



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 26, NOVEMBRE/DICEMBRE 2023: Poesia e musica oggi (dal secondo Novecento al presente)

Editoriale 3



IL DIBATTITO

POESIA E MUSICA IN ITALIA, DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI

Daniele Barbieri	Eleonora Fisco	
<i>Rimane possibile oggi cantare in poesia?</i>	Zoopalco e la spoken music	
Federico Lo Iacono	<i>in Italia</i>	296
<i>La musica nelle letture di Amelia Rosselli</i>	Luca Zuliani	
Maria Borio	The River di Springssteen	310
<i>Zanzotto e la forma visivo-concettuale</i>	Stefano Bottero	
Michela Garda	Ghosteen Dances in my Head di Nick Cave	319
<i>Musica e parola poetica nella vocalità</i>	Simone Caputo	
Gianluca Picconi	<i>Il Flow di Kendrick Lamar</i>	330
<i>Le canzoni di Corrado Costa</i>		80
Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri	INTERVENTI	
<i>Vocalità e testualità in Lo Russo</i>	Lello Voce	90
Marco Berisso	<i>Un divorzio all'italiana, la</i>	
<i>Nelle galassie, vent'anni dopo</i>	<i>poesia con la musica</i>	343
Marilina Ciaco	Dome Bulfaro	
<i>Ecfrasi visivo-sonora in Bagnoli</i>	<i>La poesia che si dice</i>	355
Valerio Cuccaroni	Julian Zhara	
<i>Poetry Jockey nel mixer di Socci</i>	<i>Spoken: riscrivere l'oralità</i>	366

ALTRI SGUARDI E ASCOLTI

Giacomo Ferraris	Vincenzo Bagnoli	
<i>Testo e musica nel Villon di Pound</i>	<i>Songs to learn and sing</i>	373
Marco Gatto	Sara Davidovics	
<i>Rilke e lo stile tardo in Dutilleux</i>	<i>Anguillae Larvae Nft</i>	
Gabriele Stera	<i>Ensemble (AL)</i>	378
<i>Oralità e intermedialità nella poesia francese contemporanea</i>		165
Ulisse Dogà	INCONTRI E DIALOGHI	
<i>Poesia e musica in Gerhard Rühm</i>	Umberto Fiori / Emanuele Franceschetti	411
Valentina Colonna	Rosaria Lo Russo / Massimo Sgorbani	415
<i>Analisi fonetica di poeti italiani e spagnoli</i>	Massimo Gezzi / Roberto Zechini	417
	Silvia Colasanti / Valerio Sebastiani	422

POPULAR MUSIC E MUSICHE POPOLARI

Alessandro Bratus	
<i>Parola e discorso musicale nella canzone italiana</i>	219
Fabio Fantuzzi	
<i>Il tempo tra arte e canzone in Bob Dylan</i>	237
Marco Lutz	
<i>Il canto a quattro della tradizione sarda</i>	252
Matteo Palombi	
<i>Dialecto e prosodia nella canzone d'autore</i>	261
Paolo Somigli	
<i>I versi di Rodari in musica</i>	273
Jan Gaggetta	
<i>Testo e musica in Anime salve di De André</i>	288



GLI AUTORI

LETTURE

Riccardo Innocenti	427
Paola Loreto	431
Silvia Righi	436
Giorgio Sironi	440

I TRADOTTI

Dieci poeti dalla Voivodina tradotti da Davide Astori	449
Marcel Beyer tradotto da Valentina Di Rosa	471
Gianluca Rizzo tradotto da Gianluca Rizzo	496
Marija Virhov tradotta da Alessandra Bertuccelli	506

TESTI POETICI *IN LIRA* NEL CANTO A QUATTRO DELLA TRADIZIONE SARDA

Negli anni settanta, in Italia, cresce l'interesse da parte di studiosi di diverse discipline nei confronti della versificazione nelle culture di tradizione orale. Le loro ricerche si concentrano in particolare sul 'verso cantato', inteso come modalità espressiva che emerge dall'interazione tra due codici distinti: quello verbale e quello musicale. Tra i principali protagonisti di questa stagione di studi vi sono Alberto Cirese, antropologo che si è occupato dei versi poetici in quanto oggetti demologici «in ragione della loro rappresentatività attuale o passata rispetto al mondo popolare»(1), e Diego Carpitella, padre degli studi etnomusicologici in Italia, a cui si deve tra l'altro la traduzione degli scritti di Constantin Brăiloiu, compositore e ricercatore rumeno che per primo propose il concetto di verso cantato(2).

Ponendomi sul solco di questa tradizione di studi, propongo qui l'analisi di alcuni canti appartenenti a diversi generi della musica tradizionale sarda, accomunati dall'uso di testi poetici *in lira*, termine che nella metricologia sarda identifica le strofe caratterizzate dall'alternanza tra versi settenari ed endecasillabi. In particolare, intendo concentrare la mia attenzione su tre espressioni locali del canto a quattro voci maschili, la pratica polifonica di tradizione orale più diffusa nell'isola. Lo scopo dell'analisi è mettere in luce come, in tali pratiche, la forma musicale si definisca nel corso dell'esecuzione come risultato dell'interazione tra i due codici. Nei canti con testi *in lira*, infatti, emergono chiaramente le strategie adottate dai cantori per intrecciare i due codici che, nel verso cantato, si incontrano, si influenzano a vicenda, cercano di prevalere l'uno sull'altro in un continuo dialogo creativo.

