



Università
Ca' Foscari
Venezia

Università Ca' Foscari di Venezia

Dipartimento Studi Umanistici

**Corso di Laurea Magistrale in
Antropologia Culturale, Etnologia, Etnolinguistica**

I canti funebri in Sardegna

Narrazioni della morte

Laureanda: Chiara Mura

Matricola: 867093

Relatore: Prof. Glauco Sanga

Anno Accademico 2019/2020

Indice

Introduzione

1. Scatole, misteri e narrazioni p. 3
2. Etnografia di un canto ai morti p. 4

Capitolo 1

1. Dai *cantadores* alle *attitadoras* p. 9
2. Un dolore da esorcizzare p. 16
3. Sa ria. L'antica scena funebre p. 25
4. Aspetti contestuali p. 35
5. Sulla poesia popolare sarda p. 58
6. Brevi nozioni etimologiche del termine p. 63

Capitolo 2

1. Improvvisazione. Una disamina p. 66
2. Il dono p. 82
3. Caratteristiche per un bel canto p. 101

Capitolo 3

1. Dal mondo adulto al mondo dell'infanzia p. 138
2. Saper ridere. Derisione o riso? p. 153

Conclusioni.

Poesia sarda estemporanea e lamento funebre p. 166

Appendice.

Attitos raccolti sul campo p. 175

Bibliografia p. 207

Introduzione

Scatole, misteri e narrazioni

*Sa vida esti un'iscatula serrada
e niunu ischet itte bada¹*

“La vita è una scatola chiusa, e nessuno sa cosa nasconde”, recita un detto popolare sardo.

L'ingresso nella vita è intriso di mistero. Ma un altro momento è caratterizzato da altrettanta incertezza: la morte. Quest'ultima, circondandosi di mistero, automaticamente lo toglie alla vita, giunta al termine. In presenza della morte, la vita conclude le sue vicende. Le incognite appartengono ora all'altro polo del segmento. La scatola chiusa è ora la morte. La vita, invece, è uscita completamente allo scoperto; si ammanta di verità, di rivelazioni, di decisive e immutabili definizioni. Le incognite sono state svelate; l'esistenza è stata vissuta, e nel suo viverci ha scoperto cosa si celava nel buio della scatola. La vita può essere raccontata nella sua interezza; e, di fatto, è narrata. È durante il passaggio tra la vita e la morte che il racconto avviene. Ed esiste uno specifico genere narrativo che adempie a questa funzione: il canto ai morti, il lamento funebre. Ovvero *l'attito* nella tradizione sarda. Il contenuto, ormai svelato, della scatola della vita è comunicato tramite un canto che, contemporaneamente, si rivolge alla scatola chiusa della morte.

«Ha avuto una vita sacrificata, *mischinetta*², proprio dedicata al lavoro come non mai, al desiderio di un figlio che non è mai arrivato. E quindi doversi spostare da casa in questo paese dove lei non conosceva nessuno e si è dovuta adattare; ha lavorato col marito perché lui faceva il fabbro e quindi lei verniciava. Ne ha preso di freddo e di umido. Conservando i soldi *po cosa...sì che gliel'avrei cantata bella la vita*»

In questa testimonianza si riconosce il senso del canto ai morti: cantare la vita. Omaggiare il defunto.

Ma *l'attito* non è fortuito, non è casuale, non è attivato dalla semplice necessità di raccontare la vita del defunto; è una componente essenziale di un'istituzione rituale ben precisa: il rito della lamentazione funebre. Il canto si sovrappone al pianto, le parole al dolore. La sofferenza è il motore dei versi. E l'istituto del pianto precisa il modo con cui i versi devono essere costruiti.

1 Trad: “La vita è una scatola chiusa e nessuno sa cosa nasconde”

2 Trad: “Poverina”

Questa coniugazione di vita e di morte, di parole e di dolore, di canto e di pianto ha incuriosito il mio sguardo. Ho iniziato ad indagarne il cosmo di significati e di valori; ho voluto gettare luce sul concetto di improvvisazione, tanto caro agli appartenenti della comunità sarda. Ho cercato di capire in cosa consista la composizione poetica di questo particolare “genere narrativo”. Improvvisazione o rispetto della tradizione? Quanto vincolante è questo “genere” a canoni prestabiliti dal rito stesso? Ma soprattutto ho cercato di cogliere l'importanza di comunità, di condivisione culturale e sociale, di relazioni di vicinato, per comprendere fino in fondo il senso di un canto che, come abbiamo detto, narra le vicende di vita, nel rispetto di moduli letterari aderenti alla tradizione della lamentazione funebre. Non solo storia personale, ma anche storia universale; non solo vicissitudini individuali, ma anche usanze, costumi e universo tradizionale di modi di dire, di comportarsi. Norme e regole sociali. I canti funebri sono il crocevia di esistenze particolari e di concezioni tradizionali sull'aldilà, ancora imbevute di “paganeismo”; ho cercato di indagare, inoltre, in che modo la cristianità ha interagito e interagisce tutt'ora con queste visioni pre-cristiane. Come sopravvive una tradizione, che ha il suo asse nel timore e nell'angoscia che la fine ultima provoca, dinnanzi alla salvezza e alla resurrezione che il Cristianesimo promette?

Ma dinnanzi ad un canto alla portata di chiunque, perché strumento di elaborazione del lutto, di risoluzione dal dolore, com'è possibile ricevere affermazioni come «c'è chi è bravo a cantare, e chi no»? Anche l'espressione della sofferenza ha bisogno di un *iter* formativo? Di un dono per saper verseggiare? Un ulteriore aspetto dell'indagine sarà proprio verificare e comprendere l'affermazione riportata. Quest'analisi mi ha portato ad affrontare ancora un altro lato della questione: il rapporto tra il mondo degli adulti e quello dei bambini, così come il diverso rapporto che la morte instaura con gli uni piuttosto che con gli altri. A chiusura, del lavoro, c'è un'analisi sulla risata così come è suscitata dal canto, o dal pianto funebre.

A coronare l'intera trattazione, è un filo talvolta sottile talvolta spesso che unisce e divide il canto delle donne, delle *attitadoras*, le lamentatrici sarde, con quello di pertinenza più maschile, dei *cantadores*, degli aedi estemporanei.

Etnografia di un canto ai morti

In una giornata che sembra di tarda primavera, arrivo a Cagliari, con un volo diretto da Bergamo Orio al Serio. Anche l'aeroporto si distingue da quello lombardo per gli odori dolciastri di fiori disseminati nell'aria. Da Elmas, mi dirigo in stazione degli autobus. Qui attendo una ventina di minuti l'arrivo del pullman. Durante l'attesa, ordino un cappuccino e un donut al McDonalds interno la stazione. Mentre rimango seduta, pregustando una colazione che dalle 5 del mattino aspettava di essere consumata, arriva una signora anziana, chiedendomi 1 euro e 90 centesimi per comprarsi il

biglietto del pullman. Mi dice di essere stata in ospedale per un'operazione agli occhi e che nessuno può venirla a prendere. Parzialmente convinta della storia, le lascio comunque i soldi richiesti. Fiori o non fiori, le città sono tutte accomunate da un senso di disagio. Ma la mia direzione è verso i piccoli paesini dell'Ogliastra dove un senso comunitario impedirebbe ad una anziana signora di rimanere a piedi.

Il pullman arriva e parte la corsa che mi lascia alle spalle la metropoli.

Il percorso è costellato di paesaggi già visti, che non suscitano curiosità e stupore, ma un senso di familiarità e di nostalgia. Ma a tratti, gradualmente l'avanzare del viaggio, ho la sensazione di trasformarmi in quei monti intrisi di cespugli, di arbusti, di cactus e di alberi, mi sento puntellare la schiena dalle radici, dai rovi, dai sassi conficcati nel terreno. È come se il territorio mi stesse facendo l'occhiolino, come se mi stesse dicendo che questa volta è diversa da tutte le altre volte, che non mi trovo sul suolo sardo semplicemente per far visita ai miei parenti, ai miei nonni di parte paterna. Il *genius loci* mi autorizza il transito in quelle terre, ma a patto di valutare seriamente una questione: come avvicinare il già vicino? Il mio ingresso in Sardegna, infatti, non avviene nel più totale spaesamento, come quando approssimi paesaggi nuovi, mai visti, incontri con parlate locali totalmente sconosciute, il cui suono ti rivela un'estraneità e una non appartenenza a quegli idiomi. La destinazione è un luogo ben noto, l'Ogliastra, per averlo vissuto ogni estate della mia vita, quando andavo a visitare i miei nonni, i genitori di mio padre. Ma una cosa è differente: le mie vesti non solo quelle di una semplice visitatrice, ma quelle di una studiosa *in erba* di tradizionali locali. È il mio primo campo etnografico. Se il luogo, le persone, gli odori, i paesaggi non sono completamente nuovi, lo è però lo sguardo che uso per vedere, osservare, annusare e assaporare quegli stessi scenari di vita. Le visite disinteressate, spontanee, casuali divengono incontri motivati, voluti, ricercati. Le parole scambiate si imprimono di un senso nuovo, quello dell'indagine antropologica, che mi avvicina ai pensieri e comportamenti altrui con nuove consapevolezze, con altri obiettivi.

Le riflessioni sul tema non avvenivano solo nel chiuso della mia camera, una volta abbandonato il campo; ma prendevano vita sul luogo delle interviste, insieme ai miei interlocutori. Il progredire della ricerca è stato contestuale ai confronti, allo scambio di opinioni, alle divergenze di vedute tra me e loro. Dato il carattere triste del tema della mia ricerca - la morte, il dolore, il lutto, la sofferenza -, ho spesso lasciato che i ricordi degli informatori affiorassero spontaneamente, senza che il mio intervento avvenisse in modo incisivo. In gioco era il cosmo delle emozioni, «l'aspetto dell'esperienza umana meno costruito o appreso (e quindi più universale), meno pubblico, e di conseguenza meno accessibile all'analisi socioculturale»³.

3 Chiara Pussetti, *Emozioni*, in *La Ricerca sul Campo in Antropologia*, Cecilia Pennacini (a cura di), Carocci Editore,

Una informatrice mi racconta un suo personale vissuto dinnanzi a fatti luttuosi gravi che l'hanno colpita, la morte del marito e quello della figlia. Mi pone dinnanzi a due reazioni diverse sperimentate, a seconda che il decesso fosse improvviso, oppure avvenuto a seguito di una lunga degenza in ospedale. Davanti ad una morte inattesa, ammette di aver prodotto suoni gutturali, bruschi, percepiti come estranei, non suoi. Alla morte del marito e della figlia, invece, questa stessa reazione corporale non è stata vissuta. I decessi sono avvenuti dopo giorni di rianimazione. Insieme ragioniamo sulle possibili motivazioni; il sentimento di apatia provato, in questo secondo caso, può essere forse sintomo di una preparazione emotiva e mentale alla morte; il ricovero prolungato in ospedale, infatti, aveva preparato la donna alla tragica eventualità. Sul sentimento di apatia, l'informatrice dice: «Non sentivo né caldo né freddo. Nonostante fosse estate, e vedessi la gente grondare di sudore, non pativo il caldo e mi chiedevo: ma davvero così caldo fa che la gente suda?». Commenta invece i suoi singulti così: «Quasi interrompevano il pianto, spezzandolo. Come un respiro interrotto, una mancanza d'aria che ti porta bruscamente ad inalare un respiro». Queste descrizioni, carnali, parafrasi di un'esperienza in cui il corpo ha un ruolo di decodifica delle emozioni, sono «atti linguistici specifici [...] che i soggetti utilizzano per costruire, interpretare e trasformare la propria esperienza emozionale»⁴. La stessa interlocutrice, in altra occasione, mi confessa: «le *attitadoras* prestano la voce a chi l'ha persa per il lutto avuto. Da quando è morta mia figlia, in Chiesa non riesco più a cantare. È come se qualcuno mi avesse rubato la voce. Qualcosa, in queste situazioni, succede». E le *attitadoras* aiutano a far ritornare il suono, in un momento in cui sembra esserci solo silenzio o rumore assordante. «Il pianto [...] è un dovere, una necessità e un piacere, una specie di cibo di cui saziarsi, ma non aiuta a rivivere»⁵. Il pianto e il lamento, insieme, invece, sono «un fortissimo fuoco»⁶ che aiutano a bruciare il dolore per la perdita del caro estinto. Le descrizioni carnali nei discorsi individuali lasciano il posto alle narrazioni tradizionali degli *attitos*. L'*agency* individuale con cui si dà espressione alle proprie emozioni è affiancata dall'*agency* tradizionale e collettiva delle *attitadoras* che rendono culturali le emozioni.

Nell'affrontare un discorso così inafferrabile a parole, com'è quello delle emozioni, ho cercato di apprendere, fin da subito, quali erano i termini locali sul dolore, sulla morte. Una parola che si è dimostrata significativa, è *accoramentu*. Udita una prima volta da una conoscente, l'ho memorizzata e non l'ho più abbandonata. Ci sono state volte in cui i miei interlocutori – la cui lingua madre è il sardo – hanno dimostrato difficoltà nell'esprimersi in italiano, per aiutarmi a comprendere i concetti

Roma, 2013, p. 259

4 *Ibidem*, p. 269

5 Carmine Catenacci, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina. A proposito dei "Canti di pianto e d'amore dall'antico Salento" editi da B. Montinaro*, in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, New Series, Vol. 53, No. 2, 1996, p. 159

6 *Ibidem*

che volevano condividere con me. Ho cercato di agevolare la loro impresa suggerendo quelle parole sarde a mio avviso dense di significato, come ad esempio *accoramentu*. Una volta, ad esempio, parlando con una cugina di mia nonna, zia Carmela, espressi l'opinione secondo cui il termine *su accoramentu* è capace di descrivere perfettamente il dolore provato dinnanzi ad una perdita. Zia Carmela mi confermò l'intuizione e disse:

«Sì, sì. Suona proprio bene. *M'adi accorau, m'adi*⁷. Se io ho sentito la notizia e parlo con te, posso dire “*A me m'adi accorau candu d'appo isciri*”⁸. Quando l'ho saputo, io non ho avuto più parola. Io non avevo più parole, di quanto mi ha tolto anche la voce. Ecco quello che voleva dire, *s'accorongiu. Cussu de accoru*. Non ci fai nemmeno a parlare. Sono rimasta senza voce»

Considerare le parole «a partire dall'interno del contesto comunicativo, dell'uso e delle ideologie locali della parola e del parlato»⁹ contribuisce a penetrare nel profondo di quella particolare cultura e società che si sta studiando. Tra parole ed emozioni c'è un continuum non quantificabile, desumibile solo da un'interazione costante, in cui lo scambio dialogico spontaneo, dove non è posta l'attenzione sulle parole usate, si alterna ai discorsi metalinguistici, attraverso i quali riflettere sulla lingua stessa. Dato l'argomento di indagine, la poesia, è impossibile tenere separate le due dimensioni del linguaggio, quello appunto metalinguistico e quello pragmatico.

Il lutto è un evento umano indicibile nella gravità emotiva, sociale e fisica che comporta. Cantare il morto è un modo per trovare parole altrimenti inaccessibili. Mi sono stati riportati dei versi, tratti dal pianto di una donna, poi diventati una specie di proverbio:

*Is mammas chi disceisi
de prangi non mi priveisi*¹⁰

Piangere e cantare il proprio dolore è un obbligo, una necessità. Vivere i canti, nella loro intensità, è un'esperienza sensoriale totale, come mi raccontano i miei interlocutori. Ma di queste vicende profonde e viscerali ho potuto ricavarne solo ricordi, aneddoti di vita. «*Inutile nai, sa realtadi cun sa scurtu de sa storia, de su fattu*» mi dice zia Carmela. Ovvero: “è inutile trasmettere la realtà dei

7 Trad: “Mi ha accorata, mi ha”

8 Trad: “A me ha accorato quando l'ho saputo”

9 Flavia Cuturi, *Parole*, in *La Ricerca sul Campo in Antropologia*, cit., p. 129

10 Trad: “Le madri che sanno [cosa vuol dire perdere un figlio], non dovrebbero privare [ad un'altra madre] di piangere”

fatti con l'ascolto della storia". La sofferenza vissuta è una cosa, la stessa narrata è un'altra. Perde di colore, di intensità. Anche se questa stessa narrazione avviene con una precisione di dettagli inaudita, come nel ricordo di un informatore:

«Io mi ricordo che avevo quattro anni, era morta una bambina, aveva la mia età, che era caduta dentro dove si cucinava la roba per i maiali, quindi lei è morta bruciata, dopo un giorno o due, perché il fuoco le è entrato dentro. Quindi la mamma figurati. Mi ricordo quando sono andato con mia mamma, io ce l'ho ancora impresso, mia mamma mi aveva in braccio, e quando sono entrato questa donna si è messa a cantare, la mamma che ha visto a mamma, e ha detto "*ista entrando Peppina*"¹¹ e quindi mamma ha preso e ha messo a terra a me, per il dolore, perché non sopportava questo canto. E io ricordo tutte queste donne, vestite di nero, tutte così. Sembravano candele. Ce l'ho impresso come se lo vedessi. E quando alzavo gli occhi, così, vedevo solo queste figure nere. E poi sempre composte, con le mani sotto, con il copricapo, e anche *su muccadori*, quello nero, e poi si coprivano con *su scialle*. Però non sentivi uno parlare, neanche una mosca volare, solo i singhiozzi e se qualcheduna improvvisava il canto. Altrimenti non sentivi niente di dov'era il morto. Per quello dico, mi ricordo...non mi dimenticherò mai!»

Ricordi dunque. Di versi cantati, di versi uditi. Di situazioni vissute. Di dolore provato. Questo il materiale raccolto, unito alla straordinaria emotività che questi stessi ricordi sono ancora in grado di suscitare nelle persone. Come rievocare il *lutto carico, sa cucuddada* delle vedove, con il foulard nero tirato su fino al naso per diminuire il contatto con l'esterno. Appena visibili erano il volto e le mani. O come richiamare il colore nero pervasivo, che inondava la stanza di toni lugubri.

Ricordi partecipanti più che "osservazione partecipante".

11 Trad: "Sta entrando Peppina"

Capitolo 1.

Dai *cantadores* alle *attadoras*

Un giorno di gennaio 2019, mentre perlustravo il sito internet Sardegna DigitalLibrary, ricco di documenti fotografici e testuali, di video, di registrazioni riguardanti vari aspetti della cultura sarda, mi imbattei casualmente in una tradizione poetica che non conoscevo, quella della poesia estemporanea sarda dei *cantadores*. Essendo le mie origini miste, per metà sarde e per metà calabresi, ma milanese di adozione, subito mi interessai a quell'aspetto della cultura della Sardegna di cui nessuno mi aveva mai parlato.

Era una poesia che nasceva entro il contesto della gara poetica. Durante le feste patronali, nella piazza di paese si allestiva un palco che accoglieva la competizione. Durante l'evento, due o più poeti si sfidavano a chi riusciva a tessere i versi migliori. La bravura dei poeti era valutata sulla capacità improvvisativa. L'improvvisazione era l'elemento che più di tutti caratterizzava questi componimenti orali. Gli *aedi* popolari sardi, i *cantadores* o poeti estemporanei, dovevano dimostrare la loro bravura nel creare versi in rima *all'improvviso*. Il tema da sviluppare era deciso durante la competizione, o dalla commissione che presiedeva l'evento, o dal pubblico che avrebbe, infine, decretato il vincitore. Il fatto che i poeti fossero all'oscuro dell'argomento a loro assegnato, li obbligava ad improvvisare. In tal modo era anche sancita l'irripetibilità dell'azione poetica.

Come riuscivano ad ottenere un'esecuzione accettabile o perfetta per ore e ore – perché queste gare duravano ore – se dovevano continuamente improvvisare? Come potevano sviluppare quel tema a loro assegnato, rispettando l'obbligo della rima, costretti da un pubblico-giudice a seguire la logicità delle loro argomentazioni?

Con questo quesito in testa, mi apprestavo ad intraprendere il tema della mia tesi.

Così, a fine aprile, andai in Sardegna. La mia destinazione era l'Ogliastra, provincia della Regione Sardegna fino al 2016, che aveva avuto come capoluogo prima Tortolì e poi Lanusei, i due paesi più popolosi.

