

GOZOS

GOZOS

*Trascrizione e commento
di una raccolta di componimenti religiosi
della fine del XVIII secolo*

a cura di Giovanni Serreli
e Maurizio Viridis

*Trascrizione e commento di una raccolta
di componimenti religiosi della fine del XVIII secolo*

a cura di Giovanni Serreli
e Maurizio Viridis

ISBN: 978-88-96778-85-2



9 788896 778852



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



PROVINCIA DI CAGLIARI
PROVINCIA DE CAGLIARI



COMUNE
DI SINNAI



GOZOS

*Componimenti religiosi raccolti nel XVIII secolo
da Francesco Maria Marras.
Trascrizione critica e studi*

a cura di Giovanni Serreli e Maurizio Viridis





REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



PROVINCIA DI CAGLIARI
PROVINCIA DI CAGLIARI



COMUNE DI SINNAI



Questo lavoro è stato realizzato nell'ambito dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea del Consiglio Nazionale delle Ricerche, grazie al contributo dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione, Cultura e Sport della Provincia di Cagliari e del Comune di Sinnai ai sensi della L.R. n. 26/1997 "Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna".

© Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea del CNR, 2011
www.isem.cnr.it

Tutti i diritti di copyright sono riservati.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta,
trasmessa o utilizzata in alcuna forma o con qualsiasi mezzo.

Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.

ISBN: 978-88-96778-85-2

Cagliari 2011

Impaginazione e stampa:

Grafica del Parteolla

Via Pasteur, 36 - 09041 Dolianova (CA)

Tel. 070.741234 - Fax 070.745387

E-mail: grafpart@tiscali.it - www.graficadelparteolla.com

Sos Gosos del manoscritto della Biblioteca Comunale di Sinnai. Introduzione filologico linguistica

MAURIZIO VIRDIS
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI)

Sarebbe errato pensare al genere compositivo-poetico e musicale dei *gòccius/gosos* soltanto come a qualcosa semplicemente di carattere tradizionale: qualcosa da salvare, studiare e conservare come patrimonio demologico. Questi componimenti assumono anche un valore letterario, se per Letteratura non intendiamo soltanto la squisitezza dell'unico e del 'soggettivo'. Se estendiamo il concetto e l'idea di letteratura a quello di una produzione che contempra una ricezione ampia e partecipata, che giochi, come nel medioevo, sulla variazione più che non sull'invenzione, che sia generatrice di valore di (auto)riconoscimento comunitario sulla base di valori condivisi nel tempo, nondimeno rinnovabili: un'idea che, insomma, acquisisce la propria forma inserendosi in una pratica di cui quest'ultima è parte primaria, allora – se tutto questo è – i nostri componimenti acquisiscono appieno un valore letterario. Non è forse un caso, anche se la cosa andrebbe meglio indagata, che la raccolta che qui si pubblica dati alla fine del secolo XVIII quando la Sardegna attraversa un momento di riflessione su di sé, sul proprio passato e sul patrimonio politico e culturale che la costituisce come soggetto storico nel concerto di una sua specificità culturale che reggerà poi l'azione politica degli ultimi anni del secolo e del triennio "rivoluzionario". Contigua e anzi fondante di tutto questo è l'idea di una specificità linguistica e di un patrimonio di scrittura.

Andranno pertanto studiate le forme base con cui i *gòccius* sono impostati e le varianti che di ogni forma si registrano. I *gòccius* giocano infatti nell'impreziosimento di una forma di per sé semplice.

I *gòccius* sono canti paraliturgici e devozionali. Il nome deriva dal catalano *goigs* [pronuncia: **gòcs**, con **c** palatale] a sua volta derivante dal latino GAUDIUM; in logudorese questi canti hanno nome *gosos* o *gotzos* dal castigliano *gosos* derivante dalla medesima forma latina¹.

I *gòccius/gosos* della cui esistenza abbiamo testimonianza nella penisola iberica già nel secolo XIV, furono introdotti in Sardegna dai Catalano-Aragonesi dopo la conquista dell'Isola. Tuttavia Giancarlo Porcu rileva come il goig catalano sia «poco o nulla in-

¹ Sull'origine, la storia e la struttura dei *gosos*, cfr. G. MELE, *Il canto dei gosos tra penisola iberica e Sardegna. Medio Evo, epoca moderna*, in *I gòsos: fattore unificante nelle tradizioni culturali e culturali della Sardegna, Convegno di Senis 26 settembre 2003*, a cura di R. Caria, Mogoro 2004. Per i *gosos* sardi e la loro diffusione a partire dalla cultura catalana si veda A. BOVER I FONT, *I gosos sardi*, in *I Catalani in Sardegna*, a cura di J. Carbonell e F. Mannoni, Cinisello Balsamo 1984.

fluente negli schemi della metrica isolana. Fra i testi rinvenuti finora in Sardegna, lo schema del *goig* è rigorosamente applicato in tre sole composizioni redatte in catalano»². Infatti nei *goigs* catalani «si hanno un *respòst* (o *entrada*), tetrastico a rime alterne, una *cobla* formata da una quartina a rime alterne, seguita da un'altra quartina giocata sullo schema e sulle rime del *respòst* e chiusa dalla ripresa integrale del quarto verso del *respòst*. È lo schema della *dansa* provenzale e, in generale, della canzone a ballo tripartita medievale, e a ragione Amédée Pagés [1936, p. 21] ha potuto discorrere per i *goigs* di «cléricalisation de la *dansa*». Le simmetrie del testo rispondono infatti alla coreutica del girotondo»³. E non mancano testimonianze, sia catalane che sarde, dell'esistenza di danze sacre e devozionali; fra queste: il fregio della chiesa romanica di Zuri, dove sono rappresentati dei danzatori disposti in cerchio; un passaggio della *Sardiniae brevis historia et descriptio* di Sigismondo Arquer, del 1588, dove si dice che, dopo la messa, i 'rustici' danzano in chiesa, cantano canti profani, ballano uomini e donne insieme, e «*magnaue letitia in honorem sancti vescuntur carminibus illis*»⁴. I *gosos* hanno invece lo schema metrico della *cantone torrada* e in particolare della *sesta torrada*, con una *pesada*, tetrastico di apertura, una serie di strofe ciascuna delle quali è seguita da una *torrada* che riprende gli ultimi versi della *pesada*, schema che rimanda in ultima analisi al *villancico* castigliano⁵. Tutto ciò apre naturalmente la questione degli intrecci, in Sardegna, fra tradizione catalana, tradizione castigliana e tradizione indigena sarda, futuro campo di ricerca per la filologia e la (etno)musicologia sarde.