Tutti i canti presi in esame sono espressione di polifonie viventi, pratiche musicali che in Sardegna continuano a giocare un ruolo significativo nella vita sociale di varie comunità dell'isola. È soprattutto grazie alla musica tradizionale che la produzione poetica in lingua sarda, sia contemporanea che dei secoli passati, trova ancora oggi un canale di diffusione. Attraverso i cantori, la poesia sarda può lasciare le pagine del libro e farsi voce.

Il verso cantato nelle prospettive di Cirese e Carpitella

Gli studi condotti da Cirese e Carpitella si interrogano in particolare sulla natura del rapporto tra codice verbale e codice musicale nel verso cantato. Nel 1988 Cirese pubblica *Ragioni metriche*, un volume dedicato alla versificazione nella tradizione orale(3). Nell'affrontare il problema del rapporto tra testo verbale e musica, l'antropologo sostiene che, «[q]uando non sia la musica a dare la forma (ed ovviamente è fatto da accertare caso per caso), il tutto si riconduce nei termini di un rapporto tra un testo verbale che ha già una sua forma, ed una esecuzione cantata che può dargliene un'altra (p. es. un endecasillabo che si spezza in un settenario più un quaternario che una zeppa rende quinario)»(4). Nella prospettiva di Cirese, tali variazioni non sono altro che gli effetti della messa in forma musicale di un testo preesistente. Ma sottratta la musica, sostiene l'antropologo, «il residuo verbale si dispone naturalmente in una sua forma metrica»(5), che in molti casi è riconducibile a «una forma che ha struttura e storia, ed è quindi in sé legittimo oggetto di studio autonomo, ossia indipendente dagli usi che le messe in forma musicale possono farne o ne hanno fatto»(6). In conclusione, poiché secondo Cirese testo e musica hanno un rapporto di 'co-occorrenza', egli rivendica, nella sostanza, l'indipendenza del codice verbale da quello musicale e dunque la legittimità di uno suo studio autonomo.

Carpitella, in dissenso con tale prospettiva, nello stesso anno scrive un saggio intitolato 'I codici incrociati'(7) in cui sostiene che l'analisi di un verso cantato debba necessariamente tenere in pari considerazione sia il testo sia la musica. A tal proposito, l'etnomusicologo mette in guardia dai pericoli associati all'adozione di una logica 'scriptocentrica' nella trascrizione dei versi cantati. Una operazione che, se effettuata senza tenere in debita considerazione i caratteri propri delle culture orali, rischia di configurarsi come un indebito processo di riduzione, semplificazione o forzata normalizzazione del testo. Prendendo in esame l'intonazione di una tamurriata campana, Carpitella individua nell'endecasillabo un 'tic' tipico della poesia in lingua italiana: «[n]aturalmente gli endecasillabi che troviamo nei canti di tradizione orale sono spesso irregolari; per cui una "caccia

filologica” all’endecasillabo canonico per certi versi sarebbe fuori campo. [...] Mi limito soltanto a osservare che molte combinazioni linguistiche, presenti in brani cantati, nella trascrizione vengono insistentemente formalizzate come endecasillabi, sia pure irregolari, con tutte le accentuazioni tipiche che noi diamo tradizionalmente, per consuetudine letteraria, all’endecasillabo»(8).

In tempi più recenti, Giorgio Adamo ha condotto un’analisi di alcuni canti dell’Italia centro-meridionale che fanno uso dell’endecasillabo(9). Partendo dagli studi di John Blacking sui processi cognitivi legati alla creatività musicale(10), Adamo sostiene che l’endecasillabo può essere considerato una ‘struttura profonda’ che risiede nella mente dei cantori, capaci di generare una gamma di ‘strutture di superficie’. Durante l’esecuzione di questi canti, l’endecasillabo funge da modello di riferimento che, sebbene possa essere abilmente ‘nascosto’, non viene mai veramente negato o contraddetto. Ne consegue che «la formalizzazione musicale, pur seguendo regole diverse rispetto alla formalizzazione poetica di riferimento, non può mai considerarsi veramente indipendente dal testo»(11).

Per quanto riguarda il rapporto tra testo e musica, gli esempi analizzati da Adamo presentano diverse analogie con i canti sardi intonati sui testi poetici *in lira*. Nella poesia sarda, infatti, i testi che alternano versi settenari ed endecasillabi provengono perlopiù da componimenti poetici *a taulinu* (lett. a tavolino), espressione che in Sardegna identifica la produzione poetica scritta distinguendola da quella improvvisata, detta *a bolu* (lett. al volo). Nei canti con metriche *in lira* si verifica dunque un singolare connubio tra pratiche musicali di tradizione orale e testi della tradizione letteraria scritta. Ne consegue che, in questo tipo di canti, il testo preesiste alla sua messa in musica, presenta una maggiore regolarità metrica rispetto ai testi tramandati esclusivamente per via orale o improvvisati al momento, e viene scelto proprio in virtù della sua struttura metrica, di cui i cantori hanno piena consapevolezza.