Si trattava solo di un sopralluogo, di due settimane. Mi domandavo cosa si celasse dietro l'ammirazione e l'attrazione per la poesia; a lei, scoprivo parlando con le persone, si attribuiva un'importanza inedita per la capacità e il modo che possiede di veicolare significati, conoscenze, valori ed emozioni. La gara poetica riscuote in Sardegna grande fama; ha avuto notevole fortuna per tutto il corso del '900, dopo di che ha visto un graduale ma inevitabile declino, dovuto principalmente all'emigrazione e all'industrializzazione del paese ma soprattutto dall'abbandono della lingua sarda come mezzo di comunicazione e, dunque, come veicolo della poesia. *Sa gara* era il fulcro delle feste, il momento tanto atteso, azione drammatica irripetibile che coinvolgeva tutto il

paese. Lo coinvolgeva tutto per due motivi: innanzitutto perché alle gare partecipavano i poeti famosi che potevano provenire da tutta l'isola; e in secondo luogo perché era l'occasione grazie a cui le persone abbandonavano le fatiche del lavoro per dedicarsi allo svago, al divertimento e all'esplosione di forti emozioni. Questa emotività spinta era, più precisamente, quella del pubblico che reagiva alle trovate geniali dei poeti.

Dunque, in quei primi giorni di maggio, come dicevo, ero in Ogliastra, regione della Sardegna da cui proviene mio padre e in cui tuttora vivono i miei nonni e molti altri parenti, e affrontavo quei primi giorni di campo. Un giorno io e mia nonna siamo andate a trovare Dino, suo cugino per parte di padre. Non c'eravamo mai visti prima; lui non conosceva me e io non conoscevo lui. È mia nonna ad introdurmi: mi presenta come la nipote, figlia del figlio, e annuncia il motivo della mia visita, ovvero una ricerca universitaria sui *cantadores*, i poeti estemporanei. Dino si illumina, sul suo viso corre ovunque espressione di felicità; il mio interesse per il tema suscita in lui belle emozioni. Mi recita a memoria alcuni dei versi più famosi, sottolineandomi fin da subito come sia l'eccezionale capacità di improvvisare versi ben riusciti a fare la differenza; se sei in possesso di *su donu*, il dono, ovvero se sei istintivamente portato alla poesia, allora puoi sperare in una esecuzione sublime, che faccia applaudire il pubblico e accenderlo, altrimenti a nulla valgono i tentativi di raggiungere l'eccellenza. Puoi provarci e riprovarci, ma se non sei nato sotto la buona stella, la tua poesia rimane silenziosa e nessuno ricorderà a memoria i tuoi versi per consegnarli ai posteri.

La visita, che doveva consistere in una veloce chiacchierata e stretta di mano, è proseguita in un pranzo, a cui siamo stati invitati da Amelia, moglie di Dino, così da continuare la conversazione. Accettiamo l'invito.

«Ti stavo dicendo» riprende Dino il suo discorso, «hanno dato un tema. Prima hanno svolto quei dieci minuti, un quarto d'ora, salutando la gente che c'era. Poi *loro* hanno dato un tema. Uno aveva come tema la natura, e l'altro l'arte. E ognuno doveva svolgere il suo tema». E partono così i poeti sfidanti inventando strofe con lo scopo di difendere il proprio tema, mettendone in risalto le virtù e i vantaggi e all'opposto sminuire il tema dell'altro.

Il tema a cui si veniva assegnati poteva essere qualunque cosa, l'importante era che si creasse una sorta di rivalità tra gli argomenti, un antagonismo che doveva essere sostenuto al suono di argomentazioni sagaci e rime geniali. Poteva essere il contadino e l'avvocato; oppure la penna e l'aratro; ancora, potevano essere i numeri, e così ad uno era assegnato il numero “uno”, ad un altro il “due” e ad un terzo il “tre”: ognuno a modo suo doveva difendere la superiorità del proprio tema sull'altro.

Andavo di gente in gente, a tutti chiedendo dei *cantadores*. Tutti mi rispondevano «Ah! Che bello!»; se erano anziani, aggiungevano «Ma ora si sta perdendo la capacità di cantare! Il sardo non

lo si parla più; i ragazzi sono interessati ad altra musica; a loro la poesia non interessa più. Non riescono più a capire la poesia sarda!». Così scopro, come i giorni passavano e la gente si rendeva sempre più partecipe e interessata a recitarmi qualche verso imparato a memoria, o a mostrarmi vecchi libretti con la trascrizione di qualche importante gara poetica, scopro, dicevo, che la poesia dimorava nel ventre della terra, al caldo, ansiosa di uscire alla prima occasione, ma incerta, titubante, spaventata di non essere compresa e apprezzata. Un altro parente di mia nonna, Matteo, figlio di un altro cugino, membro di un gruppo di *tenores* di Lanusei, mi dice un giorno che durante l'organizzazione delle feste, quando i membri del comitato girano il paese alla ricerca di fondi e finanziamenti, se gli anziani del paese non vedono nell'elenco degli artisti anche il nome di qualche poeta, non contribuiscono alla raccolta fondi. Questo assicura, in un certo qual modo, la presenza dei *cantadores* nelle piazze.

Ma nonostante il giudizio un po' pessimista degli anziani, scopro anche che la poesia estemporanea è ritornata ad interessare i giovani. Signora Nicolina, un'amica di mia nonna di lei poco più giovane, un giorno mi parla delle gare poetiche nel suo paese di origine, Orotelli, in Barbagia, un paese vicino Nuoro: «C'è stato un periodo in cui le gare poetiche sono state annullate. Non le facevano più. Dopo sono tornati. Forse negli anni '80. C'era un periodo in cui se ne rideva anche. Intanto è entrato l'italiano; col passare degli anni noi ci siamo ammodernizzati. A Orotelli adesso i bambini parlano di nuovo in sardo. Ma c'è stato un periodo, forse verso gli anni '80, che si parlava l'italiano. Se no non erano civili. E i *cantadores*, in quel periodo, non venivano più! Chi li invitava? La gente voleva concertini moderni. Sono tornati dopo. Li stiamo valorizzando adesso, sarà una ventina d'anni. Ma altrimenti no». Mia nonna dice di ricordarseli da bambina. A Lanusei, suo paese d'origine, sono anni che sono scomparsi. «Eh sì eravamo piccolini» riprende signora Nicolina. «Adesso sono molto richiesti. Ti sto dicendo che stanno girando un film, ma un film documentario. Tutta la Barbagia, tutte le montagne, stanno cantando proprio in mezzo alla natura. Sono ragazzi giovanissimi. Poi c'è anche qualche persona anziana che segue nel coro. Questo film che ti dico io, sono tutti improvvisati. Ragazzi sui 15, 16 anni. Come una volta. Si stanno avvicinando di nuovo». Non mi sa precisare se si tratta di *tenores* o di *cantadores*¹²; non mi sa spiegare la differenza tra le

12 «Il canto a tenore è eseguito esclusivamente da quattro voci maschili, dette *su bassu*, *sa contra*, *sa boghe* e *sa mesu boghe*. La voce solista espone un testo, accompagnata dalle altre voci che scandiscono sillabe senza senso (dette *corfos*, colpi) con il caratteristico suono gutturale. [...] L'esecuzione si appoggia su formule melodiche-armoniche di base che vengono combinate dal solista, spesso in accordo col coro, sulla base di un canovaccio. La successione musicale non segue dunque delle sequenze rigide, ma permette ai cantori di esprimersi in modo sempre diverso, guidati dalla propria sensibilità e dal proprio gusto. I testi delle canzoni possono essere improvvisati o tramandati di generazione in generazione [...]. Il tema può essere epico-narrativo, religioso, storico, satirico, sociale o amoroso. [...] Altro elemento che rende il canto a tenore particolarmente ricco è l'ampia tipologia di melodie, che spesso differiscono da un paese all'altro sia per la denominazione che per diversi particolari. La melodie non è scritta ma viene arrangiata di volta in volta a seconda delle possibilità vocali del gruppo». Può succedere, talvolta, che il canto a tenore funga da elemento musicale e strumentale di accompagnamento alla composizione dei *cantadores*. (Katia de Marco, Emilia Fulli, Mattea Lissia [a cura di], "Musica e Parole", Arti Grafiche Pisano, Cagliari, 2009, pp. 14-

varie forme di poesia cantata. La sua testimonianza, comunque, rivela un fatto interessante: il cambiamento di tendenza, lo sguardo rivolto verso la tradizione, verso il passato. Quella poesia fondata su sentimenti genuini, suscitati dalla terra, da ciò che di buono e di cattivo il suolo aveva da offrire, sta ritornando.

Scrive Ernst Jünger nel libro *Terra Sarda*:

«Che il tempo passato sia vicinissimo e si avvicini sempre più questo è uno dei doni inattesi, una delle sensazioni tranquillizzanti del nostro presente. Antico e nuovo sono due qualità, due prospettive dell'uomo; l'antico è sempre presente, e il nuovo c'era sempre. [...] La maniera sagace e mirabile con cui oggi noi rendiamo accessibile alla conoscenza il passato più remoto deriva dalla trasformazione del nostro sentimento del tempo.»¹³

Lo scrittore tedesco, grande viaggiatore, ha trascorso in Sardegna diverso tempo, annotandone gli usi e i costumi, ma soprattutto descrivendone l'anima, i sentimenti, le inclinazioni. Scrive:

«Sui suoi monti [della Sardegna], ai piedi delle sue scogliere, nell'immobile tranquillità delle sue valli dove le lucertole si crogiolano al sole, è ancora possibile dormire un sonno leggero tra gli atomi dell'atemporalità, ciò che nella sequenza dei tempi si è configurato come un modello ideale pazientemente tessuto. Ciò si può leggere nel vento e nell'onda, sui volti di uomini e donne, nel modo in cui la sera s'increspa il fumo del focolare sopra le loro dimore»¹⁴.

Erano gli anni '50, in una Sardegna diversa, ancora in gran parte pre-industrializzata, ancora molto simile all'Isola di Grazia Deledda. Ma è a questa Sardegna che si guarda, quasi nostalgicamente, quando si

considera il recupero delle tradizioni un dovere delle nuove generazioni. I giovani iniziano a fermarsi e ad interessarsi nuovamente, e riscoprono la poesia e l'amore per la loro lingua, il sardo.

Un giorno, parlando con mia nonna, venni posta dinnanzi ad un'altra realtà, che ignoravo. «Una mia zia cantava improvvisando ai morti», mi disse, in tutta tranquillità. Come un fiore sbocciato in un giardino ricco di altri innumerevoli fiori, che richiama l'attenzione su di sé, suggerendo la sua

15). Da questo si evince che *tenores* e *cantadores* si differenziano in base all'elemento su cui si pone l'attenzione: nel primo caso l'enfasi è sulle formule melodiche-armoniche; nel caso dei *cantadores*, invece, l'attenzione è sulle parole dei versi.

13 Ernst Jünger, *Terra sarda*, Il Maestrato, Nuoro, 1999, p. 23

14 *Ibidem*

esistenza alla pari delle altre, così questo canto rivolto ai defunti, improvvisato, in rima, emerge accanto al canto dei poeti estemporanei. Cosa condividono queste due espressioni di canto? Imprevedibilità delle morti l'una, prevedibilità delle feste la seconda. L'accostamento delle due è avvenuto per tramite di mia nonna, che parlando e riflettendo sui *cantadores*, ha richiamato alla memoria la zia e quanto faceva al capezzale di chi moriva. Ma se la poesia estemporanea trova luogo nelle feste, nasce sul terreno della contesa e della rivalità, l'altra forma di poesia cantata ha invece a che fare con un momento tragico dell'esistenza, la fine, la morte, il lutto per la perdita di una persona cara. Perché, allora, mia nonna ha richiamato alla memoria il canto ai morti, affiancandolo alla poesia estemporanea? Questo rimodellarsi sul campo delle informazioni e dei ricordi, è quanto dice Cecilia Pennacini nell'introduzione a *La ricerca sul campo in antropologia* facendo riferimento a Clifford Geertz: «La cultura stessa, secondo la celebre metafora utilizzata da Clifford Geertz (1973), fu descritta come un “testo” o un insieme di testi scritti dai nativi, che l'etnografo tenta di leggere e comprendere posizionandosi dietro alle loro spalle»¹⁵. L'accostamento di mia nonna di *sa poesia* con i *canti a su mortu* può essere indice di quanto dice Geertz ed è ricca di significato, soprattutto su un punto:

«In che senso cantava ai morti?» chiesi specificazioni a mia nonna. «Nel senso che parlavano del morto mentre cantavano in rima improvvisando». La rima e l'improvvisazione, quelle stesse caratteristiche che rendevano la poesia estemporanea unica e preziosa, compaiono qui come elemento della descrizione dei canti ai morti. In un caso, il tema è casuale e imprevisto, i poeti devono usare tutto il loro ingegno e la loro creatività per eseguire i versi; nel secondo caso, invece, il tema è, in un certo qual modo, dato: il morto, la sua biografia ed eventualmente le circostanze della morte.

Le idee slittano su un terreno che raramente è asciutto, il più delle volte è lastricato di ciottoli ghiacciati, su cui le suddette idee per l'appunto scivolano. E le mie scivolano di continuo, dai *cantadores* alle donne che cantavano ai morti, e da queste di nuovo alla poesia delle feste.

Donne che cantavano ai morti. Ma, chi erano? Sono figure realmente attestate dalla storia? O la zia di mia nonna era un tipo a sé stante?

Faccio una veloce ricerca su internet. Digito “Sardegna canto ai morti”. Con mia enorme sorpresa, scopro una tradizione. La tradizione delle *attitadoras*, delle prefiche sarde, e dei loro canti, *attitidu* o *attitos* a seconda delle aree geografiche. Corro da mia nonna: «Nonna! Nonna! Sono gli attitido quelli che cantava tua zia!» affermo e chiedo allo stesso momento. «Attitido? Mai sentito parlare» mi risponde. Mi faccio titubante. Che si tratti di altro?

Qualche giorno dopo la scoperta, torniamo da Amelia e Dino. Li pongo dinnanzi a questo termine,

¹⁵ Cecilia Pennacini (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia*, Carocci Editore, Roma, 2013, p. 13

attitido. Nulla anche a loro. Allora spiego che il termine si riferisce ai canti ai morti. «Aaah, *cantu a su mortu!*» reagisce Amelia. «Ma la parola che hai detto tu non l'ho mai sentita. Io conosco *sa tita*, il seno. *Attitai* vuol dire anche “attizzare il fuoco” oppure “allattare”». Chiedo ad Amelia e a Dino cosa sanno di questi canti, ma entrambi non sembrano interessati, Amelia li considera più che altro roba del passato, un canto lugubre che ti fa venire tristezza e che lei non vorrebbe sentire. Che il termine – *attitidu* – sia scomparso perché il canto che richiama è un canto triste da cui si vuol stare lontani? Ben altra cosa rispetto al canto dei *cantadores!*

Qualche tempo prima in una libreria a Tortoli avevo comprato un libro di Paolo Pillonca, giornalista e scrittore, ammirato da tutti quelli con cui ne ho parlato. Il testo in questione è *O bella musa, ove sei tu?*; non lo avevo ancora sfogliato. Era arrivato il momento di consultarlo. Il primo capitolo è dedicato al tema della poesia femminile; il titolo reca la frase "In principio era la poesia delle donne". In questo capitolo il giornalista sardo parla delle *attitadoras*.

Non posso crederci. Là, in un libro che parlava dei poeti estemporanei, il famoso giornalista inizia la trattazione del tema partendo dalle donne e dei canti funebri. Insieme agli *attitos* parla dei canti nei campi, delle ninne nanne, dei *trallallero*, ovvero repertori di pertinenza esclusivamente femminile. Secondo Pillonca, non è un caso che alle donne è riservato il tempo delle nascite e delle morti; fa riferimento ad un presunto etimo della parola *attitos* da *tita*, seno. Ritrovo qui il ragionamento di Amelia. Per il giornalista la donna culla il bambino così come culla colui che muore, così come dà il suo seno ai lattanti, allo stesso modo lo porge al defunto cullandolo con il suo canto intriso di dolore. Prosegue, lo scrittore, dicendo che il canto delle donne conduce al canto degli uomini, dalle *attitadoras* arriviamo ai *cantadoras*. Il canto degli uomini – perché i *cantadores*, tranne poche e significative eccezioni, come la poetessa Maria Farina, sono esclusivamente uomini - “nasce” dal canto delle donne. Non precisa ulteriormente questa affermazione, e non capisco se parla di derivazione o di qualche altro sottile gioco di interscambi e interrelazioni.

La poesia estemporanea sarda mi ha aperto le porte ad un mondo sotterraneo, ben più nascosto del luogo in cui *sa poesia* dimora. È il mondo degli *attitos*. A queste composizioni, cantate alla maniera delle famose prefiche, unite a grida, pianti, lamenti, gemiti, gesti di disperazione, non è riservato lo stesso destino della poesia estemporanea. I giovani non se ne interessano, anzi. Sembra che su questo terreno vogliano rimarcare una distanza con ciò che è stato e se n'è andato, mutandosi in altro. Qui il passato non lo si vuole far diventare presente. Qui, in gioco, non è solo lo svago e il divertimento, il distrarsi dalle fatiche quotidiane. Qui, ad entrare in campo, è un sentimento diverso, un'esigenza differente. «I canti ai morti li avete mai ascoltati?» chiedevo alle persone. «Ih, oddeu! Ma che roba triste!» era la risposta più frequente. Oppure, «Sì, me li ricordo! Quando ero piccola

andavo ad ascoltarli. E ridevo!». C'è anche chi, invece, li apprezza e quasi ne rimpiange la scomparsa. Sono donne che hanno assistito a questi canti in prima persona o donne che ne hanno sentito parlare e riconoscono il loro carattere terapeutico. «Sono improvvisati», mi dicono. E poi: «sono in rima». La straordinarietà di questi canti è nel loro aspetto improvvisato. Così mi viene detto. È nella bravura dell'*attitadora* a trovare le rime. Quindi, le stesse qualità e caratteristiche che si vuol trovare nella poesia estemporanea, pare che debbano comparire anche in questo contesto, come si è detto.

Qualche giorno prima di lasciare la Sardegna, io e mia nonna andiamo a trovare Marisa, una sua amica. Le parlo delle *attitadoras*, e il suo volto si accende. Se le ricorda, eccome! Nel paese del marito, Loceri, era morta una donna dopo una vita di agonie; era una bellissima fanciulla, promettente, in età da marito. Un giorno, tornando da casa, inciampa sul marciapiede, cade e sbatte la testa. Da quel giorno ha dovuto convivere con una paralisi che l'ha costretta a lunghe sofferenze. La madre se n'è presa cura, finché, all'età di 40 anni circa, morì. Al suo capezzale si riunirono molte donne, vestite di nero, piangevano e si soffiavano il naso in un fazzoletto bianco. La madre della ragazza inizia un canto, straziante ma bellissimo. Nel canto racconta le vicende sfortunate della figlia, ne elenca le virtù e i pregi, si sofferma sulla disgrazia avvenuta. A lei, gradualmente, si aggiungono altre donne, e tutte insieme iniziano a cantare, talvolta alternandosi, altre volte le loro voci si sovrappongono l'una sull'altra. «*M'adi accoru*» mi dice Marisa. «Accoru?» chiedo. «Sì, viene da “cuore”. È quando qualcosa ti strappa il cuore, te lo riduce in brandelli. *Accoramentu*». Mia nonna concorda con Marisa quando dice che non c'è parola migliore, in sardo, per esprimere quel dolore e quella sofferenza che sembra squarciarti il petto, prenderti il cuore e ridurlo a brandelli. *Accoramentu*¹⁶ per il lutto, ma anche ed insieme, per quel canto che apre la strada verso quell'atroce e straziante sentimento. Il lamento funebre spalanca le porte a quella sofferenza che vuole uscire, che brama di esplodere.

Subito la domanda sorse spontanea: «C'è ancora chi esegue questi canti?»; «Sì, ogni tanto si sente ancora qualcuno che lo fa», oppure «No, non li ho più sentiti da quando ero piccola». C'è anche chi rispose che nel suo paese non se ne sono mai sentiti. Insomma, lo scenario si presentava frastagliato.

16 Nei giorni in cui scrivevo la tesi, feci leggere il presente paragrafo a mia zia, sorella di mio padre. Mi disse che il racconto della zia di mia nonna le aveva riportato alla memoria un fatto di quando era piccola, quello appunto raccontato da mia nonna. Mia zia aveva partecipato al canto a cui fa riferimento mia nonna. Era piccola, avrà avuto circa 10 anni. Mi dice che fino a quel momento aveva come dimenticato questo episodio della sua vita. Il termine che ho usato, “cullare”, ma soprattutto la parola sarda “accoramentu” le hanno innescato il ricordo. Mi dice che quando è morta la mamma di mia nonna, ovvero sua nonna e dunque mia bisnonna, lei non riusciva a guardare in volto il corpo della morta, per una difficoltà ad accettare il fatto della sua dipartita. Ricorda le sensazioni provate quando la zia – sorella del padre di mia nonna – ha iniziato a cantare. Era un canto che appunto ti cullava, di accarezzava. “Ti veniva proprio voglia di seguire quel canto con un dondolio del tuo corpo. Sì, era straziante, ma in quel momento lo sentivi necessario”.

