseppe Demuru (*Bertuledda*) di Meana Sardo, di Ignazio Onale di Ortueri – che verosimilmente hanno iniziato la loro attività attorno alla metà del Novecento.

Gare poetiche

La poesia a mutos (detta anche, in alcuni paesi, a *frores*, a *mutetus*, a *mutus frorius*) ha la sua massima espressione nelle gare poetiche pubbliche. Nel caso della poesia improvvisata a mutos, la gara poetica si articola in due fasi. Non si tratta, come in altri generi di improvvisazione poetica presenti in Sardegna, di sezioni distinte in base alla forma metrica e/o in base al tipo di contenuti che i poeti propongono. Si tratta piuttosto – come per una partita di calcio – di una suddivisione in due tempi, con una pausa di riposo centrale. Costantino Casula, il più noto fra i poeti a mutos attualmente in attività, osserva che:

«non c'è una regola precisa, si può iniziare a pungersi sia nella prima parte sia nella seconda, non è una regola fissa e non è programmabile; dipende dai vari momenti, da ciò che dice l'uno e da ciò risponde l'altro; quindi si può infiammare subito, la gara, oppure si può infiammare improvvisamente» (intervista a Costantino Casula, 21 febbraio 2007)

L'intervallo non è però funzionale solo al “ristoro” fisico – i poeti spesso riempiono la pausa accompagnati al bar dagli amici appassionati – e al recupero psicologico – la poesia a mutos implica un notevole sforzo mentale –, ma è anche l'occasione per riordinare le idee dopo aver guadagnato pareri e suggerimenti da parte degli amici cultori di poesia che hanno assistito alla prima parte della gara.

La gara a mutos ha un rituale e delle regole di svolgimento meno rigide rispetto ad altri generi di poesia improvvisata sarda. Il numero dei poeti in gara è variabile (possono essere due, tre o perfino quattro); possono essere trattati temi che emergono spontaneamente nella discussione – come nell'esordiu della gara poetica logudorese – o argomenti suggeriti dal comitato che organizza la gara in base alla circo-

stanza; i poeti possono cantare mutos lunghi decine di versi o mutos (relativamente) brevi (vd. *infra*, fig. 2); l'accompagnamento strumentale può essere realizzato dall'organetto oppure dalla fisarmonica; fra le due sezioni possono avere luogo interludi di tipo diverso (balli sardi, esibizioni informali), ecc. Tuttavia, i cardini e gli ingredienti essenziali della performance sono gli stessi che si ritrovano negli altri e più noti e diffusi generi di gara poetica praticati in Sardegna, e cioè la presenza di poeti semi-professionisti (cioè che ricevono un compenso per la loro prestazione); l'elaborazione di un discorso in poesia sorretto e guidato dalla tensione agonistica, in cui la dimensione della provocazione personale, dello sbeffeggiamento e dello scherno hanno un rilievo centrale; la presenza di un accompagnamento musicale (in questo caso, di tipo strumentale) alle voci dei poeti; la realizzazione di performance che si svolgono in occasione di feste paesane, abitualmente su palcoscenici estemporanei allestiti all'uopo; l'accesso libero all'evento da parte degli ascoltatori e la presenza di fasce differenziate di pubblico, in parte di provenienza locale in parte costituito da appassionati di poesia che si spostano per ascoltare le gare poetiche; ecc.

La poesia a mutos non gode, diversamente da quanto accade per gli altri generi di poesia improvvisata, di quella che possiamo chiamare "esclusività". Nei paesi in cui ci sono – o ci sono state nel recente passato – persone che praticano o organizzano gare poetiche a mutos, vengono anche organizzate gare poetiche a *otadas*. Fra le due tipologie di gara c'è in genere una sorta di gerarchia: per la festa più importante del paese, si organizza usualmente la gara poetica loguderese (a *otadas*), mentre la gara a mutos oggi trova spazio più spesso in occasioni di minore prestigio o visibilità, come ad esempio la festa dell'emigrante, la sagra della ciliegia o la festa degli anziani². La posizione di subordine della gara a mutos rispetto a quella a *otadas* rende manifesto il diverso livello di considerazione che, almeno in linea generale, accompagna i poeti a *otadas*, in genere provenienti da paesi lontani e con una fama che li rende conosciuti ovunque in Sardegna, rispetto ai poeti che cantano a mutos, che provengono dai paesi dell'area circostante e godono di una certa notorietà solo fra gli appassionati locali. Anche gli stessi termini che si usano per parlare delle forme dell'improvvisazione poetica rendono visibile questo scarto allorché si sente contrapporre il "cantare in poesia" (cioè in *otadas* logoduresi: la "poesia" tout court) al "cantare a mutos". Per qualcuno fra i poeti che hanno praticato il canto a mutos, quello di raggiungere attraverso la poesia (a *otadas*) un livello paragonabile ai grandi poeti logudoresi è rimasto un sogno inevaso: "Peccato – mi disse una volta Ottavio Tistis, poeta di Gadoni – avrei potuto fare carriera. Quando sono andato a cantare in palco con i migliori, Masala e Pazzola, sono rimasti a bocca aperta" (intervista a Ottavio Tistis, 17 gennaio 2006).

L'idea che cantare a mutos equivalga a fare una poesia di livello inferiore rispetto ad altre più nobili espressioni ha radici antiche. Nel già citato articolo del 1894, per citare un esempio fra i tanti, Filippo Valla riferiva che tale giudizio proveniva da «i Sardi stessi, per i quali i *muttos*, le *battorinas* e gli altri componimenti schiettamente popolari non hanno valore di sorta; laonde quando venivano interrogati, se le loro ragazze, le loro donne cantassero poesie d'amore, rispondevano, che queste cantavano sciocchezze, ma non vera poesia: giacché il sardo con quest'ultimo nome onora solamente le poesie popolareggianti» (Valla F. 2005, p. 1071).

La poesia professionale a mutos praticata nei palchi, tuttavia, è cosa ben diversa dalle semplici e brevi composizioni cui si riferiva più di un secolo fa il Valla. Le strutture metriche usate dai poeti improvvisatori professionisti richiedono capacità mnemoniche del tutto eccezionali e un tipo di attitudine diversa da quella necessaria per improvvisare ottave. I poeti che cantano (o hanno cantato) a mutos sottolineano spesso questo aspetto:

«Fare un *mutetu* è più difficile, perché si devono tornare tutte [le rime] e lo può fare anche da 6, 7, 10, 15, e poi altri 10 per

² La situazione attuale appare sensibilmente diversa da quella presente fino a qualche anno fa e rappresentata da Costantino Casula, che riporta un elenco di feste paesane in cui si tenevano gare di poesia a mutos (Casula 2007, p. 55).

coprire. Invece nell'ottava viene spontanea» (intervista a Ottavio Tistis, 17 gennaio 2006).

