

**LA POESIA DI IMPROVVISAZIONE NELLA TRADIZIONE**

**SARDA CAMPIDANESE DE *SU MUTETU LONGU***

PAULU ZEDDA

RELATORE È CANTADORE. PUETA IMPRUVISADORE

SARDEGNA

**La tradizione campidanese nella storia degli studi**

La poesia orale campidanese si è trasmessa per secoli, e forse millenni, all’interno di un sistema sociale chiuso e arcaico, quello sardo, con un forte carattere identitario molto distante dalla cultura letteraria italiana, sia negli aspetti morfologici che caratterizzato gli schemi metrici e le forme strofiche, sia nell’uso poetico del linguaggio, nei meccanismi creativi, nello stile espositivo e nel gusto estetico che le contorna.

Non sappiamo chi ha composto il primo *mutetu* o la prima *cantzoni*, né quando queste forme strofiche sono comparse e si sono diffuse in Sardegna. Le testimonianze storiche di cui disponiamo si limitano a registrare la presenza di consuetudini poetiche popolari, e sono sicuramente successive alla comparsa di entrambe le forme poetiche da noi considerate. Neppure possiamo affermare con sicurezza se queste forme strofiche siano nate in Sardegna o siano state importate e si siano diffuse ed evolute successivamente, tuttavia, le ricerche in questo senso tendono a indicare il carattere autoctono de *is mutetus*. Nessuna pubblicazione di rilievo ci è giunta, purtroppo, sull’analisi formale e l’origine storica delle *cantzonis.*

Diversi studiosi hanno affrontato la questione intorno all’origine dei *mutetus* e delle possibili componenti che ne hanno influenzato l’evoluzione nel corso dei secoli. Salvador Vidal attesta l’esistenza in Sardegna di un canto denominato “tasi” e caratterizzato dal ritornello “enninno”, rinviando ad una fonte del XII secolo(1). Egli attribuisce l’origine di questa forma poetica al periodo classico, ed identifica nel poeta Ennio l’educatore dei sardi alla poesia, motivando la sua conclusione a ragione dell’assonanza tra le parole Ennio ed il ritornello “enninno”.

La prima opera letteraria che riporta testimonianze dettagliate intorno ai *mutetus* e alle *cantzonis* è “L’armonia dei sardi” (1787) composta tra il 1773 ed il 1776 da Matteo Madao (1723-1800), filologo e poeta gesuita ozierese. Egli fu il primo ad annotare la denominazione di *mutetus* e *mutos*, a definire la bipartizione strofica, ad identificarne la forma metrica e spiegarne lo svolgimento per *torradas*. Nel suo lavoro, teso a nobilitare le origini della lingua sarda evidenziandone le ascendenze classiche, compare la trascrizione di alcune “*canzonette fatte di puri e semplici versi eptasillabici, che sono li più volgari componimenti poetici*”, e per la prima volta si identifica il genere poetico costituito da *mutetus* e *cantzonis,* se ne mostrano alcuni testi e si indica la appartenenza ad una sfera popolare. Madao, come Vidal, non ha dubbi nel vedere nell’ “*arte che i sardi adoprano nel comporre i loro versi*” una riproduzione inalterata della “*prisca usanza de’ greci e de’ romani*.”

Le conclusioni dei due studiosi, tuttavia, appaiono condizionate da una forte tensione ideologica, e non avvalorate da evidenze sostanziali né da valutazioni formali o stilistiche. Esiste, certo, una puntuale somiglianza tra l’uso di sfidarsi pubblicamente nei fescennini, in uso presso la più antica civiltà romana, e quello dei sardi di cimentarsi nelle *cantadas*, ma ciò non può considerarsi più che una banale coincidenza, poiché la gran parte delle civiltà pre-letterarie, e tuttora la maggior parte di quelle moderne e scolarizzate, conoscono e coltivano l’uso del canto amebeo e delle sfide tra poeti improvvisatori. L’ascendenza latina della poesia sarda rimane una pura ipotesi non comprovata.

La sensazione che si trattasse comunque di componimenti arcaici e lontani dall’universo culto, pur senza una più precisa definizione, si ritrova anche in vari studi successivi. Tra la fine del ‘settecento e tutto il corso dell’ottocento, numerosi saggi vengono prodotti da viaggiatori, letterati, storici, linguisti e studiosi che, univocamente, rendono atto della vasta e capillare diffusione della consuetudine poetica estemporanea nella Sardegna rurale. Jean François Mimaut(2), console francese a Cagliari,(11) afferma: “*Tra campagnoli e popolani si trovano gaiezza, vivacità di immaginazione e idee poetiche, che alcuni sanno esprimere con l’improvvisazione. Essi hanno delle canzoni nazionali, probabilmente di antichissima origine, che cantano da soli, durante il lavoro, o a tre voci, vicini l’uno all’altro, quasi bocca a bocca, su arie costituite da una successione di accordi*.” Augusto Boullier(3), nel suo volume sul dialetto e sui canti popolari della Sardegna del 1864, si inoltra in una possibile comparazione tra le forme popolari sarde e quelle spagnole, con cui, con più probabilità per ovvie ragioni storiche, era possibile ipotizzare una contaminazione. Scrive: “ *E’ una poesia profondamente nazionale; non ha subito l’influenza spagnola, come si potrebbe credere… v’è tutto, chiaro, preciso, compiuto, il carattere del popolo sardo, con le qualità sue buone e cattive*”

Sulla scia dell’interesse che le forme poetiche genuinamente popolari avevano già suscitato nei filologi e letterati romantici, hanno visto la luce tra la fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento una serie di raccolte di testi e studi dettagliati sulla morfologia, l’origine e la poetica dei *mutetus.* Secondo la concezione ottocentesca(4) “*l'autentico canto popolare è monostrofico, quindi breve, anonimo, metricamente uniforme, stilisticamente semplice, sintetico nel contenuto,” s*i tratta di moti spontanei *“sbocciati dall'anima del popolo, che non essendo stati scritti subito, essendosi conservati per tradizione, essendo stati nel tempo rimaneggiati senza posa, non appartengono più né a un autore conosciuto, né a un tempo determinato.*” I letterati romantici, attratti dalla ricerca della pura espressione dell’animo, hanno scorto proprio nei *mutos* e *mutetus* questa genuina espressione dell’arte poetica popolare. La loro attenzione si è soffermata, quindi, sulle forme strofiche più semplici, in modo particolare i *mutos* logudoresi e i *versus* campidanesi.(5)(6)

Il grande glottologo tedesco M. L. Wagner, iniziatore degli studi scientifici sulla lingua sarda, in un volumetto dedicato alle espressioni poetiche dell’isola(7), prende in analisi le forme popolari monostrofiche e le suddivide in *mutos*, logudoresi, e *mutetus*, campidanesi. Ipotizza una origine antichissima per i primi ed una derivazione dalle *coplas* spagnole per i secondi. Le sue conclusioni sono tuttavia viziate da una carenza di testi e melodie di riferimento e, probabilmente, nascono dalla confusione dei *versus* con le quartine a rima alternata, dette popolarmente *cuartetas*, che non presentano bipartizione strofica, e si cantano in Campidano con la formula del *trallallera*, usata anche per l’accompagnamento dei *mutetus*. In realtà le *cuartetas* non sono mai impiegate in ambito estemporaneo né si adattano alle forme musicali più arcaiche del *basciu e contra*.