La prima attestazione relativa ai *gosos* risale comunque al 1595, come ci ricorda in questo stesso volume Maria Giuseppina Meloni: «La consuetudine di intonare i *gozos* durante le funzioni religiose che si svolgevano nel santuario, particolarmente solenni il sabato, giorno tradizionalmente dedicato alla Madonna, è testimoniata nel 1595 dal priore del convento mercedario Antioco Brondo il quale, nel suo volume sulla storia del santuario di Bonaria *Historia y milagros de N.S. de Bonayre...*, inserì il testo dei componimenti poetici, in lingua castigliana, dedicati alla Madonna, che vengono così definiti: «*Los gozos que se cantan todos los sabados despues de la Salve y todos los dias del año delante la santissima ymagen de N.S. de Buenayres*»⁶.

Nei secoli XVII e XVIII i *gòccius/gosos* si affermarono anche in castigliano e nelle due principali varianti linguistiche del Sardo.

I *gòccius/gosos* sono dunque componimenti poetici strofici, con strofe in genere di sei versi (talvolta quattro o otto) ottonari (anche se non è infrequente la dismisura ipermetra del verso). Essi, come s'è appena detto, si aprono con una strofe di quattro versi (con rima *abab* o *abba*) i primi due dei quali introducono il tema, mentre gli altri due costitui-

² G. PORCU, *Régula castigliana. Poesia sarda e metrica spagnola dal '500 al '700*, Nuoro 2008, p. 66.

³ *Ivi*, p. 64.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 64-65.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 31-62.

⁶ Cfr. in questo stesso volume M.G. MELONI, *Note sul culto mariano in Sardegna tra Medioevo ed Età Moderna e i goccius per la Madonna di Bonaria*, p. 153.

scono il ritornello, detto *torrada* che si ripete alla fine di ciascuna strofa. Il numero delle strofe è variabile; alla fine del componimento ritorna assai spesso la quartina iniziale, oppure, talvolta, è apposta una quartina differente. Lo schema rimico delle strofe è in linea di massima *abbaay* o *ababby* o ancora *ababxy*, dove con *x* e con *y* si intendono le due rime della *torrada*. Ma si hanno spesso, nella nostra silloge, giochi anche raffinati nella parte finale della strofe e nella ripresa delle rime della *torrada*, anche con variazioni interne ad un medesimo componimento. Ecco alcuni tipi:

abbaay ababby abbaacxy abbacdcdy ababcycy abbacycy ababxy abbaxyxy
 ababyx abbaxy abbaay

Con variazioni interne:

abbaa-yxy/xyx/yyx/cyc/cdx/cxc/xcx/xyx

Il contenuto è in genere semplice, anche se possono esservi gradi diversi di raffinatezza e di pienezza, più o meno esplicita, del contenuto. Canti devozionali e paraliturgici, come già detto, essi venivano cantati durante le novene del santo o le feste dedicate alla Vergine; in determinate occasioni più solenni potevano essere intonati dopo la celebrazione della messa. Il loro contenuto riguarda la vita e/o la passione del santo, l'esemplarità della sua vita, la sua forza e la sua virtù, le sue caratteristiche di protettore, la sua 'specializzazione' nei confronti di un luogo, di una comunità, o di un particolare settore sociale. In ogni componimento sono contenute le lodi del santo e le invocazioni affinché esso protegga la comunità che gli è devota. Il componimento è chiuso da un responso e da una preghiera, di solito in latino.

Quanto alla genesi storica del 'genere' poetico dei *gòccius / gosos* «purtroppo, lo stato della documentazione non consente per ora di arrivare a formulare percorsi precisi e sicuri»⁷. Raimondo Turtas ricorda comunque alcune testimonianze e notizie storiche come quella secondo cui in Spagna si insegnava la dottrina cristiana da parte dei gesuiti mediante versi cantati e contenuti nella *Doctrina christiana que se canta en Valencia* del 1554; il testo fu poi pubblicato l'anno successivo a Siracusa ma con i versi iberici sostituiti da versi italiani. «Tutti questi elementi, ed altri ancora, si ritrovano in una relazione inviata nel gennaio del 1563 da Sassari, nel cui collegio da alcuni mesi erano state aperte le prime scuole di grammatica (settembre 1562): “in quest'isola è molto usato un certo tipo di canzone rozza, grossolana e senza senso (“*canción rustica y grosera de ningún sentido*”): quest'ultima notazione spinge a pensare al cosiddetto canto a *tenores* o a *cuncordu*), ma ora sia di giorno che di notte, per le strade non si sente altro se non la dottrina cristiana e alcune strofe (“*voplas*”) dei misteri del rosario che i fanciulli hanno imparato a scuola; da questo derivano due effetti positivi molto importanti: il primo è che uomini e donne, grandi e

⁷ R. TURTAS, *Alle origini della poesia religiosa popolare cantata in Sardegna*, in *Gosos. Poesia religiosa popolare della Sardegna centro-settentrionale*, a cura di R. Turtas e G. Zichi (redazione di S. Tola), Cagliari 2004, pp. 11-25; la citazione qui riportata è a p. 12.

piccoli, si liberano da altre canzoni inutili e vane (“*cantares inutiles y vanos*”, un’importante testimonianza sull’uso di cantare canzoni poetiche in sardo di carattere anche non religioso e, probabilmente, diverse dal tipo precedentemente qualificato come “*canción [...] de ningún sentido*”) e si servono solo di queste; il secondo è che tutti, anche senza volerlo, imparano la dottrina cristiana di cui c’è tanta ignoranza»⁸.

In una Sardegna plurilingue, ma in cui il Sardo era la lingua della stragrande maggioranza della popolazione, benché sempre più schiacciato entro la gran massa degli analfabeti, mentre il Catalano e poi soprattutto il Castigliano assumevano una posizione preponderante e di preminenza – in un’epoca come quella postridentina, che fu epoca di rievangelizzazione ed anche, particolarmente in Sardegna, epoca di diffusione, fra la popolazione non appartenente al clero, di un sapere non più solo folclorico – i *gòccius/gosos* giocarono, attraverso le confraternite religiose, un ruolo di diffusione della dottrina cristiana secondo le prospettive tridentine, e colmarono quel bisogno di conoscenza della vita dei santi e di appiglio devozionale che i ceti più avvezzi alle lettere soddisfacevano attraverso la lettura, e non necessariamente in Sardo. La loro proposizione, diretta dall’alto, sfruttava la preesistenza di poesia religiosa cantata nell’Isola e testimoniataci dal *Codice di Borutta*, dal *Codice di Nule* e dal *Codice di Nuoro*