Forme poetiche *in lira* nella tradizione letteraria della Sardegna

La presenza di forme metriche che alternano versi endecasillabi e settenari è attestata fin dall’origine della poesia lirica italiana. Volgendo invece lo sguardo a occidente, verso la Penisola iberica – operazione necessaria se si vuole indagare la letteratura poetica in lingua sarda –, si rileva la diffusione nell’isola delle strofe *aliradas*, termina con il quale i metricologi spagnoli identificano le forme strofiche che alternano le due misure del verso(12). Forme della poesia sarda come la *chimbina lira* e la *sesta lira*, derivate rispettivamente dalla *lira garcilasiana* e dalla *sexteto-lira* castigliana(13), sono attestata nella produzione poetica dell’isola fin dal Seicento. Alcuni esempi si trovano ad esempio nel *Canzoniere ispano-sardo*, una raccolta di componimenti poetici in castigliano e in lingua sarda risalente alla seconda metà del Seicento(14).

La rilevanza di tali forme viene evidenziata nel secolo successivo da Matteo Madau, autore de *Le armonie de’ sardi* (1787), un compendio dei vari metri utilizzati per comporre poesia in sardo. L’abate Madau, trattando dell’impiego del verso settenario nella poesia isolana, segnala che, «se i detti versi settenarj saranno accozzati con altri di differente misura di sillabe, come per esempio cogli endecasillabi [...], la giusta proporzione della Sarda poesia, di essi intessuta, richiederà per lo meno sei stanze di sei, o anche di cinque versi composte, e le tutte uguali nel numero di versi»(15). Madau prosegue fornendo un esempio «d’un’antica Sarda canzona, da’ Sardi chiamata sesta in lyra»(16).

La *sesta lira serrada* (aBaBcC) e l’*ottava lira serrada* (aBaBaBcC) sono effettivamente tra le strofe polimetriche più comuni nella poesia sarda(17). Un riferimento alla seconda si trova in Giovanni Spano, autore dell’*Ortografia sarda nazionale*, opera ottocentesca di fondamentale importanza per lo studio della poesia in lingua sarda. Scrive lo Spano: «[e]sistono nella sarda melodia altre qualità di ottave tra le quali due meritano considerazione, S’OCTAVA TOPPA, *zoppa*, così detta per ragion de’ versi di cui si compone, uno cioè settenario e l’altro endecasillabo alternativamente, ed appartiene al genere elegiaco come la *sesta lira*. Il suo accordo è come nell’ottava rima cioè il primo verso col 3 e col 5, il 2 col 4 e col 6, il 7 coll’8»(18). La *sesta lira*, l’*ottava lira* e l’*undighina*, una strofa di undici versi anch’essa con alternanza di settenari ed endecasillabi, sebbene meno diffuse rispetto alle strofe isometriche, sono attestata per secoli nella produzione poetica in lingua sarda. I musicisti di

tradizione orale hanno attinto a piene mani da questo corpus di testi, sviluppando nel corso del tempo modalità esecutive che richiedono l'utilizzo di testi poetici *in lira*.

Modellare la forma durante l'esecuzione

La musica sarda di tradizione orale non prevede forme chiuse, ovvero canti in cui una melodia è inescandibilmente legata a un determinato testo e viceversa, come di norma accade per la musica scritta o nelle canzoni della popular music. Esistono piuttosto una serie di 'modalità esecutive' che delimitano i confini entro cui i cantori possono liberamente esprimere la propria creatività. Le norme che definiscono tali confini sono condivise dagli esecutori e dagli ascoltatori competenti, che sanno riconoscere le varie modalità esecutive e giudicarle in termini di aderenza al modello. Tali norme possono riguardare diversi parametri musicali e aspetti legati all'esecuzione. Per esempio, nel caso delle musiche da ballo definiscono la griglia metrico-ritmica entro cui operare. Più in generale, circoscrivono gli ambiti melodici, i modelli scalari, le formule d'intonazione e così via. Possono inoltre riguardare aspetti macro-formali come la suddivisione di un canto in più sezioni, o le gerarchie e i ruoli svolti dal solista e dagli eventuali accompagnatori, siano essi a loro volta cantori o strumentisti.