Nei decenni successivi, è stato fondamentale l’apporto di alcuni studiosi tra cui si distingue A.. M. Cirese(8), centro di riferimento nella ricerca musicale e antropologica sarda del Novecento. Egli, partendo dalla analisi delle raccolte pubblicate precedentemente, ha concentrato i suoi sforzi sulla indagine morfologica comparata delle numerose strutturazioni metriche dei *mutetus* nelle varianti linguistiche campidanese e logudorese (*mutos*), ed alla definizione formulare degli schemi strofici e dei meccanismi di ampliamento.

Nella seconda metà del XX secolo compaiono i primi studi etnomusicologici, in cui alla analisi dei testi e delle forme poetiche si affianca una attenta valutazione degli aspetti più strettamente musicali e del fenomeno complessivo “poesia orale”, osservato sul campo, all’interno del suo spazio vitale e del contesto cui appartiene. Una prima raccolta, con oltre 1.000 tracce registrate tra il 1948 ed il 1960, viene pubblicata da Nataletti(10); un’altro studio di questo genere, incentrato sulla poesia popolare nel villaggio di Ortacesus, viene compilato dall’etnomusicologo danese Andreas Bentzon(9) tra il ’57 ed il ’62. Un più recente lavoro, firmato da Sole, Sassu e Carpitella, composto da un volume e tre dischi in vinile, offre una panoramica vasta ed esauriente della musica popolare della Sardegna, numerosi esempi di *mutetus* e *mutos,* eseguiti sia in forma monodica che con accompagnamento vocale o strumentale, trascrizione ed analisi dei testi.

Un saggio pubblicato da Maninchedda(11) nel 1996 valuta, a partire da una prospettiva storica, le analogie, evidenti specialmente a livello etimologico, tra la poesia popolare sarda e quella provenzale. La sua attenzione si sofferma in particolare su due forme trovadoresche, la *canciò retrogradada* e la *viadeyra*, che utilizzano la variazione per iperbato e la ripetizione di versi, secondo un meccanismo di ampliamento della testo in certo modo simile a quello dei *mutos* e *mutetus*. L’autore stesso si limita a rilevare semplicemente la “*esistenza di procedimenti simili a quelli attivi nella tradizione popolare sarda,*” auspicando ulteriori approfondimenti.

Nuovi studi, frutto della ricerca sul campo e di una profonda conoscenza del mondo estemporaneo campidanese, sia nella tradizione meridionale del *cantu a basciu e contra*, sia in quella alto campidanese della repentina, hanno visto la luce negli ultimi anni ad opera di alcuni studiosi sardi, tra i quali Giulio Solinas(12), CarloPillai(13), Paolo Bravi, Marco Lutzu(14) e Michele Mossa(15).

In conclusione, numerosi studi sono stati pubblicati sulla poesia popolare sarda, in gran parte dedicati alle forme popolari e semi culte logudoresi, in minor numero a quelle popolari del Campidano. Le evidenze indicano una grande diffusione delle formule monostrofiche bipartite del genere *mutetu*, estese ai quattro quinti del territorio sardo con l’esclusione delle regioni non sardofone della Gallura, di Sassari e Alghero.

Le ipotesi che escludono l’origine autoctona non hanno portato ad alcuna conferma definitiva. L’appartenenza delle forme provenzali ad un ambito culturalmente alto e non popolare, la puntualità delle similitudini che ricorrono solo in pochi ed isolati esempi testuali, la mancanza della bipartizione rima – sterrina e la natura non monostrofica nelle forme provenzali, lasciano numerosi dubbi sulla possibile influenza diretta della cultura trovadorica su quella sarda popolare. Le similitudini con l’uso estemporaneo di greci e latini, la variazione per iperbato in certe *coplas* ispaniche appaiono comunque poco più che semplici coincidenze e le analogie sono sempre troppo limitate e parziali perché si possa provare l’ipotesi di una chiara origine allogena.

**Trascrizioni e testi**

Un nuovo filone documentale, ampio, dettagliato e quasi del tutto sconosciuto agli studiosi accademici, ci viene dal mondo stesso degli improvvisatori. Si tratta di testi autografi, trascrizioni, stampe e libretti destinati alla divulgazione nell’ambito dei cultori e degli appassionati della poesia estemporanea. A partire dalla metà dell’Ottocento, le *cantzonis*, cantate per i centri rurali da cantadoris girovaghi del genere aedico, venivano stampate su fogli singoli e vendute al pubblico(16). Le gare poetiche ufficiali, circa negli stessi anni, iniziano ad essere registrate dagli scrivani che, stando sotto il palco, trascrivono, parola per parola, l’improvvisazione dei poeti. I testi vengono quindi stampati su *libureddus*, agili volumetti, e distribuiti per la vendita. Ci sono giunte in questo modo molte centinaia di testi, sia di *cantzonis* che di gare poetiche, con indicazioni dettagliate intorno alla data, al luogo ed alla occasione istituzionale celebrata, nel caso delle gare poetiche, della data e dell’autore per le *cantzonis*.

Lo spaccato che si può ricostruire a partire da queste fonti è molto distante, sia nella composizione che nella forma, da quello che si potrebbe ipotizzare in base alle raccolte di testi popolari “ufficiali.” Le oltre cinquecento trascrizioni di gare poetiche di cui disponiamo, che coprono un arco temporale compreso tra i primi anni dell’Ottocento e l’era contemporanea, sono composte esclusivamente da *mutetus longus*, piuttosto distanti da quelle strofe dalla “*forma piana e facilissima*”(17) care agli studiosi romantici e post romantici. La forma strofica, a partire dai primi anni del Novecento, passa dalla variante *a ispainu* a quella definita a *regula poetica,* non rilevata né descritta, fino alla fine del Novecento, da alcuno studioso. *Su mutetu longu*, chiamato da Cirese *mutu (e non mutetu) a torrada minore*, in riferimento alla area di diffusione che secondo l’autore è prevalentemente logudorese, appare dalle trascrizioni degli improvvisatori una struttura metrica non solo tipicamente campidanese ma, anzi, di gran lunga quella più importante in ambito estemporaneo, se ci si riferisce alle esibizioni ufficiali dei *cantadoris mannus*. Non c’è alcuna traccia, invece, nei *libureddus*, del *mutetu tetrastico*, denominato da Cirese “*versu* semplice” e indicato dal Wagner come la principale forma tradizionale di *mutetu* campidanese.