Diffusi, dunque, dalle confraternite religiose questi canti erano un misto di afflato religioso e di esaltazione comunitaria che potevano portare, specie nelle novene, nei pellegrinaggi rivolti all’esterno del centro abitato, in campagna, a manifestazioni di euforia collettiva, accompagnata, com’era, dalla musica e dalla danza, laddove il testo poetico assecondava tutto ciò attraverso il ritmo incalzante dell’ottonario e la replica iterata del ritornello: vera manifestazione di religiosità popolare, che univa la componente spirituale con quella maggiormente legata al sensibile e al corporale. Se teniamo conto di ciò, possiamo comprendere come il modello metrico e la musica dei *gòccius/gosos* abbiano potuto fungere da contenitore di canti profani e talvolta scherzosi, oppure essere trasformati in canti politici: uno su tutti il ben noto *Procurade ’e moderare* di Francesco Ignazio Mannu, vero canto di ispirazione politica e veicolo delle istanze politiche, sociali e giuridiche della ‘rivoluzione sarda’ sullo scorcio del Settecento. Se il primo di questi due elementi può spiegarsi attraverso il carattere di entusiasmo e di fervore festivi propri delle nostre composizioni, che si fanno tramite e medium di un irrompere dello slancio religioso nella vita e dell’immissione e trasposizione di quest’ultima in quello, il secondo versante mostra invece quanto la passione e il fervore politico fossero (e in certa misura ancora siano) debitori, oltre che in qualche modo parassitari, dello zelo e dell’ardore religioso. Tutto ciò può essere un segno e un effetto della storia, pur dagli inizi oscuri e poco noti, di questo genere. Nati come canzoni di danza, e successivamente volti al religioso, i *gòccius/gosos* conservano più che la traccia di queste origini, con la loro forza emozionale e la capacità di immedesimazione e di compartecipazione, ed allo stesso

⁸ *Ivi*, pp.13-14. Il passo citato da R. Turtas, sta in M. SCADUTO, *L’epoca di Giovanni Laienz, 1556-1565. L’azione*, Roma 1954 (Storia della Compagnia di Gesù in Italia), IV, p. 616; cfr. *ivi*, n. 10, p. 23.

tempo – e proprio per questo – si fanno strumento della diffusione fra i ceti popolari e rustici della dottrina e dell’interesse devozionale, che era fra gli obiettivi principali della Chiesa postridentina⁹.

Dati, tutti questi, che vanno tenuti nel debito conto per una corretta comprensione, valutazione e interpretazione di questo genere letterario e dei suoi singoli componimenti. Affinché essi non scadano in una considerazione di semplice fenomeno di folclore religioso o di mero documento antropologico.

Possono dirsi queste forme poetiche delle *einfache formen*, delle “forme semplici”, pre-letterarie?¹⁰ Si potrebbe – ma facendo gli opportuni distinguo – rispondere pure in modo affermativo. Perché ben certamente si tratta di forme che hanno avuto anche applicazioni ed elaborazioni d’arte tanto dal punto di vista musicale quanto da quello del testo linguistico. Ma nell’uso devozionale e paraliturgico che se ne fa, queste forme rispondono a necessità e ad orizzonti d’attesa che non sono immediatamente letterari, almeno non nel senso che noi oggi attribuiamo alla parola ‘letteratura’. Si tratta di espressioni che devono primariamente generare il coinvolgimento emotivo religioso di chi le recepisce e allo stesso tempo le agisce. I *gòccius/gòsos* sono dunque forme che, qualunque ne sia la genesi e lo sviluppo pregresso, vengono apprese e utilizzate dalla comunità come dato primario, come facente parte del repertorio antropologico condiviso e pre-appreso. I *Gòccius/Gòsos* – almeno in prima e primaria istanza – non fanno l’estetica del santo o del divino, né sul divino o sulla santità discutono, e neppure intendono rappresentare tutto ciò: sono, piuttosto, forme di adesione a un comportamento che deve suscitare l’emotività religiosa, disposta all’imitazione della figura esemplare, e all’abbandono alla sua proiezione di cui si chiede l’intervento.

Tutto ciò determina la forma immediata dei *gòsos*, anche se essi presuppongono ovviamente una sapienza retrostante da parte di chi li compone: conoscenza dei dati agiografici del santo, delle sue specifiche virtù: ma certo la (pre)conoscenza non produce di per sé letteratura, almeno in senso stretto, quale forma d’arte che presupponga una riflessione. Si tratta invece di dar forma linguistica – prima di qualunque estetica preventiva e meditata – al bisogno del sacro che il singolo, così come la comunità porta in sé, in situazioni specifiche quali possono essere quelle della festa, della novena, del pellegrinaggio, o più in generale della preghiera comunitaria. Prima ancora che dei testi linguisti-

⁹ Sugli aspetti antropologici e culturali dei *Gòsos* si veda R. MANCA, *I gòsos tra fede e cultura: dai novenari għilarzèsi alla Pontificia Facoltà Teologica*, in *I gòsos: fattore unificante nelle tradizioni culturali e culturali della Sardegna* cit., pp. 35-66. Interessante pure, nello stesso volume, A. PINNA, *Inculturazione della fede e canto dei Gòsos, una tradizione capace di rinnovare il dialogo tra fede e cultura locale*, pp. 73-97.

¹⁰ Con il termine *einfache Formen*, o “forme semplici” mi riferisco ovviamente al concetto espresso da H.R. JAUSS, *Alterität und Modernität der mittelaltlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München 1977; trad. it. *Alterità e modernità della Letteratura medievale*, Torino 1989, cap. 7 «Teoria dei generi e letteratura del Medioevo», pp. 218-256: per Jauss le “forme semplici” sono generi minori formalizzati in modo tale da rendere «possibile la tematizzazione e l’elaborazione di diverse richieste della realtà, in modo che l’uomo possa prendere sempre più distanza dalle sue sollecitazioni, sottraendosi alle necessità della prassi quotidiana». Concetto che lo stesso Jauss riprende, rielaborandolo, da A. JOLLES, *Einfache Formen*, Halle 1929 (Darmstadt 1958).

co poetici, i *gòccius/gosos* sono parte costitutiva di un evento rituale; sono una architettura di ‘gesti linguistici’ attuati nella sfera della devozione, che comprendono, nel relativamente breve spazio della composizione testuale e paraliturgica, l’invocazione al santo (o alla divinità); la rievocazione, di tipo agiografico, delle principali tappe della vita di lui, nelle quali si è dimostrata la sua virtù attiva: patimenti, penitenze, atti di carità, devozione al divino, predicazione e conversione dei non credenti, miracoli; la sua virtù ancor sempre attiva, dopo la vita mondana, e capace di intercedere presso Dio e di agire taumaturgicamente; la sua virtuosa azione tutelare nei confronti della comunità e dei suoi membri.

I *gòccius/gosos*, che qui si presentano scritti forse nell’arco di un secolo, per la stragrande maggioranza in lingua castigliana, e in una minor quantità in lingua sarda, mostrano qualità e modalità diverse, ma in linea di massima possiamo dire che essi mostrano una tipologia maggiormente legata alla scrittura che non all’oralità, e una scrittura che risente assai spesso dei modi letterari dell’epoca, talvolta anche con raffinatezza.