Se la poesia dei *cantadores*, pur con le sue difficoltà e i suoi ostacoli, mi veniva detto stava incontrando rinnovato entusiasmo ed interesse, dall'altra la tradizione della lamentazione sembrava relegata ai ricordi; è nel privato di qualche donna che riusciamo ancora a trovare i rimasugli di questo canto, in quelle donne che affidano il loro dolore al lamento funebre.

Venuta a conoscenza di una lenta ma inesorabile scomparsa dei canti funebri, decisi così di cambiare il tema della tesi, e dedicarmi allo studio della lamentazione funebre in Sardegna, in particolar modo nella zona dell'Ogliastra.

Eppure il tema iniziale, i *cantadores* con le loro gare poetiche, è rimasto in qualche modo sullo sfondo, come a ricordarmi una questione che spesso mi sono posta: cosa c'è dietro l'improvvisazione e la rima?

La questione, ulteriore, che da questo primo sopralluogo è emersa, è quella della sopravvivenza di una tradizione, ma anche di un suo recupero. Entro quale orizzonte sociale e mentale il recupero di una tradizione sull'orlo della dimenticanza è possibile?

Un dolore da esorcizzare

«Nella perdita di una persona cara noi sperimentiamo al più alto grado l'asprezza di questa fatica, sia perché ciò che si perde è una persona che era quasi noi stessi, sia perché la morte fisica della persona cara ci pone nel modo più crudo davanti al conflitto fra ciò che passa irrevocabilmente senza di noi (la morte come fatto della “natura”) e ciò che dobbiamo far passare nel valore (la morte come condizione per l'esplicarsi della eterna forza rigenerante della “cultura”). La fatica di “far passare” la persona cara che è passata in senso naturale, cioè senza il nostro sforzo culturale, costituisce appunto quel vario dinamismo di affetti e di pensieri che va sotto il nome di cordoglio o di lutto: ed è la “varia eccellenza” del lavoro produttivo e differenziato a tramutare lo “strazio” - per cui tutti gli uomini rischiano di piangere “ad un modo” - in quel *s a p e r* piangere che reintegra l'uomo nella storia umana»¹⁷.

A parlare è Ernesto de Martino, che nel suo saggio *Morte e Pianto Rituale nel Mondo Antico* indaga a fondo il cordoglio umano dinnanzi alla morte e come questo venga risolto attraverso l'istituzione del lamento funebre. Lo studioso parte dal Mondo Antico, per passare a casi etnografici sparsi lungo tutto il bacino del Mediterraneo, con riferimenti a casi italiani, concentrandosi soprattutto in

¹⁷ Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino, (1958) 2008, p. 9

Lucania in cui condusse una ricerca etnografica negli anni '50, e si sofferma infine su un caso registrato in Romania, fino ad arrivare alla disamina del rituale funebre visto nell'ottica cristiana. De Martino, nello specifico, si pone il problema storico-religioso della lamentazione funebre. Lo fa partendo da una riflessione di Benedetto Croce che, in un passo del suo *Frammenti di etica*, parla delle conseguenze tragiche della morte sui vivi:

«La diversità o la varia eccellenza del lavoro differenzia gli uomini; l'amore e il dolore li accomuna; e tutti piangono ad un modo. Ma con l'esprimere il dolore nelle varie forme di celebrazione e culto dei morti, si supera lo strazio, rendendolo oggettivo. Così cercando che i morti non siano morti, cominciamo a farli effettivamente morire in noi»¹⁸.

Dunque, tutte le morti provocherebbero anche la morte dei vivi, per lo strazio a cui i sopravvissuti andrebbero incontro, se non venissero in soccorso le «forme di celebrazione e culto dei morti». In questo tentativo di sopravvivere ai morti, i viventi si affidano ai rituali funerari. Partendo da questo passo, de Martino cerca di dimostrare l'applicabilità di questa riflessione non solo alla forma cristiana del culto dei morti, a cui il filosofo guardava e da cui partiva per trarre le sue osservazioni, ma anche a quella delle civiltà antiche che si affacciavano sul bacino Mediterraneo. Con lo sguardo rivolto verso il mondo antico, de Martino valuta possibile «"continuare a pensare" il pensiero racchiuso nel passo del Croce»¹⁹. Il passaggio tra il culto antico dei morti e quello cristiano non è avvenuto gradualmente, come naturale evoluzione. È il frutto di uno scontro, di un «urto fra ideologia cristiana e ideologia pagana della morte»²⁰. Per capire cosa, in questo brusco passaggio, è andato perdendosi, de Martino ha delimitato il campo d'indagine a quell'aspetto dei rituali funebri antichi che «spicca come nota costante»²¹: ovvero il lamento funebre.

«Dall'Egitto alla Mesopotamia, da Israele ad Atene e a Roma il lamento riveste una importanza culturale di primo piano. In ciascuna di queste civiltà esso fu sottoposto ad elaborazioni diverse, sollevandosi in Egitto al lamento di Iside e Nephthys per Osiride, in Israele alle lamentazioni di Geremia, alimentando in Grecia la riplasmazione dell'*epos*, del commo tragico e della lirica della morte, e da per tutto collegandosi con determinati valori politici e sociali [...]»²².

18 Benedetto Croce, *Frammenti di etica* (1922) p. 24 (citato in de Martino, *Morte e pianto rituale*, p. 8)

19 E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 11

20 *Ibidem*, p. 12

21 *Ibidem*

22 *Ibidem*

La centralità del lamento per i morti, negli antichi rituali funebri, è comprovato, secondo de Martino, dal fatto che questo momento cruciale è strettamente collegato al «mito del nume che muore e che risorge»²³. Ora, ovviamente tra noi “moderni” e loro “antichi” esiste un divario immenso; nuove strutture religiose, sociali, politiche ed economiche sono intervenute ad allontanarci da questi orizzonti rituali-simbolici. La Storia ci lega, e sebbene una rottura è intervenuta a farci sentire i nostri antenati lontani ed estranei, il lamento antico è quell'oggetto immateriale che ci aiuta a capire le modalità con le quali gli antichi elaboravano ed affrontavano il cordoglio. Non solo gli antichi, ma anche quelle «società primitive» di cui parla de Martino, e dunque quelle comunità umane in cui le strutture della modernità non sono ancora pienamente penetrate. Sono culture contadine, fortemente comunitarie. De Martino le chiama «plebi rustiche [...], comunità agricole in cui vigono ancora rapporti precapitalistici e semifeudali»²⁴

Lo studio sui lamenti funebri ha potuto mettere in mostra, grazie anche e soprattutto al lavoro sul campo, l'esistenza della forte interconnessione tra mito e rito, così come della combinazione di gesto, parola e canto. «Teatro in cui si mette in scena un corpo comunicante»²⁵, il lamento funebre è un prodotto culturale frutto dell'integrazione di una componente testuale e di una musicale, così come della mimica dell'autore del canto. Analizzando gli aspetti formali del lamento funebre – ovvero per entro la sua valenza di rito – si può comprendere in che modo questo si configuri in una precisa modalità del piangere e di esprimere gli affetti.

Quali sono le caratteristiche di questo canto, che de Martino definisce «discorso protetto»? Innanzitutto il fatto di essere composto di moduli espressivi stereotipati, ovvero formule fisse a cui la lamentatrice può attingere nel corso della sua lamentazione così da «spersonalizzare il dolore»²⁶. La parola si fa, in un certo qual modo, rito; entro uno schema linguistico – ma anche metrico, melodico e ritmico – ben definito, la prefica può esplorare, entro quel «discorso protetto» a cui si è accennato, tutto il cosmo del dolore. E lo fa all'interno di un rapporto convenzionale tra emozioni e codice. Ma il fatto di essere vincolata a dei moduli espressivi, così come ad una gestualità e ad una voce specifica, non vuol dire mettere in scena una finzione menzognera, ma una “finzione veritiera”. Così come ci dice Clara Gallini, che ha scritto l'introduzione al testo *Morte e Pianto Rituale*:

«Per de Martino, se mai esiste un rapporto tra emozioni e codice, questo rapporto va visto in

23 *Ibidem*

24 *Ibidem*, p. 319

25 *Ibidem*, p. XXXI (Dall'*Introduzione* di Clara Gallini)

26 Franco Cagnetta, *Inchiesta su Orgosolo*, in *Nuovi Argomenti*, Roma, 1954, p. 72

termini dinamici, nel senso che il codice simbolico che si mette in campo nel corso della azione rituale non è un dato, ma un *prodotto*. La sua ricerca non tende di fatto a individuare l'esistenza di un diretto e immediato condizionamento sociale dell'espressione delle emozioni. È mossa piuttosto dall'intento di poter rivelare quelle dinamiche costitutive del codice stesso, che si celerebbero dietro e dentro la sua espressione. Soprattutto, in gioco non sono nè emozioni nè codici, ma “presenze”: cioè soggetti che la pratica simbolica costruisce assieme come essere individuati e comunicanti. Questa è l'individuazione del *senso* e della *forma* di un rito»²⁷.

Emozione e codice, configurandosi in un rapporto dinamico e mai semplicemente dato a priori, garantiscono l'efficacia simbolica del lamento funebre; ed è grazie a quest'ultimo, ad un lamento che è insieme sempre parola, gesto e canto, che l'integrazione tra la soggettività dell'individuo e la convenzionalità del gruppo è resa possibile. L'individuale sentire trova riscontro in emozioni ritualizzate, espresse secondo tempi e ritmi ben scanditi e previsti dal rito stesso.

Clara Gallini sintetizza magnificamente le intricate connessioni che stanno tra l'individuale e il sociale, tra la convenzionalità e la soggettività, individuate dall'antropologo:

«Vera e propria *mimesis*, il teatro del pianto si attiva [...] secondo uno specifico linguaggio: un codice stratificato, che concerne nello stesso tempo il piano della psiche e quello del corpo, dell'individuale e del sociale, del codificato e dell'istintuale. Reiterata e variabile, in tutte le sue diverse scansioni formali e temporali, la lamentazione si attiva grazie alla sinergia del gesto, della parola, del canto, che rendono esprimibile l'ineffabile della condizione di “crisi della presenza”»²⁸.

Nancy Scheper-Hughes e Margareth Lock, in un articolo del 1987 uscito su *Medical Anthropology Quarterly* col titolo *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, a chiusura del loro discorso, incentrato sulla necessità di mettere in dubbio l'efficacia del pensiero dicotomico alla base della concezione duale mente-corpo, suggeriscono di valutare il ruolo centrale che hanno le emozioni nel gettare un ponte tra il corpo e la mente. Se il lamento funebre provoca l'attivazione di determinate emozioni, è perché è lo strumento capace di mettere in comunicazione «psiche» e «soma», mente e corpo.

27 E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. XL

28 *Ibidem*, p. XLII

E se il canto non è mera finzione, non è solo convenzione, non si ferma alla semplice attuazione di norme e di codici che aiutano le presenze afflitte dalla crisi «a tramutare lo “strazio” [...] in quel s a p e r piangere che reintegra l'uomo nella storia umana», ma ad entrare in gioco è anche l'istintività, l'individualità, la padronanza delle proprie emozioni o meglio, la capacità di scegliere quale sentire far emergere, allora, in questo gioco di scambi tra opposti, il lavoro della lamentatrice può essere svolto da chiunque? O c'è chi è più “portato” ad esserlo? Il ruolo di “mediatrice delle emozioni” richiede una presenza di un certo tipo? Secondo de Martino, la lamentatrice è colei che sa piangere e che può assumere la guida del lamento. Non ha altri meriti, oltre a questo? Ad esempio qualche estro poetico?

Questo quesito mi fa ritornare alle *attitadoras* e ad una frase che ho spesso ricevuto dai miei interlocutori: «alcune erano bravissime! Altre non erano capaci e facevano ridere». Così come succedeva con i *cantadores*, l'elemento da possedere è *su donu*, il dono. Cosa significa, questo, all'interno dell'istituzione della lamentazione funebre? Il canto ai morti è, oltre che un prodotto culturale, anche un prodotto con valenze artistiche, capace di esaltare la bravura di un'autrice del canto piuttosto che no? Di fianco all'utilizzo di moduli verbali fissi, esiste un margine di libertà con cui la convenzione può convivere? Quando si parla di *su donu*, è questa presunta libertà espressiva che viene valutata. Per comprendere fino a che livello la componente personale fa l'ingresso nel canto, bisogna però prima passare per l'elemento convenzionale. Lo stesso de Martino, in realtà, ammette la possibilità di una innovazione all'interno della tradizione delle stereotipie; ovvero l'entrata della storia personale entro il mito, in quanto le vicende storiche della persona fanno breccia dentro la destorificazione resa possibile dal lamento. Ciò non toglie che è la ripetizione di moduli letterari fissi a proteggere i personaggi dalla catastrofe a cui l'apertura verso la «storicità della situazione»²⁹ porterebbe:

«Raccogliendo pazientemente in uno stesso villaggio un buon numero di documenti, ci si rende subito conto che la lamentatrice è legata ad un gran numero di vincoli rituali, e che il ricordare ha una parte molto più importante del variare e del rinnovare.»³⁰

Tenendo presente le finalità del canto funebre, che non sono quelle di generare godimento estetico, possiamo forse affermare che l'esecuzione del lamento prevede anche un certo esito estetico? Condizione necessaria del canto era l'ingresso, da parte della lamentatrice, in uno stato di *alterità* che rendeva possibile attivare quel «teatro del pianto» di cui si è parlato; ma chi cantava, oltre a

29 E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 95

30 *Ibidem*, p. 94

mantenersi in un preciso stato psichico, doveva forse possedere anche una sorta di *estro artistico*? O l'attenzione posta sulla componente estetica è frutto di cambiamenti in seno all'elaborazione stessa del lutto? Ovvero un cordoglio che nella sua elaborazione tende ad essere più individuale che collettivo?

Secondo quanto riporta de Martino nel *Rapporto Etnografico sul Lamento Funebre Lucano*,

«Il testo letterario si avvale, al pari del gesto e della melopea, di moduli definiti che formano patrimonio mnemonico tradizionale. Questi moduli tendono ad esaurire, per quanto possibile, i casi in cui – nell'ambiente economico e sociale dato – la persona può trovarsi quando sia colpita da lutto familiare. Vi sono moduli generici, validi per ogni caso di morte e adatti ad esprimere le reazioni psicologiche più frequenti; e ve ne sono di quelli che si riferiscono a situazioni più particolarizzate, come la morte del figlio ancor giovane, o della figlia vergine, del marito, della madre, della sorella, e così via. [...] Nelle stereotipie il cordoglio tende a diventare quasi il lamento di un *altro*, cioè di quell'*altro* generico e impersonale che è la tradizione collettiva del “si piange così”. Questa *alienazione* del dolore ha la funzione di attenuarlo e di renderlo sopportabile: la scarica di impulsi, il parossismo autolesionistico, trovano ristoro e disciplina appunto nella tecnica alienante delle stereotipie, di quel cantare che è anche un autoincantarsi [...]. In realtà il momento delle stereotipie avvicina la lamentazione a un sistema autonomo di atti automatici, a un organismo funzionante da sé, alquanto rescisso dalla coscienza attuale della lamentatrice: e proprio qui sta la funzione destoricante o alienante, e quindi vitalmente necessaria, della lamentazione, o meglio delle stereotipie»³¹.

Il passaggio da una società prevalentemente agro-pastorale, quale era quella sarda fino ad anni recenti, in una società più moderna e sempre più industrializzata, in che modo ha influito sulle modalità di fruire l'*attito* e di eseguirlo? O meglio, qual è il grado di conoscenza sull'istituzione del canto funebre che i miei interlocutori hanno dimostrato di avere? Il dubbio è sulla consapevolezza della stereotipia in atto nei canti. Di fronte ad un deterioramento del lamento funebre, il prodotto culturale che ne esce sarebbe spurio, ovvero elementi estranei alla sua forma tradizionale ne farebbero l'ingresso, come il margine di libertà data all'esecutrice. Oppure, può anche essere che i miei informatori, non più a conoscenza di quelli che siano i reali caratteri del lamento funebre – come la stereotipia delle forme espressive -, non siano in grado di riconoscere l'utilizzo di tali

³¹ Ernesto De Martino, *Rapporto Etnografico sul Lamento Funebre Lucano*, in *Mondo popolare e magia in Lucania*, Basilicata, Roma-Matera 1975, pp. 136-138

moduli e li associno piuttosto alla bravura dell'*attitadora*, che diventa così improvvisatrice. Hanno dimenticato il «patrimonio mnemonico tradizionale». Oppure, la terza ipotesi, è che anche l'improvvisazione ha un effetto non secondario nell'elaborazione del lutto, così come lo possiedono quei moduli verbali, melodici e mimici fissi che garantiscono la «spersonalizzazione del dolore», e pertanto pertiene anch'essa alla tradizione. De Martino spiega bene questo aspetto:

«La protezione [data dal ricorso a formule stereotipate] verrebbe meno al suo significato tecnico se non mediasse in qualche misura anche minima il ritorno alla situazione storica, e se non ridischiudesse l'anamnesi dell'evento luttuoso particolare, e quindi la possibilità di un riadattamento o di una variazione o di una innovazione dei moduli, anche soltanto di una loro reinterpretazione personale. [...] La lamentatrice trova riparo internandosi nella selva dei moduli tradizionali del “si piange così”, ma per entro questo momento protettivo riguadagna se stessa e il suo proprio singolarizzato dolore, in una dinamica che è caratteristica del lamento e che all'osservatore disattento appare ora come fredda convenzione e ipocrisia, e ora come “libera” creazione»³².

Il problema, qui, è che non siamo di fronte ad osservatori disattenti, ma a persone che hanno vissuto a più riprese il lamento funebre e ne hanno saputo cogliere l'efficacia terapeutica. Un'amica di mia nonna, signor'Anna, di anni 78, di Seui, che ha vissuto a Cagliari parte della vita e si è poi trasferita a Tortolì, mi disse che le *attitadoras* prestavano la voce a chi l'aveva persa. Eppure la reazione a questi canti non era sempre la stessa; non erano sempre le lacrime ad inondare il viso, o il pianto a percuotere le persone dal dolore. Talvolta la gente doveva trattenersi dal ridere. «Perché?» le chiedo. Perché non sempre le parole della donna che cantava al morto erano veritiere della vita del defunto, talvolta ti trovavi di fronte a castronerie o ad esagerazioni, alle quali si reagiva con risate sommesse o tramite cenni tra i presenti. Dal momento che le formule stereotipate generalmente contenevano epiteti di elogio al morto, se questo in vita aveva svolto un'esistenza non sempre impeccabile e libera da peccati, le risate potevano servire come correzione degli accessi dei moduli letterari che, reiterati in ogni canto, non avrebbero potuto adattarsi al caso. In queste situazioni, ad esempio, potrebbe intervenire la libera interpretazione e creazione dell'*attitadoras*, una innovazione delle formule stereotipate. Il tema della risata sarà argomento di un capitolo della presente tesi.

Le due rappresentazioni della morte, le due ideologie, quella cristiana e quella pagana, hanno convissuto per diversi secoli, così come gli stessi esempi tratti dalle osservazioni dirette di de

32 E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 95

Martino sul campo ci mostrano. L'incontro di queste due culture precede il momento in cui le società contadine si sono aperte alla modernità. L'antropologo ci spiega, secondo il suo personale punto di vista, frutto di un pensiero storicistico e marxista, che il culto cristiano dei morti non è stato sufficiente a debellare l'istituzione del lamento funebre in queste società in cui l'esperienza della «irrazionalità delle forze naturali e della schiacciante oppressività delle forze sociali»³³ era ancora preponderante. La precarietà esistenziale a cui tali individui erano sottoposti generava l'insorgere di angosce profonde e di istantanea crisi quando si presentava un «passare ostile all'uomo». «Presenze» fragili, potevano trovare guarigione solo grazie al dispositivo rituale della lamentazione. L'allontanamento da questa forma di ritualità funebre deve dunque prevedere, in primo luogo, un avvicinamento a determinate forme economiche.