Nella musica vocale, ogni modalità esecutiva è strettamente legata a una specifica misura del verso poetico. Vi sono canti che richiedono l'endecasillabo, altri per i quali è previsto l'ottonario, o il settenario, e così via. Se la lunghezza del verso è definita per tradizione, la scelta del testo da eseguire è affidata alla voce solista, che può attingere a componimenti in lingua sarda di varia origine e provenienza. Nel caso del canto *a tenore*, a cui si riferiscono alcuni degli esempi che saranno qui analizzati, i cantori attingono principalmente a sei diverse tipologie di testi, che nel complesso costituiscono un corpus ricco e diversificato in cui coesistono elementi di oralità e scrittura, poesie del passato e del presente, versi scritti e improvvisati, opere di autori celebri e sconosciuti(19). Molto comuni sono i versi tratti dalle opere dei grandi poeti della letteratura sarda dal Settecento ai giorni nostri, come padre Luca Cubeddu (1748-1829), Melchiorre Murenu (1803-1854), Paolo Mossa (1818-1892), Peppino Mereu (1872-1901), Antioco Casula 'Montanaru' (1878-1957). Vi sono poi i versi composti da poeti locali, proposti esclusivamente dai cantori originari di quella stessa comunità. Non di rado, i cantori *a tenore* intonano versi improvvisati in occasione di gare di poesia estemporanea rimasti nella memoria collettiva. I cantori dotati di estro poetico sono soliti cantare testi composti da loro stessi o improvvisati al momento. Altrettanto comuni sono i versi di autore sconosciuto, tramandati oralmente.

All'interno di questo sistema in cui i musicisti di tradizione orale attingono ai testi della tradizione scritta, il codice musicale interagisce con quello verbale contribuendo a definire la forma del canto durante l'esecuzione. Questa interazione riguarda sia aspetti micro-formali, come lo spostamento di un accento ritmico per adattarsi agli accenti metrici del verso, sia aspetti macro-formali. È possibile, per esempio, che nell'interpretazione di una poesia in endecasillabi, il cantore raggruppi in maniera differente i versi a seconda che questa sia un'ottava o un sonetto.

Alla luce di quanto visto finora, non è un azzardato sostenere che, nella musica vocale sarda, il testo è piuttosto un pretesto. Sebbene vi siano cantori che scelgono con cura la poesia da interpretare in ragione del tema trattato, il testo contribuisce a definire la forma musicale innanzitutto grazie al contenuto fonico-uditivo che ogni verso poetico porta con sé. A tal proposito, è utile citare ancora una volta Cirese, secondo cui «le messe in forme metriche delle tradizioni orali stanno nell'oralità due volte: perché modellano materia fonico-uditiva (oralità interna), e perché veicolano il prodotto per via fonico-uditiva (oralità esterna)»(20). Nell'ambito del canto a quattro della Sardegna, l'interazione tra testo e musica assume caratteri specifici quando il primo è costituito da strofe *in lira*, come mostreranno i tre casi di studio di seguito presentati.

Canto a tràgiu, Bosa

Il primo caso di studio riguarda il canto *a tràgiu*, termine che identifica la tradizione di canto a quattro di Bosa, cittadina costiera situata nella Sardegna nordoccidentale. Tale pratica musicale si

caratterizza per un ricco repertorio che comprende sia canti religiosi, perlopiù eseguiti durante i riti paraliturgici della Settimana Santa, sia canti profani. Mentre i primi possono avere il testo in latino, come nel caso del *Miserere* e dello *Stabat Mater*, i canti profani adottano testi poetici nella varietà logudorese della lingua sarda(21). I canti *a tràgiu* vengono intonati da una voce solista. Questa espone un certo numero di versi, che successivamente vengono ripetuti dal quartetto, le cui voci si dispongono su diverse altezze a formare una successione di accordi. A seconda della modalità esecutiva, il ruolo del solista può essere affidato alla voce più grave, il *bàsciu*, oppure alla terza, detta *tenore*.

Il repertorio profano di Bosa comprende due modalità esecutive con testi *in lira*. La prima è nota come *Bosa resuscitada*, dall'incipit della poesia con cui solitamente viene eseguita. L'altra è il *Vocione*. Oltre che per aspetti quali la melodia, il ritmo e le successioni accordali, i due canti presentano differenze a livello macro-strutturale, in particolare nel modo in cui il solista e il quartetto si alternano all'interno delle singole unità musicali. Le strutture musicali di entrambi i canti si costruiscono in relazione alle caratteristiche metriche del testo. Prenderò a titolo di esempio le registrazioni dei due canti contenute nel CD pubblicato nel 2016 dal *Coro di Bosa*(22).

Bosa resuscitada è uno dei pochi canti della tradizione sarda che viene eseguito sempre con lo stesso testo, tratto da un componimento di dodici strofe nella forma della *sesta lira* con schema metrico aBbAdD. L'opera è attribuita al poeta bosano Giovanni Nurchi, che compose i versi durante il Carnevale del 1902. Mascheratosi per l'occasione da profeta Geremia, Nurchi denuncia il contesto di degrado che la comunità stava attraversando in quel momento storico. Nella registrazione presa in esame, che può essere ascoltata tramite la scansione del QR code in figura 1, viene intonata la prima strofa della poesia seguita dal distico finale della decima strofa:

Bosa resuscitada
intende su lamentu 'e Geremia,
dae tanta maladia
già ti bido deruta, istinuada:
rimedios ti porto
chi pronto a los usare ti esorto.