Certo bisogna prendere la mira giusta per comprendere e assaporare composizioni come queste, introdursi nella loro giusta semiotica. Si tratta infatti di composizioni appartenenti a un genere che potremmo definire e qualificare come tradizionale, il che non significa che si tratti di composizioni cristallizzate in forme e formule ripetitive e trite. I generi tradizionali, si sa, sono invece caratterizzati da schemi preliminari entro i quali possono essere immessi termini e moduli nuovi, lungo un percorso di innovazione nella continuità. Il che vale anche per l’aspetto musicale di queste forme poetico religiose, come dice e dimostra, in questo stesso volume, Ignazio Macchiarella.

I *gòccius/gosos*, si è già detto, sono composizioni poetico musicali paraliturgiche che lodano il Signore o la Vergine o i santi, e proprio a questi ultimi è dedicata la più gran parte di essi; ma il loro schema compositivo può variare di volta in volta e di autore in autore. Sicuramente dei Santi vengono dette e lodate le virtù attive, le loro doti interiori, le loro azioni mirabili, i loro miracoli. Più d’uno di tali *gòccius/gosos* potrebbe forse dirsi un’agiografia in miniatura, anche se magari non sempre con una linea narrativa che segua il filo degli avvenimenti: cosa questa dovuta al fatto che il tessuto è eminentemente lirico ed emozionale. L’evento miracoloso, l’azione virtuosa e il/i miracolo/i sono elementi intrinseci predeterminati, dati da ammirare, più che conseguenze derivate da una prova o da un nodo narrativo. Tuttavia la narrazione resta sullo sfondo di una conoscenza, previa o da suscitare. Essa serve ad innescare, oppure a ribadire e rafforzare nel fedele la conoscenza del Santo, il suo patronato, i suoi ‘ambiti di intervento’, il suo modello esemplare che va imitato, oltre che ammirato. La composizione si conclude con un’invocazione al santo venerato perché egli aiuti e protegga i suoi devoti. È questo l’aspetto che mai bisogna dimenticare per il giusto metro di comprensione e di valutazione di questa poesia devozionale.

Su tale schema di base che abbiamo qui sopra tracciato, possono innestarsi giochi diversi di una retorica del significato. Vedremo ora qui di seguito alcuni esempi di ciò.

I *Gosos* per San Giorgio rievocano la vita di lui e le sue tappe, ma queste ultime vengono proposte in maniera scorciata, pur mantenendo un nesso diegetico, in ma-

niera tale che il racconto è dislocato nei suoi ‘gesti’ singoli, scalati nelle diverse strofe: il drago che opprime il popolo di Silena, il tentativo, da parte di quest’ultimo, di placarlo dandogli in pasto degli agnelli, fino a che non è necessario dare in pasto al mostro dei giovani umani; tra questi tocca pure alla figlia del re, con gran dolore del padre. Giorgio aiuta la fanciulla e la salva, vincendo il drago nel nome del Dio uno e trino, e privandolo delle sue forze, sì che questo resta ammansito e docile: il drago, il *ponzoñoso*, parola pregnante che significa qualcosa di nocivo, sia dal punto di vista concreto e naturale, sia dal punto di vista dottrinale: una glossa inserita dunque nel tessuto testuale in maniera quasi inavvertita che sposta il componimento dalla narrazione agiografica al piano dottrinale, allacciando tra l’altro le false e cattive dottrine con il paganesimo, così che il drago esce dal mito che lo narra e viene ad assumere un valore simbolico e allegorico: la peste ‘*ponzoñosa*’ del paganesimo, e/o della falsa dottrina, è vinta da chi si fa fedele e ortodosso latore del Dio uno e trino. La forza del santo, fatta di *bontad y amor*, converte i pagani. Il *bravo dragon furioso* viene poi ucciso, *degollado*: solo dopo la conversione, dunque, avviene l’uccisione simbolica, che proprio in questa posposizione assume il proprio valore, appunto di simbolo. I *gosos* in questione sfruttano mirabilmente quanto era già prefigurato nel racconto agiografico senza turbare la semplicità della ricezione. Il ‘racconto’ prosegue con la passione e il martirio di Giorgio ordinato da Daciano. Anche qui abbiamo la confessione di fede nella Trinità da parte del santo martire, l’abbattimento degli idoli, la conversione e il battesimo del mago pagano, la fine di Daciano che muore bruciato da un *fuego milagroso*. La lotta contro il paganesimo è rappresentata dunque duplicemente, il santo che vince il mostro mitico con la forza della sua virtù attiva fatta d’amore, il santo che vince il mostro ‘storico’ del paganesimo attraverso la passione e l’accettazione della sofferenza e del martirio. Se è vero che san Giorgio si sovrappone alla figura mitologica di Perseo che salva Andromeda uccidendo il mostro, abbiamo qui mirabilmente rappresentato il trapasso che porta il mito classico nel territorio dell’agiografia cristiana.

Non tutte le composizioni hanno però una tale sapienza costruttiva. Prendiamo per esempio i *Gosos* a un altro san Giorgio, il vescovo sardo di Suelli. Le prime strofe cantano della precoce manifestazione della sua virtù e della sua santità: la sua nascita è annunciata da un angelo, egli rifiuta il seno materno per tre giorni la settimana, segno di un distacco della soddisfazione corporale sin dall’infanzia. Da giovane Giorgio si propone agli occhi del mondo come modello, *dechado e espejo de Santidad*, successivamente egli conduce una *vida exemplar*: da questa giovanile esemplarità, cui si aggiunge la conoscenza delle lettere, deriva l’attribuzione a lui della dignità sacerdotale. Segue poi l’enumerazione delle sue virtù attive (egli ridà la vista ai ciechi e la vita ai defunti, sfama gli affamati, risana gli ammalati, libera gli indemoniati: tutto ciò con pietà e con una sollecitudine che precede l’invocazione del sofferente), e i suoi miracoli (Giorgio fa scaturire l’acqua dalla roccia come Mosè, uccide, anche lui – sovrapposizione con il san Giorgio di Lidda – il fiero drago, trasforma il proprio pastorale in un albero fiorito che pone fine a una disamistà). Il modello e la semiosi sono qui dunque più semplici; il dettato risente di un andamento semiotico di esemplarità clericale che il miracolo definisce e rafforza.

Simili ai *gosos* di san Giorgio di Lidda, sono quelli dedicati a sant'Antioco, ma certo con meno pregnante contenuto e con un tessuto di tipo narrativo assai semplice: predicatore del Verbo contro l'idolatria *en el regno Mauritano*, Antioco è denunciato all'imperatore Adriano, che lo sottopone a crudeli tormenti, ai quali il sant'uomo sfugge per virtù propria e divina (le fiere ammansiscono, il fuoco si spegne, la pece bollente si raffredda e *buelve fresca y amena*, perché *Dentro del caldero estava Un Angel, que con su mano Vuestras carnes limpiava*). Viene in seguito esiliato nell'isola che da lui successivamente prenderà il nome, e lì in una grotta continuerà la predicazione e la conversione della gente sarda, a quell'epoca ancora pagana. Nell'isola egli muore dopo atroci tormenti inflittigli (ma nulla vien detto della persecuzione e della condanna di lui da parte delle autorità romane di Sardegna), e nell'isola sulcitana egli è sepolto. La salma, portata in un tempio pagano, fece cadere gli edifici della pagana religione con un grande terremoto. *Gosos* questi ascrivibili al prototipo del 'genere'.