«Su mutu» è una forma di poesia molto difficile proprio per la sua caratteristica strutturale; per questo non ci sono stati numerosi poeti capaci di improvvisare sui palchi» (Casula 2003, p. 10)

L'area di diffusione dell'improvvisazione a mutos è oggi limitata a pochi centri dell'area della Barbagia di Belvì e del Mandrolisai (in particolare, Ortueri, Meana Sardo, Tonara, Desulo, Atzara, Busachi)³, nei quali si tengono occasionalmente gare poetiche e nei quali c'è un certo numero di appassionati e/o praticanti occasionali. In anni recenti, i protagonisti centrali delle gare poetiche sono stati i due soli poeti semi-professionisti in attività, Delio Onnis di Nurallao e Costantino Casula di Ortueri. La compresenza di entrambi i poeti sembra ormai una *conditio sine qua non* per lo svolgersi di una gara poetica. In una gara poetica che si è svolta a Busachi per la festa di S. Susanna il 12 agosto 2006, l'anziano Delio Onnis ha ironizzato sul punto ricordando i propri guai di salute (cfr Casula 2007, p. 59):

E po cuntentae a tie	[E] per accontentare te
E so benidu cun trese	[E] sono venuto con tre
Baipassasa in su coro	By-pass nel cuore
E pagu tempus m'ant fattu	[E] da poco tempo mi hanno fatto
E un ateru interventu	[E] un altro intervento
E un annu apo passadu	[E] ho passato un anno
E in lettos e poltronas	[E] in letti e poltrone
In corsiasa e salas	In corsie e sale
E de medadasa ispidales	[E] di molti ospedali
E non tenio isperanza	[E] non avevo speranza
E de cantare piusu	[E] di cantare più
Chi custu no est miraculu	Se questo non è un miracolo
De parte 'e Santa Susanna.	Da parte di Santa Susanna!

Metrica e lingua

Per riprendere una formula classificatoria usata da Cirese nel suo noto studio sulla *struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi* (originariamente apparso nel 1964, ora in Cirese 1988), la struttura metrica dei mutos usati nelle gare di poesia improvvisata appartiene al tipo "a matrice simmetrica" (o "a torrada uguale": Cirese 1988, p. 195), dato che le due sezioni che formano il componimento sono costituite dallo stesso numero – peraltro, come vedremo, notevolmente variabile – di versi. La bipartizione in due sezioni contenutisticamente indipendenti, con la seconda sezione identificata come portatrice del messaggio principale e arma essenziale nella dialettica della gara – caratteristica tipica della varietà di forme che rientrano nell'ambito della famiglia dei mutos e dei *mutettus* –, si ritrova anche nei mutos cantati dai poeti improvvisatori in gara. In questo caso, le due sezioni sono rispettivamente indicate con le denominazioni di *isterrimenta* (o *isterrida*) e *amontu* (o *amantu*⁴). Del pari, anche la presenza di legami di rima fra le due sezioni, unita all'assenza di rime all'interno di ciascuna sezione, è la stessa che si ritrova in questo tipo di componimenti. Ciò che caratterizza i mutos eseguiti in gara dai poeti professionisti è invece la quantità di versi proposti in ciascun *mutu*, l'obbligo di sviluppare la serie delle rime in ordine rigorosamente retrogrado, e il fatto che lo svolgimento del

3 Un più dettagliato elenco dei paesi in cui la pratica della poesia a mutos è – in qualche modo – conosciuta e diffusa, è in Casula 2009, p. 32. L'uso di cantare mutos lunghi peraltro è (o è stata) diffusa anche in un'area più vasta, comprendente anche l'Ogliastra (Marco Lutzu, comunicazione personale) e l'area alto-campidanese.

4 I termini si trovano citati in diverse varianti grafiche: ad es. "isterrimenta" / "sterrimenta" o "amontu" / "ammontu", ecc.

testo nella performance non prevede uno sviluppo completo del testo, ma solo l'esecuzione delle prime due potenziali *cambas* ('[lett.] gambe, riprese')⁵, cioè una ripetizione dell'amontu (con l'inversione dei due versi finali per la copertura rimica del verso di isterrimenta posto in apertura) nella sezione chiamata *arretrogu*, la quale "ha la funzione [...] di dare il tempo all'interlocutore di poter mentalmente intelaiare la sua replica" (Casula 2003, p. 10). Come esempio esplicativo, si riporta in figura 1 un mutu cantato da Costantino Casula in apertura della già citata gara poetica che si è svolta a Busachi per la festa di S. Susanna il 12 agosto 2006 (tratto da Casula 2007, p. 56).

ISTERRIMENTA	rima	AMONTU	rima	ARRETROGU	rima
		<i>E in coro unu gravellu</i>	A	<i>E si colloca s'isposu</i>	B
<i>E in coro unu gravellu</i>	A	O gentile Usache cara	q	O gentile Usache cara	q
<i>E si colloca s'isposu</i>	B	Tue ca ses populada	p	Tue ca ses populada	p
<i>E alimenta s'ispera</i>	C	De gente ona e discreta	o	De gente ona e discreta	o
<i>De tenner d'onnia die</i>	D	Gentile e laboriosa	n	Gentile e laboriosa	n
<i>E una vida prus digna</i>	E	E giughes in sinu tou	m	E giughes in sinu tou	m
<i>E solu unu ranu e trigu</i>	F	S'essenzia 'e sardidade	l	S'essenzia 'e sardidade	l
<i>Cominciada a semenae</i>	G	Diffatti ancora as mantesu	k	Diffatti ancora as mantesu	k
<i>E i sa terra sidia</i>	H	E costumene e usanzia	j	E costumene e usanzia	j
<i>I si d'accollidi in sinu</i>	I	E de su sardu nodinu	i	E de su sardu nodinu	i
<i>Cun maternale isperanzia</i>	J	E po cussu 'e parte mia	h	E po cussu 'e parte mia	h
<i>E si tenes fide e pesu</i>	K	E os chergio saludae	g	E os chergio saludae	g
<i>Sa divina caridade</i>	L	Cun su cantu prus antigu	f	Cun su cantu prus antigu	f
<i>Ti podet batie a prou</i>	M	Chi possedit sa Sardigna	e	Chi possedit sa Sardigna	e
<i>Un opera geniosa</i>	N	Po como intanto agradie	d	Po como intantu agradie	d
<i>E si as bidea netta</i>	O	Cun sensos d'istima vera	c	Cun sensos d'istima vera	c
<i>Fines s'improvvisada</i>	P	Caldu e affettuosu	b	Su saludu pru bellu	a
<i>Bettad'una lughe crara</i>	Q	Su saludu prus bellu	a	Caldu e affettuosu	b