Numerosissime sono poi le *cantzonis* di cui possediamo la stampa, sia nella versione *a curba*, in versi senari doppi, sia nella forma *a torrada*, in versi settenari raggruppati per terzine. Gli argomenti sono vari e spaziano dalla poesia amorosa al racconto di cronaca, alle composizioni di carattere religioso, alle tematiche di carattere politico e satirico. Ogni *cantzoni* racconta una storia ed il genere cui appartiene non può essere definito altrimenti che narrativo, quel genere narrativo di cui Cirese afferma la rarità o, addirittura, l’assenza(18).

Il più antico testo poetico campidanese giunto fino a noi è quello della *Cantzoni de is bonus consillus*, una composizione di sei strofe dal tono morale, in cui si definiscono, in tono morale, i consigli sul corretto e conveniente comportamento da tenere nella vita sociale per una giovane donna. La composizione è attribuita a Dimas Serpi(19), un frate nato a Cagliari nel 1550 circa e morto a Roma all’inizio del sec. XVII, studioso di filosofia e teologia e autore di alcune opere di argomento religioso, tra cui il *Trattato sul Purgatorio*. Non sappiamo esattamente quando la *cantzoni* sia stata composta, possiamo supporre una datazione compresa tra gli ultimi anni del Cinquecento ed i primi del Seicento. Il testo in un primo tempo è stato tramandato oralmente e solo in una fase successiva trascritto, la prima pubblicazione, ad opera di Francesco Fadda Pischedda(20) è del 1895. Della *cantzoni* ci sono giunte varie versioni, con lievi differenze testuali, a riprova del parziale rimaneggiamento avvenuto nel corso della trasmissione orale.

Alla fine del Settecento risalgono le prime composizioni di poeti popolari noti. Nascono negli stessi anni le *cantzonis* di Efis Pintor Sirigu, aristocratico avvocato ed amministratore cagliaritano, e i *mutetus* di un mendicante di Quartucciu, dalla lingua tagliente e dallo spirito ribelle, Chicheddu Deplano, detto “Olata.”(21) Conserviamo di questo periodo pochi testi di *cantzonis,* e *mutetus* isolati o, al massimo, piccoli frammenti di controversie, i manoscritti con trascrizioni integrali di *cantadas* compariranno solo a metà dell’Ottocento e la pubblicazione di gare poetiche celebri, redatte in libretti stampati e destinati alla vendita, nel 1905,(22) inaugurando una produzione che proseguirà con varie centinaia di titoli per tutta la durata dell’ultimo secolo.

**I generi**

La selezione comprende due generi di larga diffusione all’interno della produzione poetica popolare campidanese: i *mutetus*, in alcune varianti strofiche, e le *cantzonis*.

I primi appartengono alla attività estemporanea in senso stretto poiché vengono quasi sempre improvvisati nel corso di gare poetiche, private o pubbliche. I *mutetus* di questa raccolta, in particolare, sono stati cantati da poeti di fama, *is cantadoris mannus,* in gare ufficiali, di cui, in genere conosciamo la data ed il luogo in cui si sono tenute, disponiamo della trascrizione integrale della gara poetica e, in alcuni casi, della registrazione audio.

Le *cantzonis* fanno parte di un tradizionale genere narrativo. I *cantadoris* le eseguono spesso al termine delle loro gare poetiche con l’accompagnamento della chitarra, o, in altri contesti, affiancate alla copertura armonica delle launeddas o della fisarmonica. I testi non sono frutto diretto della improvvisazione ma vengono più spesso composti a “tavolino” e poi memorizzati.

**I meccanismi formali che caratterizzano su mutetu: bipartizione, torrada, arretroga**

Su *mutetu* (*mutu* nella variante linguistica logudorese) costituisce un genere strofico a sé, che ha ed ha avuto un ruolo centrale nella storia della letteratura in lingua sarda. Il termine *mutetu* definisce genericamente una famiglia di forme poetiche che sono accomunate da alcune evidenze costanti ma possono differire per altre caratteristiche formali e per i modi di esecuzione. Nella nostra raccolta, ad esempio, compaiono quattro varianti che vengono denominate con precisione accostando al termine generico *mutetu* un secondo termine che ne definisce in dettaglio la morfologia. Tale termine aggiuntivo può riferirsi ad una caratteristica formale della struttura strofica, (per es. *mutetu a duus peis, mutetus a otu peis, mutetu longu a ispainu, mutetu longu a schin’e pisci, mutetu a punt’e maglia,* etc.) oppure al modo di esecuzione (*mutetu a basciu e contra, mutetu a chitarra*, etc.). Il genere strofico è diffuso in modo capillare sia nell’area di lingua campidanese che in quella logudorese, secondo numerose varianti metriche e svariate modalità di esecuzione (con accompagnamento strumentale, vocale, o in forma monodica). Il *mutetu*, in ogni sua forma, è una struttura metrica da ascrivere al genere monostrofico e la sua funzione si svolge pienamente nelle sfide di improvvisazione tra poeti in cui ogni competitore ne canta uno per volta.

Ogni strofa è una unità semanticamente indipendente e autosufficiente, fortemente caratterizzato da alcune particolarità:

1. è sempre una **struttura bipartita**, costituita da due sezioni, *sterrina* e *cubertantza*, rimanti fra loro ma incongruenti (per enfatizzare questa dicotomia useremo d’ora in avanti i caratteri in corsivo per la *sterrina* e quelli in stampatello neretto per la *cubertantza*, ed ugualmente indicheremo le lettere che compongono lo schema metrico). Questo meccanismo, che caratterizza sia la morfologia strofica che l’efficacia poetica del testo, compare, pur con differenti caratterizzazioni, in tutte le varianti dei *mutetus* funzionali all’uso estemporaneo. Nel *mutetu a dus peis*, per es., composto nella sua struttura essenziale da quattro versi, i primi due versi sono di *sterrina*, gli altri due di *cubertantza*

*Candu fatzu atrivida*

*Ti domandu perdonu*

**Est connota a su sonu**

**Sa nuxedda sbuida**

*(Quando mi azzardo, nota,*

*so domandar perdono*

**si conosce dal suono**

**la nocciolina vuota)**

Appare evidente in questo esempio la separazione tematica tra le due sezioni, il poeta dichiara nella *sterrina* una sua qualità mentre nella *cubertantza* allude alla insipienza del contendente, servendosi della metafora della nocciolina vuota.