Un altro tipo è quello in cui sono presenti esclusivamente le lodi del santo del quale vengono dette le prerogative proprie. È il caso dei *Gosos* dedicati a San Pietro: detentore delle chiavi del Paradiso, capo della chiesa militante, *mayoral y pastor* del *rebaño* cristiano, istitutore del sacro tribunale a Roma che ripartisce le ricchezze della Chiesa, esempio di santità e virtù, riparo della bontà: tutte doti che, meravigliando il Cielo stesso, gli sono valse il titolo di *Vicario del Redentor*. Il tutto giocato con una ricorrente opposizione semantico-rimica *Cielo / suelo*, parola quest'ultima del ritornello e quindi del penultimo verso di ogni strofa.

Un altro tipo ancora, unico esempio, è composto tutto quanto da domande retoriche del tipo "chi [altro] ebbe tale virù?", a partire dalla *pesada* (*Quién huye con fervor/ Del mundo a la soledad?/ Es el grande Antonio Abad/ De Jesús imitador*); ed è proprio il secondo distico della *pesada* che, ripetuto dopo ogni strofa dà la risposta alle domande che si succedono a cascata. Ecco qualche strofa:

Quién los ramos cortó
De los honores profanos?
Quién de títulos vanos
Hojas y flores dexó?
Quién sus fructo pizó
Por amor de su Señor?
Es el grande Antonio Abad
De Jesús imitador
.....

Como cosa aborrecida
Quién despreció la tierra?
Quién hizo cruda guerra
A Lucifer homicida?
Quién de la eterna vida

Ardió siempre en amor?
Es el grande Antonio Abad
De Jesús imitador

.....

Quién es Argos flamante
Atento en el gobernar,
En trabajos, y penar?
Quién Hercules constante?
Quién generoso Atlante
De la Iglesia, y defençor?
Es el grande Antonio Abad
De Jesús imitador

Altri *Gozos* però giungono a una raffinatezza veramente grande.

Si vedano i *Gozos del glorioso San Ramón Nonnat*, santo catalano del XIII secolo: vi è detta la nascita miracolosa per estrazione dal ventre della madre, morta, all'ottavo mese di gravidanza, già da tre giorni: il che non può non rammentare la resurrezione/rinascita di Cristo. Il Santo infatti è figura di Cristo fin dalla nascita: egli vien fuori – e dopo tre giorni! – da quel sepolcro che è il ventre della morta madre, e attraverso una ferita operata col ferro che pare proprio figura della Passione. Sono detti poi i segni del suo destino sulla via della santità attraverso le stimmate e la chiamata operata direttamente da Maria. Si arriva successivamente a dire della vita di santità di Ramón, e questo dire è retoricamente impostato su dati contrapposti e in qualche misura ossimorici. Ramón libera i Cristiani (*los Christiano redimistes*), ma resta *cautivo*, prigioniero, in quanto agisce e predica in terra d'infedeli, operando conversioni *a millares*: *A millares convertistes/Los infieles fervoroso*, espressione che conclude la strofa. La successiva, dopo il ritornello, resta legata concettualmente ad essa: gli infedeli, *malicia loca*, per far tacere la sua predicazione serrano i suoi *labios con candado*, con una mordacchia (consistente, si sa dalla leggenda, in un ferro che gli trapassa le labbra), tormento prolungatogli per otto mesi, nonostante il quale egli continuerà a poter parlare. Dona poi egli un cappello al povero, privandosene, e riceve in contraccambio due corone che discendono direttamente da Cristo e da Maria che lo innalzano al rango di profeta. Ma, dice il testo, fu il cappello donato da Gesù quello che, per il suo zelo, lo elegge: non viene detto altro, ma il riferimento è certamente al cappello cardinalizio che – stando almeno alla leggenda agiografica – gli fu imposto dal papa Gregorio IX. Una retorica basata dunque sulle contrapposizioni: liberatore fatto prigioniero; oggetto di punizione momentanea, a causa della sua virtù, per mano mondana e pagana, e ricompensato dal Cielo; ma pure dotato di una forza portentosa e sovraterrena, che gli permette di parlare nonostante il *candado* imposto alla sua bocca e alla sua voce, e inflittogli dalla *loca malicia*. Il tutto in linea con il suo parto prodigioso, di cui si diceva, che lo fa ossimoricamente nascere dalla morte; mentre alla sua morte è vivificato da Cristo che gli porge la Comunione di Sua stessa mano (*Por su mano os comulgó*); altro

ardito concetto: Cristo infatti dà il Suo stesso corpo (eucaristico), dà Se stesso transustanziato, e si attesta misticamente come essenza di persona in una sorta di evento sacramentale al quadrato.

Una tale composizione non può certo dirsi naïf. E tuttavia resta fruibilissima all'intelligenza e all'intuizione di un pubblico anche illetterato, mentre al contempo riserva a intenditori affinati una preziosa retorica della significazione e del concetto.

Se una tale densità concettuale, semantica e letteraria non possiamo certo ritrovarla in, per esempio, *Gozos del glorioso San Gayetano*, tuttavia non si può certo negare in questi un tratto di scrittura pensata e complessa, soprattutto dal punto di vista sintattico; si veda la terza strofa:

De una Angelical pureza
La más viva imagen fuistes,
Y aunque entre hombres vivistes
Jamás se vió limpiesa
De vuestra alma, y la enteresa
Manchada del barro humano.

dove è da notare il preziosismo dell'*enjambement* e della discrasia fra il quarto e il quinto verso che, a una prima lettura, sembrerebbero far imboccare la via di un significato contrario: sintassi franta dal gusto barocco. Preziosità già presente nella strofe che precede:

*Y a Diós, [la Virgen madre] que al Mundo sustenta
Os entrega en Vuestra mano.*

Qui la sintassi può dare, a una lettura appena distratta, l'impressione di un rovesciamento del dativo personale e dell'oggetto: gioco di concetto calcolato, per maestria sintattica, per cui il dono di Cristo fatto da Sua madre al Santo è allo stesso tempo la consegna (*entrega*) del Santo a Cristo.

Finezze poetiche troviamo pure in *Gozos a San Pasqual Baylón*; santo dello stupore che, già maturo, anzi *perfecto*, ancor infante *extrañó*, benché la sua lingua fosse ancora inesperta, i nomi di *Jesús* e di *María* lasciando il mondo stupito, sbalordito *asombrado*; e sarà da notare il doppio significato di *extrañó*: 'emettere' e 'stupire', cioè di 'emettere (parole) con stupore (di chi ascolta)', quasi con un senso di estraneità da parte del soggetto emittente, del Santo infante, in cui è il numinoso che parla e lo trascende. Finissimo è pure il *galantear a Christo* ('corteggiare Cristo'), per il nostro Santo, il quale – è detto più in là – fu *amante mariposa de la Luz Sacramentada*, una falena innamorata della Luce Sacramentale, anima che gira intorno a tale luce, mentre il corpo si leva in volo. La *extrañeza* del nostro Santo giunge all'acme nell'essere egli stato infuso dal Cielo della scienza del divino per via dell'orazione continua, mentre *hinchasón del mundo*, la vana presunzione mondana, lo portò ad immergersi nella teologia.