Figura 1

Struttura metrica del mutu nella forma utilizzata nelle gare poetiche. La sequenza dei versi segue l'ordine dall'alto verso il basso e da sinistra verso destra (occasionalmente ripetizioni di versi non sono in questo caso riprodotte). In corsivo, i versi dell'isterrimenta, in stile normale i testi dell'amontu e dell'arretrogu. La serie delle rime (in maiuscolo quelle dell'isterrimenta, in minuscolo quelle dell'amontu e dell'arretrogu) è invertita nella prima e nella seconda sezione del mutu. L'arretrogu, che costituisce un accenno dell'ideale svolgimento in *cambas* tipico dei mutos, ha come verso d'inizio il secondo verso di isterrimenta e prevede la ripetizione dell'amontu con l'inversione dei due versi conclusivi. Trad.: (isterrimenta) '[E] nel cuore

5Il meccanismo di esecuzione tipico dei mutos prevede di norma lo sviluppo del testo in un numero di *cambas* equivalente al numero di versi di isterrida. Riprendo qui la descrizione del meccanismo metrico data dal Bellorini: «[l]a *torrada* è composta [...] di tante strofe, dette *cambas* (gambe) o *pèdes* (piedi), quanti sono i versi dell'*isterria*; 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 *pede* si fa ripetendo il primo verso della *isterria*, seguito dagli altri versi contenenti un concetto diverso da quello della *isterria* e (di regola) eguali in numero a quelli della *isterria* stessa. Ognuno di questi "versi" nuovi fa rima o assonanza con uno di quelli della *isterria*, e si devono disporre in modo che ultimo sia quello il quale fa rima o assonanza col primo della *isterria*, posto al principio della *camba*. La seconda *camba* si fa ripetendo il secondo verso della *isterria*, 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 *isterria*. E così per le altre *cambas* – Questa operazione del formare le *cambas* si dice *torrare su mutu*. Ecco un esempio: ISTERRIA. A ssant'Ànghelo in terra / And'a ccollire s'oru, / Si zeda ccustu bentu. TORRADA. [1^a *camba*.] A ssant'Ànghelu in terra. / Ca nos amamus, coro. / Sor meos sun i lamentu, / Sos tuos pesan gherra. / [2^a *camba*.] And'a ccollire s'oro. / Sos tuos pesan gherra / Sor meos sun i lamentu, / Ca nos amamus, coro. [3^a *camba*.] Si zeda ccustu bentu. / Ca nos amamus, coro, / Sos tuos pesan gherra, / Sor meos sun i lamentu» (Bellorini 1893, pp. 17-18 – qui con lievi operazioni di normalizzazione grafica; cfr Cirese 1988, pp. 220 sgg).

un garofano / [E] si mette il fidanzato / [E] alimenta la speranza / Di avere ogni giorno / [E] una vita più dignitosa / [E] solo un seme di grano / Comincia a seminare / E la terra assetata / Lo accoglie in seno / Con materna speranza / E se hai fede e peso / La divina carità / Può portare a buon fine / Un'opera di valore / E se hai un'idea chiara / Anche l'improvvisazione / Getta una luce chiara'; (amontu) 'O gentile Busachi cara / Tu che sei abitata / Da gente buona e discreta / Gentile e laboriosa / E porti nel tuo seno / L'essenza della sardità / Difatti hai ancora mantenuto / Il costume e l'usanza / [E] del sardo nodino / [E] per questo da parte mia / [E] vi voglio salutare / Con il canto più antico / Che possiede la Sardegna / Per ora intanto gradite / Con sensi di vero affetto / Caldo e affettuoso / Il saluto più bello.

L'elevato numero di versi di ciascuna sezione di un mutu è un tratto di rilievo che contraddistingue la produzione dei poeti professionisti rispetto a quella dei semplici amatori. Per riuscire a improvvisare su strutture tanto complesse, occorre infatti essere dotati – insieme con altre abilità di tipo creativo e dialettico – di una non comune ritentiva, ossia di una capacità mnemonica che permetta di conservare nella mente e di poter accedere prontamente alla serie di versi e/o di rime approntati nei brevi istanti che precedono l'esecuzione del mutu (cfr Zedda 2009, pp. 25-28)⁶. In figura 2 sono sintetizzati i dati offerti da una prima ricognizione riguardante il numero di versi utilizzati in ciascun mutu da alcuni noti poeti del presente e del passato. È evidente che la capacità di costruire mutu lunghi e elaborati è un elemento che caratterizza la maggior parte dei poeti professionisti e che assume un valore pressoché discriminante⁷.

Secondo quanto riferiscono in modo pressoché unanime gli studiosi che ne hanno trascritto e esaminato centinaia di esempi, il verso utilizzato abitualmente nei mutos è il settenario. Tuttavia, nel caso della poesia a mutos dell'area centrale della Sardegna, la situazione appare diversa. In questo

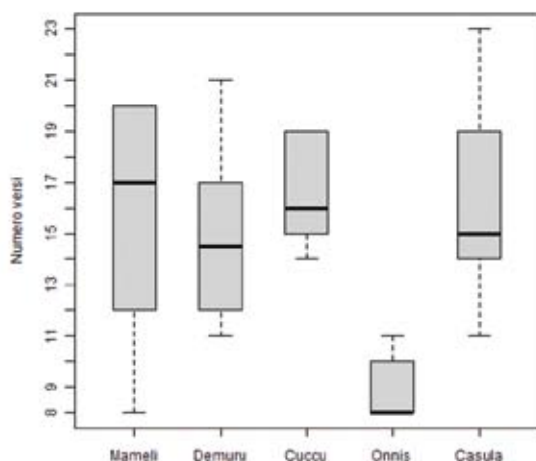


Figura 2.

Boxplots (a) indicanti il numero di versi di isterrimento da parte dei poeti Giovanni Mameli (Mameleddu) di Tonara, Giuseppe Demuru (Bertuledda) di Meana Sardo e Domenico Cuccu di Villa S. Antonio, Delio Onnis di Nurallau, Costantino Casula di Ortuveri. I dati si riferiscono a due gare poetiche; per i primi tre poeti, si tratta della gara svoltasi a Tonara per la festa di S. Maria del 1967 (riportata in Casula et alii 2008, pp. 157-168); per i secondi si tratta della gara svoltasi a Tonara il 12 giugno 2008 (Casula 2009, pp. 35-46).