«Nel complesso il nostro incommensurabilmente più alto distacco dalle condizioni naturali e l'ampiezza delle realizzazioni civili in tutti i domini, e gli abiti morali e le persuasioni razionali che ne abbiamo acquistato, ci fanno molto più preparati a superare i momenti critici dell'esistenza, patendo senza dubbio il rischio di non esserci ma non più nei modi così estremi che nelle civiltà primitive e nel mondo antico minacciano di continuo la vita dei singoli e quella della comunità».³⁴

Secondo de Martino, quando si assiste alla morte di una persona amata, il rischio è quello di smarrire l'orizzonte in cui il "sè" si era riconosciuto fino a quel momento, il pericolo è appunto quello di "perdere la propria presenza", in quanto diviene difficile «mantenersi nel processo culturale» in cui fino a quel momento le proprie azioni e decisioni si erano collocate; ad essere messa in dubbio è la capacità di operare delle scelte. Ciò che emerge, da tutto ciò, è il «rischio di intenebrarsi nella *ingens sylva* della natura»³⁵ E questo pericolo, secondo il ragionamento demartiniano, era più presente nelle società contadine che non in quelle moderne. Secondo Schepers-Hughes e Lock, le esperienze tragiche della vita, quelle che ti portano a vivere precarietà esistenziali, come la malattia o la morte di qualcuno, ma anche situazioni non tragiche come il trasporto sessuale o uno stato alterato di coscienza, contribuiscono ad avvicinare mente e corpo più di quanto non lo siano normalmente³⁶, in quanto intensa è l'emozione che ne scaturisce. In quelle società in cui, a detta di de Martino, era maggiore il rischio di cadere vittime di angosce esistenziali, era dunque più facile fare esperienza di quell'unità di mente e corpo di cui parlano le due

33 *Ibidem*, p. 319

34 *Ibidem*, pp. 36-37

35 *Ibidem*, p. 16

36 Nancy Schepers-Hughes, Margareth Lock, *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, in *Medical Anthropology Quarterly*, 1987, p. 29

antropologiche mediche.

Tutto lo studio di de Martino, dunque, per quanto illuminante sotto molti punti di vista, procede sulla falsa riga di un pregiudizio rivolto verso i protagonisti di questi canti, che lui definisce individui ancora immersi in profonde angosce esistenziali da cui, invece, noi «uomini moderni» ci siamo allontanati. A loro, e non a noi, il lamento funebre accorre in soccorso per padroneggiare la crisi la quale, altrimenti, prenderebbe il sopravvento sulla presenza e la scaraventerebbe in uno stato di inaccessibilità. È davvero come dice de Martino, ovvero che noi moderni non abbiamo bisogno del lamento funebre, e che abbiamo potuto aprirci alla sapienza del pianto consegnatoci dal Cattolicesimo, ben superiore rispetto al «s a p e r piangere» dei canti funebri? Ma le persone intervistate, ricordandomi gli anni passati in cui hanno assistito ai canti, mi dicevano: «Quando li cantavamo, i nostri morti, li ricordavamo più a lungo. Gli davamo un degno “ultimo saluto”». Queste stesse persone, mi sottolineavano la bravura di quelle donne. Maestria nel trovare le giuste parole, la giusta rima. Nella morte e nella malattia il mondo interno di una persona viene disfatto; eppure, così come Scheper-Hughes e Lock sottolineano, nei processi di guarigione in cui le esperienze emotivamente collettive sono intense, il mondo viene ricreato³⁷. La sua ricreazione avviene ad opera delle protagoniste di quei canti.

La Sardegna attuale è una regione che, pur conservando, sotto vari aspetti, forme e strutture tradizionali, ha abbandonato da vari decenni un'economia basata esclusivamente e principalmente sull'agricoltura o pastorizia. Si è aperta alla modernità, e, con ciò, ha iniziato ad abbandonare alcune tradizioni, tra cui quella degli *attitos*. Le *attitadoras*, a partire dagli anni '70-'80, hanno iniziato a diventare dei lontani ricordi. Di quei canti, si ricorda il *pathos* con cui comunicavano l'evento tragico e l'impatto emotivo che avevano sugli astanti. Ma non solo; come ho già accennato, se ne ricordano anche i versi passati alla storia per la loro eccezionale bellezza. Canti realmente uditi o canti tramandati di generazione in generazione. Di alcune *attitadoras* si conoscono i nomi, i cognomi, erano parenti o donne di vicinato, ma anche “maestre del canto” che venivano da paesi vicini per mettere al servizio del dolore altrui la propria voce e il proprio corpo. La lamentatrice era donna, ma non tutte le donne erano in grado di essere riconosciute come brave *attitadoras*. Si parla infatti spesso di “lamentatrici professioniste”. Secondo de Martino, lamentatrice è chi sa piangere bene. Era questo che differenziava queste donne dalle altre? La capacità di piangere ad un modo e di accompagnare i presenti a fare altrettanto? Erano donne che dovevano possedere sicuramente una memoria formidabile se volevano essere in grado di usufruire di quel patrimonio mnemonico tradizionale da cui attingere i versi e le frasi per i loro canti. Esisteva una specie di *training*? O bisognava nascere con questo dono? Il dono della memoria o il dono della poesia?

³⁷ *Ibidem*

In *Una passeggiata nell'aldilà. In compagnia degli antichi*, di Tommaso Braccini e Silvia Romani, si legge, nell'introduzione al testo, che «aprire un varco sull'Aldilà degli Antichi non ha, semplicemente, il sapore di una rievocazione antiquaria o della riesumazione di miti ormai, definitivamente, sconfitti dal tempo. Significa intercettare, al contrario, una corrente sotterranea che, di tanto in tanto, riemerge in superficie, come accade ai fiumi dell'Oltretomba [...]. Una corrente nera che precipita a cascata nel nulla e che porta a valle i detriti di una concezione, di un *sentimento* dovremmo dire, più magmatico e cupo di quanto ci conceda la razionalità del sistema tripartito, Inferno, Purgatorio e Paradiso: è il timore angosciante che oltre l'esistenza mortale non ci sia altro che il nulla, che non esista alcuna relazione fra la vita supera e la vita infera»³⁸. Dal nulla della morte, si alza forte e stridula una voce, quella delle *attitadoras*, di cui, ogni tanto, sembra di sentire la mancanza.

La nostalgia con la quale molti rimembrano gli *attitos* testimonia la scomparsa di un sapere – quello delle *attitadoras* – che garantiva la continuità della tradizione. In cosa consisteva questo sapere?

È quello che mi propongo di andare ad indagare. Un sapere che ha che fare non solo con le modalità del piangere, ma anche con il valore artistico di questi canti.

Il canto funebre può essere considerato un atto creativo con valenze estetiche oltre che terapeutiche e simboliche?

Sa ria. L'antica scena funebre

La mia ricerca sul campo è iniziata i primi di ottobre 2019 e si è protratta fino a metà dicembre dello stesso anno. Purtroppo, dato non solo il carattere particolare della tradizione della mia indagine, che presuppone l'evento specifico della morte per la sua osservazione, ma anche a fronte di una sua quasi totale scomparsa, non mi è stato possibile partecipare a nessuna *ria*, momento del rituale funerario in cui l'*attitu* aveva luogo. Sono riuscita a raccogliere testimonianze di persone che hanno vissuto e fatto esperienza di questi canti e che, per un motivo o per un altro, hanno saputo memorizzare i versi uditi. Oltre a questo gruppo di persone, un'altra categoria è formata da coloro che hanno memorizzato i versi a partire da una loro trascrizione in libretti di raccolta di canti tradizionali sardi. Ma c'è un terzo gruppo, ed è rappresentato da quelle donne che mi hanno potuto recitare oppure, in rari casi, cantare alcuni *attitos* da loro personalmente eseguiti in circostanze luttuose legate alla loro famiglia. Alcune di loro hanno fatto uno sforzo mnemonico per rispolverare dal passato canti eseguiti molti anni addietro; alcune possedevano quaderni in cui avevano trascritto quegli stessi *attitos* o inventati di nuovi.³⁹ Questo fatto è motivato dalla necessità di non dimenticare

38 Tommaso Braccini, Silvia Romani, *Una passeggiata nell'aldilà. In compagnia degli antichi*, Einaudi, Torino, 2017, p. 6

39 L'avvento della scrittura, in una tradizione che era esclusivamente orale, è sicuramente significativo in quel processo

i versi eseguiti per la morte di una persona particolarmente cara; in questi casi, i canti fornivano un valido mezzo per far riemergere il ricordo del defunto. I versi personalmente trascritti fungono da memoria “fotografica”, acquisendo un ruolo non dissimile da quello assunto di una immagine la quale, all'occorrenza e in base a precise esigenze, può essere osservata e contemplata. Analogamente, non è insolito vedere queste donne aprire le pagine, custodi dei versi, e ripercorrere visivamente, insieme al suono richiamato dai *grafemi*, il vissuto della persona amata e ormai scomparsa.

Altre ancora mi hanno inventato alcuni versi durante il nostro incontro. Rarissimi i casi in cui i canti sono conservati nella memoria di qualche uomo; per lo più sono donne le depositarie dei versi, uditi, letti o cantati. E il motivo principale è uno: gli uomini non partecipano al lamento e non lo eseguono, almeno tendenzialmente. Anche se ci sono delle eccezioni, che andrò a descrivere successivamente.

La maggioranza degli intervistati hanno età compresa tra i 70 e i 100 anni; le interviste si sono svolte per lo più nei paesi dell'Ogliastra a Barisardo, Loceri, Tortolì, Talana, Lanusei, Santa Maria Navarrese, Ulassai, Gairo. Sono riuscita ad intervistare una donna anche a Teti, in Barbagia, e un fratello di mio nonno, il più giovane, a Nuoro.

Per ricostruire il contesto rituale e il momento in cui il canto funebre si inserisce nel rito, mi rivolgo alla penna di una importante scrittrice sarda di Nuoro, Grazia Deledda. Nel suo romanzo *La via del Male*⁴⁰ ci fornisce la descrizione di una scena funebre sarda in tutta la sua ricchezza e complessità:

L'indomani, verso le dieci del mattino, una ventina di donne, sedute in circolo nella cucina dei Noina, piangevano e bisbigliavano, aspettando che i sacerdoti venissero a portar via la salma di Francesco. [...] Il disordine regnava in tutte le camere; levate le tende, velati gli specchi; chiusi gli scurini delle finestre, i pavimenti polverosi. Nella camera degli sposi, intorno alla cassa mortuaria foderata di velluto nero e di trine d'oro, ardevano otto lunghi ceri: nella camera attigua, dove s'era dato il pranzo nuziale, zio Nicola, col viso terreo e gli occhi cerchiati, riceveva le condoglianze dei parenti e degli amici. [...] Qualcuno piangeva silenziosamente, cercando di nascondere le lacrime che non stanno bene negli occhi di un uomo coraggioso; nessuno osava parlare forte, e i gridi e i singulti delle donne riunite in cucina giungevano affievoliti, come da un luogo remoto. [...]
Nella cucina si svolgeva la rita, l'antica scena funebre, resa più caratteristica dal chiaroscuro dell'ambiente. [...]

che ha portato alla scomparsa o modifica delle forme tradizionali del canto funebre

40 Grazia Deledda, *La Via del Male*, Edidue, pp. 117-120

In fondo alla cucina, nell'angolo più buio, stava la giovane vedova vestita di nero, con un costume preso a prestito da una vicina [...]. Zia Luisa e le più strette parenti del morto la circondavano; le altre donne sedevano per terra, con le gambe incrociate, tutte avvolte nelle loro pesanti tuniche e il viso seminascosto dalle bende nere e gialle di lutto.

Ogni tanto la porta s'apriva. La viva luce del mattino inondava la cucina, illuminava le donne piangenti [...]; entrava qualche altra parente che aveva cura di richiudere subito la porta e tutto ritornava più triste e grigio di prima. La nuova arrivata attraversava in punta di piedi la cucina, e chinandosi sulla vedova le diceva quasi in tono di comando: “Ma! Abbi pazienza! Sono cose del mondo e Dio solo è padrone della nostra vita. Abbi pazienza, Maria!”

“Dio sì, non gli uomini! Ah, me lo hanno ucciso come un agnello”, rispondeva Maria; e piangeva [...].

Da questa prima parte della descrizione di quanto avveniva, si possono evincere diversi particolari. Innanzitutto la suddivisione degli spazi tra uomini e donne. Le donne, in cucina, eseguono *sa ria*, ovvero «l'antica scena funebre». Don Crobeddu, parroco della chiesa di Tortolì originario di Tertenia, mi disse che uomini e donne si riunivano in due stanze differenti: in una gli uomini bevevano e fumavano, nell'altro le donne piangevano e si disperavano. La separazione spaziale aveva dunque il ruolo di differenziare i ruoli, fatto ulteriormente sottolineato dai diversi atteggiamenti assunti dagli uomini piuttosto che dalle donne. La Chiesa è intervenuta cercando di tener insieme le due parti, piuttosto che separarli, esortandoli a pregare insieme. Nel brano della Deledda, risulta che siano le donne a riunirsi in cucina; dai resoconti dei miei interlocutori, invece, erano gli uomini a sostare in quella camera, dove consumavamo pietanze e bevande.

Il fatto che alla scena funebre, in cui avveniva anche il canto, non erano ammessi gli uomini, è avvalorato dalle testimonianze di mio nonno, ad esempio, così come di altri uomini che hanno un ricordo molto più frammentario e impreciso, rispetto alle donne, proprio in virtù del divieto di partecipare al rito del lamento funebre. Così il signor Gianfranco, di anni circa 70, ex insegnante di francese, originario di Gairo, trasferitosi a Lanusei da una quarantina d'anni, ghiotto studioso di tutto ciò che concerne la tradizione sarda, mi disse che la madre e la nonna cantavano, sì, ma che a lui, appena fanciullino, non era consentito ascoltare.

Un altro elemento che si può estrapolare dalla scena descritta da Grazia Deledda, sono le condoglianze. Come si legge dal testo, la frase che viene pronunciata è «abbi pazienza». In sardo è «Passienza a ddu conosci in su celu», ovvero “abbia pazienza, lo conosceremo in cielo”. Quando moriva un bambino, invece, oltre alla frase riportata, si aggiungeva «a da pregai po su babbu e sa

mamma, ca custu esti un anghelu», “pregherà per il padre e per la madre poiché egli è un angelo”.

In quel momento s'udì il canto funebre dei sacerdoti che venivano per portar via la salma; una campana squillava, lenta e lugubre, in lontananza. Nella cucina le donne si misero a piangere con frenesia: due parenti del morto cominciarono sos attitidos. Cantavano una per volta, e a ogni versetto le donne rispondevano con un coro di gemiti, singulti e grida. Maria diventò livida: le sue labbra e i suoi occhi si chiusero; e quando i sacerdoti si fermarono salmodiando nella via, e la bara fu portata giù, lei si piegò e cadde come morta sulle ginocchia di zia Luisa.

I gemiti e le grida raddoppiarono; molte donne si avvicinarono alla giovane vedova svenuta, altre uscirono dal cortile. Solo zia Luisa conservò il suo contegno solenne; sputò lievemente sul viso cadaverico della figlia e le slacciò il corsetto. La vedova rinvenne subito, si sollevò, rigida, ma accorgendosi che il suo sposo veniva portato via per sempre, cominciò a mandare acute grida.

Nel cortile Sabina, col viso bianchissimo circondato da una benda nera, distribuiva i ceri alle persone che volevano seguire il funerale. [...] Ben presto i sacerdoti, sui cui paludamenti neri le trine d'oro scintillavano al sole, s'allontanarono salmodiando; la bara, portata dai confratelli vestiti di bianco, sparì all'angolo della via; il portone fu chiuso [...].

In questo passo invece è evidenziato l'andamento del lamento e le fasi in cui si articola. Il “canto funebre” dei sacerdoti, ovvero le liturgie funebri, provocava un intensificarsi dei canti, poiché l'arrivo del prete annunciava il momento in cui la bara e con essa il morto avrebbe abbandonato l'abitazione per sempre. Gli *attitidos* si accendevano e venivano accompagnati da pianti frenetici. Nel passo della Deledda, due sono le donne che cantano, coloro capaci di essere a guida del «coro di gemiti, singulti e grida». Quando il sacerdote arriva e la salma è portata via, il *pathos* del dolore aumenta. La scrittrice, in realtà, dice che i canti cominciano come il prete si approssima alla casa. Da quello che i miei interlocutori mi hanno detto, invece, l'avvicinarsi del prete era motivo di ulteriore angoscia: i pianti e i canti, già iniziati, si facevano più acuti, sempre più striduli, e le *attitadoras* dovevano affrettarsi a dire quanto ancora non era stato detto al caro estinto. Marta, conoscente di famiglia che col tempo è diventata buona amica, ha condiviso con me il racconto di sua madre, che si è ricordata il canto di questa donna, di Villagrande che, vedendo l'arrivo del prete, ha lanciato parole di odio e di rabbia, *frastimando* il prete. Ecco i versi:

Coru miu ca er lompendo su predi

Coru miu is gambasa de papperi
Coru miu ca er lompendo sa rugga e' pratta
Coru miu malapi a chini dda ugge
Coru miu ca er lompendo sa rugga e' pratta
*Coru miu malapi a chini dda fatta*⁴¹

Su frastimu in sardo è l'imprecazione contro qualcuno, una forma di maledizione velata⁴². Perché la donna si è messa ad imprecare contro il prete, maledicendolo? Zia Carmella, cugina di mia nonna, amante della poesia sarda e che ha partecipato a varie veglie funebri, mi ha spiegato il motivo di questi versi: il fatto che il prete stesse venendo a prendere la bara, seguito dai *cunfrara* (i confratelli), acuiva la tensione, il dolore diventava più forte, perché il momento dell'ultimo saluto si avvicinava. Così zia Carmella mi spiega: «Stavano venendo a prenderlo, e quindi il *sodo* della questione era quello. Invece andavano con sa *cunfraria* e si accorgevano che stava arrivando. E tutti guardavano, *mi ca benendo su preti*, perché le case sono anche come sono, con scale, e bisognava sgomberare la gente che dovevano entrare per scendere la bara e questo era un momento orribile. A dire poco, orribile. Come scenetta. Moglie, figli se erano grandi, sorelle. *Ca non t'indi lassausu pigai, abbarra cun nosu* (non ti lasciamo prendere, rimani con noi). *Cazzottusu a caddu baulu*. Come dire “non ti facciamo prendere. Non ti facciamo andare”. E quando arrivava il prete lo prendevano purtroppo che era andato per quello». Un tempo, il prete giungeva insieme a sa *cunfraria* ed era ben visibile, quasi annunciato, il suo arrivo. Il primo che se ne accorgeva, lo rendeva noto, e questo provocava immediatamente un intensificarsi del *pathos*. Al giorno d'oggi, mi dicono lei e mia nonna, il prete invece arriva in macchina «e quasi non ti accorgi che arriva» conclude mia nonna. Ma una volta, il suo sopraggiungere era il momento culminante dell'intero «teatro del pianto». I «cazzotti alla bara», ovvero i pugni che le donne tiravano sopra la cassa del morto (quando era presente nella stanza) in questa fase creavano un crescendo di tensione; i pugni al baule, dunque, insieme al canto, contribuivano a rendere l'atmosfera satura di angoscia e disperazione.

Colta da un altro svenimento, Maria fu portata nella sua camera e stesa sul suo letto. In cucina allora le donne ricomposero la rita e proseguirono i canti funebri, abbandonandosi, ora che la vedova non era più lì, a tutta la foga della loro ispirazione poetica. Le prefiche

41 Trad: “Cuore mio sta arrivando il prete | cuore mio [ho] le gambe di carta | cuore mio sta arrivando la croce d'argento | cuore mio maledetto chi la porta | cuore mio sta arrivando la croce d'argento | cuore mio maledetto chi l'ha fatta”

42 Gino Cabiddu, *Usi Costumi Riti Tradizioni Popolari della Trexenta*, Editrice Sarda Fossataro, Cagliari, 1966, p. 408

erano due: la balia e una zia del morto; la prima era una piccola vecchia vestita di nero, con due grandi occhi azzurri in un visino bianco e molle; l'altra vestiva con lusso, e la cintura d'argento sul bustino di velluto verde si sprofondava nella sua vita grassa. Questa prefica aveva una bella voce sonora, e godeva fama pei suoi attitudos; finché Maria aveva assistito alla rìa le due donne s'erano limitate a ricordare le virtù del morto, le sue nozze recenti, l'infanzia lontana. Ora invece descrivevano la scena orribile della sua morte, la desolazione della vedova; invocavano vendetta e imprecavano contro l'assassino.

'Nostra Signora del Monte', cantava la balia che sembrava molto commossa e si asciugava ogni tanto gli occhi con la manica della camicia, 'tu che sei misericordiosa coi buoni, sii implacabile coi malvagi. Punisci in questa vita e nell'altra colui che ha assassinato l'uomo più mite della terra, il mio figlio di latte, il garofano mio.'