Sull'iperbole e sul paradosso concettuale sono giocati i *Gozos San Antonio de Padua*; in cui con audacia si pongono accanto *Díos pequeño, y Vos* [sant'Antonio] *gran Santo*, con evidente riferimento alle apparizioni del Santo che tiene fra le braccia il Bambin Gesù. Tutto ciò è opera di Dio che con lui volle misurarsi (*Dios Se quixo medir con vos Hecho niño, y vos gran Santo*), in una sorta di movimento speculare per cui Dio, elevando il Santo, *parece bajarse. Parece*, appunto, ma solamente sembianza: in quanto l'essenza del divino cristiano è quella del farsi uomo da parte di Dio – ossimoro paradossale e meraviglioso che il concettismo barocco qui coglie e compie poeticamente – ciò che porta l'uomo a partecipare dell'essenza divina in un *canto llano* che supera e trascende l'aura dell'attesa veterotestamentaria, rappresentata in questa composizione dal canto di Simeone – al quale fu profetizzato che non sarebbe morto prima di aver visto il Messia e che si profonde in un cantico di ringraziamento prendendo in braccio il Bimbo Gesù, durante la presentazione di Questi al tempio. Antonio, il santo, si fa invece figura completa in quanto porta *cifrado a Díos En Díos niño*. Ed ancora, la sublime inversione cristiana, e del cristianesimo che si compie nell'uomo e con l'uomo, è detta nel paragone, simmetricamente inverso, fra Antonio e Giovanni l'Evangelista: se a quest'ultimo Cristo offrì il suo petto, qui è invece Antonio che porge al *Díos niño* il proprio petto come cuscino, sì che l'uomo si rende pari a Dio:

El favor excedió tanto
 Quanto va de Juan a Díos
 Sino ved qual quedáis vos
Par de Díos niño, y vos gran Santo.

Antonio, l'uomo, si fa cifra di Dio.

Discorso a sé meritano i *gòccius/gosos* dedicati alla Vergine, nei loro diversi aspetti e manifestazioni.

Deliziosi i *Gozos de Buenayre* giocati sul doppio registro della Vergine di Bonaria quale riparo alle tempeste: tanto metaforiche quanto concrete e oggettive:

En borrascosa tormenta
 Dais Serenidad Divina
 Que a tanta dicha encamina
 El bien que nos alimenta,
 Vuestra Divina hermosura
Aclarò lo más incierto.

Ma giocati pure sul *calembour* lessicale, oltre che sulla metafora gustosa. La Vergine di Bonaria è *Puerto de santa María* –porto essa stessa, dunque: intrinsecamente– nelle 'Indie' celestiali. Le Indie, certo, luogo dell'agognato tesoro, qui però spirituale: la speranza nell' 'ultima ora' (*Porque thezoros iguales No alcançará la agonía*: agonia ricondotta

al suo etimo, ossia alla lotta di conquista per il giardino delle Indie, celestiali), mentre la Sua figura (*vuestra hermosa pintura*) tiene aperto lo scrigno del tesoro (*tenéis el erario abierto*). È stella che infonde con i suoi raggi la ‘buona stella’ soverchiando la discordia interiore del peccato(re) (*Del peligro la querrela Desmentió entre desmayos, Si vuestra estrella en sus rayos Los infunde buena estrella*). Naturalmente la Vergine è giunta *con buen ayre* *Al combento de Buenayre*, altrimenti sarebbe stato *desayre*, mancanza di garbo, se qualunque umana, debole e devota creatura non l’avesse meritata e acquisita (il doppio senso di *merecer*, meritare e acquisire: *Que fuera nuestro desayre El no haveros merecido Toda humana creatura Piadosa en su desconcierto*). Lo stesso mare – attraverso cui, sarà bene ricordarlo, il simulacro della Vergine di Bonaria pervenne a Cagliari nel 1370 ai piedi del colle, che da Lei prese e tuttora prende il nome, presso il convento dei Mercedari, chiusa dentro una cassa e tenendo in mano una candela accesa – lo stesso mare, dicevo, è indegno di tenerla, vista la meraviglia del suo chiarore aurorale e solare. Finissima è la settima strofa, giocata su un *calembour in absentia*:

Una vela más despierta
 “Vivos”; y es bien que aperciba,
 Que a tanta luz que está viva
 Quede aquella luz tan muerta:
 Vela hizistes bien segura
 floresciendo el campo hyerto

Maria di Bonaria è una sentinella (*vela*) che vegliando tiene vivi e svegli i fedeli e, gridando loro “*vivos*” – ossia “state in allerta” – giustamente previene che di fronte a tale e tanta luce venga meno la luce interiore. Ma la parola *vela* in Castigliano significa pure ‘candela’, il che non può non rimandare alla candela che la Vergine manteneva miracolosamente accesa in mano, pur chiusa dentro la cassa, quando questa giunse a riva; e d’altra parte la *luz que está viva* rinforza l’accostamento.

Fascino poetico mostrano i *Gosos de la Soledad*; qui diversi eventi del legame materno-filiale della Vergine e del Figlio sono messi sotto la cifra della *soledad*, della solitudine: sola è la Vergine annunciata, sola Ella è nel concepimento e nel parto divino, sola nella fuga in Egitto, sola quando Cristo è catturato nel Getsemani, sola nel suo dolore durante la passione, crocifissione e morte del figlio amato e divino, e sola ella si raccolse al Sepolcro. Anche in questa composizione non è esente il gioco concettuale: la *Virgen sola*, in solitudine cioè, partorisce il Salvatore, ma “*sola*” può significare tanto ‘sola’ quanto ‘unica’, e ciò suggerisce che l’unicità di Maria, vergine e madre, iscrive Lei nella sfera della solitudine. Bel gioco psicologico che funge da specchio per la devozione femminile e per l’assunzione a virtù della separatezza solitaria della femminilità.

* * * * *

Alcuni dei *gòccius/gosos* di questa raccolta sono scritti in Sardo per lo più nella sua variante meridionale o campidanese, alcuni pochi sono invece redatti nella variante logu-

dorese; in un registro letterario. Tutta la raccolta, nel suo complesso, appare invero indirizzata ad esser fruita dalla devozione della comunità sarda e soprattutto meridionale e cagliaritana; molti sono infatti i *gòccius/gosos* (anche in Castigliano) relativi a santi vissuti e operanti in Sardegna, o quivi venerati: rimando a tal proposito al saggio di Mauro Badas in questo stesso volume.