⁶ La lunghezza dei mutos, tuttavia, se non è accompagnata da rapidità di esecuzione, può anche rappresentare un elemento che gioca a sfavore dell'improvvisatore. La proposta poetica infatti rischia di essere diluita e meno efficace e di allentare la tensione e la concentrazione del pubblico sulla gara. Nei termini che seguono (sono naturalmente omissi i riferimenti personali ai poeti) si è espresso un appassionato nel corso di un'intervista: "Ci sono mutos a volte brevi, a volte lunghissimi ... - X li fa lunghi. Così non piace, perché c'è quello che capisce e quello che non capisce, quando è troppo lungo. [...] X fa anche 25 [di sterrimento, ndc] e 25 [di amontu, ndc] e sono 50: troppo, così, la gente si stanca, vogliono muttetti corti. [...] - Il minimo quanto è? - Il minimo, si possono fare anche di tre [...] - Uno che canta muttetti più lunghi però è ritenuto più bravo? - Eh, già è bravo ... però c'è una cosa: X si ferma ogni tanto, cerca la rima. Mentre invece c'era quello, Y, che lo faceva lungo però sembrava corto, che si sbrigava" (intervista a un esperto di poesia, Desulo 2006).

⁷ Un caso forse limite, in questo senso, e con ogni probabilità un mutu non improvvisato ma preparato anticipatamente, è quello che il poeta Giovanni Mameli *Mameleddu* cantò, secondo quanto riporta la recente opera a lui dedicata da parte dell'Ass. Pro Loco di Tonara, "in una notte del carnevale del 1931, a casa della famiglia Del Rio, da decenni trasferitasi a Nuoro" (Casula et alii 2008, p. 106). Il mutu in questione consta di ben 47 + 47 versi. Solo in pochi casi viene meno la regola che altrove ho indicato come "principio di esclusività" (Bravi 2009, p. 70), in base al quale ogni sezione prevede una serie di rime senza ripetizioni.

(a) Il boxplot è un mezzo comune per la rappresentazione grafica della distribuzione di dati. La "scatola" (qui in grigio) è delimitata dal primo e terzo quartile; la linea scura centrale indica il valore mediano; le linee che si estendono all'esterno della "scatola" indicano (ove presenti) i valori estremi entro un range massimo di 1.5 della distanza interquartile.

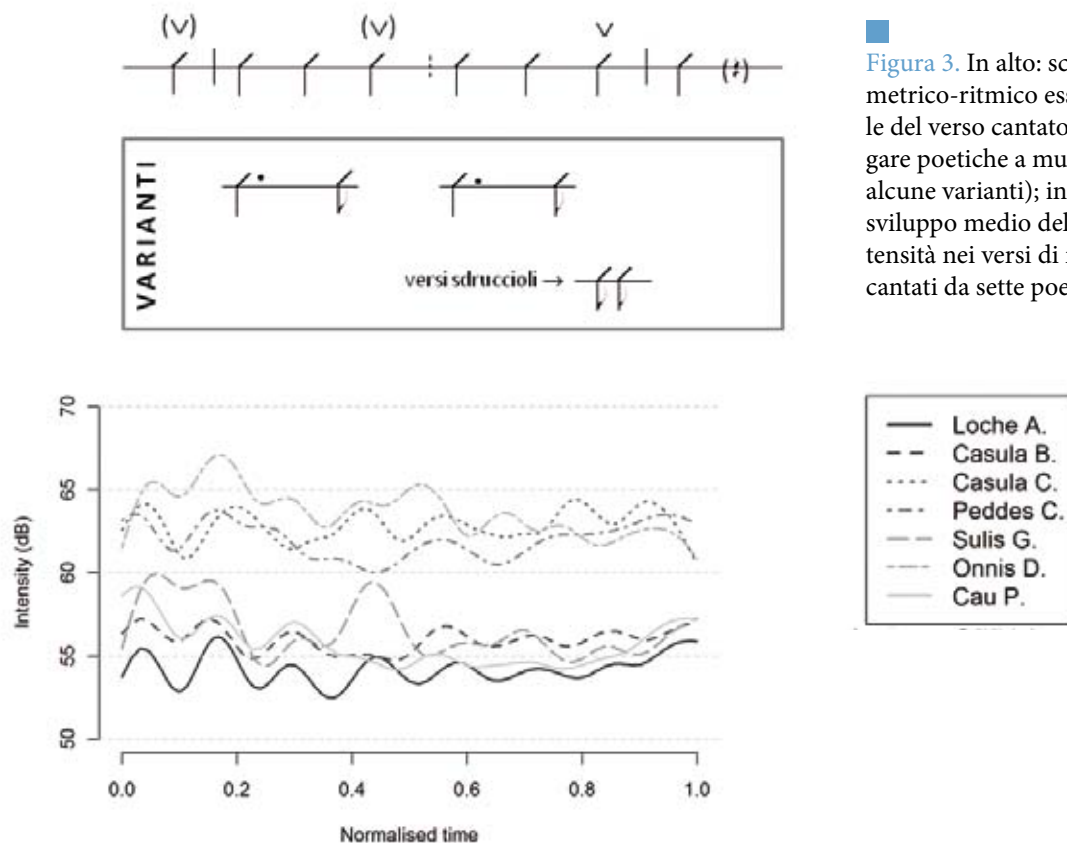


Figura 3. In alto: schema metrico-ritmico essenziale del verso cantato nelle gare poetiche a mutos (con alcune varianti); in basso: sviluppo medio dell'intensità nei versi di mutos cantati da sette poeti.

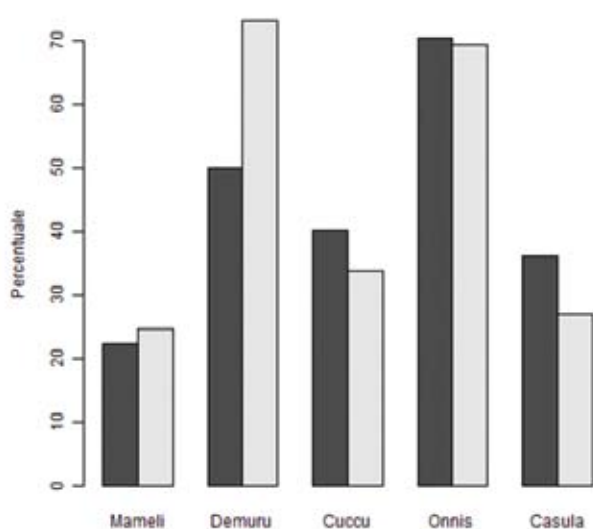
caso, infatti, come si osserva nelle note esplicative alla traccia indicata come “Mutos – Desulo” nella raccolta di registrazioni sul campo “Musica sarda” a cura di Diego Carpitella, Pietro Sassu e Leonardo Sole (Carpitella *et alii* 2010 ed. or. 1973), “[i]l metro usato è, contro la norma, un ottonario facilmente riducibile al settenario” (id.: 108⁸). La possibilità di ridurre l'ottonario a settenario nella poesia improvvisata a mutos è legata alla presenza assai frequente di una /e/ nella prima posizione del verso che non ha di norma funzione semantica, ma ritmica e melodica. Sul “materiale” fonico/verbale che occupa la prima posizione metrica del verso, infatti, avviene lo slancio verso l'accento primario che si realizza sulla seconda posizione metrica del verso (vd. figura 3⁹). L'analisi delle curve dell'intensità¹⁰