In su *mutetu a frori*, tre versi formano la *sterrina* e, simmetricamente, tre la *cubertantza*,

*Traitora ses cudda*

*chi in faci fais su bellu*

*e a pala stramas guerra*

**Is mannus de sa terra**

**chi nci lompint a celu**

**no cumandant nudda**

*(Ragazza impertinente*

*in faccia fai la bella*

*e dietro trami guerra*

**I grandi della terra,**

**se ci arrivano, in cielo**

**non comandano niente)**

Nel testo, la *sterrina* sembra rivolgersi ad una ipotetica traditrice, ma deve essere letta come un aneddoto con valore morale, senza alcun riferimento a personaggi ed avvenimenti reali; la *cubertantza* è un giudizio severo e tagliente sui grandi della terra, in tono satirico.

In *su mutetu longu* i primi otto (talvolta nove o dieci) versi costituiscono la *sterrina* e gli ultimi due la *cubertantza*.

*Una noti dus imbriagus*

*Tremendi che sutilis cannas*

*Mi ndi sunti benius acanta*

*Prenas cun duas carrafinas*

*No intzertanta beni is fueddus*

*E ddis praxiat su scuriu,*

*fueddendi pariant ingresus*

*e bai e pigandi esemprus!*

**A tempus miu, in fainas mannas,**

**mesus maisteddus nd’ocupanta pagus**

 *(Una notte due ubriachi*

*Tremando come sottili canne*

*Mi si sono avvicinati*

*Con due caraffe piene,*

*non si esprimevano bene*

*e preferivano l’oscurità,*

*sembrava che parlassero inglese,*

*e vai a coglierne i concetti!*

**Ai miei tempi, in opere importanti,**

**mezzi maestrelli ne assumevano pochi**

Anche in questo caso la *sterrina* è un racconto senza alcun riferimento alla realtà, anche se apparentemente verosimile, in cui si deve scorgere una sottile allegoria; la *cubertantza* una affermazione dialettica in cui il riferimento alle grandi opere e ai “mezzi maestrelli” veste il giudizio di inadeguatezza rivolto dal poeta al suo contendente.

*Su mutetu*, quindi, è una strofe composta da due periodi che si intrecciano attraverso la concordanza rimica, ma rimangono comunque nettamente divisi sul piano logico e incongruenti su quello lessicale. *Sterrina* e *cubertantza* non solo compongono due discorsi separati e distanti ma impiegano anche registri linguistici e stilistici specifici: la prima è puntuale ed indipendente, costruita su una argomentazione libera e contemplativa, spesso fantasiosa o, addirittura, surreale; la seconda contiene il nucleo forte del componimento, traduce la concreta pulsione comunicativa dell’autore, segue necessariamente l’argomentazione della controversia ed è diretta ad un interlocutore preciso e reale, in una forma sintetica e tagliente. Utilizza spesso, a questo scopo, la veste metaforica e lo stile gnomico.

1. *Su mutetu* è “sviluppabile”, la sua esecuzione, cioè, è sempre più elaborata del testo essenziale e comprende la ripetizione di un gruppo di versi secondo un ordine variato (***torrada***). Nell’esempio precedente di *mutetu a dus peis*, le due torradas contengono gli stessi versi di cubertantza ma esposti la seconda volta in ordine inverso:

*cubertantza* in prima torrada:

**Est connota a su sonu**

**Sa nuxedda sbuida**

*cubertantza* in seconda torrada:

**Sa nuxedda sbuida**

**est connota a su sonu**

In *su mutetu a frori*, composto da tre versi di *cubertantza*, sono tre le combinazioni possibili al fine di esporre un verso nuovo ad ogni fine torrada:

I *torrada*:

**Is mannus de sa terra**

**Chi nci lompint a celu**

**No cumandant nudda**

II *torrada*:

**Is mannus de sa terra**

**No cumandant nudda**

**Chi nci lompint a celu**

III *torrada*:

**No cumandant nudda**

**Chi nci lompint a celu**

**Is mannus de sa terra**

3) Una più sottile figura metrica, *s’****arretroga***, si aggiunge alla torrada nelle varianti più complesse, applicando la possibilità ricombinativa non solo ai versi in una sezione strofica, ma anche alle parole di un singolo verso. Questo espediente formale è diffuso in svariate formule strofiche appartenenti alla tradizione popolare sarda, sia logudorese che campidanese, sia nella tradizione estemporanea della *repentina* che in quella de *su mutetu* e dell’*otada*. Sono esempi notevoli *trintases, barantanoe, modas, modellus* nella tradizione logudorese, *repentina arretrogada, madrigali e cantzonis*, nella area del canto a *sa repentina* e *mutetu longu* in quella meridionale. Tuttavia in *su mutetu longu* la tecnica ricombinativa arriva al suo massimo grado di complessità, ogni verso viene variato in modo da esporre al fine tutte le sue rime interne, in un numero di possibili ricombinazioni uguale al numero delle parole che lo compongono. Nell’esempio già citato, il verso di *cubertantza* “*A tempus miu, in fainas mannas*” verrà riutilizzato in una *torrada* successiva con l’inversione delle ultime due parole: “*A tempus miu, in mannas fainas*”, poi esponendo a fine verso la terzultima parola “*In fainas mannas, a tempus miu*” ed infine con l’esposizine del primo vocabolo: “*In fainas mannas, a miu tempus*”. Tale variazione avviene, nel *mutetu a regula poetica*, in entrambi i versi di *cubertantza*, che vengono variati contemporaneamente secondo uno schema piuttosto elaborato, in modo che le modulazioni possibili siano otto, una diversa per ogni *torrada*. Ecco le ricombinazioni della stessa *cubertantza* nelle otto *torradas*:

I torrada:

**a tempus miu in fainas mannas**

**mesu maisteddus ndi ocupanta pagus**

II torrada:

**mesu maisteddus pagu ndi ocupanta**

**a tempus miu, in fainas mannas**

III torrada:

**a tempus miu, in mannas fainas**

**mesu maisteddus pagus ndi ocupanta**

IV torrada:

**ndi ocupant pagus mesu maisteddus**

**a tempus miu, in mannas fainas**

V torrada:

**in mannas fainas a tempus miu**

**ndi ocupanta pagus mesus maisteddus**

VI:

**ndi ocupanta pagus maisteddus mesus**

**in fainas mannas, a tempus miu**

VII torrada:

**in fainas mannas, a miu tempus**

**ndi ocupanta pagus maisteddus mesus**

VIII torrada:

**mesus maisteddus ndi ocupanta pagus**

**in fainas mannas, a miu tempus**

Risulta evidente quale sia il grado di elaborazione di un *mutetu longu*. Nonostante appartenga ad un genere genuinamente popolare, sia per la sua genesi che per la diffusione e la funzione sociale, si distingue per una estrema complessità della elaborazione strofica. La morfologia di un *mutetu* non solo è tra le più complesse all’interno del panorama delle forme estemporanee in lingua romanza ma anche, insieme forse ad altre poche, e tutte appartenenti alla tradizione sarda (*modas, mutos, repentina*), più elaborata della maggior parte delle forme strofiche appartenenti alla letteratura scritta occidentale.