Le composizioni in Sardo mostrano in genere una semplicità maggiore, rispetto a quelle castigliane (le quali peraltro sono di fattura retorica diversa, da assai semplici a complesse ed elaborate). Trovano in genere una narrazione essenziale e, se lecito dirlo, più 'spontanea'. Esempificherò con alcune strofe dei *Gozos del nacimiento de Jesús salvador del mundo*:

Nos mostrad tantus señalis
Custu pichinu, qui es nadu,
Qui istad prangendu coveadu
Postu in mesu de animalis,
Y humilis, et liberalis
Istan dandely calore.

Po qui (in custa noti es naxidu
In Belem su Salvador).

Sa istrella servit de guia,
Qui po luxi si esti oferta
Asuba de sa domu iscoberta
Aundi es Jusepi, et Maria
Sa prus luxi de sa dia
fecesit custa in lugory.

Po qui (in custa noti es naxidu
In Belem su Salvadory).

Po qui tantu nos importad
Bivat custu pichineddu
Sença faxa, ni manteddu
Sa mama in braçus du portad,
Et Jusepi du aclamad
fidei conçoladory.

Po qui in custa (noti es naxidu
In Belem su Salvadory).

Bieus tantu lugory,

Qui de su Chelu hat besidu
Po qui in custa noti es naxidu
In Belem su Salvadory.

Così pure le strofe di invocazione allo Spirito Santo (*Gozos del Espíritu Santo*) sono formulate e composte soprattutto sul registro dell'emozionalità viva e in attesa, più che su una riflessione teologica:

Beni funtana sagrada
Beni santa caridady
Beni columba dorada
Conçolu po totu maly
Beni de cussa alta citady
Cum fogu conçoladory.

Beny (Spiritu divinu
Conçola su pecadory).

Beni Luxy celestialy
A totus nos illumina
Beni flama divinaly
A totus nos incamina,
Beni perçona Divina
Divinu conçoladory.

Beny (Spiritu divinu
Conçola su pecadory).

Beni descancu sagradu
Beni conçolu Divinu
De totus tantu amadu
Dona â nosu su tu caminu
Ampara nos de continu
Dona si celesti colory.

Beny (Spiritu divinu
Conçola su pecadory).

O luxy tantu dichosa
De su soli soberanu,
O lampara misteriosa,
Qui dad luxi â su Christianu

Dadinos sa sagrada manu,
Po nos bogai de donia errorry.

Beny (Spiritu divinu
Conçola su pecadory).

A su homini de continu
Manda su tu favory.
Beni Spiritu Divinu
Conçola su pecadory.

Nei *Gozos del Santissimo Sacramento*, si riscontra soprattutto un registro pedagogico catechistico assai evidente e marcato:

Suta de cussa biancura
Restat su corpus sagradu,
Baxu de cussa figura
Es Christus crucificadu,
Pani de Chelu caladu
Po nosi donay sustentu.

Nadi totus (“laudadu
Siat su Santu Sacramentu”).

[...]

Si es custa Hostia soberana
In tanti arrogus partida,
Deus qui esti in sa sana
Esti in donia pinpirida
Conçolu in morti, et in vida,
Et dobladu mantenimentu.

Nadi totus (“laudadu
Siat su Santu Sacramentu”).

In ogni caso alcuni dei *Gosos* qui raccolti mostrano un livello di capacità compositiva pari almeno allo standard dei *Gosos* castigliani. Un certo interesse mostrano i *Gosos a San Luis Gonzaga* santo che fu *Copia viva de Jesus In virtude, et perfezione*, di cui andranno ricordate le strofe seguenti:

Sas culpas, qui imaginesti
Comissas fuin niñeria

Un actu de artilleria,
Et paraulas, qui inoresti
Tota vida las prangesti
Comente, qui aere pecadu.

Luisu (Gonzaga Santu
sias pro nois advocadu).

[...]

Istetesit tantu istremada
Sa modestia tua rara
Qui nexunu instante sa cara
De mama tua istimada,
Nen de sa Reyna afamada
In Ispaña has abaydadu.

Luisu (Gonzaga Santu
sias pro nois advocadu).

Sa oracione continuada
Fut pro te tantu ordinaria,
Qui distracione contraria
Mae ti la hat pertubada,
Et gasi las has concervada
Fini â su ultimu fiadu.

Luisu (Gonzaga Santu
sias pro nois advocadu).

Strofe che marcano la purezza e la virtù angelica di Luigi, e la modestia *istremada* a tal punto che egli rifiuta –nello schivare la femminilità come tentazione in agguato– di guardare persino la propria madre e la regina di Spagna, dati forse al di là della realtà storica, ma appropriati ad un atteggiamento religioso e psicosociale dell'età posttridentina.

Non tutte le composizioni in lingua sarda di questa silloge sono dei *gòccius/gosos*. Troviamo anche alcune composizioni che, pur in strofe di ottonari, sono prive di ritornello e non sono laudi ai santi o alla Vergine o a Dio: si veda la senza titolo [n. 17 della raccolta] con incipit *Monstradi os si piadosus* ciascuna delle cui strofe è conclusa dall'invocazione "*Misericordia*": preghiera e litania di implorazione per le anime nella necessità. Interessanti le *Coplas ad pretenda pluviam*, che non possono, neppure queste dirsi *gòccius*, ma che di questi ultimi mantengono lo schema metrico *abbaay* e con il ritornello che segue ogni strofa. Si tratta comunque di una composizione volta all'implorazione, alla richiesta

a Dio, con intercessione della Vergine, della pioggia in un momento di siccità e di carestia; le *coplas* mantengono, mi pare, un sapore antropologico precristiano, con un tono di malcelato risentimento nei confronti del divino:

Cussas liberalis manus
Ais turcus tanti tesorus,
Teninti pani po is morus,
Et no poi is Christianus,
O poderis Soberanus
Poyta tantu crueldady.

Dadi nos (aqua Señori
In custa necessidadi).

Is Chelus haeis cerradu
Po no donari si alimentu,
Is aquas eis detentu
Is trigus eis sicadu
Cum cussu eis acabadu
Sa nosta fragilidady.

Dadi nos (aqua Señori
In custa necessidadi).

Anche il pentimento cristiano, non cela qui una qualche traccia di contrattazione *do ut des*: pentimento in cambio di acqua piovana:

Si de sa aqua, qui pedeus
Funtu imbaraçù is pecadus,
A is peis bostus postradus
De coru is arrepenus,
Totus is erroris prangeus
De sa nosta iniquidadi.

Dadi nos (aqua Señori
In custa necessidadi).

Pare di essere davanti a una'ancestrale e rituale preghiera pagana alla meglio cristianizzata.