8 Un'analisi della questione metrico-ritmica è in una diversa sezione dell'opera (Carpitella *et alii* 2010 ed. or. 1973, pp. 33-36). Vd. Giannattasio 1981 e 1998, pp. 183-187; Cirese 1988, pp. 215-216; Casula 2007, p. 54.

9 Metrica del verso e metrica musicale sono interrelate e – in casi come questo – inscindibili. Per un'introduzione al tema, affrontato in una prospettiva etnomusicologica, cfr Pescatori *et alii* 1994, Jouad 1995, Agamennone e Giannattasio 2002. L'individuazione dello schema metrico-ritmico, qui come in altri casi, è un'operazione che presenta margini di soggettività. Nel caso in esame, sono da tenere presenti in modo particolare alcuni elementi: [1] le durate corrispondenti alle otto posizioni metriche del verso, qui indicate come una successione regolare di semiminime, sono da considerare puramente indicative in quanto compaiono spesso oscillazioni di durata non trascurabili; [2] i valori di durata indicati rappresentano la scansione ritmica principale, con esclusione dei fenomeni ornamentali; [3] nell'individuazione dello schema ritmico, una parte essenziale – oltre alle dinamiche legate all'intensità riportate nella parte inferiore della figura 3 – hanno gli aspetti melodici e le strutture ritmiche/armoniche/melodiche realizzate dall'accompagnamento strumentale; [4] le curve di intensità media riportate riguardano la registrazione completa dell'evento, dunque non solo le dinamiche relative alla voce dei poeti ma anche quelle dello strumento di accompagnamento.

10 Le analisi strumentali sono state realizzate utilizzando il software seguente: Praat (Boersma e Weenink 2011), R (RDCT 2009) e in particolare il package Emu (Harrington *et alii* 2009). Trattandosi di software *open source*, esprimo un ringraziamento nei riguardi degli autori.

(grafico nella parte inferiore della figura 3), mostra da un lato la struttura metrico-ritmica comune a tutti i poeti, articolata in otto posizioni metriche/pulsazioni approssimativamente equidistribuite nel tempo, dall'altro alcune caratteristiche individuali, come la struttura ++ - +- +- ++ presente in Costantino Casula, la netta prominenza dei rilievi accentuali in corrispondenza della 2^a e 5^a posizione in Delio Onnis, il forte accento sulla 1^a posizione in Pietro Cau e sulla 1^a, 2^a e 4^a posizione in Giovanni Sulis. Nei versi cantati in cui non è presente la /e/ in apertura del verso, la prima posizione metrica viene occupata da una sillaba "reale", e il verso risulta dunque un "reale" ottonario, generalmente piano. Nella figura 4 sono riportate le percentuali di versi con /e/ in prima posizione metrica nelle due gare citate nella didascalia relativa alla figura 2. I dati mostrano un comportamento molto disomogeneo fra i poeti (agli estremi opposti si pongono Giovanni Mameli, che solo in poco più del 20% dei casi canta versi con /e/ iniziale, e Delio Onnis, che usa questo tipo di verso nel 70% circa dei casi). Inoltre, solo nel caso del poeta Giuseppe Demuru *Bertuledda* vi è una differenza significativa nelle percentuali fra i versi dell'isterrimenta e i versi dell'amontu.



■
Figura 4.
 Barplots indicanti la percentuale di versi con /e/ iniziale, distinta per ciascuno dei poeti in base alla sezione del mutus (colonna in grigio scuro: percentuale di versi nella isterrimenta; colonna in grigio chiaro: percentuale di versi nell'amontu). I dati si riferiscono alle gare poetiche citate nella didascalia della figura 2.

Per quanto riguarda la lingua, quella che si ascolta nelle gare poetiche a mutos appare in genere meno codificata rispetto a quella utilizzata dai poeti che cantano le otadas logudoresi o i mutetus e *versus* campidanesi. Semplificando: se i primi usano quello che possiamo chiamare sardo-logudorese standard – o, come indicato da Massimo Pittau, “sardo illustre” (Pittau 2005, p. 15), o logudorese “generale” o “comune”, come in AA. VV. 2009, p. 19 – e i secondi quello che possiamo chiamare sardo-campidanese standard – o Campidanese letterario sovra dialettale, come in AA. VV. 2009, p. 61 –, i poeti che cantano a mutos usano una lingua che, pur manifestando talvolta una tensione verso le forme della poesia (improvvisata o scritta) logudorese, è comunque più o meno vicina alla parlata locale di ciascuno, e si colloca dunque in un'area di confine fra le due macro-varianti principali (Virdis 1988).