'Francesco Rosana', diceva la zia del morto, 'oh, tu che eri il più bel sogno di tutte le fanciulle nuoresi, tu che eri il fiore dei giovani, quando baldo e fiero sulla tua cavalla bianca attraversavi le tue tancas e facevi mille progetti per l'avvenire, pensavi che saresti morto in modo così orribile? Ma chi di ferro ferisce di ferro perisce. Maledetto colui che ti ha colpito; maledetto'.

'Maledetto: quante gocce di latte ho dato al morto, tante ferite ti trapassino il cuore, assassino! Ah, figlio mio di latte, tu dunque non rivedrai più la tua sposa; tu non cullerai i tuoi figli, come io, che non ero tua madre, ti ho cullato.'

'Oh, sorte tremenda; i nipoti ricorderanno la morte di Francesco Rosana, imprecheranno contro l'assassino. Non vedeste? Ieri il sole era pallido e le nubi coprivano i monti, perché anche il cielo piangeva la morte di questo giovane amato e generoso'.

'Eri giusto e fedele, eri l'orgoglio della tua stirpe, l'appoggio e la stella dei tuoi parenti. Ora la tua sposa piangerà, vestita di nero come la Madonna dei Sette dolori, e i tuoi parenti cammineranno a testa china per tutto il resto della loro vita'

'Ma perché sei andato nel tuo ovile, conducendovi la tua sposa che doveva poi ritornare sola alla sua casa desolata?'

'Invano ora le tue terre e i tuoi armenti e i tuoi pascoli ti attenderanno; la messe ingiallirà, ma il padrone non benedirà più col suo sguardo l'abbondanza della raccolta'.

'Eri onesto e giusto, bianco come l'agnello appena nato; perciò ti hanno sgozzato, e il tuo sangue colorì i rovi dello Spirito Santo'.

'Persino i banditi s'inclinavano davanti a te; eri onorato da tutti, o gioiello d'oro, bellissima viola, che lasciasti tutti i cuori spezzati...'

'Noi ci strappiamo i capelli, chiedendo vendetta al cielo. Sia maledetto il latte che nutrì il

*tuo assassino; spuntino rovi sul suo cammino; che la giustizia lo afferri e ne faccia strazio'-
'Con sette colpi di pugnali bucarono il tuo cuore come si buca un pezzo di sughero; settanta
anni e altri sette duri la pena di colui che ti ha ucciso a tradimento'.*

*'Dio è buono; egli chiamò a sé il padre tuo e la madre tua prima di questo giorno nefasto;
ma chi conforterà la tua sposa, o nipote mio bello, o fiore mio, o nipote mio, che non
rivedrò mai più?'*

Qui si legge chiaramente che le donne autrici del canto funebre eseguono due differenti lamenti a seconda che ci sia la vedova o meno; come la vedova si ritira nella sua stanza, colta da uno svenimento, le due *attitadoras* rinforzano il canto con una rinnovata vena poetica, ovvero aggiungono alla declamazione delle virtù del morto anche ingiurie contro l'assassino. Eseguire il canto, dunque, vuol dire avere ben presente i fatti circostanziali la sua creazione. Mi dice signora Nicolina che la lamentatrice, ad Orotelli, procedeva secondo una costruzione degli eventi temporale; l'andamento del racconto era lento, si partiva dalla nascita, veniva fatto riferimento alla condizione familiare, se benestante o se di estrazione povera: «lei intanto iniziava a raccontare della famiglia povera, i sacrifici che avevano fatto, poi piano piano quello che avevano fatto, e poi piano piano dicevano se lo avevano ammazzato. Purtroppo capitava, adesso è meno, ma prima per la vendetta ammazzavano per ogni piccola cosa sai?».

Le due donne, ci informa la scrittrice, erano famose per la loro bravura nell'eseguire i canti. Segue l'alternanza di versi tra le due donne; si invoca la vendetta, si maledice l'assassino, si utilizzano frasi allusive alla vita virtuosa e degna del morto contrapposta all'esistenza vile del criminale. Il riferimento al tempo che passa senza più la compagnia del trapassato è mediata da figure retoriche («la messe ingiallirà») come segno del trascorrere del tempo. Al defunto vengono attribuite qualità tramite l'associazione con sostanze preziose («gioiello d'oro») o paragonandolo a creature innocenti («bianco come l'agnello appena nato»). L'invocazione alla vendetta non viene rivolta solo agli uomini, ma anche alle sfere divine: «Noi ci strappiamo i capelli, chiedendo vendetta al cielo. Sia maledetto il latte che nutrì il tuo assassino; spuntino rovi sul suo cammino; che la giustizia lo afferri e ne faccia strazio», ecc.

Lo strapparsi i capelli, poi, era uno di quei gesti del rituale che facevano da accompagnamento al canto e al pianto. Per ricostruire la scena, il gesuita Antonio Bresciani è eloquente: «Alzati come a caso gli occhi e visto il defunto a giacere, danno repente in un acutissimo strido, battono palma a palma e escono in lai dolorosi e strani. Imperocchè levato un crudelissimo compianto altre si strappano i capelli, squarcian co' i denti le bianche pezzuole ch'ha in mano ciascuna, si sgraffiano e sterminano le guance, si provocano a urlì, a omei, a singhiozzi gamebondi e soffocati, si dissipano

in larghissimo compianto. Altre si abbandonano sulla bara, altre si gittano ginocchioni, altre si stramazzan per terra, si rotolan sul pavimento, si spargon di polvere; altre per sommo dolor disperate, serrano le pugna, strabuzzan gli occhi, stridon i denti, e con faccia oltracotata sembran minacciare il cielo stesso»⁴³.

Il fazzoletto bianco, che compare anche nella descrizione del Bresciani come «bianche pezzuole ch'ha in mano ciascuna», altro non è che il tovagliolo di tessuto che le donne utilizzano generalmente per recitare il rosario e che, durante questi attimi di devozione, sono piegati a triangolo e tenuti in mano per l'angolo interno; ma durante il culto al morto, questo stesso oggetto viene sventolato in aria, assume una funzione scenica, ausiliario nella manifestazione del dolore. In un crescendo di tensione, il fazzoletto accompagna i canti sempre più acuti e struggenti. È quanto si vede anche nel documentario *Stendalì* girato da Cecilia Mangini nel 1960 sui canti della Grecia salentina. Qui le donne, in una ricostruzione di lamentazione funebre, utilizzano i fazzoletti come fossero accessori di un ballo stereotipato, stilizzato, appena abbozzato, da cui fuoriesce tutta la forza straziante e struggente di un rito arcaico. Quello stesso fazzoletto serviva anche a soffiarsi il naso e a pulirsi gli occhi.

Verso mezzogiorno la gente cominciò ad andarsene; [...] Rimasero presso la vedova alcuni parenti del morto.

Il fuoco non fu quel giorno acceso in casa Noina e nessuno pensò a preparare il pranzo: ma verso mezzogiorno tre donne portarono tre grandi cestini, dentro i quali i parenti e gli amici dei Noina mandavano il desinare bell'e pronto. [...]

Maria aveva la febbre; al coraggio e al sangue freddo, che l'avevano sostenuta nei giorni prima, seguiva in lei un accasciamento quasi morboso. [...] Ora le pareva di aver amato Francesco di vero amore; ricordava i suoi occhi, i suoi baci, le sue carezze. Come era stato buono!

Sì, avevano ragione le prefiche; era stato buono come un agnello, e come un agnello era stato sgozzato.

Da chi? Da chi?

[...] Per tre giorni una lunga processione di gente sfilò davanti alla giovane vedova. Tutti le ripetevano:

“Abbi pazienza, fatti coraggio”, e lei finì col convincersi che bisognava aver pazienza e farsi coraggio.

⁴³ Antonio Bresciani, *Dei Costumi dell'Isola di Sardegna Comparati con gli Altri Antichissimi Popoli Orientali*, Stab. Tip. Pasquale Androsio, Napoli, 1850, p. 222

Poi tutto ritornò calmo intorno a lei: il focolare venne riacceso, zio Nicola, serio e triste come un vecchio fauno annoiato, riprese le sue gite, le sue visite alle bettole [...].

Le donne ripresero le loro faccende: comprarono bende e fazzoletti neri per tutte le parenti povere che volevano portare il lutto per Francesco; distribuirono copiose elemosine in suffragio dell'anima dell'assassinato. E attesero la luna nuova per tingere di nero, con polveri e scorza di ontano, le vesti di Maria. Durante l'interlunio la tintura non riesce bene! Le finestre e il portone rimasero lungo tempo chiusi.

La scena funebre si conclude dopo qualche giorno; ma non per la vedova, che dovrà portare il lutto nei mesi a seguire – ma anche negli anni successivi – indossando gli abiti identificativi della disgrazia avvenuta: la gonna (*sa fardetta*) e la giacchetta (*su gibboni*) venivano tinte di nero, oppure comprate di quel colore, a seconda della condizione economica della famiglia. Di fronte ad un uomo, la donna in lutto doveva coprire la camicetta bianca usando il grembiule, anch'esso rigorosamente nero. Anche le mani non potevano essere mostrate, e venivano nascoste sotto il grembiule. Era come se il morto si portasse con sé ogni colore, e il candore, la luminosità non fosse ammessa. A fornirmi le informazioni circa l'usanza del costume sardo è Gianpaolo, un uomo di circa 40 anni che vive a Lotzorai. Appassionato delle tradizioni locali sarde, ha una particolare devozione per il vestito tradizionale della Sardegna. Nel corso di molti anni, ha raccolto testimonianze dalle donne e dagli uomini del paese. Ha iniziato una personale collezione di abiti tradizionali, alcuni dei quali da lui stesso realizzati. Mi informa che, a seconda della condizione familiare, i vestiti erano crespatis o damascatis. Le famiglie più povere, che non potevano permettersi di confezionare abiti nuovi, dipingevano di nero il vestito del matrimonio o quello che usavano per le feste. L'abito che le donne utilizzavano per l'occasione del funerale era leggermente più ricco rispetto a quello che avrebbero indossato, da lì in poi, durante la giornata, che era invece più semplice e scarno, realizzato con materiale più povero. Il copricapo (*su colori*) era lo stesso con cui si era soliti andare in giro, ma indossato al rovescio, foderato di nero; usato così, il gancio della catenella presente sulla parte diritta del copricapo, veniva nascosto e da *su colori* pendeva solo una misera catena. Esso, inoltre, veniva posizionato in modo da nascondere ancora di più la fronte.

Anche la camicia a lutto era, rispetto a quella solita, impoverita; la fattura presentava assenza di pizzo sia sul colletto che sui polsini, così come lungo la chiusura della camicia. La ricchezza era sacrificata in nome della povertà esteriore, così che ad un codice del vestiario corrisponde una precisa modalità dell'animo.

Il corpo del defunto invece, quasi per rovescio della situazione, veniva vestito con i suoi abiti migliori. Se i vivi esibivano tonalità scure, ad eccezione della camicetta e del fazzoletto bianchi, il

morto indossava l'abito nuziale oppure l'abito delle festività. Sobrietà e povertà del vivo contro la ricchezza del defunto. Il vivo si avvicinava alla condizione del morto tramite la limitazione degli elementi decorativi solitamente presenti nell'abito. Il defunto, invece, si presentava arricchito, il suo aspetto era quello di un signore che si apprestava ad intraprendere il viaggio verso l'aldilà in cui avrebbe incontrato i familiari e conoscenti già defunti.

Signora Maria, originaria di Ilbono di anni circa 90, conoscente di signora Anna, il giorno in cui l'ho incontrata a Tortolì, mi riporta il verso di un bravo cantadore, Ignazio Lai, il quale «fu nomminau po cantai muttetusu» e così cantò: *Candu furinti biusu, furinti tottu azzappullausu, e alloganta su dinai po sa morti.*⁴⁴

Ciò che non si poteva avere in vita, poiché si andava in giro sempre con gli abiti rattoppati, lo si poteva avere con la morte. E così «si conservavano i soldi per farsi l'abito da morti» aggiunge signora Anna, là insieme a me per intervistare signora Maria. «Magari si conservavano il vestito da sposa per metterselo alla morte. Un tempo rubavano anche gli abiti ai morti, perché li coprivano solo con la terra. Non avevano la bara» conclude signora Maria.

Gianpaolo mi riferì una frase che un'anziana signora un giorno gli disse, che lo fece rimanere molto colpito: «quando morirò e mi reincontrerò con mio marito, dovrò vestire l'abito del nostro matrimonio, così potrò vedermi bella come allora».

Un altro aspetto che qui mi preme sottolineare è l'elaborazione dei sentimenti nei confronti della persona defunta da parte della vedova: «Ora le pareva di aver amato Francesco di vero amore; ricordava i suoi occhi, i suoi baci, le sue carezze. Come era stato buono! Sì, avevano ragione le prefiche; era stato buono come un agnello, e come un agnello era stato sgozzato». Il dolore e le parole delle prefiche hanno enfatizzato l'affetto della donna per il marito morto⁴⁵. Si dà ragione a quanto le donne hanno cantato, e un sentimento nuovo sorge nel petto della vedova: il vero amore.

La ricostruzione di Grazia Deledda è sicuramente letteraria; ma non solo. La scrittrice, vissuta a cavallo tra '800 e '900, era a conoscenza di questa tradizione e ne avrà sicuramente fatto esperienza a più riprese, in prima persona. La botta e risposta delle due *attitadoras*, nonostante sia scritto in italiano, e pertanto privo di rime, fa comunque riferimento ad *attitos* reali. Un confronto tra i versi letterari della Deledda e quelli riferitimi dai miei interlocutori, oppure con quelli trascritti in qualche testo, potrebbe gettare luce sulla sopravvivenza delle formule stereotipate di cui parlava de

44 Trad. "Quando erano in vita, erano tutti vestiti con le pezze, e risparmiavano i soldi [per comprarsi gli abiti] per la morte"

45 *La via del Male* parla di un amore proibito tra Maria Noina, la vedova del passo riportato, e il suo servo, Pietro Bembu. La donna, per via delle imposizioni sociali che obbligavano a sposarsi entro la stessa cerchia sociale, si è sposata con Francesco, ricco possidente, il defunto. Lei non lo ha mai amato veramente; lo rispettava e lo stimava, aveva per lui affetto, ma non aveva mai provato il trasporto amoroso.

Martino e capire anche fino a che punto l'improvvisazione entra in gioco in questi canti.

Aspetti contestuali

«Mio marito, toscano, è morto giovane. All'età di 49 anni. Alcune mie zie sono venute dalla Sardegna per i funerali. Stavano per mettersi a cantare, ma subito le ho fermate, dicendo che là non era usanza. Figurarsi se le lasciavo cantare! Anche l'usanza, molto forte qua, di fare il giro per le condoglianze, non l'ho mai compresa. Al funerale di mia zia, che si è svolto poco tempo fa, mi sono rifiutata di riceverle. Sarò dura, severa, ma sono così. Sarà che quando mi sono trasferita in Toscana all'età di 17 anni, dopo essermi sposata, ho dovuto ricostruire, come dire, il mio personale mondo, diverso da quello che avevo lasciato; sarà che ero sola, mia suocera era già deceduta, e ho dovuto contare sulle mie sole forze».

Incontro un giorno una donna, a Lanusei, sull'ottantina, con un marcato accento toscano, che risponde senza esitazione quando qualcuno le si rivolge con frasi dialettali in sardo. Mi viene presentata dal gestore e proprietario del bar Belvedere, storico locale di Lanusei che si affaccia sulla valle da cui si può osservare la lontana baia e l'isolotto di Santa Maria Navarrese. Signora Jolea abita ormai da tanti anni in Toscana. Originaria di Lanusei, si è trasferita in “continente” - ovvero il resto d'Italia così come viene chiamata dai sardi - per sposarsi. Dalla sua testimonianza emerge un elemento importante: la dissoluzione dei legami e l'allontanamento da un contesto urbano e sociale ben preciso, con i suoi orizzonti culturali di gusto locale, è un trauma che deve essere risanato. È la stessa signora Jolea ad ammettere la necessità di ricrearsi un proprio mondo, di investire quel nuovo reale di impronta personale, abbandonando, se necessario, modi di vita e di pensiero che mal si integrerebbero con la nuova società. Ed è così, dunque, che i canti funebri non possono trovare spazio in quella Toscana di metà '900 in cui non esisteva l'usanza della lamentazione funebre. Non più da secoli, quanto meno. Il ricordo di signora Jolea apre la questione dello spazio da riempire con assetti culturali ben precisi, che devono essere accettati, per trovare posto. L'*attito* necessita non solo di un tempo di esecuzione definito dal rito in cui si situa, ma anche di un luogo sociale con caratteristiche urbane di un certo tipo, in cui lo spazio è organizzato secondo legami familiari e comunitari non casuali, come vedremo.

Quei canti, lei, li ha vissuti in prima persona, quando ancora abitava in Sardegna. E ne ha un ricordo ambivalente in cui si alterna un sentimento di contrarietà con un altro di condivisione e accettazione: «Quei canti, poi, non erano così terribili. Parlavano del passato della persona, ma erano fatti per piangere» mi aggiunge poco dopo la prima testimonianza, come se fosse un atto di

ripensamento.

Mariuccia, invece, esibisce un curioso accento romano, talvolta camuffato da una nota di sardo che fuoriesce. Anche lei originaria di Lanusei, è la sorella di un'amica di vecchia data di mia nonna. La incontriamo un giorno all'Eurospin di Tortoli, mentre faceva la spesa, lei e le sue due sorelle. Come mia nonna e mio nonno le riconoscono, inizia una conversazione dalla durata di mezz'ora buona. Rispolverano qualche aneddoto del passato, ridono, scherzano. Mia nonna mi presenta a loro, motivando la mia visita. Le tre sorelle si guardano e sorridono al ricordo di quegli episodi della loro infanzia quando si nascondevano dietro gli usci delle porte ad origliare i canti. Rispetto a Jolea, le tre sorelle hanno un ricordo caro degli *attitos*, condiviso nella loro cerchia familiare, reso intimo da quel gioco infantile che ha contribuito a creare il legame fraterno⁴⁶.

A casa, qualche giorno dopo, parlando della vastità delle risposte che l'*attitadora* è capace di formulare a seconda della situazione che di volta in volta si presenta alla sua vista, mio nonno riflette nel seguente modo: «Se uno prende, si mette a cantare, le persone che entrano da fuori, le tira in ballo; come le conosceva il morto, insomma, tutto l'andazzo, da piccoli a grandi, tutto, nominava anche i bambini che entravano». Ma come faceva l'*attitadora* ad essere a conoscenza dei legami che il morto aveva con chiunque entrasse nella stanza? L'esempio che i miei nonni mi forniscono, per spiegarmi come fosse possibile entrare a conoscenza dei fatti dell'altro, è l'incontro all'Eurospin con Veronica, Lucia e Mariuccia:

«Io non riesco a ricordarmi il nome di quella Maria, o Mariuccia. Ma so che Lucia la nominava tanto questa Mariuccia, *e begnia Mariuccia, deppi begnia Mariuccia*⁴⁷, forse era una sorella che le voleva anche bene dal modo che lei parlava di questa sorella, o perché era fuori e avevano più desiderio di vederla, mentre Veronica era a casa, altri due fratelli erano a casa. Capito? Però questa Mariuccia era un nome che lei pronunciava molto di più. L'hai sentito, se n'è andata piccolina».

Mariuccia è partita per Roma in tenera età; la sorella, rimasta a Lanusei, la ricordava spesso nelle conversazioni con i conoscenti e amici del paese. Così che mia nonna, nonostante non avesse mai conosciuto Mariuccia personalmente, era come se avesse con lei legami altrettanto forti di quelli che aveva instaurato con Lucia. «Hai visto all'Eurospin come si ricordavano i tempi?» mi chiede mio nonno, suggerendomi l'esistenza di storie capaci di essere attivate tramite il semplice incontro tra conoscenti. Soprattutto quando il tempo intercorso dall'ultima visita è stato lungo, allora

46 Vedremo, in un capitolo appositamente dedicato, il rapporto tra i canti ai morti e l'infanzia

47 Trad: "E viene Mariuccia, deve venire Mariuccia"

«incontri persone che non hai incontrato da tanti anni e *di torrada a memoria meda cosasa*⁴⁸».