Bosa resuscitada
ascolta il lamento di Geremia,
da tanta malattia
ti vedo abbattuta, stremata:
rimedi ti porto
che subito a usare ti esorto.

E oh!, pàtria mia,
intende su lamentu 'e Geremia!

E oh, patria mia,
ascolta il lamento di Geremia!



Figura 1. Coro di Bosa, *Bosa resuscitada*.

Il canto presenta una struttura modulare costituita dalla ripetizione di diverse unità musicali, ognuna basata sull'intonazione di un distico tratto dal testo poetico. Si caratterizza inoltre per il fatto che la parte del solista è affidata alla voce più grave, il *bàsciu*.

L'esecuzione ha inizio con il solista che espone il primo distico con il secondo verso ripetuto. Il profilo della melodia sottolinea la struttura metrica del testo. Il settenario iniziale viene intonato su una nota ribattuta corrispondente al centro tonale. Il secondo verso, endecasillabo, viene prima proposto con una melodia che termina al grave sul quinto grado, per poi essere ripetuto con una melodia che ritorna al centro tonale. Brevi pause, costituite dai respiri, interrompono la melodia alla fine di ogni verso. La struttura di un'unità musicale si completa con il *bàsciu* che intona la prima sillaba del primo verso, sulla quale entrano le altre tre voci in rapida successione (0'17''). Una volta formato l'accordo di base, il quartetto intona lo stesso distico, con il secondo verso ripetuto. In

questo caso, la struttura testuale viene ulteriormente enfatizzata dalle cadenze armoniche in corrispondenza della fine di ogni verso.

Il secondo canto bosano che richiede testi *in lira* è il *Vocione*. I versi della registrazione analizzata, che può essere ascoltata tramite la scansione del QR code in figura 2, sono tratti da un componimento della poetessa bosana Caterina Murgia, risalente al secondo Ottocento. Anche in questo caso la forma metrica è una *sesta lira* ma, a differenza del testo precedente, la quartina iniziale prevede rime alternate (aBaBcC). Nella poesia, l'autrice si rivolge al foglio di carta su cui sta scrivendo una lettera destinata a sua sorella. Nell'esempio preso in esame viene intonata la prima strofa:

A tie carta, a tie,
isvelo sos segretos de su coro.
Già conosches a mie
chi mi ses tantu cara, pius de s'oro,
e cando semus solas
inter pares, arrejonende, mi consolas.

A te carta, a te,
svelo i segreti del cuore.
Già mi conosci
ché mi sei tanto cara, più dell'oro,
e quando siamo sole
a parlare tra noi, mi dai conforto.



Figura 2. Coro di Bosa, *Vocione*.

Come nel canto precedente, il *Vocione* presenta una struttura modulare in cui ogni unità musicale è associata a un distico del testo. Tuttavia, i due canti si differenziano per il modo in cui il solista e il quartetto si alternano all'interno di ciascuna unità. Nel *Vocione* il ruolo del solista è affidato al *tenore*. Nella registrazione analizzata, il cantore intona il distico con una melodia che non prevede la cesura alla fine del verso settenario. Il solista prosegue ripetendo le prime quattro sillabe del primo verso e, dopo una breve pausa, entra il quartetto che sviluppa una lunga successione armonica sulle sillabe restanti (0'12''). Interviene nuovamente il *tenore* intonando le prime sei sillabe del secondo verso. Anche in questo caso, dopo una breve pausa, entra il quartetto che sviluppa una nuova e articolata successione di accordi sulle sillabe restanti. Lo stesso schema viene riproposto con un nuovo distico nelle successive unità musicali.

I due canti bosani presentano strutture musicali che si sviluppano in relazione al testo poetico, con unità musicali articolate attorno a un distico. Nella prima parte, entrambe le modalità esecutive permettono una chiara esposizione del testo, che viene intonato dalla voce solista, nel caso di *Bosa resuscitata* con la ripetizione dell'endecasillabo. Nella seconda parte, l'intelligibilità del testo lascia spazio alla creatività musicale, che si esprime attraverso due distinti schemi di alternanza tra solista e quartetto, modalità di frammentazione del testo e successioni armoniche.

Canto a tenore, Orgòsolo

Il secondo caso di studio riguarda il canto *a tenore*, un genere di canto a quattro voci diffuso nella Sardegna centrale. Iscritto nel 2008 nella lista rappresentativa dei patrimoni culturali immateriali dell'umanità dell'Unesco, si declina in una serie di stili locali (*modas*) riconducibili alle diverse comunità: da piccoli paesi a cittadine di medie dimensioni. Due aspetti in particolare caratterizzano questa pratica di canto. Il primo è l'impiego di voci gutturali nelle parti più gravi (*bassu* e *contra*). L'altro è una ripartizione dei ruoli che vede da una parte il solista (*boghe*), e dall'altra le restanti tre

voci. Tra i compiti della *boghe* vi è quello di scegliere e intonare il testo poetico, mentre il terzetto pronuncia esclusivamente sillabe nonsense.