**Le varianti strofiche**

Come già detto il termine *mutetu* definisce non una singola forma ma piuttosto un genere strofico. Le varianti metriche diffuse nel territorio dell’isola sono certamente ben più di una decina e numerosissimi i moduli melici esecutivi possibili che comprendono, praticamente, tutte le forme in uso secondo la tradizione musicale della Sardegna . Nella area logudorese la forma musicale di uso più frequente è quella del canto a chitarra; nella tradizione barbaricina i *mutos* si cantano *a tenore*(23) con l’accompagnamento di un coro di tre voci di cui due emesse attraverso l’uso di una tecnica di emissione gutturale, del tutto particolare e tipica della Sardegna. Tale forma di polifonia vocale, detta *cantu a tenore,* ha ottenuto nel 2006 il titolo di “Patrimonio dell’Umanità” da parte dell’UNESCO. Una tecnica polivocale simile, con la composizione di due voci gutturali dette *basciu e contra*, è di impiego comune nelle gare poetiche dei *cantadoris* meridionali per l’accompagnamento del *mutetu longu*, la principale sezione della *cantada*, mentre la sezione finale, detta *versada*, si accompagna normalmente alla chitarra accordata col doppio re, secondo un sistema tipicamente campidanese(24).

Gli esempi riportati nella nostra raccolta appartengono esclusivamente alla tradizione estemporanea dei cantadoris del *basciu e contra*: *su mutetu a dus peis*, anche detto *versu; su mutetu a frori; su mutetu longu a ispainu; su mutetu longu a schin’e pisci.*

**Versu, o mutetus a dus peis**

*Su versu* è diffuso principalmente in area campidanese, in cui costituisce la formula strofica di uso più frequente nelle controversie poetiche tra *cantadoris* non professionisti. Anche impiegata nelle gare poetiche pubbliche in cui compare nella sezione finale, *sa versada*. In altri contesti estemporanei, nel centro Sardegna e nel Logudoro, è impiegato come supporto testuale ai canti lavorativi femminili ma non entra a far parte della gara pubblica(25). È formato da una struttura essenziale di quattro versi, settenari o, a seconda dei modi di esecuzione, triaccentuali, bipartita in due distici, uno di sterrina e l’altro di cubertantza.

L’esposizione cantata avviene in tre tempi e per gruppi di tre versi, per un totale di nove versi complessivi. Più in dettaglio, il primo tempo dell’esecuzione, chiamato *sterrimenta*, analogamente alla struttura testuale che vi è contenuta, contiene la *sterrina* con la ripetizione del primo verso in ultima posizione; gli atri due tempi prendono il nome di prima e seconda *torrada*, e formate ognuna da tre versi, uno di *sterrina* in prima posizione e due di *cubertantza* in seconda e terza posizione, disposti in modo da formare delle terzine a rima alterna:

Sterrina

*Candu fatzu atrivida*

*Ti domandu perdonu*

*Candu fatzu atrivida*

Prima torrada:

*Candu fatzu atrivida*

**Est connota a su sonu**

**Sa nuxedda sbuida**

Seconda torrada:

*Ti domandu perdonu*

**Sa nuxedda sbuida**

**Est connota a su sonu**

(Schema metrico: Sterr.: *a b a*, I torr.: *a* **b a**, II torr.: *b* **a b)**

**Mutetu a frori**

La seconda variante, in ordine alla complessità strutturale, è quella che in Campidano si definisce *mutetu a frori* ed in altre zone è chiamato anche *frori* o *mutu.*(26) Questa forma è diffusa attualmente anche nella variante linguistica settentrionale, nelle forme meliche del *cantu a tenore barbaricino* e del *cantu a ghiterra* logudorese. Le gare a *mutos* si svolgono ancora nella Sardegna centrale ed i *cantadoris* de *sa repentina* cantano i loro *mutetus a frori* nella apertura della gara poetica. La tradizione campidanese meridionale non usa attualmente la forma *a frori* durante le esibizioni ufficiali dei *cantadoris*, a meno di casi particolari ed isolati, tuttavia in tutto il corso dell’Ottocento l’impiego di questo genere in ambito estemporaneo doveva essere più frequente (27).

Un *mutetu a frori* è composto, in modo simmetrico, da un numero uguale di versi di sterrina e di *cubertantza*, a partire da un minimo di tre, e di estensione per lo più eptasillabica. Nella sua forma più semplice si compone di un testo essenziale di sei versi, tre di *sterrina* e tre di *cubertantza,* ma alcuni *mutos* improvvisati arrivano a trenta versi di sterrina e trenta di cubertantza. L’esecuzione di un *mutetu froriu*, nella sua estensione più limitata di tre più tre versi, tuttavia, si svolge in 16 versi complessivi, quattro nella *sterrimenta* e quattro in ognuna delle tre *torradas*. Ecco l’esempio precedente:

Sterr.:

*Traitora ses cudda*

*Chi in faci fais su bellu*

*E a palas tramas gherra*

*(Traitora ses cudda)*

I torrada:

*traitora ses cudda*

**Is mannus de sa terra**

**Chi nci lompint a celu**

**No cumandant nudda**

II torrada:

*chi in faci fais su bellu*

**Is mannus de sa terra**

**No cumandant nudda**

**Chi nci lompint a celu**

III torrada:

*e a palas tramas gherra*

**No cumandant nudda**

**Chi nci lompint a celu**

**Is mannus de sa terra**

Schema metrico: sterr.: *abc(a)*, I torr.: *a* **cba**, II torr.: *b* **cab**, III torr.: *c* **abc**

Su muttettu longu a ispainu

Fino ai primi anni del ‘900 i *mutetus longus* delle gare poetiche pubbliche *a basciu e contra* venivano eseguiti nel rispetto di un sistema complessivamente meno formale di quello attualmente in uso. Era ammesso l’impiego della assonanza in sostituzione della rima consonante, *sa sterrina* poteva avere anche una estensione inferiore agli otto versi, *sa arretroga* avveniva solo nel secondo verso di cubertantza delle *torradas*, la *sterrina* copriva la maggior parte delle rime della *cubertantza*, ma non necessariamente tutte, l’ordine delle rime interne della *cubertantza* era lasciato alla libera scelta del *cantadori*. Il *mutetu* costruito in questo modo, chiamato al tempo del suo uso semplicemente *mutetu sterriu a longu, o mutetu longu*, viene oggi definito in ambito tradizionale *a ispainu.*