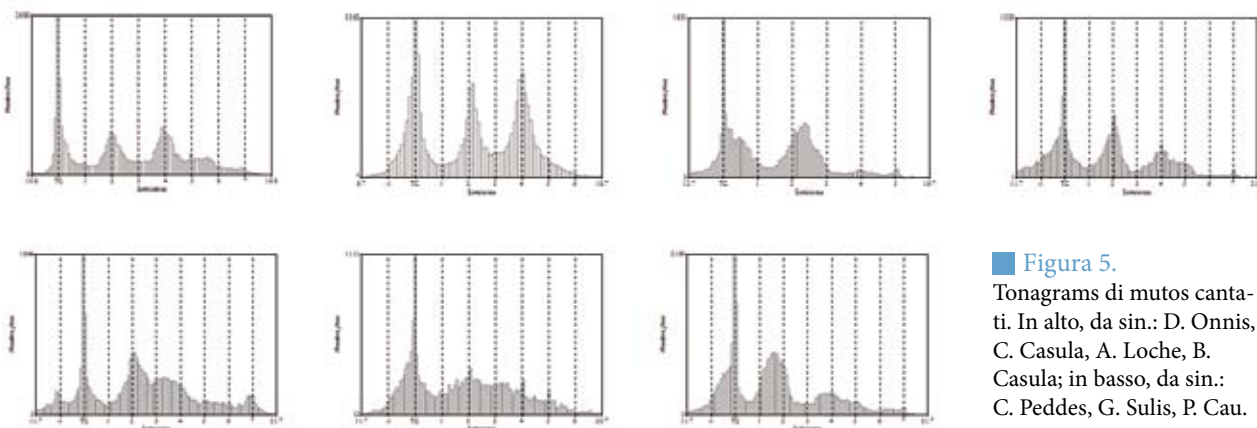
Musica e voci

Nell'ambito delle tradizioni poetico-musicali sarde, la ‘famiglia’ di forme poetiche indicate come mutos si realizza con vari modi di esecuzioni, che vanno – solo per citare due casi ben distinti – dall'esecuzione a voce sola a quella con l'accompagnamento del tenore (vd. Carpitella *et alii* 2010, p. 10). Nei vari casi, la realizzazione musicale è diversa. Le osservazioni che seguono, dunque, riguardano il modo di cantare i mutos proprio dell'improvvisazione poetica dell'area centrale della Sardegna, ma non sono (di norma) estendibili alle realizzazioni musicali dei mutos che si hanno in altri generi di canto.

Per quanto riguarda le strutture scalari, il canto a mutos viene costruito di norma attorno al nucleo di tre gradi, approssimativamente a una distanza di un tono l'uno dall'altro, indicato da Pietro Sassu come la struttura primaria nella musica sarda di tradizione orale (Carpitella *et alii* 2010 ed. or. 1973,

p. 69). I grafici in figura 5, detti *tonagrams*¹¹, mostrano la distribuzione delle frequenze fondamentali nel canto di mutos eseguiti da alcuni poeti contemporanei (semi-professionisti e amatori). Nel caso di Costantino Casula, la struttura “tritonica” emerge in modo nitido; in altri cantori si osservano anche altre altezze superiori, seppure con minore definizione tonale e presenza globale di rilievo inferiore (D. Onnis, B. Casula). Per quanto riguarda altri cantori, il secondo grado ha un peso prevalente, insieme al centro tonale, ma sono presenti anche altezze superiori di minore durata e stabilità tonale, che rappresentano in genere picchi melodici raggiunti occasionalmente (A. Loche, P. Cau) o anche altezze concentrate al di sotto del centro tonale (C. Peddes). Un assetto intervallare poco strutturato (con l’eccezione del centro tonale) appare infine nel modo di cantare i mutos di G. Sulis.

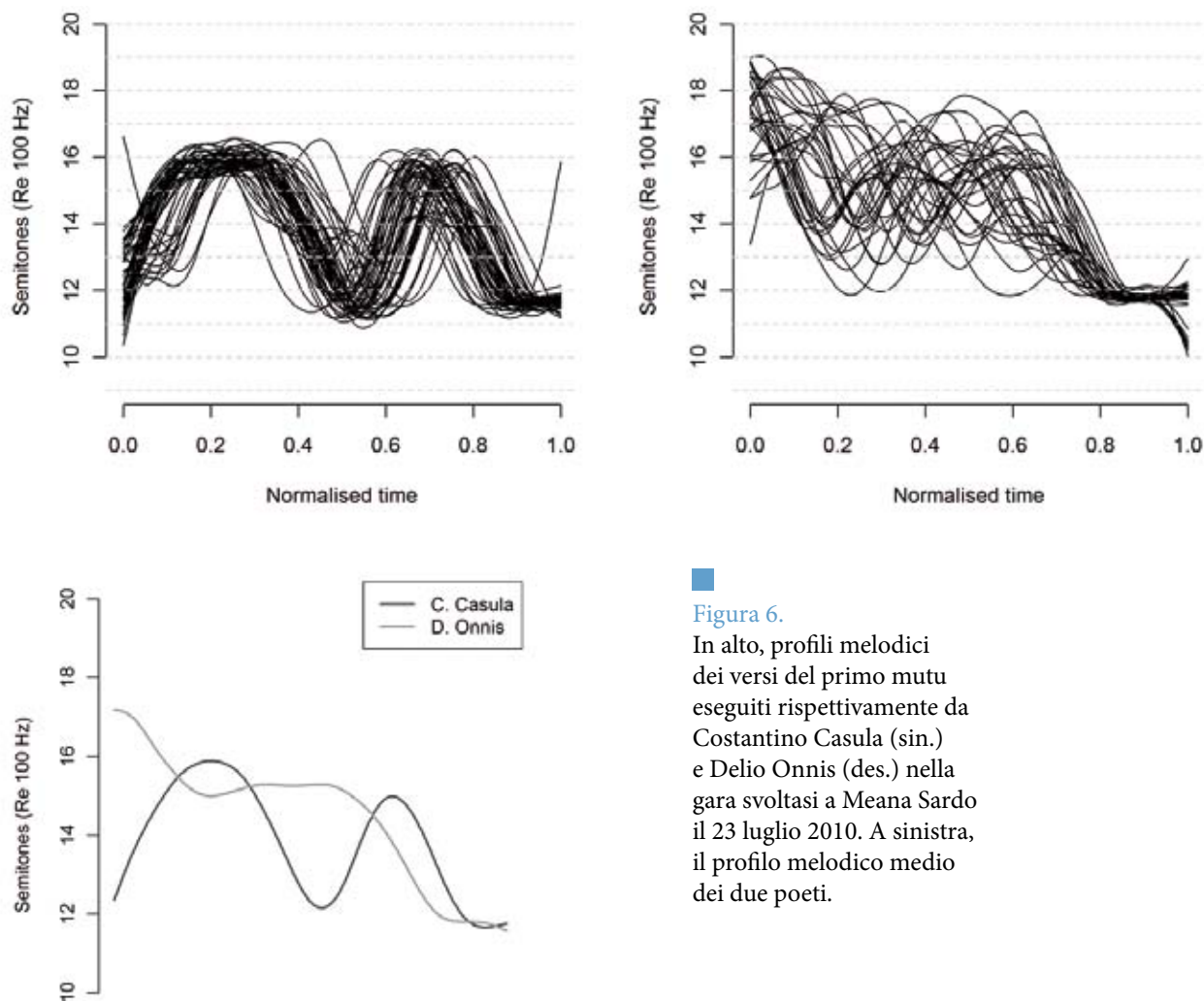
Per quanto riguarda i profili melodici del canto, si rileva una sostanziale corrispondenza fra struttura metrica e struttura musicale. Ciascun verso corrisponde a una frase melodica con conclusione sul centro tonale. Vi sono poche eccezioni a questa “regola”, la più importante delle quali riguarda l’esecuzione degli ultimi due (o anche tre) versi dell’amontu e dell’arretrogu, che spesso vengono eseguiti senza soluzione di continuità, con la realizzazione di un’unica curva melodica. Tuttavia, non sempre la forma melodica può essere ricondotta alla “struttura monostica” osservata da Pietro Sassu nel già citato mutù desulese presente nella raccolta *Musica Sarda* (Carpitella *et alii* 2010 ed., p. 79). I grafici in figura 6, che si riferiscono al primo mutù cantato dai poeti Costantino Casula e Delio Onnis nella gara svoltasi a Meana Sardo il 23 luglio 2010, mostrano il profilo melodico essenziale dei versi cantati dai due poeti, “alleggeriti” dalle micro-variazioni e dagli abbellimenti e normalizzati per quanto riguarda la dimensione temporale al fine di agevolare la comparazione. Mentre nel canto di Costantino Casula (in alto a sin.) i profili melodici sono fondamentalmente stabili, in quello di Delio Onnis (in alto a des.) ci sono variazioni significative. Pertanto l’esame dei profili medi dei due poeti (in basso), che mostra un profilo a “doppia gobba” per Casula e un profilo discendente con sosta centrale per Onnis, pur indicando in modo sostanzialmente efficace il diverso *tràgiu* (‘stile personale di canto’) dei due poeti, è più affidabile nel caso del primo poeta che nel caso del secondo. Per Onnis, come per altre “voci” di amanti del canto a mutos, quello della variazione (o micro-variazione) appare infatti un principio che interagisce dialetticamente con il principio della ripetizione della struttura a livello del verso.