Un esempio di canto *a tenore* con testo *in lira* si trova nel noto cofanetto di dischi *Musica Sarda*, pubblicato nel 1973 a cura di Diego Carpitella, Pietro Sassu e Leonardo Sole, e considerato la prima raccolta sistematica di musiche di tradizione orale della Sardegna(23). Nel disco dedicato alla polifonia è presente una *boghe longa* eseguita da un quartetto di Orgòsolo, paese rinomato per la sua tradizione di canto *a tenore*(24).

Il canto *a boghe longa* si compone di due sezioni. La prima, detta *istèrrida*, prevede l'alternanza tra la voce solista e il terzetto, mentre nella seconda sezione, detta *zirada*, il solista e le voci di accompagnamento si sovrappongono. Solitamente il canto *a boghe longa* viene eseguito con testi in metro endecasillabo, ma in questo caso la *boghe* decide di intonare alcune strofe tratte da un'opera di Peppino Mereu (1872-1901), uno tra i più importanti poeti in lingua sarda della fine dell'Ottocento. La poesia, intitolata *A Genesio Lamberti*, dal nome dell'amico a cui Mereu dedicò i versi, è un componimento polimetro costituito da ventisette *ottavas liras serradas*, ottave di versi settenari ed endecasillabi con il distico finale in rima baciata (abCabCdD). Nella poesia, Mereu invita il popolo a ribellarsi contro l'oppressione da parte delle classi dominanti. La *boghe* del quartetto di Orgòsolo sceglie di intonare la decima e l'undicesima strofa del componimento, che vengono qui riportate con traduzione a fronte:

E tue, senza pane,
istancu, famid'e nudu,
no halzas de disdign'una protesta!
Ses peus de su cane,
vile servis e mudu:
linghes sa man'ingrat'e faghes festa
a chie ti deridet,
cando, pedinde, a manu tesa t' 'idet!

De su grassu sarau
chi sos riccis segnores
faghent a palas tuas, cun fastizos,
populu, ses isciau.
Fadigas e sudores
cunsacras pro capriccios e disizos
de cussa zente ischiva,
e tue famidu gridas: «Viva! Evviva!».

*E tu, senza pane,
stanco, affamato e nudo,
non innalzi di disdegno una protesta!
Sei peggio di un cane,
vile servi e zitto:
lecchi la mano ingrata e fai festa
a chi ti deride,
quando, chiedendo, con la mano distesa ti vede!*

*Del grande scialo
che i ricchi signori
fanno alle tue spalle, molestandoti,
popolo, sei schiavo.
Fatiche e sudori
consacri a capricci e desideri
di quella gente schifosa,
e tu affamato gridi: «Viva! Evviva!».*



Figura 3. Tenore di Orgòsolo, *Boghe longa*.

Nell'*istèrrida* delle *boghe longa* il numero di versi che il solista deve intonare ad ogni intervento non è fisso. Il cantore può chiamare l'ingresso del terzetto quando meglio crede tramite una specifica formula ritmico-melodica. Nell'esecuzione qui analizzata, che può essere ascoltata tramite la scansione del QR code in figura 3, si può notare come le scelte operate dalla *boghe* siano orientate a rendere il contenuto del testo intellegibile e a evidenziare le peculiarità della forma poetica *in lira*. Gli ingressi del terzetto vengono chiamati sempre dopo un endecasillabo, in questo caso al termine del terzo e dell'ottavo verso, sottolineando la struttura asimmetrica della strofa.

La stessa strofa viene ripetuta nella *zirada* (1'14''), in cui la struttura musicale è più vincolante. In questo caso la *boghe*, abituata a intonare poesie di soli endecasillabi, adatta il testo allungando i settenari tramite la ripetizione delle ultime sillabe. Ciò accade per esempio in *Ses peus de su cane* (v 3), che diviene *Oi ses peus de su cane, ma de su cane* (1'31''), di *vile servis e mudu* (v 5), che diviene *vile servis e mudu, servis e mudu* (1'43''), e di *a chie ti deridet* (v7), che viene ulteriormente ampliato fino a diventare *a chie male ti deridet, ma ti deridet* (2'09'').

Canto a cuncordu, Fonni

A Fonni, centro montano della Sardegna centrale, la locale tradizione di canto a quattro è detta *cuncordu*. Così come quella di Orgòsolo, anche la *moda* fonnese prevede due voci gutturali e la distinzione di ruoli tra un solista che intona il testo e il terzetto che lo accompagna con sillabe nonsense. La tradizione di Fonni è rinomata per il ricco repertorio di musiche da ballo, alcune delle quali si caratterizzano per l'adozione di moduli coreutici e relative strutture musicali inusuali all'interno del panorama musicale dell'isola. Una di queste è il *ballu torrau*, che nella versione fonnese prevede l'alternanza tra un passo breve e uno lungo. A livello macro-strutturale, come in molte danze della Sardegna centrale, il *ballu torrau* di Fonni alterna una sezione dall'andamento più pacato a un'altra in cui il ritmo di fa più concitato.