Il sistema *a ispainu* è la forma di strutturazione metrica più antica del *mutetu longu*, attestata sia nella variante campidanese che in quella logudorese già dai primi anni dell’Ottocento (28, 29). Il suo impiego si è mantenuto nella tradizione dei *cantadoris* campidanesi meridionali fino ai primissimi anni del Novecento, in cui una nuova variante, detta *a* *regula poetica*, proposta e promossa con forza da alcuni tra i più affermati poeti improvvisatori di quel tempo, Loddo Farci e Loni in primo luogo, sostituisce progressivamente la consuetudine precedente, in un processo di cambiamento che durerà per tutto il corso del primo ventennio del Novecento. La forma *a ispainu*, abbandonata dalla tradizione meridionale da quasi un secolo, è impiegata ancora attualmente dai *cantadoris* de *sa repentina*, nella sezione di apertura della gara poetica.

*Su mutetu a longu ispainu* è formato da una *sterrina* di un numero di versi compresi tra quattro e dieci ed una *cubertantza* di due. I versi sono in genere triaccentuali e la loro estensione varia, di norma, tra l’eptasillabo e l’endecasillabo. I versi di *sterrina* vanno a coprire le due rime esterne della *cubertantza* e tutte, o quasi tutte, le rime interne. In questo esempio:

*De bistiri a sa moda*

*Deu no ddu potzu fai*

*Ca po mi podi mantenni*

*Dì e noti suspiru*

*Casi sempri giaunu*

**Su benni e su andai**

**Est unu gir’i arroda**

*(Di vestire alla moda*

*Io non lo posso fare*

*Perché per mantenermi*

*Giorno e notte sospiro*

*Quasi sempre digiuno*

**Il giungere e il partire**

**Sono un giro di ruota)**

Il primo verso di *sterrina* “*moda*” rima con “*arroda*” del secondo verso di *cubertantza*; il secondo verso di *sterrina* “*fai*” rima con “*andai*”, del primo verso di *cubertantza*; il terzo verso di *sterrina “mantenni*” rima con “*benni*,” rima interna del primo verso di *cubertantza*; nel quarto verso di *sterrina* “*suspiru*” rima con “*giru*”, rima interna del secondo di *cubertantza*; nell’ultimo di *sterrina* “*giaunu*” rima con “*unu*,” altra rima interna del secondo verso di *cubertantza*. Tutte le rime della *cubertantza* sia finali che interne, tranne la parola “*est*,” rimano con un verso di *sterrina*.

Questi sono i tempi dell’esecuzione, con una *sterrimenta* e cinque *torradas*:

*Sterr.:*

*De bistiri a sa moda*

*Deu no ddu potzu fai*

*Ca po mi podi mantenni*

*Dì e noti puspiru*

*Casi sempri giaunu*

*De bistiri a sa moda*

*I torr.:*

*De bistiri a sa moda*

**Su benni e su andai**

**Est unu gir’i arroda**

*II torr.:*

*Deu no ddu potzu fai*

**Est unu gir’i arroda**

**Su benni e su andai**

*III torr.:*

*Ca po mi podi mantenni*

**Est unu gir’i arroda**

**Su andai e su benni**

*IV torr.:*

*Dì e noti puspiru*

**Su benni e su andai**

**Est de arroda unu giru**

*V torr.:*

*Casi sempri giaunu*

**Su benni e su andai**

**De arrod’est giru unu**

La *sterrina*, in questo esempio, è formata da cinque versi, non rimanti tra loro, le *torradas* da terzine con rima alterna. In ogni *torrada* vengono esposti uno ad uno e progressivamente tutti i versi della *sterrina*. La *cubertantza*, al contrario, è sempre la stessa ma rimodulata nelle prime due *torradas* e *arretrogada* a partire dalla terza *torrada*, al fine di esporre sempre un rima nuova nella posizione finale dell’ultimo verso. Lo schema metrico di questo mutetu è: sterr.: *abcde* I torr*.: a***ba,** II torr.: *b***ab,**  III torr.: *c***ac** IV torr.: *d***bd** V torr.: *e***be.** Se si tiene conto delle rime interne, che pur non esposte si trovano nei due versi di sterrina lo schema metrico completo è il seguente(indicando le rime interne tra parentesi):sterr.: *abcde* I torr*.: a***(c)b (ed)a,** II torr.: *b***(ed)a (c)b,**  III torr.: *c***(ed)a (b)c** IV torr.: *d* **(c)b (ae)d** V torr.: *e* **(c)b (da)e**

La disposizione ed il numero delle rime interne coperte dalla *sterrina* è variabile per cui non è possibile definire un ordine metrico valido per tutti i *mutetus*, in ogni caso i primi due versi di *sterrina* vanno a coprire i due versi di *cubertantza* nelle rime al finale, gli altri versi di *sterrina* si accordano con le rime interne della *cubertantza* secondo un ordine non prestabilito ed in un numero di rime compreso tra quattro e dieci.

**Muttettu longu a regula poetica**.

Intorno al 1903 alcuni tra i più noti cantadoris del tempo propongono per l’uso nelle gare poetiche ufficiali una nuova strutturazione strofica de *su mutetu longu*, che loro stessi chiamano *mutetu a regula poetica.* La definizione delle norme della *regula poetica* è comunemente attribuita a Pascalinu Loddi di Monserrato, ma sicuramente Cicitu Farci e Efis Loni ebbero un ruolo determinante nella fase di introduzione all’uso tradizionale di questa nuova variante strofica. I primi *mutetus a regula* compaiono nelle trascrizioni del 1903. Nel corso dei vent’anni successivi il nuovo uso si diffonde in modo continuo e progressivo, fino alla sostituzione della forma a *ispainu,* che si completa intorno alla metà degli anni venti. *Su mutetu a regula* è una forma metrico strofica meglio definita e più complessa di quella *a ispainu*, la tensioni dei proponenti era, infatti, volta a garantire un maggior grado di perfezione formale e di eleganza, e ad elevare il livello minimo di difficoltà, tagliando fuori i poeti meno esperti dal circuito dei *cantadoris* professionali.