■ **Figura 5.**
Tonagrams di mutos cantati. In alto, da sin.: D. Onnis, C. Casula, A. Loche, B. Casula; in basso, da sin.: C. Peddes, G. Sulis, P. Cau.

L’andamento melodico delle voci dei poeti a mutos è spesso di tipo sillabico. L’elementare elaborazione melodica sembra manifestare una subordinazione dei valori della voce a quelli del testo. Non sempre però è così. La voce di Costantino Casula, ad esempio, è al contrario una voce “ricca”, densa di abbellimenti e assai curata (vd. figura 7).

¹¹ Cfr Bravi 2010, pp. 423-440.



■ Figura 6.

In alto, profili melodici dei versi del primo mutu eseguiti rispettivamente da Costantino Casula (sin.) e Delio Onnis (des.) nella gara svoltasi a Meana Sardo il 23 luglio 2010. A sinistra, il profilo melodico medio dei due poeti.

Infine, il ruolo dello strumentista (organettista o fisarmonicista) che accompagna i poeti, come ebbe a dirmi Gesuino Peddes, “è importante, perché quando c’è l’organetto che adatta alla voce, aiuta [...] perché come chiude la voce bisogna chiudere l’organo: bisogna seguire” (intervista a Gesuino Peddes, 9 gennaio 2006). Contrariamente a quanto può apparire, non è semplice accompagnare in modo efficace e soddisfacente una gara poetica. Non perché siano richieste al musicista particolari doti tecniche, ma perché deve essere capace di “servire” il poeta, senza sfoggiare inutili e dannosi istrionismi, assecondando il ritmo che questi predilige, ma nello stesso tempo offrendogli stimolo e sicurezza e dando brio e compattezza alla gara.

“Sa rinàschida ‘e su mutu”. Discorsi e prospettive

«Era bello, perché andavamo in giro, si praticava di più, mentre invece adesso non c’è niente [...] la gioventù adesso non si sta dedicando più a cantare» (intervista a Salvatore Peddio, 10 gennaio 2006)

«At a esse chi como tenzo battor neboteddus puru, però cando b’at pitzinno chi cantana est veramente unu miraculu» (dichiarazione pubblica di un amatore, Tonara, 12 giugno 2008; trad.: ‘sarà che adesso ho anche quattro nipotini, però quando ci sono ragazzini che cantano è veramente un miracolo’).

La pratica della poesia a mutos, sia per quanto riguarda le gare poetiche ufficiali su palco, sia per quanto riguarda le occasioni informali di incontro, languisce ed è, secondo molti, sulla via del tramonto. Tuttavia, da parte di vari praticanti e estimatori, emerge la volontà di dare vita a iniziative che impediscano la cancellazione di questo genere dalla vita dei loro paesi (Casula 2009). Nella manifestazione

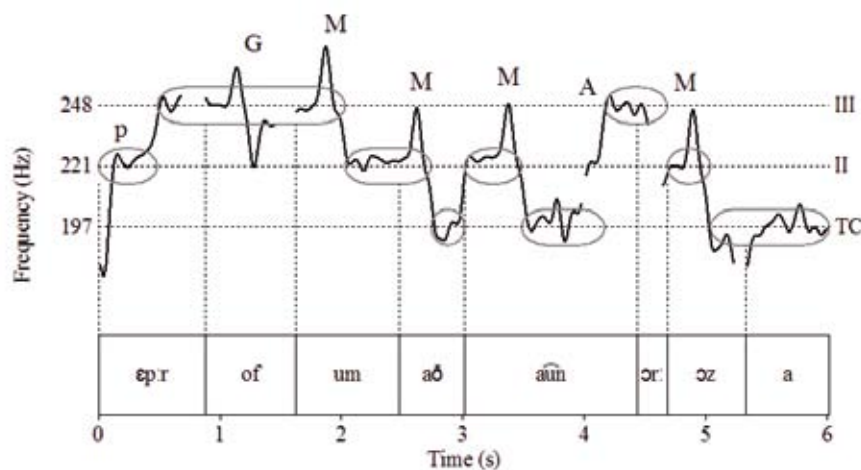


Figura 7.