La vita paesana è come una pozza d'acqua; le parole, le azioni e i legami, invece, rappresentano una goccia d'olio che, cadendo sulla superficie d'acqua, si espande, fino a toccare l'intera area. La goccia compie un percorso durante il quale incontra diverse persone, nelle quali si insedia, trovando spazio nella memoria in cui dimorare. I fatti che avvengono in paese vengono condivisi. Tra le persone ad entrare in contatto con le informazioni che circolano liberamente per le strade c'è anche colei che, a tempo debito, le utilizzerà per tessere il suo canto. *L'attitadora* abita i paesi, e abitandoli intinge la sua mente di fatti, di persone, di volti, di storie. Così come accade agli altri abitanti, ma a differenza loro, quegli stessi aneddoti verranno usati per comporre i versi. Per capire l'importanza delle relazioni umane e di come queste contribuiscano a creare un circuito di scambi non solo materiali, ma anche di informazioni e notizie, vorrei dedicare questo paragrafo ad una veloce disamina di questi aspetti che, contestuali al canto e al rituale funebre, ne anticipano l'esecuzione e ne rendono possibile la realizzazione.

Il saluto quotidiano è un tassello fondamentale della scena paesana. Non può mancare il veloce scambio di parole tra due passanti che si trovano a passeggiare casualmente per una stessa strada. «Passando lì sanno che sei figlia di quello o di quell'altro e ci tengono ad essere salutate. Tutti ti conoscono, tutti ti vedono. *Mica succedidi a Milano custu*⁴⁹. Neanche nella stessa scala. Ma hai visto anche quella in chiesa? Quella del battesimo? Stava aspettando che io mi avvicinavo per salutarla» insiste mia nonna, descrivendo una normale passeggiata in centro paese. «Qui se non saluti chi ti passa di fianco passi per maleducato» mi dice il gestore del bar Belvedere. In città passi inosservato, puoi indossare tranquillamente le cuffie e nessuno nota il tuo isolamento. Una cesura tra la socialità tipica delle comunità piccole di paese e quella a carattere invece metropolitano, è quella che emerge dalle testimonianze raccolte. Roberto, il gestore del bar, mi racconta un episodio avvenuto qualche giorno prima a Panama, riguardante la morte della moglie di un uomo originario di Lanusei. L'uomo attende la moglie a casa, ma non vedendola arrivare, si allarma, constatando il ritardo significativo che si stava creando: «Il marito, preoccupato che non tornasse, ha chiamato la polizia. È venuto a conoscenza della morte della moglie molto tempo dopo. Qui, invece, se dovesse avvenire un incidente stradale, ad esempio a Baunei, in breve tempo lo verresti a sapere» perché c'è un filo invisibile che unisce: «siamo interconnessi, ci conosciamo». Dal resoconto riconosco la povera deceduta come la cognata di una mia conoscente, della cui morte avevamo appreso a casa sua, a Tortolì, nello stesso istante in cui lei lo stava venendo a sapere, tramite una chiamata della sorella. Da Lanusei a Tortolì intercorrono circa 17 km; la distanza geografica non è stata sufficiente

48 Trad: "E ti tornano in mente molte cose"

49 Trad: "Non succede a Milano, questo"

a tenere lontane le informazioni che, come in un circuito chiuso, circolano da un polo all'altro passando per ogni punto dello spazio. «Noi l'abbiamo frequentata molto Lanusei» mi informa una donna di Tortoli, Maria Vittoria. I genitori possedevano una tabaccheria, e mia nonna si ricorda di loro. «A mamma a Lanusei la conoscevano tutti. Pensa che questo che aveva un'oreficeria a mamma le dava oro che portava poi a dei clienti, loro lo sceglievano e poi quando ritornava la settimana successiva mia mamma gli ridava l'oro che non avevano comprato e i soldi della vendita» mi racconta signora Maria Vittoria. Era un tipo di conoscenza che si fondava su una fiducia reciproca. O meglio: era la conoscenza a generare fiducia. La cognata di Maria Vittoria puntualizza il discorso della dispersione dei legami a cui Tortoli, a causa di un aumento di popolazione per nuovi flussi migratori da paesi attigui o da fuori Ogliastra, sta andando incontro: «Noi in questo vicinato, sì, buongiorno, buonasera a tutti, ma se capita, molte volte, anche io lavoro e non ci sono sempre, ma molte volte magari viene ricoverato uno, magari anche uno che abita di fronte, di fronte! *Ih ce* e io manco lo sapevo che era ricoverato. Capito hai? Prima era diverso. Adesso anche qua sta diventando come le città». Di nuovo postulata è la differenza tra la vita da paese e la vita da città. Questo divario tra una realtà a respiro più intimo e quella a carattere ampio e rarefatto tipico più della vita cittadina – a cui la stessa Tortoli sta ambendo – l'ho potuto sperimentare di persona. Passeggiare a Lanusei genera reazioni differenti da quelle che la stessa mia passeggiata provocherebbe a Tortoli. In un caso, camminare lungo il corso attira gli sguardi altrui sulla persona, volti che si caricano di domande, di interrogatori: e *china dessi?*, “chi è questa?”. È necessario inquadrare l'ignoto passante, inserirlo nella cerchia di conoscenti e amici. A Tortoli, invece, sono numericamente inferiori gli sguardi incuriositi al passaggio di un estraneo. O meglio, bisogna fare distinzione tra zone: camminare lungo il corso, in una via resa ampia da una doppia carreggiata, centro dello *shopping* cittadino, che d'estate ode parlate di tutto il mondo per il riversarsi di turisti, equivale – con le dovute differenze di grandezza – a compiere una passeggiata lungo corso Buenos Aires a Milano. Rari gli sguardi indagatori. Se, invece, ci si sposta in zone più antiche, che hanno mantenuto il loro assetto originario, come vicino alla chiesa Sant'Andrea, in piazza Cattedrale, il passo diventa *alleno*, straniero, se chi lo compie non appartiene al vicinato o al parentado. Qui la vita cittadina si restringe e i legami sono mantenuti più intimi. Questo lo si nota dalle reazioni delle persone, più simili a quelle che possono essere riscontrate a Lanusei: «Ma hai visto come si giravano anche in piazza di chiesa? Due gatti c'erano. Guardavano a te *mi*. E magari ti hanno vista con me, e *china dessi?*⁵⁰ Vedendoti vicina a me, appunto dicono, *cussa è su parenti*⁵¹. Vedi che tuo babbo non conosce più nessuno? Se li vede non dice niente» mi disse mia nonna, una volta che

50 Trad: “E chi è lei?”

51 Trad: “Questa è una parente”

andammo insieme a Lanusei. Mio padre è partito per Milano all'età di 20 anni circa; ha dovuto abbandonare tutta una serie di amicizie e conoscenze. Ha fatto famiglia a Milano, e là è rimasto. Ritornare in Sardegna significa essere in ferie, andare in vacanza; difficile, in queste condizioni, mantenere vivido il ricordo dei volti; la memoria ha lasciato andare via i nomi; difficilmente li ha trattiene. Ritornare in paese vuol dire catapultarsi indietro negli anni, ripercorrere mentalmente i luoghi vissuti in età adolescenziale, per cui difficile diventa riconoscere un volto, non avendolo visto crescere e trasformarsi.

La fitta interrelazione sociale, garantita da un apparato sociale fortemente radicato in uno stesso territorio in cui condividere valori, favori e doveri, è messa in discussione dal fenomeno di spopolamento. Trovare un «vicinato disomogeneo rispetto alla propria organizzazione sociale e al proprio specifico ambito culturale»⁵², è un ulteriore tassello a spiegazione della dissoluzione e scomparsa di alcune pratiche, come quella funebre, che trovavano la loro forza nella coesione interpersonale esistente grazie ad un territorio culturalmente e non solo socialmente condiviso.

Mi reco un giorno al museo diocesano di Lanusei curiosa di sapere se negli archivi ecclesiastici fossero custoditi i resoconti o la trascrizione dei sinodi riguardanti la questione dei canti funebri. Ma incontro solo signora Peppina, originaria di Ussassai, cuoca del museo, a Tortolì dal '61 e da quattro anni a Lanusei. Ci intratteniamo velocemente sui canti funebri, che lei ricorda aver sentito quando era più giovane. «Un tempo era viva come cosa» mi dice «adesso molto meno». Le chiedo il suo parere circa questa situazione. Mi fornisce una risposta ricca di spunti di riflessione:

«Erano cose degli antichi, che venivano tramandate. Ma adesso sta morendo chi lo sa fare, e nessuno rimane che lo sappia fare. C'erano donne bravissime. Tempo fa sono andata ad Arzana, perché era morto il fratello di un'amica. E li ho sentiti. E là se in famiglia nessuno era in grado di farlo, allora si chiamava chi sapeva eseguirli. Ma adesso i paesi si stanno spopolando. Non rimane più nessuno. I giovani vanno in università o si sposano con gente proveniente da chissà dove, e in paese non ritornano più. Un giorno chiedevo al parroco di Ussassai se si era preparato per le comunioni di quell'anno. "No" mi ha risposto e gli ho chiesto il motivo, e non potevo credere alla risposta che mi ha dato. Dice che ad Ussassai c'era solo una bambina in età di comunione, e dunque non poteva fare la cerimonia solo per lei. Sicuramente l'avranno mandata a Gairo o a Seui».

La sua testimonianza è amara, schietta, vera. Non sta rimanendo più niente, sembrerebbe. Né delle

⁵² Italo Pardo, *L'esperienza popolare della Morte. Tradizione e Modernizzazione in un Quartiere di Napoli*, in *La Ricerca Folklorica*, No. 7, *Cultura Popolare e Cultura di Massa*, 1983, p. 118

tradizioni né delle persone.

Due sono i fenomeni che possono essere osservati, a seconda delle zone geografiche: il fenomeno dello spopolamento e quello contrario della crescita demografica. Il primo interessa la maggior parte dei paesi ogliastrini; il secondo colpisce principalmente le aree più soggette al fenomeno turistico, come ad esempio Tortoli.

Parlando con persone residenti a Tortoli, emerge chiaramente come il paese sia stato interessato da un incremento demografico negli ultimi dieci anni. Dati statistici confermano questa percezione. Prendendo in esame l'arco temporale che va dal 2001 al 2018, secondo i dati forniti dal sito tuttitalia.it, la popolazione è aumentata. I flussi migratori verso il comune di Tortoli sono aumentati ogni anno. Confrontando i dati di Tortoli con quelli di un altro comune ogliastrino che, insieme a Tortoli, funge da centro maggiore, Lanusei, si notano tendenze contrarie; se, infatti, a Tortoli la popolazione ha continuato ad aumentare sensibilmente di anno in anno, a Lanusei il procedimento è stato inverso. Qui, nell'arco di un decennio, non solo la popolazione ha subito un calo costante, ma è stata interessata da un flusso migratorio da Lanusei verso altri paesi maggiore rispetto al flusso contrario, da altri paesi verso Lanusei. L'affermazione di un'informatrice è illuminante sulla situazione attuale: «Prima a Tortoli erano quelli di Tortoli, come anche a Lanusei che erano quelli di Lanusei. Invece adesso a Tortoli, se tu vai a contarli, siamo pochi». Il confronto si fa ancora più interessante, se si rapportano tra loro non solo i vari anni, ma anche diversi periodi dello stesso anno. Tortoli, in quanto zona costiera, subisce un ulteriore incremento di popolazione durante il periodo estivo, in cui arriva anche a quadruplicare il suo numero di abitanti.

Una passeggiata a Lanusei ha la capacità di catapultare l'avventore in una dimensione dove il tempo sembra essersi a tratti fermato, a tratti spezzato. Percorrere il corso principale, ovvero via Roma, vuol dire gettare uno sguardo sullo spaccato di una società con un corpo parzialmente menomato. Le vetrine di alcuni negozi mostrano i segni di un tempo interrotto; ombre di precedenti attività, espongono ora vecchie insegne, interni vuoti, pavimenti impolverati, desolate sedie sparpagliate o accatastate contro una parete. La macelleria Lai reca un foglio, affisso alla vetrina, su cui scritto: “Questo esercizio rimarrà chiuso”. La passeggiata per il centro rivela anche altri scenari, come quello composto di proteste contro decisioni calate dall'alto. Difatti, di tanto in tanto, attaccati a muri o a portoni, si leggono volantini di protesta per l'annunciata imminente chiusura della struttura ospedaliera di Lanusei, “Tutti uniti per l'ospedale ogliastrino. Protesta con noi in difesa dell'ospedale ogliastrino Nostra Signora della Mercede. Ogliastro svegliati! L'ospedale è tuo”. Davanti a piazza della Chiesa si nota un OpenShop 24, due vetrine di semplici distributori automatici di bibite e bevande, presenza che attesta una chiara influenza metropolitana. Nelle città è facile imbattersi in questi non bar, in questi non locali, in questi semplici spazi a ridosso di strade in

cui non serve ordinare la bevanda, la si seleziona. Si vede una ragazza uscire dall'ingresso con in un mano un bicchierino di plastica con dentro del caffè. Poco più avanti si osserva una casa in avanzato stato di abbandono che colpisce lo sguardo per il colore allegro che porta: intonaco azzurro, ormai scrostato, visibile non solo sulla facciata esterna, ma anche sulle pareti interne. Scesi alcuni scalini, ci si trova nelle vicinanze dell'abitazione, costruita a ridosso di altre case. Ovunque è ben evidente la prossimità con cui sono stati realizzati gli ingressi, le finestre, i cortili e le scale. Si palesa una relazione di vicinato densa e fitta; ad un tratto si odono voci, allucinazioni uditive che suggeriscono voci di donne al balcone. Entro questo miraggio, si insinuano scene di vita cittadina, comunitaria. Il pensiero corre istintivamente agli *attitos*, e dagli interni delle case inaspettato giunge un canto. La morte di un membro di quella comunità ha attivato il dolore del vicinato, di parenti, di amici. Un canto solista, seguito dalla risposta del coro. La voce rimane incastrata nei vicoli. Case, cassette, edifici nuovi e vecchi si inerpicano per le strade, incatenandosi a vicenda. Si guardano, si ascoltano. Quei canti, condivisi, uditi fin dai vicoli, che fanno piangere, sono riprodotti dal luogo, che gelosamente sembra averli custoditi. Sono incastrati nel tempo che me li ripropone ora, ascoltati tra un pensiero e l'altro. Ma è solo la mia immaginazione, e bastano alcuni secondo per ritrovarsi immersi nel più totale silenzio.

Quando interrogai il proprietario del bar Belvedere ebbi conferma dell'impressione avuta camminando per le strade di Lanusei: la città risente del processo di spopolamento. Quando gli chiesi se Lanusei fosse cambiata, negli ultimi anni, mi guarda, spalanca gli occhi e allarga le braccia: «Cambiata? Dagli anni '50 non è più la stessa. Ha perso il suo splendore. Fino a quegli anni a Lanusei c'era il mercato. Era in vista rispetto agli altri paesi. Lanusei si sta svilendo. Lo vedi anche da come le persone vivono; nessuno quasi può permettersi un caffè al bar. Meglio prenderlo a casa» - o all'OpenShop 24 penso, tra me e me - «lungo il corso nessuno cammina più. La città è svuotata». In un paese in cui lo spazio tra individui si è allargato, più complicato diventa garantire quella coesione sociale che si fonda sul riconoscimento reciproco. Tra i partecipanti alla comunità si è insinuato il vuoto, inedito inquilino di case, abitante silenzioso di strade. Giuseppe, di Lanusei, sulla sessantina, mi dice che a Niususu, il quartiere in cui ha vissuto, i ragazzini del vicinato si riunivano, giocavano, cantavano. Adesso, invece, è difficile vedere quella stessa orda di bambini raccolti nelle strade – unico luogo di aggregazione, in un tempo in cui giardini e parchi non esistevano. La produzione di pane era un altro momento di condivisione: le donne si riunivano nel vicinato e insieme si occupavano di realizzare il prodotto. Il cortiletto era un ulteriore luogo di ritrovo in cui svolgere faccende come cucire, ricamare, pulire le fave o altri ortaggi. Durante queste mansioni si raccontavano i fatti del paese. Sembrava fossero là per redigere il «*Gazzettino* 'e

*Elini*⁵³», come mi dice ironicamente signora Lucia, di circa novant'anni, originaria di Elini, un paesino di circa 500 anime, tra Ilbono e Arzana. «C'era chi diceva bugie, chi riportava un fatto, chi arrivava portando notizia di qualcosa o di qualcuno»: era un giro di informazioni che passava di bocca in bocca. Lo stesso scambio di notizie che, d'altronde, veniva attivato dalla stessa esecuzione del canto ai morti, che aveva la capacità di attirare la gente del vicinato come dell'intero paese, che si radunava così sul luogo del lutto. Signora Lucia, mi dice, che quando si trasferì a Nuoro per lavoro, non partecipava alle veglie e non andava ad ascoltare i canti che venivano fatti per qualche evento luttuoso: «là non conoscevo nessuno e non mi interessava ascoltarli». Significativo l'aspetto che questo fatto fa emergere: gli *attitos* erano eventi del paese creati per la fruizione degli abitanti. La gestione degli spazi procedeva secondo tre cerchi: dapprima si faceva affidamento sui parenti stretti; poi arrivavano quelli più prossimi e infine i conoscenti. Ma questi tre cerchi, come si è intravisto finora e si vedrà nel dettaglio più avanti, erano strettamente interconnessi in una fitta rete sociale.

Ma il paese non è solo luogo di ritrovo, in cui svolgere mansioni o intrattenersi in chiacchiere. L'interazione tra ambiente e persone è riscontrabile in quello che viene chiamato *is agonias*, ovvero i lugubri rintocchi delle campane che suonano quando qualcuno muore. *Su toccu*, il suono che annuncia la morte di qualcuno. Udito dagli abitanti del paese, è scandito seguendo un ritmo convenzionale, rendeva tutti partecipi al triste evento. La notizia era comunicata secondo un linguaggio ben preciso: *su toccu* «era diverso a seconda dell'età dell'individuo in modo che tutti, udendo quel suono, fossero in grado di comprendere se il defunto era un bambino o un adulto, ma anche se era povera o una persona benestante, perché diverso era il numero dei rintocchi»⁵⁴. Ogni decesso, dunque, era annunciato secondo le caratteristiche anagrafiche e sociali del morto. «I rintocchi variavano a seconda della località»⁵⁵ scrive Gianpaolo Caredda nel suo *Le Tradizioni Popolari della Sardegna*. Così abbiamo nella Trexenta, una regione a sud-ovest dell'Ogliastra, secondo quanto scrive Gino Cabiddu,

«tre [tocchi] per la morte di una donna, sei per un uomo, dieci per un nobile, dodici per un prete, e ventiquattro per un vescovo. Per la morte d'un bambino “pìpiu nozenti” i rintocchi non sono a distanza, ma ad “arrepiccu o ripiccu” cioè più rapidi e squillanti, quasi a festa, e con la campana più piccola e più argentina, perché è salito un nuovo angioletto in Cielo»⁵⁶

53 Trad: “Gazzettino di Elini”

54 Dolores Turchi, *Nughedu Santa Vittoria. Un Paese Custode delle Tradizioni*, Edizioni Iris, Roma, 2007, p. 125

55 Gianpaolo Caredda, *Le Tradizioni Popolari della Sardegna*, Archivio Fotografico Sardo, Sassari, 1993, p. 48

56 G. Cabiddu, *Usi Costumi Riti Tradizioni Popolari della Trexenta*, cit., p. 205

Al giorno d'oggi le campane rintoccano ancora “a morto”, ma si è persa la personalizzazione del suono. *Su toccu* si è uniformato. Ancora capace di comunicare la triste novella, ha perso la caratterizzazione del ritmo e del tempo utile a indicare l'età del defunto, se uomo o donna e a quale estrazione sociale appartenesse. L'ambiente, sotto questo aspetto, si è svuotato di senso. Le campane hanno alleggerito la grammatica del suono, rintoccano coniugati “verbalmente” alla terza persona singolare, indeterminata. Lui, lei. Indifferentemente. Giovane, adulto o anziano. Ricco o povero.

Appropriatezza dei gesti e delle parole rispetto alla situazione luttuosa è, per tornare al tema del rito funebre, quello perseguito e garantito dalla conformità alle strutture rituali. Ovvero necessità di comunicare ciò che l'altro è in grado di capire, senza fraintendimenti. È parte dell'efficacia raggiunta dai codici e dai gesti stereotipati del rito.