Queste sono le *regulas* da rispettare:

a) la sterrina deve essere di almeno otto versi. Si passa dalla estensione compresa tra i quattro ed i dieci versi del *mutetu a ispainu* a quella tra otto e dieci della forma *a regula*;

b) tutte le parole interne della *cubertantza* devono essere coperte da un verso di *sterrina,* *no depit abarrai pei scapu*, non deve rimanere neanche una rima libera;

c) le parole rimabili all’interno dei due versi di *cubertantza* devono essere distribuite preferibilmente in modo regolare, quattro per ogni verso nella variante a *otu peis*, cinque e quattro in quella a *noi*, cinque e cinque se si tratta di *dexi peis*.

d) si deve seguire un ordine preciso nel coprire con la *sterrina* le rime della *cubertantza*, prima le due rime finali, a partire dal verso inferiore, quindi la penultima parola del verso inferiore e la penultima del verso superiore, la terzultima del verso inferiore e poi di quello superiore, e così a seguire in un ordine a zig zag, detto popolarmente a *schin’e pisci*, fino a rimare tutte le parole interne dei due versi di *cubertantza*;

e) deve essere *arretrogau* anche il primo verso di *cubertantza*, in modo da formare una rima col verso di *sterrina* della *torrada successiva*;

f) è opportuno, ma non obbligatorio, chiudere la *torrada* con il verso di *sterrina* che comparirà come primo verso della torrada successiva. In questo modo si ottengono *torradas* formate da quartine a rima alternata, del tipo abab, e non terzine del tipo aba, come nel *mutetu a ispainu*.

Ecco un esempio di *mutetu a regula* con dieci versi di sterrina:

Sterrimenta:

*In Casteddu Clavuot Rizzi*

*est de is grossistas mannus,*

*totu dinai depiu aporr,i*

*comenti medas beni scinti,*

*fendi amaretus e gatò.*

*Ddi fatzat bonu proi…*

*ma si fiat benniu ariseru*

*no si fiat potziu arrichiri,*

*e no si fiat fatu abanti*

*prus de tret’e su Mollu*

*I torr.:*

*In Casteddu Clavuot Rizzi*

**Ti bollu biri oi bint’annus,**

**tanti speru de no morri chitzi**

*Est de is grossistas mannus*

II torr. :

*Est de is grossistas mannus*

**tanti speru chitzi de no morri**

**Ti bollu biri oi bint’annus,**

*totu dinai depiu aporri*

*III torr.:*

*totu dinai depiu aporri*

**Ti bollu biri oi annus binti,**

**tanti speru chitzi de no morri**

*(comenti medas beni scinti)*

*IV torr.:*

*(comenti medas beni scinti)*

**tanti speru chitzi de morri no**

**Ti bollu biri oi bint’annus,**

*fendi amaretus e gatò.*

*V Torr.:*

*fendi amaretus e gatò.*

**Ti bollu biri bint’annus oi,**

**tanti speru chitzi de morri no**

*Ddi fatzat bonu proi…*

*VI torr.:*

*Ddi fatzat bonu proi…*

**tanti chitzi de no morri speru**

**Ti bollu biri bint’annus oi,**

*Ma si fiat benniu ariseru*

*VII torr.:*

*Ma si fiat benniu ariseru*

**oi bint’annus ti bollu biri,**

**tanti chitzi de no morri speru**

*No si fiat potziu arrichiri*

*VIII torr.:*

*No si fiat potziu arrichiri*

**speru chitzi de no morri tanti**

**oi bint’annus ti bollu biri,**

*E no si fiat fatu abanti*

*IX torr.:*

*E no si fiat fatu abanti*

**oi bint’annus biri ti bollu,**

**speru chitzi de no morri tanti**

*Prus de tret’e su Mollu*

*X torr.:*

*Prus de tret’e su Mollu*

**tanti speru de no morri chitzi**

**oi bint’annus biri ti bollu,**

**ti bollu biri oi bint’annus**

Tutte le *torradas* sono quartine, formate da un verso di *sterrina* in prima posizione, i due versi di *cubertantza*, variamente rimodulati, in seconda e terza posizione, un ulteriore verso di *sterrina* in posizione finale. Fa eccezione l’ultima *torrada* che si chiude con un verso di *cubertanza*, rimodulazione di quello in terza posizione. I versi di *sterrina* vengono introdotti nelle *torradas* in modo progressivo per cui nella prima *torrada* compaiono il primo ed secondo verso di *sterrina*; nella seconda *torrada* il secondo ed il terzo verso di *sterrina*; nella terza *torrada* il terzo e il quarto, e così via.

Schema metrico: sterr.: *abcdefghil;* I torr.: *a***ba***b;*  II torr.: *b***cb***c;*  III torr.: *c***dc***d;*  IV torr.: *d***ed***e;*  V torr.: *e***fe***f;*  VI torr.: *f***gf***g;*  VII torr.: *g***hg***h;*  VIII torr.: *h***ih***i;*  IX torr.:*i***li***l;*  X torr.: *l***alb**

Ogni verso di *cubertantza*delle *torradas,* con l’esclusione della prima*,* tuttavia, non è altro che una rimodulazione ottenuta attraverso la tecnica della *arretroga*. Lo schema metrico, quindi, andrebbe definito più rigorosamente indicando tra parentesi le rime interne. Es: I torr.: *a* **(lhfd)b (igec)a** *b,* etc.

**Cantzoni a curba**

La *cantzoni* rappresenta la forma più importante di canto narrativo nella tradizione campidanese. Diffusa principalmente nel basso ed alto campidano, con rare estensioni alla area di impiego della parlata logudorese, viene cantata in numerose varianti esecutive, in forma monodica o con accompagnamento di launeddas, chitarra o fisarmonica.

Le *cantzonis*, *a curba* e *a torrada*, si legano ad un ambito culturale contiguo a quello de *is cantadoris*, ma non esattamente sovrapponibile. Molto spesso i *cantadoris* sono anche canzonettisti, raggiungono un grado di abilità differente nelle due attività creative per cui un buon compositore di *cantzonis* risulta essere un mediocre *cantadori* o viceversa. Quasi sempre le due attività nascono dallo stesso contesto sociale e vengono tramandate attraverso gli stessi strumenti, che includono la trasmissine orale come mezzo primario, la scrittura come accessorio, il canto come naturale sistema espositivo. I *cantadoris* stessi eseguono spesso delle *cantzonis* a fine *cantada*, sia durante le esibizioni pubbliche che nelle controversie private. Alcuni personaggi particolarmente dotati fecero della composizione de *is cantzonis* quasi una professione e ne ottennero fama. E’ il caso di Arremundu Locci di Serdiana, Antoni Puxeddu di Villasimius, Cicitu Farci “II” di Cagliari, tra i più noti.