Nell'esecuzione *a cuncordu*, il *ballu torrau* richiede testi *in lira* che alternano un verso settenario a uno endecasillabo. Non sono dunque adatti componimenti come quello dell'esempio di Orgòsolo, il cui schema metrico prevede coppie di settenari. Anche in ragione di questa esigenza musicale, così come accaduto a Bosa, nel corso del tempo a Fonni si è sviluppata una produzione poetica locale che fa spesso ricorso alla *sesta lira* e all'*ottava lira* con versi alternati. Un caso emblematico è quello del poeta Matteo Mureddu (1760-1841) noto con il soprannome di *Vrammentu*, autore di poesie tramandate dai cantori fonnesi per tradizione orale e solo recentemente pubblicate(25).

Un *ballu torrau* su versi di Mureddu è stato inciso nel 2003 da un quartetto di Fonni che ha scelto il soprannome del poeta per identificare il proprio gruppo: *Cuncordu Vrammentu*(26). Il componimento è costituito da otto strofe nella forma metrica della *sesta lira* con struttura aBaBcC. Si tratta di un dialogo tra una giovane errante e l'uomo a cui chiede ospitalità per la notte. Solo dopo essere entrata in casa, la giovane confessa che qualcuno la cerca per ucciderla. Nella sesta strofa, quella scelta dal cantore, l'uomo si interroga su chi possa volerla morta:

Chie at a esser chie chi dat sa morte a custa bajana? Bene e naralu a mie pro cale iscopu sa morte ti dana, ca sena b'aer fine non ti dana sa morte pro machine.	<i>Chi può esser chi a volere la morte di questa ragazza? Vieni e dillo a me per quale ragione ti vogliono morta, deve esserci un motivo non si uccide di certo per un vezzo.</i>
---	---



Figura 4. Cuncordu Vrammentu di Fonni, *Ballu torrau*.

Nella registrazione del *Cuncordu Vrammentu*, che può essere ascoltata tramite la scansione del QR code in figura 4, il solista introduce il canto con una parte a ritmo libero nella quale intona i primi quattro versi della sestina, seguiti da un breve intervento del terzetto. L'esecuzione prosegue con la prima sezione del ballo (0'28'') scandita su un ritmo lento. In questa sezione ogni verso è accompagnato dal terzetto che, dopo l'intonazione delle prime sillabe, si sovrappone alla voce del

solista. L'intervento del terzetto è di breve durata per i versi settenari e più lungo per quelli endecasillabi. Vengono intonati in questo modo il secondo e il terzo distico della strofa, con l'ultimo ripetuto. Successivamente si passa alla parte del ballo dall'andamento più concitato (0'58''). In questo caso l'intera sezione viene cantata sul distico finale: *ca sena b'aer fine / non ti dana sa morte pro machine*. Il distico viene ripetuto per ben tredici volte con microvariazioni ritmiche e del testo, oltre che salite e discese di tono.

Il *ballu torrau* di Fonni si caratterizza per la sua particolare struttura in cui il codice verbale e quello musicale sono rigidamente interrelati, ed entrambi trovano una corrispondenza in quello coreutico. Le due sezioni del ballo si strutturano su una griglia metrica in 10 pulsazioni, suddivisa in 4 + 6. Sulle prime quattro si intona il verso settenario, sulle successive sei, l'endecasillabo. Inoltre, il ciclo metrico coincide con quello coreutico, costituito dalla successione passo breve (4 pulsazioni) + passo lungo (6 pulsazioni). Una asimmetria che proprio nella forma metrica *in lira* trova la sua spiegazione se non addirittura la sua origine.

Conclusioni

Lo studio del verso cantato nelle culture di tradizione orale, se affrontato in una prospettiva interdisciplinare che pone in dialogo la storia della letteratura, la metricologia e l'etnomusicologia, consente di indagare i processi creativi che scaturiscono dall'intreccio tra il codice verbale e il codice musicale durante la performance.

Sul solco di una tradizione di studi inaugurata in Italia a partire dagli anni settanta, ho proposto qui l'analisi di una particolare tipologia di testi poetici, detti *in lira* nella tradizione sarda, che prevedono una struttura polimetrica in cui si alternano versi settenari ed endecasillabi. Tale schema, diffuso nell'isola già dal Seicento, è attestato nella produzione poetica scritta dalla quale i cantori estrapolano i testi da intonare.

Questo singolare connubio tra musica di tradizione orale e poesia scritta presenta esiti particolarmente interessanti nel caso delle diverse pratiche di canto a quattro voci maschili diffuse nell'isola. I casi di studio presi in considerazione (canto *a tràgiu* di Bosa, canto *a tenore* di Orgòsulo e canto *a cuncordu* di Fonni) mostrano le strategie adottate dai cantori per mettere in relazione i due codici, con particolare attenzione ai processi di strutturazione della forma musicale.