Tracciato di F0 e trascrizione – secondo il metodo e con i criteri illustrati in Bravi 2010, pp. 385-388 – del primo verso cantato da Costantino Casula nella gara poetica tenutasi a Meana Sardo il 23 luglio 2010.

svoltasi a Tonara nel 2008 (Casula *et alii* 2008) in onore e ricordo del poeta Giovanni Mameli *Mameleddu*, i poeti hanno cantato sia l'amarezza per la situazione critica in cui versa oggi la poesia a mutos e per il rischio del suo declino (“[...] oe in die / est totu in abandonu / e a su postu de su mutu / càntant'a sa trallallera / e infine non si cumprende / e nen càbadu e nen coa”, ha cantato Gesuino Peddes, trad.: ‘oggiorno / è tutto in abbandono / e al posto del mutu / cantano a trallallera / e non si capisce / né capo né coda’; id., p. 229), sia la speranza e la volontà di far sì che la poesia a mutos possa rifiorire (“[...] teneus in progetu / de apèrrede un'iscola / po sonare e po cantare / e a su nùmene di poneu(s) / S'iscola 'e Mameleddu”, ha cantato Pietrino Cau; trad.: ‘abbiamo in progetto / di aprire una scuola / per suonare e per cantare / e la intitoliamo / la scuola di Mameleddu’; id., p. 232). L'idea della “Scuola di poesia” ripercorre esperienze già realizzate nell'ambito di altri generi di poesia e di musica tradizionali (cfr Bravi 2010, pp. 145-150, e l'articolo di Ignazio Murru in questo stesso volume). Apparentemente, questa proposta è in antitesi non solo con i meccanismi con cui avviene la formazione e la trasmissione culturale nell'ambito delle tradizioni orali, ma anche rispetto all'idea diffusa che l'improvvisazione poetica sia un “dono di natura”:

«A cantare non si impara: è natura [...] Guarda che è una cosa improvvisata. Per dire, ci ho i miei figli e nessuno canta. E i figli di X [cita un noto poeta a mutos]? Ho cantato io con i figli di X, per la tosatura delle pecore mi hanno invitato: non servono a niente ...» (intervista a un appassionato, Desulo 2006)

Eppure, ci sono casi recenti di iniziative di questo tipo che, insieme ad altri interventi di pubblicizzazione, promozione e valorizzazione, specialmente da parte di enti locali, hanno dimostrato di poter essere uno strumento efficace e produttivo. In questo senso, anche l'attenzione e il contributo da parte degli Istituti di ricerca – e in particolare delle Università, come nel caso della presente pubblicazione – costituisce senz'altro uno stimolo per la realizzazione dei voti espressi dai poeti riunitisi a Tonara e per far sì che possa avverarsi ciò che Costantino Casula, il poeta di spicco dei nostri giorni, ha auspicato cantando in poesia proprio in apertura della gara tonarese: “sa rinàschida 'e su mutu”.

Riferimenti bibliografici

AA.VV., s.d. [2003], *Muttoso de Tonara*, s.l., s.e.;

AA.VV., 2009, *Arrègulas po ortografia, fonètica, morfologia e fueddàriu de sa Norma Campidanese de sa Lingua Sarda – Regole per ortografia, fonetica, morfologia e vocabolario della Norma Campidanese della Lingua Sarda.*, Quartu S. E., Comune di Quartu S. Elena -Alfa Editrice;

Agamennone Maurizio - Giannattasio Francesco a cura di, 2002, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Padova, Il Poligrafo;

Boersma Paul – Weenink David, 2011, *Praat: doing phonetics by computer*, [software - url: <http://www.praat.org/>];

Carpitella Diego – Sassu Pietro – Sole Leonardo, 2010, *Musica sarda*, Udine, Nota (ed. or.: opuscolo allegato ai dischi Albatros VPA 8150/51/52, Milano, 1973);

Casula Costantino, 2003, *Sa Promitenzia. Il voto*, Samugheo (OR), Edizioni Graphis;

Casula Costantino, 2007, *La tradizione del canto a mutos*, in AA.VV., *Su cantu de sei in Sardinnia. “Su Mutetu”*, Quartu S. E., Comune di Quartu S. Elena - Alfa Editrice, pp. 51-68;

Casula Costantino, 2009, *Valorizzazione e risveglio dei froes o mutu froriu. Estressione poetica del nostro popolo*, in Murgia Ivo (a cura di), *Atòbius in poesia. Sardinnia, Europa, Mundu: mutu, mutetu, dèxima, chjamè rispondi e rap*, Quartu S. E., Comune di Quartu S. Elena – Alfa Editrice, pp. 31-46;

Casula Gabriele et alii, 2008, *Giovanni Mameli. Tra oralità e poesia nella Barbagia Mandrolisai: Poesias – Lodes a Tonara*, Tonara, Ass. Pro Loco;

Cirese Alberto Mario, 1988, *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio;

Bellorini Egidio, 1893, *Canti popolari amorosi raccolti a Nuoro*, s.e., (Ristampa anastatica: Sala Bolognese, Forni, 1995);

Bravi Paolo, 2009, *La tabula delle rime*, in Murgia Ivo a cura di, *Atòbius in poesia. Sardinnia, Europa, Mundu: mutu, mutetu, dèxima, chjamè rispondi e rap*. Quartu S. E., Comune di Quartu S. Elena – Alfa Editrice, pp. 65-100;

Bravi Paolo, 2010, *A sa moda campidanese. Pratiche, poetiche e voci degli improvvisatori nella Sardegna meridionale*, Nuoro, ISRE;

De Mauro Tullio, 1963, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza;

Harrington Jonathan et alii, 2009, *emu: Interface to the Emu Speech Database System*, R package, [software - url: <http://CRAN.R-project.org/package=emu>];

Jouad Hassan, 1995, *Le calcul de l'improvisation*, Paris-Louvain, Peeters;

Macchiarella Ignazio, 2010, *Musica sarda oggi*, in Carpitella, Sassu, Sole, 2010;

Madau Matteo, 1782, *Saggio d'un'opera, intitolata il ripulimento della sarda lavorato sopra la sua analogia colle due matrici lingue, la greca e la latina*. Cagliari, Titard;

Madau Matteo, 1997 *Le armonie de' Sardi*, a cura di Lavinio Cristina, Nuoro, Ilisso (ed. or. Stamperia Reale, Cagliari, 1787);

Pescatori Adelaide – Bravi Paolo – Giannattasio Francesco a cura di, 1994, *Il verso cantato. Atti del Seminario di studi (Aprile-Giugno 1988)*, Roma, Università degli Studi “La Sapienza”;

Pittau Massimo, 2005, *Grammatica del sardo illustre*, Sassari, Delfino;

RDCT (R Development Core Team), 2009, *R: A Language and Environment for Statistical Computing* [software – url: <http://www.R-project.org>];

Valla Filippo, 2005 ed. or. 1894, *Della poesia popolare sarda. Appunti*, in Atzori Mario e Paulis Giulio (a cura di), *Antologia delle tradizioni popolari in Sardegna*, 3 voll., Sassari, Carlo Delfino (orig. in ASTP XIII, 1894, pp. 167-187);

Virdis Maurizio, 1988, *Sardo: aree linguistiche*, in Holtus G., Metzeltin M. e Schmitt C. (eds.), *Lexicon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Nyemeyer, pp. 897-913;

Zedda Paolo, 2009, *The Southern Sardinian Tradition of the Mutetu Longu: A Functional Analysis*, in «Oral Tradition», 24/1, pp. 3-40;