La *cantzoni a curba* è composta interamente in versi senari doppi. Il termine *curba* significa semplicemente strofa. E’ un componimento polistrofico composto da un numero di *curbas* in genere compreso tra dieci e trenta. Il numero di versi per strofa varia da un minimo di sei ad un massimo non definito, la formula più comune nel Basso Campidano è quella compresa tra sei e dieci versi ma nelle composizioni dell’Alto Campidano l’ampiezza è spesso superiore. Più in dettaglio, ogni *curba* può venire suddivisa in due sezioni: una prima (detta *sterria)* a rima alterna a fine verso, estesa tra quattro e sei versi, ed una seconda, (chiamata da noi *arretroga)*, di estensione non definita, ma generalmente compresa tra i due ed i quattro versi, con rima interna incatenata. Tutte le *curbas* sono consonanti, terminano cioè con la stessa rima. Il verso iniziale di ogni *curba*, a partire dalla seconda, riprende uno dei due ultimi senari del verso precedente.

Lo schema metrico cambia per la prima e, talvolta, l’ultima *curba.*,

Lo sviluppo può essere di due tipi:

1. una prima strofa, composta da due o tre versi, con rima al mezzo incatenata (schema metrico a/b, b/c, (c/d)). In questo caso viene detta *torrada* e può essere ripetuta a fine di ogni curba nella esecuzione cantata;

b) una prima strofa composta da un numero pari di versi, non inferiore a quattro, e rima al fine alternata (schema metrico -/a, -/b, -/a, -/b, etc).

Ecco un esempio di canzoni con *torrada* iniziale (di due versi), *sterria* di quattro, *arretroga* di due (Pintor Sirigu):

*torrada*:

A bosu pregaus / Santa Filomena

Teneindi pena / de tanti filai

I c*urba*

(sterria):

De tanti filai / tenei piedadi

De is fillas bostas / veras filongianas

Contaus de giai / trinta e prus di edadi

Sunfrendi mischinas / robustas e sanas

(arretroga):

cun promissas vanas / cun prantu e cun dolu

e senz’e consolu / po si sullevai

(torrada):

A bosu pregaus / Santa Filomena

Teneindi pena / de tanti filai

II *curba*

(sterria)

E senz’e consolu / che disisperadas

Sempri furriendi / cannugas e fusus

Asiu teneus / totu affatigadas

Sighendir is galas, / modas e is usus

(arretroga):

cun tantis abusus, / froccus e pumadas

est totu debadas / su s’alluxentai.

(torrada) :

A bosu pregaus / Santa Filomena

Teneindi pena / de tanti filai

Questo è lo schema generale di una *cantzoni a curba*. Indichiamo con – il primo senario, non rimante nei versi con rima al fine; con z la rima finale consonante, comune a tutte le *curbas*: il segno “/” separa i due senari del verso doppio senario

*torrada*: a/b, b/c, (c/d), oppure *prima curba*: -/a, -/b, -/a, -/b, etc.

altre *curbas*: -/a, -/b,-/a, -/b, (- /a), (-/b), b/c, c/d, (d/e), (e/f), .../ z

ultima *curba* (nelle *cantzonis* senza *torrada*): -/a, -/b, -/a, -/b, etc.

**Note bibliografiche**

1) Salvador Vidal, *Urania Sulcitana*, 1638.

2) Jean François Mimaut, *Histoire de la Sardaigne ou la Sardaigne ancienne et moderne, considerée dans ses lois, sa topographie, ses productions et ses moeurs*, 1825.

3) A. Boullier, *I Canti popolari della Sardegna*, traduzione e note di Raffa Garzia, Bologna 1916, pp. 185-186.

4) G. Pitrè, *Le canzoni popolari sarde del Logudoro*, in “Rivista Filologico-letteraria di Verona”, fasc. I, 1871.

5) )Raffa Garzia, *Mutettus cagliaritani*, Cagliari, 1917.

6) Francesco Fadda Pischedda, Nuova *raccolta di scelte e bellissime poesie popolari sarde alla campidanese o cagliaritana ed alla logudorese o caposoprese in vario metro*, Cagliari, 1895.

7) Max Leopold Wagner, *La poesia popolare sarda*, pag 26.

8) Alberto Maria Cirese, *Poesia sarda e poesia popolare nella storia degli studi*, ed. 3T, Cagliari, 1961.

9) Alberto M. Cirese, Aristide Murru, Paolo Zedda, *Unu de Danimarca benit a carculai,* Cagliari 2006.

10) D. Carpitella-G. Cataletti, *Studi e ricerche del centro nazionale di studi di musica popolare. Dal 1948 al 1960*, Roma, 1961.

11) Paolo Maninchedda, *Studi catalani e provenzali*, CUEC, Cagliari, 1996.

12) Giulio Solinas, *Storia de sa cantada campidanesa*, Cagliari 1993

13) Carlo Pillai, *Simone Nieddu, Biografia di un improvvisatore campidanese*, Cagliari 1985.

14) Paolo Bravi e Marco Lutzu, *Cantus e nodas*, Cagliari, 2006.

15) Michele Mossa, *L’improvvisazione poetica nel Campidano. Rilievi etnomusicologici*, in Quaderni Oristanesi, Oristano 1999.

16) Paolo Zedda, *Raccolta privata di libureddus e cantzonis*, in pubblicazione.

17) Giuseppe Pitrè, *Studi di poesia popolare,* pag 39.

18) Alberto M. Cirese, *Poesia sarda e popolare,* pag. 43.

19) Faustino Onnis, Sonus e cantus de Sardigna su *Attoppus*, Cagliari, 1996, pag. 135 – 137.

20) Francesco Fadda Pischedda, *Nuova raccolta di scelte e bellissime poesie popolari sarde alla campidanese o cagliaritana ed alla logudorese o caposoprese in vario metro*, 1895.

21) Raffaele piras, Chicheddu Olata, 1821 – 1833, *Arregolta de poesias e mutetus*, Cagliari.

22) *Raccolta di cantadas sarde fatte in campidano*, cagliari, 1905.

23) Andrea Deplano, Tenores, Cagliari, 1996.

24) Paolo Bravi, *Il dominio del re*, su *Cantus e nodas*, pag. 41.

25) Paulu Pillonca, Chent’annos, Cagliari, 1996.

26) Marco Lutzu, “Forme e struttura della gara poetica a sa repentina”, su *Cantu de sei in Sardinnia*, pag. 7

27) Costantino Casula “La tradizione del canto a mutos,” su *Su cantu de sei in Sardinia*, pag.51

28) Luisu Matta, *Sa coja de Pitanu*.

29) Ciriaco Antonio Tola, *Cantones e mutos*, Teramo 1914.

30) Pasquale Tola, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, Cagliari 2001.

31) Emanuele Scano, *Saggio critico – storico sulla poesia dialettale sarda*, pp. 114-116, Cagliari 1901.

32) Raffaele Piras, *Quartucciu, un paese nella poesia,* Cagliari 1999.