Tutte i canti analizzati sono espressione di polifonie viventi, ovvero di pratiche musicali che in Sardegna continuano a giocare un ruolo importante nella vita delle comunità in cui sono diffuse. La vitalità di tali pratiche, certificata da un recente censimento dal quale emerge una notevole presenza di giovani cantori(27), alimenta l'interesse per la poesia in lingua sarda. Da un lato, come mostrano i casi di Bosa e di Fonni, musica e poesia contribuiscono all'affermazione di una identità locale, espressa attraverso canti riconducibili alla *moda* del paese che adottano testi di poeti locali. Dall'altro, la passione per la musica di tradizione contribuisce a tenere viva una tradizione poetica che, confinata sulla pagina scritta, andrebbe probabilmente dimenticata, e che invece si fa pratica contemporanea grazie al suo essere veicolata attraverso il canto a quattro.

Marco Lutz

Note.

- (1) A. M. Cirese, *Ragioni metriche: versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo 1988, p. 15.
- (2) C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, "Revue des études roumaines", II, 1954, pp. 7-74.
- (3) A. M. Cirese, *Op. cit.*
- (4) *Ibidem*, p. 26.
- (5) *Ibidem*, pp. 28-29.
- (6) *Ibidem*, pp. 29.
- (7) D. Carpitella, *I codici incrociati*, in A. Pescatori, P. Bravi, F. Giannattasio, a cura di, *Il verso cantato: atti del Seminario di studi (aprile – giugno 1988)*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma 1994, pp. 9-22.
- (8) *Ibidem*, pp. 16.

- (9) G. Adamo, *L'endecasillabo nei canti di tradizione orale: strutture profonde e strutture di superficie*, in B. M. Antolini, T. M. Gialdroni, A. Pugliese, a cura di, *Et facciam dolci canti: studi in onore di Agostino Ziino in onore del suo 65° compleanno*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2003, pp. 1477-1496.
- (10) J. Blacking, *Deep and Surface Structures in Venda Music*, "Yearbook of the International Folk Music Council", 3, 1971, pp. 91-108.
- (11) G. Adamo, *Op. cit.*, p. 1481.
- (12) Cfr. G. Porcu, *Règula castigliana: poesia sarda e metrica spagnola dal '500 al '700*, Il Maestrale, Nuoro 2008, p. 172 ss.
- (13) La *lira garcilasiana* deve il suo nome a Garcilaso de la Vega (1503-1536), considerato l'“inventore” della strofa di cinque versi che combina endecasillabi e settenari, cfr. G. Porcu, *Op. cit.*, p. 168.
- (14) *Canzoniere Ispano-sardo*, edizione e commento a cura di T. Paba, Cuccu, Cagliari 1996.
- (15) M. Madau, *Le armonie de' sardi*, Reale Stamperia, Cagliari 1787, pp. 22-23.
- (16) *Ibidem*, pp. 23.
- (17) G. Porcu, *Op. cit.*, pp. 172-173.
- (18) G. Spano, *Ortografia sarda nazionale, ossia grammatica della lingua logudorese paragonata all'italiana*, Reale Stamperia, Cagliari 1840, II parte, pp. 20-21.
- (19) Cfr. S. Pilosu, *Canto a tenore*, in F. Casu e M. Lutz, a cura di, *Enciclopedia della Musica Sarda*, voll. 2 e 3, L'Unione Sarda, Cagliari 2012.
- (20) A. M. Cirese, *Op. cit.*, p. 23.
- (21) Per ulteriori informazioni sul canto *a tràgiu* si veda R. Milleddu, G. Oliva. S. Pisanu, a cura di, *Le musiche di Bosa: fare musica in Sardegna tra storia e attualità*, Nota, Udine 2015.
- (22) Coro di Bosa, *Candu torrat cantende*, CD, autoprodotta, s.n., 2016.
- (23) D. Carpitella, L. Sole, P. Sassu, *Musica sarda: canti e danze popolari*, cofanetto di 3 dischi 33 giri con libretto allegato, VPA 8150-2, Albatros, Pieve Emanuele 1973.
- (24) Per ulteriori informazioni sul canto *a tenore* di Orgòsulo si veda S. Pilosu, Associazione Tenore Supramonte di Orgosolo, *Il canto a tenore di Orgosolo: le registrazioni del CNSMP (1955-1961)*, Squilibri Roma 2018.
- (25) Cfr. Andrea Nonne, *Chentu Poetas. Fonne, tres sèculos de istòria*, Domus de Janas, Sestu 2023.
- (26) La registrazione è contenuta nel CD *Tenores, Suoni di un'isola, vol. 1*, a cura di Marco Lutz, Live Studio, Cagliari 2003. Il *Cuncordu Vrammentu* è formato da Michele Mureddu (*boghe*), Gianni Curreli (*bassu*), Andrea Nonne (*contra*), Massimo Loddo (*mesu 'oghe*).
- (27) Il censimento è stato effettuato nel 2022 nell'ambito del progetto *Modas*, realizzato dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna. I dati emersi possono essere consultati all'indirizzo <https://a-tenore.org>.