Un elemento imprescindibile del rito funebre, concepito come lo abbiamo descritto nel paragrafo precedente, è la vicinanza fisica col morto. La sua presenza è tangibile, oltre che visiva. Il corpo del defunto, lo abbiamo detto, si trova in casa. È adagiato su una superficie – quella del letto o del pavimento, a seconda del grado di arretratezza della dimora e del periodo storico in questione – attorno alla quale si raccolgono i parenti, secondo una disposizione più o meno definita, con i familiari più prossimi vicino al capezzale. L'ultimo addio al defunto è un atto collettivo, così che la morte di qualcuno diventa motivo di visite, di rinnovo delle relazioni sociali, dell'intensificarsi di scambi e contatti, come ho potuto constatare di persona, un giorno in cui ci siamo recati in paese, io e i miei nonni, a fare le condoglianze alla famiglia di un cugino di mia nonna, a cui è morta la moglie ottantenne. Arriviamo a Lanusei di mattina; nella via sono parcheggiate molte auto, e si percepisce nell'aria il via vai di gente mossasi per la funesta occasione. Rumori di passi riecheggiano sul selciato. Una porta è aperta; un viavai di gente accorre. Chi entra, chi esce. Persone ferme sul pianerottolo; si intrattengono in chiacchiere. Alcune portano un fazzoletto al volto, si soffiano il naso. Hanno occhi lucidi, gonfi, arrossati da un pianto momentaneamente attutito da singhiozzi. Saliamo le scale e appoggiata alla parete destra c'è una ghirlanda di fiori. Come entriamo, nel lungo corridoio una fitta fila di gente attende che si sfoltisca il numero delle persone nella stanza dove è coricato il corpo del defunto. Attendono il proprio turno per l'ultimo saluto e per dare le condoglianze alla famiglia. Le strette di mano tra i conoscenti e i parenti iniziano già in quel luogo liminale, all'ingresso dell'abitazione. Arriviamo in prossimità della bara aperta, la donna coricata al suo interno. Alla destra del capezzale stanno i parenti più stretti, i figli e il marito nelle immediate vicinanze e a seguire gli altri familiari, le sorelle di lui, poi le cugine. Nella stanza noto la presenza massiccia di donne; gli uomini sono pochi. Alcune donne, vestite con *fardetta*, piangono silenziosamente, portandosi il fazzoletto al viso per pulirlo dalle lacrime. Quasi sussurrate sono le

poche parole scambiate tra i presenti. Mi avvicino alla bara. Non guardo subito il viso, mi soffermo sui dettagli della cassa da morto e sugli abbellimenti. Ai piedi è depositata una corona di fiori finti; dietro il capo, svetta la sagoma di una croce accompagnata da due candelabri. Lei giaceva su un telo di raso bianco ad ornamento del suo eterno riposo. Per qualche istante provo ad immaginarmi come sarebbe stato il clima se invece del silenzio e delle voci sommesse si fossero sentiti i canti; se invece di venire presentata da mia nonna, fossi presentata da quella voce che “accorata” annuncia il mio ingresso.

Lasciata quella stanza, ci dirigiamo verso un'altra camera, dove gli umori si fanno più distesi, dove parlare è possibile. Là incontro la figlia di una delle cugine di mia nonna, con cui sono più o meno coetanea. Mi sistemo al suo fianco, e iniziamo a parlare. Di tanto in tanto qualcuno si avvicina, ci stringe la mano e fa le condoglianze, a cui rispondiamo con un “grazie”. In pochi mi riconoscono; la maggior parte ignora il mio grado di parentela con i presenti e, soprattutto, con la donna deceduta. Prima di stringermi la mano, e farmi le condoglianze, si informano sul mio conto: «Esti parenti?»; «sì, esti netta mia» risponde mia nonna, o annuiscono semplicemente i pochi che mi conoscono. Così sono anch'io a ricevere le condoglianze e la calorosa stretta di mano, con cui mi comunicano vicinanza. Nessuno si è avvicinato ai presenti senza questo contatto fisico tra mani. Troviamo qui il “giro per le condoglianze” di cui parlava signora Jolea. La frase dialettale «Passienza a ddu conosci in su celu» - che abbiamo detto essere quella tradizionale - ha lasciato il posto alla parola italiana «condoglianze».

Il rituale diventa un'occasione per riaffermare i legami e ridefinire un ordine sociale che risulta mutato a causa di quella morte. La salma veniva sistemata dalle donne di casa, che hanno cura di preparare il corpo ungendolo con creme, curandone il vestiario. Quest'ultimo, l'abito del morto, era tenuto altamente in considerazione, come abbiamo accennato nel paragrafo precedente, tant'è che un detto popolare afferma proprio l'importanza superiore assunta dall'abito mortuario rispetto a quello che veniva indossato quotidianamente in vita. A proposito della preparazione della salma, c'è un interessante aspetto da mostrare. Signora Anna, di Seui, mi racconta di un evento che, a causa della sua eccezionale forza con cui è stato vissuto da lei quando aveva solo 7 anni, le si è impresso nella memoria senza abbandonarla mai:

«Era morta una signora e io con un paio di altre ragazzine andiamo a vedere la morta, perché in paese si faceva così. Lo facevano gli adulti e i bambini facevano ciò che dicevano gli adulti. Io sono andata e sono rimasta molto impressionata. Anche perché doveva essere estate, perché questa donna era ricoperta di basilico che aveva anche i fiori, quindi doveva essere luglio. Il basilico fiorisce a fine luglio. Lo sai Chiara, che io per anni e anni non

potevo sentire l'odore del basilico? Non c'erano fiori al tempo... io ero una bambina di 7 anni, quindi ti sto parlando di 71 anni fa. Quindi non essendoci i fiori, per gli odori...io ricordo questa donna morta, si vedeva solo il viso, coperta di basilico. Per anni e anni non potevo sentire l'odore, mi veniva la nausea».

Tempo dopo, mia nonna mi confessa che quando era piccola era solita sentire la frase *sa frabica non mi pragidi, ca teni fragu 'e mortu*, ovvero “il basilico non mi piace, perché ha l'odore dei morti”. Le foglie di basilico, con il loro odore caratteristico, fornivano da valido strumento ornamentale per il morto ma anche, e non secondariamente, come stratagemma per coprire l'odore sgradevole proveniente dalla salma, soprattutto in quei periodi dell'anno, come l'estate, in cui il processo di putrefazione procede ad un ritmo più serrato. Così si spiega la stretta correlazione che intercorre tra il profumo del basilico, piacevole, ricercato, generalmente amato, e la presenza del corpo del defunto. Questa interrelazione può assumere valenze anche magiche e apotropaiche, così come scrive Paolo Pastonesi in *Tortoli Celu Inferru. La Storia, i Luoghi, le Tradizioni del Territorio di Tortoli e Arbatax*:

«In cimitero ogni parente raccoglieva qualche rametto di rosmarino, per portarlo in casa del morto. A casa nella stanza dove era rimasto esposto il cadavere si profumava l'aria ponendo nel braciere acceso dei rami di rosmarino e forse anche di altre erbe aromatiche portate dai parenti. Si faceva su fummentu, un'affumicazione ritenuta purificatrice, la cui tecnica non è molto dissimile da quella dell'incenso. La pratica di profumare la stanza del morto si fondava sulla convinzione che il profumo, come simbolo di vita, dovesse imporsi al fetore emanato dal cadavere. Si riteneva inoltre che questa pratica servisse per cacciare via dal locale l'ombra del morto, sostituendo l'aria profumata all'aria fetida che veniva identificata con lo stesso spettro della persona morta. Per essere più sicuri di allontanare lo spettro del morto e liberarsi dalla paura nei suoi confronti, come fosse un rito esorcistico, si usava saltare sopra i bracieri fumiganti. Questo metodo primitivo di profumare l'aria è in linea con l'origine stessa del termine profumo, che deriva dal fatto che anticamente nell'aria si otteneva un odore gradevole diffondendovi il fumo emanato da sostanze che venivano bruciate»⁵⁷

Un informatore di Barisardo, Gabriele di anni 40, membro di un'associazione di recupero e studio

⁵⁷ Paolo Pastonesi, *Tortoli Celu Inferru. La Storia, i Luoghi, le Tradizioni del Territorio di Tortoli e Arbatax*, Editore Grafica, 1991, p. 131

delle Tradizioni Popolari di Barisardo, al tempo della nostra intervista impegnato nella realizzazione di una mostra sul tema del vestiario tradizionale, mi informa su alcune particolarità del rito funebre in uso qualche tempo fa. Innanzitutto le tovaglie, sui cui si adagiava il morto, erano realizzate al telaio, appositamente per il defunto. *Tialla e' mortu* era il termine. Mi spiega, inoltre, che sul petto del defunto non poteva mai mancare il crocifisso, che veniva dunque posizionato in fase di preparazione della salma. Nella stanza venivano accesi dei lumini e con un telo nero veniva ricoperto lo specchio e tutte le superficie riflettenti. Una lunga felce era usata per scacciare le mosche dal corpo del morto e come mazzo di fiori si usavano i gerani. In un cestino regalato dai familiari del defunto era posto un tovagliolo di lino. Il caffè veniva preparato in continuazione, non solo come offerta ai visitatori, ma anche come dono a *s'anima*, all'anima del defunto che prendeva così parte alla consumazione della bevanda. Insieme al caffè poteva essere offerto del pane. Le offerte assumono il duplice significato di cortesia ai visitatori e di dono al caro estinto. Come mi spiega Marta, infatti, si donava ciò che poteva essere gradito al defunto. Quando è morto un suo zio, ad esempio, mi racconta che la zia preparò del pane, «perché zio ci teneva in particolar modo al pane. Zio ovunque andava comprava il pane». Analogo è il racconto di signora Nicolina, che ricorda la nonna con l'appellativo di *caffeargia* talmente era amante di caffè. Lei, che in vita non avrebbe mai potuto rinunciare a quella sostanza, avrebbe mai potuto privarsi di tale vizio una volta giunta nell'aldilà? Posto nella bara, insieme al corpo del defunto, trovavano alloggio tutti quegli oggetti amati in vita. L'usanza di inserire nella bara alimenti e altro genere di cose è attestato anche da Dolores Turchi: «Era frequente introdurre oggetti nelle casse da morto e deporli *in sa lettiga*, in particolare frutti e fiori che venivano messi nelle mani del cadavere perché li portasse ad altri morti»⁵⁸.

Per soddisfare questa ospitalità e convivialità non era insolito osservare file di caffettiere che si succedevano, una dopo l'altra, non solo in cucina, ma anche nei corridoi, arrivate dalle case del vicinato, portate dai familiari e conoscenti per aiutare nella preparazione del momento delle condoglianze.

L'inizio della veglia era scandito dal rintocco di campane, *su toccu*. Le visite al caro estinto e alla famiglia potevano cominciare. Di sera solo gli uomini rimanevano a vegliare sul defunto; si davano i cambi, come durante una guardia, la cui vigilanza è fondamentale. Per tutta la notte, a turno, si rimaneva nella casa del defunto, a vegliare sul suo eterno riposo. La mattina, ad accogliere le membra stanche dei sopravvissuti, erano biscotti, *papassinis*, tipico dolce sardo, o altro genere di dolci. E l'immane caffè. Non bisogna dimenticare, a questo punto, di accennare al banchetto funebre. Momento di convivialità, esprime l'abbondanza di una rinascita che segue ogni

58 D. Turchi, *Nughedu Santa Vittoria*, cit., p. 126

morte, una ricchezza e prosperità inaugurate e rese possibile proprio dal morto, grazie al quale la tavola si imbandisce di vivande. Non sono solo i vivi che rendono omaggio al morto, ma è il defunto stesso che con la sua dipartita inaugura questa abbondanza a cui tutti partecipano. Signora Maria Vittoria mi dice che alla scomparsa della madre, avvenuta nel 2004, il banchetto funebre è stato imbastito. Ma «non come quando è morto mio padre, nel 1975» - precisa subito dopo -, « che allora era una cosa...non ci stava la gente dentro». Alla cena convogliano amici, parenti, tutta la gente del vicinato, coloro che provvedevano ad imbandire la tavola; proibita era, infatti, lasciarlo fare ai familiari stretti. In particolare ad essere cucinato era il pollo, l'alimento più pratico da cucinare. L'indomani mattina gli avanzi interi potevano essere distribuiti ai bisognosi del paese. Maria Vittoria, ad esempio, ricorda di come il cibo avanzato fosse consegnato alle suore che lo avrebbero successivamente distribuito ai bambini dell'asilo. L'abbondanza e la ricchezza di questi banchetti era sottolineata dalla quantità con cui i viveri erano forniti. «Ricordo come alla morte di mio padre c'erano 22 chili di biscotti!» mi confessa Maria Vittoria, sconvolta ancora al giorno d'oggi dalla quantità.

I fiori da adagiare nella bara o sulla tomba erano di carta; quelli veri erano un lusso che non tutti potevano permettersi. In passato venivano confezionate, inoltre, delle ghirlande di ferro, pesantissime ed enormi; venivano recate in cimitero il giorno del funerale e lasciate in una stanza apposita, custodite là dentro fino al giorno dei morti, quando le corone venivano esposte all'aperto.

Il dialogo con signora Maria Vittoria illumina altri aspetti della cerimonia funebre.

Dopo essersi raccolti attorno al defunto, e dimostrato la propria vicinanza, dando gli ultimi saluti, parenti e familiari si avvicinano alla bara e insieme si recano in cimitero.

La messa si differenziava a seconda del ceto di appartenenza. Con un solo sacerdote, se si trattava di defunto di umili origini; la cerimonia era officiata da tre sacerdoti, invece, se proveniente da una famiglia benestante. Questo fatto ci è confermato dallo studio di Caredda: «Le famiglie povere [...] dovevano accontentarsi della sola partecipazione dei membri di una confraternita (se il defunto ne era stato socio), del trasporto a spalle del feretro, ricoperto semplicemente da un manto di velluto nero, e della presenza di un solo prete»⁵⁹.

A prescindere dal ceto di appartenenza, comunque, l'intera chiesa veniva addobbata di nero tramite drappi di quella tinta. Successivamente è stato adottato il colore viola. Don Minuccio, parroco di Lanusei, mi dà la spiegazione: il passaggio dal nero, che rappresenta la totale tragicità e il carattere di perdita della morte, al viola simboleggia il cambiamento in seno alla Chiesa sul significato da attribuire alla morte. Con il *Sacrosantum Concilium* del 1963, la liturgia cristiana legata al rituale funebre subisce delle modificazioni. Il nuovo orientamento abbandona le atmosfere cupe e tragiche

59 G. Caredda, *Usi Costumi Riti Tradizioni Popolari della Trexenta*, cit., p. 50

di una cristianità ancora vicina – troppo vicina – ai sentimenti medievali. Si colora di speranza, di viola, perché «il distacco da una persona cara non deve essere celebrata con elementi lugubri, nonostante l'invariato carattere tragico che accompagna la morte da sempre» mi dice don Minuccio. Non è più sul giudizio divino che l'attenzione è posta, ma sulla resurrezione dell'anima. È una speranza che la Chiesa comunica alle famiglie in lutto. Questo diverso orientamento nella celebrazione della morte è riscontrabile anche nei cambiamenti intervenuti nell'*Ufficio delle Tenebre*; l'evento tragico della morte del Cristo era rappresentato dal fracasso che, a spegnimento delle 15 candele della saettia, il candelabro triangolare, veniva prodotto tramite alcuni strumenti a percussione, come *is mammudinus* e *sa matracca* ad opera dei fedeli. Entro un'oscurità completa, dunque, il rumore che si generava era associato alla morte del Cristo. «Ma se il Cristo risorge» - mi interroga don Minuccio - «perché sottolineare la tragicità della sua morte? È la fede e la speranza cristiana che la Chiesa deve celebrare». E questo stesso atteggiamento è assunto, dalla Chiesa, anche nei confronti delle morti per così dire ordinarie, quelle dei fedeli. Il rituale funebre cristiano è così strutturato: inizia con la lettura dal Vangelo o dall'Antico Testamento e prosegue con un salmo; successivamente, si rivolge una preghiera al defunto e ai familiari, sottolineando il volere divino della resurrezione. Prima della riforma, dovendo il defunto affrontare il giudizio di Dio, le preghiere erano rivolte a questo momento. Con la nuova liturgia, invece, «è vietato ripercorrere la vita del defunto». Non solo per non acuire la sofferenza e il dolore dei familiari, ricordando il caro estinto, ma anche per non scorrere sui peccati e le mancanze, perché questo conduce il pensiero al Giudizio Divino; «Se si pensasse al giudizio, e quindi a quello che uno aveva fatto in vita, a cosa sarebbe servito Cristo che nel suo Cristianesimo insegna il valore e il senso della resurrezione?» si chiede don Minuccio. Banditi tutti quegli atti e quelle parole che sostengono il pianto e la sofferenza, sono accolti i gesti e le preghiere che risolleivano lo spirito, o cercano di farlo. La promessa della resurrezione sostiene la speranza e la fede cristiana; assecondare, invece, la disperazione e l'angoscia significa rafforzare il senso di fine e focalizzarsi sulla dipartita. La visione cristiana della dipartita terrena fa parte di quella serie di «miti di trasformazione della morte in passaggio all'immortalità»⁶⁰ analizzati da Alfonso di Nola, il quale è conciso nel descrivere gli atteggiamenti e la mentalità perseguiti dalla Chiesa:

«L'ufficiatura cattolica dei morti e degli agonizzanti [...] veicola in sé l'attitudine di trasformare le reazioni spontanee e di indirizzare il dolore verso una soluzione di salvezza. Allo scomposto emergere degli istinti di distruzione, che urgono di fronte alla perdita di un

60 Alfonso M. di Nola, *Morte e Morti*, in *Enciclopedia delle religioni*, a cura di Alfonso M. di Nola & al., vol. 4, Firenze, Vallecchi, 1972, col. 839-870, p. 847

congiunto, viene a sostituirsi un lamento ritualizzato (per es. il *Dies Irae* o il *De Profundis*), che risolve l'angoscia in speranza o in certezza di resurrezione»⁶¹.

Così che non risulta difficile capire l'atteggiamento ostile della Chiesa nei confronti di quella pratica "barbarica e pagana" del lamento funebre, con le sue esagerazioni e acute manifestazioni del dolore, non riconoscendo nel pianto ritualizzato della lamentazione un'istituzione, un sapere che disciplina il dolore e lo inserisce in schemi ben precisi e ordinati.

A contrapposizione della visione cristiana della resurrezione sta il concetto del ritorno irrelato del morto in forma di spettro, di fantasma. Diverse le testimonianze. Signora Anna, ad esempio, mi riporta un aneddoto raccontatole dalla madre su un fatto accaduto alla nonna, ovvero la bisnonna di signora Anna:

«Questa mia bisnonna, dice che era una santa donna, aveva un marito molto monello. Geloso. Anticamente, in questi paesi, non c'erano banche e si nascondevano i loro tesori nelle nicchie, in campagna, e in dialetto si chiama *scusorgiu*, dove mettevano le loro cose preziose, principalmente soldi. Quindi questa mia bisnonna sogna, però lei dice che non stava sognando, che era sveglia. Dice che le appare quest'uomo, in costume sardo, quindi con le *bragas*, che le dice: "Ascolta, sto penando – era morto quest'uomo – controllando questo mio tesoro ed è destinato a te e ad un altro uomo". Dice che le ha fatto vedere il posto dove lui le aveva nascosto questo tesoro, ed era in campagna. Quindi, le ha detto che doveva andare lì con quest'uomo a prendere questo tesoro e dice che erano tutti marenghi d'oro. E lei gli ha detto di no, perché dice che conosceva il marito e che era geloso. Dice che un giorno, inquieto, le ha lanciato un coltello e quasi l'ha sfiorata. Quindi, lei gli ha detto di no, e lui talmente l'aveva pregata che è ritornato il giorno dopo, la notte successiva. Anche la terza volta, lei gli ha detto di no, che non ci andava. Lui, dice, che le ha passato la mano sul corpo e si è ritrovata come se avesse della farina sopra. Però lei non è andata. E come ha passato la mano, lui le ha detto "tu mi fai pensare ancora". Dice che ha raccolto un paio di pugni di farina dal letto. E le aveva lanciato anche un anatema, che non avrebbe avuto fortuna o cosa».

Nel caso riportato, l'anima del morto fa visita alla donna allo scopo di liberarsi del fardello che lo sta opprimendo, anche nell'aldilà, ovvero essere custode di un tesoro nascosto. La donna viene pregata di entrare in possesso dei soldi nascosti, così da liberare l'anima da questo enorme peso.