V'è poi un *memento mori* nella composizione 18 della raccolta dal titolo *Versos delas almas de Purgatorio*, in Sardo, nonostante il titolo ispanico, con appello alla vita virtuosa, al timor di Dio e della morte, con immagini della inattività del corpo terreno che si disfa nella tomba:

Una domu strinta, y oscura,
Meda niedda, et maltrada,
Qui es sa tristu sepultura
De breimi totu adornada
Aundi sa vida passada
Ada â beni á si acabay.

Recordadi (qui ses terra,
Ya â terra has â torray).

Una sepultura strinta,
In manus et peis, ligadu
Una insufribili pudencia
Aundi has a essi impresonadu,
Qui ses de terra formadu.
Lassa tantu su pecay.

Recordadi (qui ses terra,
Ya â terra has â torray).

E con ritornello *Recordadi qui ses terra, Ya â terra has â torray*. Senza che manchi un registro catechistico:

Ma si bolis alcançay
Sa palma de sa vitoria
Acudi po ti confessay
Cum vera, et firma memoria
Qui sa vida trazitoria
De custu Mundu has â lassay.

Recordadi (qui ses terra,
Ya â terra has â torray).

Acudi â su sacerdotu
Cum animu, et diligencia
Timerosu de sa morti,
Et de cudda alta sentencia,
Qui Christus suma Potencia
In su fini ti adi â day.

Recordadi (qui ses terra,
Ya â terra has â torray).

Esaminiamo ora qui di seguito le particolarità più salienti e importanti dei *gòccius/gosos* in lingua sarda.

Per la **fonetica** si osservano i seguenti fenomeni:

Regolare il passaggio di -E e di -O di sillaba finale (latini o d'altra origine) rispettivamente in **-i** e in **-u**:

-i: *ventri, Salvadori, resplendori, peccadoris, soli, morti, Pastory, intercessori, beni, celestialy, podestadi, nacionis, Señori, Redentori, ayris, rigori*;

-o: *misquinus, diamantinus, diñus, corus* (“cori”) *custus corus* (“questi cuori”), *arrogus, turmentus, sentimentus, trigus, pipius, fillus bostus*.

Regolare pure la lenizione delle occlusive sorde intervocaliche: *Salvadori, peccadoris, cadena, segundu, sprigu, sagradu, vida maridu, fogu, poderi, ciutadi, infogados, claridadi, dorida, segura*. Si può avere però il mantenimento dell'articolazione sorda nelle voci di prestito: *visita, vicariadu, sacru, decretadu capitanu*.

Frequente la metatesi consonantica: *Sprigu, Perdu, cardiga*.

Fatti di conservazione, tipici del registro letterario sono il quasi costante mantenimento:

– di consonante + laterale **l** (senza cioè il passaggio della **l** ad **r**, che peraltro talvolta è registrato): *flama, inflamadu, redobladu, inclavadu, plantu, plenu, clamari, claru, clamari, infladu, plenu, plantu*; si veda per contrario: *prangiai, prenis*.

– e di laterale + consonante: *culpa, altu, altissimu, altura, sepultura, culpada, dolci, algunu, soldadu, Salvadori, salvit, alvory, absolviri, olvidu*. Non si ha comunque la neutralizzazione di **l/r**: *corpus, mortu, ortu*, ecc.

Le consonanti velari sono normalmente palatalizzate: *chentù, chelu, chinixu, pichinu, fachi, aychi* (“così”) (il digramma *ch* indica la palatale secondo la grafia iberica); *paxi, luxi, mexina, naxidu* (“nato”), *axedu, ixieis* (“sapete”).

L+J > **ll**: *fillu, consillu*.

Per quanto riguarda la **morfologia** si noterà:

il pronome atono di terza persona con il mantenimenti della geminata LL mutata in **dd** cacuminale, secondo la norma del Sardo meridionale:

suggettenduddu, di narat, du portad, di doneinti, donenduruiddis.

I pronomi atoni di seconda e terza persona plurale sono in genere **nos** e **os**, ma non mancano le forme oralmente più diffuse in **si**, per entrambe le persone: *Nos at postu, monstradi os, dona si, dona nos si* (“dacci”), *os criesit* (“vi creò”), *donadi nos* (“dateci”), *po si iscapai* (“per sottrarvi”); da notare, davanti a parola iniziante per vocale, la forma **is arripentens** (“ci pentiamo”); interessante pure la forma con pronome raddoppiato: *pro no donari si alimentu* (“per darci alimento”).

L'infinito della prima coniugazione ha in genere la forma in **ai** (< ARE, con caduta della **r**): *ligai, guetay, alcançay, confessay, pecay, torray*, ecc; ma non mancano le forme integre, e non sempre per esigenze di rima: *incarnari, abaxari, clamari*. Gli infiniti della seconda e terza coniugazione presentano in genere le forme piene: *absolviri, redemiri, nasciri*.

Il participio passato mostra sempre il mantenimento della -T- lenita in **-d-**, ma non il dileguo, come nell'uso moderno: *bessidu, crucificadu, caladu, començada, concluyda*.

Da notare i gerundi ampliati: *senduru* ("essendo"), *benduru* ("avendo")

Normale l'uso del passato remoto, progressivamente scomparso dall'uso nell'evoluzione della parlata sarda soprattutto meridionale: *bofisti* ("volesti"), *bofisit* ("volle"), *mandisit* ("mandò"), *ponguisit, moristi, desterresti* ("esiliasti"), *doneinti* ("diedero"), *tenguisiti* ("tenesti").

La terza persona singolare mostra il mantenimento della -T finale, assai spesso, e non necessariamente in posizione ante vocalica, mutata in **-d-**: *lusingat, ammelezziat biviat, servit, fecesit; andad, instad, mirid* (congiuntivo esortativo 3ª persona), *importad, maltratad aspramenti* (davanti a vocale), *aumentad su valori* (davanti a consonante).

La **grafia** dei nostri *Gòccius/gosos* porta la forte impronta iberica.

La fricativa palatale, sia sorda che sonora, è quasi sempre resa con **x**: *baxu, abaxari, mexina, naxidu* ("nato"), *ixieis* ("sapete"), *faxa, Jmbaxadori* ("ambasciatore"), *paxi, axedu*; da notare pure *dixigiadu*. L'affricata palatale sorda è resa con **ch**: *aychi* ("così"), *pichinu, pichineddu, fachi* ("faccia"); da notare, per l'affricata palatale sonora, accanto al sopraddetto *dixigiadu*, il grafema **tg** in *setgis* ("siete"). La velare sorda e sonora è resa con **qu** o **gu** + e/i: *quini, monarquia, misquinus, hyerarquia, guerra, guetay, consigueis*; si registra comunque *sighit*. L'affricata dentale sorda è spesso, ibericamente resa con **ci** + e/i *nacionis, oracioni, creacioni, essencia, perfezioni, aclamaciones*. Frequente l'uso di **h** e di **y**, anche non etimologici: *hyerru, ayris, aychi, hyerarquia*; la *y* è frequentissima in fine di parola per **-i**: *pastory, Salvadory, pecadory, torray, guetay*, ecc.