⁶¹ *Ibidem*, p. 858

Situazioni simili sono raccontate anche in altre parti della Sardegna: «a Sassari si credeva che l'anima di qualcuno deceduto di morte violenta potesse mostrarsi ai vivi o per annunciare sventure o per dare indicazioni su qualche tesoro nascosto (*siddàddu*): nel primo caso compariva in un alone di luce; nel secondo fra stridere di catene, gemiti e frastuoni sordi»⁶². Il sogno rappresenta un luogo intermedio che negozia i contatti tra i vivi e i morti; la morte appartiene ad un'altra dimensione, e come tale non può che cercare il contatto con i vivi per mezzo di uno statuto non ordinario, come quello onirico. Signora Giuliana, ex insegnante di musica nella scuola media di Lanusei, originaria di Calangianu, mi confida che un giorno una conoscente le ha confessato un sogno da lei stessa fatto. Una notte, dice, le compare in sogno il figlio scomparso di recente. Le si avvicina e le avanza la seguente richiesta: «Mandami le scarpe da tennis nella tomba della prima che morirà». Qualche giorno dopo muore la suocera di una sorella di Giuliana. A quel punto la richiesta del figlio può venire soddisfatta, e nella bara della donna vengono poste delle scarpe. Anche altri interlocutori mi confermano l'esistenza di questi episodi. I morti si presentano ai vivi avanzando richieste; possono essere chiesti capi d'abbigliamento, o altro genere di oggetti. «Ogni tanto puoi osservare qualcuno che arriva con un sacchetto, con dentro qualche oggetto, chiedendo il permesso di inserirlo nella bara» mi spiega un'informatrice. Dolores Turchi conferma questa pratica: «se qualcuno dimenticava di mettere accanto al defunto un oggetto che supponeva gli fosse necessario (un bastone, una pipa, una tabacchiera) lo faceva mettere nella bara di chi moriva subito dopo perché gli fosse consegnato»⁶³. A proposito di credenze, bisogna menzionare anche quella legata ai presagi di morte o ai giorni funesti in cui morire, i quali inaugurano tutta una serie di sventure. Così mi racconta Marta, sulla sessantina, di Talana:

«Se qualcuno muore di martedì o di venerdì, si dice che o se ne porta via tre entro la settimana, o tre entro un mese. Oppure un parente entro l'anno. È come un richiamo, diciamo. Perché questo, il martedì e il venerdì, sono dei giorni forti nella magia che ti riportano indietro alla morte di Cristo. Capito? C'è un legame nella sofferenza dell'umanità. E quindi c'è questa credenza che alla fine risulta essere così, perché io l'ho sperimentato molte volte. “Eh questo defunto è morto di martedì” anche parlando così con mamma “e questo se n'è portato via altri due, devono essere tre entro la settimana” oppure entro il mese».

Fatto confermato da Caredda: «Lo stesso fatto di morire (o essere sepolti) di venerdì era considerato

62 G. Caredda, *Usi Costumi Riti Tradizioni Popolari della Trexenta*, cit., p. 51

63 D. Turchi, *Nughedu Santa Vittoria*, cit., p. 126

foriero di diversi altri decessi in un limitato periodo di tempo, che poteva variare da tre mesi ad un anno, a seconda dei paesi»⁶⁴. Discorrendo, un giorno, su *ogru malu* - il malocchio, le fattucchiere, la capacità di alcune persone di infliggere danni ad altri oppure la facoltà di prevedere avvenimenti, mio nonno si ricorda le circostanze che hanno accompagnato la scomparsa del fratello, morto a soli 8 anni. Ci riporta la frase che una zia disse a sua madre:

«*Trattaddu beni cussu piccioccheddu ca teni vita curza*⁶⁵». *CURZA!* Dopo otto giorni è morto. Era una mia zia che voleva bene a mamma e a tutti noi. È un particolare che a me mi ha toccato profondamente! Ero ragazzo, avevo 12 anni *cando è mortu*⁶⁶. Oh...Lui è caduto in mezzo alle pietre in casa, e non si è fatto niente; è caduto dall'asino, e non si è fatto niente. Stavamo rientrando dalla vigna e stava per cadere da un muro dentro dove sotto c'era un lavatoio per lavare la biancheria. Va a casa di mia nonna, la mamma di mamma, si arrampica su un muro per entrare in casa, si sposta una pietra, cade e muore».

Marta, presente alla conversazione, da la seguente spiegazione:

«Dicono che quando superi una volta un pericolo, due o tre, che ne arriva uno più grande che poi lo fa finire. E noi l'abbiamo notato in diverse occasioni questa cosa. Io ho detto, eh vai che sono tutte dicerie. No no han detto, guarda. Se è scampato da questo da questo e da questo, poi è arrivato quell'incidente che l'ha portato via. Ci sono cose...»

Queste rappresentazioni della morte e spiegazioni prescientifiche degli accadimenti umani convivono sia con la religione ufficiale che con i nuovi assetti mentali e culturali che scaturiscono dall'ingresso della modernità. Sembra di intravedere lo stesso contesto sociale e culturale delineato da Italo Pardo nel suo studio sulla rappresentazione della morte in un quartiere di Napoli: «Se è vero [...] che in questa cultura ogni evento rilevante viene vissuto in maniera collettiva e rituale, si può allora capire come in essa i contenuti culturali della modernizzazione stentino ad affermarsi completamente»⁶⁷. Ricordo, a tal proposito, la conversazione avuta con una cugina di mia nonna, di lei molto più giovane, di anni 65, che lavora all'Agenzia delle Entrate. Le chiesi se avesse mai assistito a qualche canto funebre, e mi dice di avere un vago ricordo di canti ascoltati in alcune occasioni. Mi confida di aver vissuto quei momenti con tranquillità, perché era una cosa che sentiva

64 G. Caredda, *Usi Costumi Riti Tradizioni Popolari della Trexenta*, cit., p. 44

65 Trad: "Prenditi cura di questo bambino che ha vita corta"

66 Trad: "Quando è morto"

67 I. Pardo, *L'esperienza popolare della Morte*, cit., p. 117

e sapeva condivisa da tutti, e dunque ritenuta normale. Secondo il suo parere, condividere questa pratica è importante, e mi spiega il motivo: rivalutare determinate usanze funebri, ormai sull'orlo della scomparsa, è fondamentale per riacquistare senso in un momento della vita, quello della morte, carico di significato e di smarrimento. Il valore terapeutico dei canti, mi dice, non risiede solo nel loro stesso carattere, ma anche nel fatto di essere condivisi e nel contribuire alla coesione sociale: «Aiutavano a stare insieme nel dolore e ad elaborare il lutto, a superarlo. Ma in una società individualista come questa ciò non è possibile». Questa sua testimonianza è particolarmente significativa, se confrontata con considerazioni che lei stessa mi fece riguardo le credenze popolari sul malocchio e sulle fattucchiere. In questa circostanza, la sua opinione è stata di critica: qui lei si dimostra contraria alla sopravvivenza di una mentalità ancora prescientifica e si compiace dell'ingresso, anche in Sardegna, di concezioni più “razionali”. Il parossismo dei canti, con le sue esagerazioni gestuali, mimiche e verbali, è accettato in virtù del suo potere terapeutico; non sono invece approvate pratiche bannate come “superstizioni”, più evidenti nel loro carattere magico-religioso. In questo esempio, si capisce bene come il moderno può incontrarsi con la tradizione, in un caso a giustificare l'utilità di un'antica pratica sociale e culturale, nell'altro invece rigettando il passato superstizioso e magico che mal si incontra con la razionalità scientifica. Ancora Pardo: «Così come tra l'istituto cattolico e la religiosità popolare, anche tra le fasce tradizionali della popolazione e quelle più moderne si istituiscono relazioni molto articolate e talvolta contraddittorie, al punto che spesso non è facile tenere separate [...] le influenze dell'una sul corpo strutturale dell'altra e viceversa»⁶⁸. Quest'affermazione risulta ancora più appropriata al caso in questione, se si considerano altre riflessioni fatte dalla stessa persona. Continuando a discorrere sull'utilità di pratiche che garantiscono la coesione sociale e il supporto reciproco, viene fatto riferimento al momento del parto e alle sempre più numerose crisi post-parto e di come queste non vengano affrontate insieme. Lei e mia nonna ricordano come in passato alla donna, dopo aver partorito, per quaranta giorni non le si permettesse di fare niente, neanche cucinare. In questo aspetto, c'è una nota di somiglianza con tutto l'apparato rituale-simbolico che si metteva in campo alla morte di qualcuno.

Questo veloce excursus sulle credenze e usanze legate al mondo dei morti testimonia l'ampiezza degli aspetti contestuali da tenere in considerazione nell'indagine dei lamenti funebri.

Nel 1975 muore il padre di mio nonno, a Teti. Nel 1989, la madre. Mi dice che nessuno, in quelle circostanze, cantò *attitos*. Sempre nel 1975, a Tortolì, muore il padre di Maria Assunta. Anche in questo caso, nessuno dei familiari o conoscenti ha dato vita a lamenti funebri. «*Fui gai*

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 118-119

*comenciandu a tramontai*⁶⁹» - commentano - «abbiamo pianto ma non abbiamo cantato». Altri interlocutori ammettono, con amarezza, che adesso «neanche si piange più», piuttosto «si chiacchiera». Il canto «*esti passau de moda*», è passato di moda, mi dicono. Sono semplici parole inserite in un dialogo “profano” tra i vivi e i morti a fare la comparsa al capezzale; abbandonato il canto, sparisce il suono misterioso della rima, che rende l'ultimo addio poetico, bello, armonioso, in quella ricercatezza di senso che precede il dolore stesso. «La gente è cambiata» sento dire.

L'affermazione di un'informatrice sintetizza un altro aspetto della situazione attuale: «Adesso non viene più il prete a casa. Ormai sono sempre all'ospedale i malati. Se no veniva la croce a casa e la gente rimaneva in silenzio». Qui evidenziato è un elemento fondamentale: l'assenza della salma nelle case, che viene trattenuta in ospedale, in camera mortuaria. Viene così a mancare uno dei mattoni che costituivano l'edificio del rituale funerario come l'abbiamo descritto: la vicinanza fisica col corpo del defunto. Questo determina il venir meno di tutta una serie di attenzioni all'allestimento della salma e dell'abitazione. E i canti, che prendevano vita al capezzale del defunto, attorno al corpo privo di vita, perdono il contesto materiale in cui fiorire. E in quei rari casi in cui è ancora possibile dare in casa l'ultimo saluto al caro estinto, secondo quanto mi rivela un'informatrice di Baunei, la situazione che si presenta differisce rispetto al passato: «*E timente peri since accostai a sa bara. Sempre s'inciaccostada a sa bara una fiuda, sempre fudi incui*», mi racconta signora Maria, ovvero “hanno paura di accostarsi alla bara. Una vedova si accostava sempre alla bara. Sempre là erano”.

Eppure, nonostante le difficoltà oggettive di esecuzione e la scomparsa dell'orizzonte tradizionale in cui inserirsi, i canti cercano di trovare il loro spazio in questo nuovo mondo. Come quando mi viene raccontato che alla morte di un ragazzo, una donna, la quale era stata fidanzata con l'uomo ma con il quale non si era mai unita in nozze, in prossimità della chiesa, poco prima di entrare per la cerimonia funebre, eseguì un *attito*: «Si cantava solo in casa, ma lei quando è entrata nel portone di chiesa, si è sentita. Ma dovevi vedere com'era bella questa donna che cantava al fidanzato per dire, era una cosa commovente» mi commenta l'informatrice, di Tortoli. Per aggirare i cambiamenti in atto nella società ogliastrina, i canti talvolta si insinuano in contesti che tradizionalmente non gli competono.

In molti mi hanno suggerito l'equazione per cui la scomparsa dei canti funebri sia conseguenza della graduale ma definitiva distanza che sempre più intercorre tra i vivi e i morti, inaugurata non tanto dalla morte in sé, quanto dall'introduzione di trattamenti sanitari e medici nuovi, come la somministrazione di farmaci anti-depressivi. È una pratica che viene denunciata da molti informatori, in quanto riconoscono in questa nuova usanza la difficoltà risultante di esternare il

69 Trad. “Stava già cominciando a tramontare”

proprio dolore, di sfogarsi. «Come possono esserci ancora i canti, se proibito è piangere e disperarsi?» mi sono sentita spesso ripetere. A titolo d'esempio, vorrei riportare la testimonianza di una donna di Baunei, di anni 70:

«Io mi ricordo, nel '70, quando è morto il cugino di mio marito, era morto di incidente, e la moglie aveva due figlie piccole... *Dis faianta una puntura e non s'abbigianta, abbarrianta tottu in su lettu. Non bidianta su mortu, ne cando ci ddu interranta. Das'attontanta*»⁷⁰

Tramite questa puntura, la vedova non aveva modo di partecipare al dolore per la morte del marito. Le chiesi se fosse stato un caso isolato e scuotendo la testa, mi confermò che in quegli erano stati diversi i casi analoghi, nonostante non fosse una pratica universalmente accettata. «*È benendu unu mundu oscura*»⁷¹ mi commenta, come nota finale. Ovvero, il mondo sta cambiando.

La fondazione dell'ospedale di Lanusei, avvenuto nel 1957, merita alcune considerazioni, in vista dei cambiamenti e delle novità che abbiamo visto sono state introdotte nella società ogliastrina. Riporto le informazioni fornitomi da un dipendente comunale di Lanusei:

L'Ospedale Regionale “N.S. della Mercede” di Lanusei è entrato in funzione nel Giugno 1957 e sino al Luglio 1969 è stato gestito dalle suore della Mercede.

Inizialmente poteva contare solo sul reparto di Chirurgia da circa 100 posti letto.

La morte non avviene più in casa, ad eccezione di casi particolari. Il corpo del defunto è, per la maggior parte dei casi, trattenuto in ospedale. Viene a mancare, come si è detto, la prossimità fisica col defunto. Italo Pardo, nello studio già citato, afferma:

«La vicinanza dei miei informatori coi loro morti viene ribadita clamorosamente nel loro stesso ammettere – nel caso di morte in ospedale – trasgressioni alla legge pur di “portarsi il morto a casa” affinché sia possibile vegliarlo collettivamente, *controllarlo*. Egli deve “sentire il calore delle lenzuola del suo letto” e deve godere della solidarietà rituale del gruppo a cui appartiene»⁷²

La salma del caro estinto, in casa, non è però completamente bandita. Lo si è visto nell'episodio

70 Trad: “Le facevano una puntura e non si accorgeva più di niente. Rimaneva sempre a letto, non vedeva né morto né funerale. La rintontivano”

71 Modo di dire a Baunei, Trad: “Sta arrivando un mondo buio”, come dire che le cose stanno prendendo una brutta piega.

72 I. Pardo, *L'esperienza popolare della Morte*, cit., p. 117

dalla sottoscritta personalmente vissuto. Come il caso descritto attesta, la presenza del corpo del defunto non necessariamente testimonia l'esecuzione di *attitos*. Il disfaccimento dell'impianto tradizionale avviene, dunque, su più livelli.

Lo scarto generazionale è un altro elemento da tenere in considerazione. Riporto, a titolo d'esempio, l'affermazione di una interlocutrice, sulla cinquantina: «Da piccola, quando andavamo per le condoglianze, e sentivo questi canti, mi davano angoscia». È la figlia di una delle donne intervistate. Per contro, la madre mi fornisce la sua spiegazione alla scomparsa dei canti: «Qui certe persone della mia età lo fanno. Forse le ragazze si sentono più moderne, si sono più italianizzate». La modernità ha introdotto cambiamenti di mentalità, di costume, di modi di vivere e, non ultimo, ha determinato l'utilizzo massiccio dell'italiano che ha sostituito il dialetto sardo. Chiedo a zia Carmela e a suo fratello, zio Pinuccio, il motivo della scomparsa dei canti. Zio Pinuccio trova la spiegazione in un fattore linguistico: «La lingua è stata imbastardita! “Okey”...cos'è “okey”?». Ma zia Carmela non è d'accordo; secondo lei il motivo è da ricercare nel modo di stare insieme, cambiato radicalmente rispetto al passato.

Un giorno vado al municipio di Lanusei, con l'intenzione di chiedere informazioni sui canti, curiosa anche di scoprire in che modo l'amministrazione comunale guarda questa tradizione. Mi rivolgo ad una ragazza giovane, circa mia coetanea, del servizio psicologico. Le faccio i nomi dei canti, *attito* o *attittido*, o *cantu a su mortu*. Mi guarda, perplessa. Le spiego brevemente di cosa trattano. Mi dice di non averne mai sentito parlare. Le chiedo a quel punto se fosse produttivo parlare con qualche assessore, magari con quello alla cultura. «No, lui è anche più giovane di me» mi risponde. «E poi non si interessa di queste cose. Ha uno sguardo, come dire, più moderno». Mi consiglia di rivolgermi a qualche persona anziana, che posso facilmente trovare in piazza, seduta su qualche panchina. «Loro sapranno sicuramente dirti e anzi saranno anche felici di parlarne» conclude la ragazza.

“Mettere il lutto” è un'altra usanza sull'orlo dell'estinzione. A titolo d'esempio, vorrei riportare un aneddoto raccontato da mia nonna, durante una conversazione a Tortolì con varie donne, in cui si discuteva sull'usanza di indossare l'abito a lutto:

«A me è morto uno zio. Era appena partito, andato a Frascati a lavorare. La notte stessa che è arrivato è fuoriuscita in casa una perdita di gas, e ha ucciso nove persone. Allora mia zia, mio babbo, mio zio sono partiti per Frascati. Al ritorno mia zia è tornata vestita com'era partita, perché lei era qui a Lanusei quando è successo il fatto. Tutti scandalizzati perché lei non era vestita a lutto! Le sono morti la mamma, il fratello, la sorella, il cognato, quattro nipoti e pure il marito! E lei non si era messo il lutto. Da allora, comunque, sembra fatale la

cosa, ma hanno iniziato a dire “*ah, deu puru non m'indi pongo il lutto*⁷³” hanno capito che tanto questo lutto non serviva a niente»

Come un effetto domino, la scelta di un singolo sembra essersi ripercossa sulla decisione di molti. Lo scandalo generato dal non vestirsi a lutto, ovvero indossare l'abito nero, quello tradizionale, è sintomo di una coscienza popolare ancora legata alle usanze. Non conformarsi alle regole suscitava reazione di sdegno, che aveva come scopo quello di sottolineare l'intolleranza per regole sociali non rispettate. Ma come attesta il resoconto di mia nonna, non sempre lo sdegno subisce l'effetto desiderato, soprattutto se i tempi stanno andando incontro a cambiamenti. Gli anziani, che hanno vissuto in contesti culturali pre-moderni, rappresentano la classe sociale a cui rivolgersi per chiedere informazioni circa questo passato prossimo. Ma alle veglie funebri non sempre cantano, e molte di loro non si vestono più a lutto. Così, ad esempio, dice una informatrice, originaria di Seui:

«È morta una mia cugina, di Arzana, l'hanno sepolta avanti ieri. Beh noi siamo andati. È morta in ospedale. C'era gente ma nessuno che cantava. C'erano cognate, grandi anche, di 70 anni, e potevano cantare. In chiesa, quando hanno letto la preghiera dei fedeli, lì l'ultima parte, questa persona, ha ricordato che era per zia Maria, che le abbiamo voluto tanto bene, era una brava persona».

Non più «*a cantu*⁷⁴» ma «*a fueddus*⁷⁵» vengono elargiti gli ultimi saluti al defunto. Non solo da parte dei giovani, ma anche degli anziani. Per le nuove generazioni, inoltre, il canto ai morti è troppo lugubre, genera sentimenti angosciosi. Così che esso, ad esempio, per essere considerato accettabile, deve essere epurato dai parossismi, dalle urla. Se contiene gemiti di dolore, pianti acuti e grida incontrollate, il prodotto che ne esce non è considerato *cantu a su mortu*, ma eccessiva espressione naturale di dolore. Vengono così eliminati tutti quei codici mimici-gestuali che da sempre accompagnano i canti funebri. Ad esempio, un'informatrice, sulla sessantina, mi dice che quando ha chiesto informazioni sui canti alla zia ottantenne, si è sentita dire che i canti erano urlati. A questa affermazione l'interlocutrice ha reagito con perplessità:

«Zia mi ha detto che quella stava urlando, ma io le ho detto no, semmai è il canto. Urla no. Perché se no uno dal dolore puoi urlare quanto vuoi. Ma ognuno. No io ho detto se l'ha cantata. Le ho detto “zia non confondermi il canto con le urla”»

73 Trad: “Ah, io anche non mi metto a lutto”

74 Trad: “Col canto”

75 Trad: “A parole”

Ricapitolando, gli anni a cavallo tra gli anni '50 e '70 sembrano essere cruciali. L'inaugurazione dell'ospedale, nel 1957, con le conseguenze analizzate, e il *Sacrosantum Concilium* del 1963 sono emblematici del processo di trasformazione degli assetti sociali e culturali che abbiamo visto. Sicuramente da tenere in considerazione, e che meriterebbe un'analisi a parte, è l'introduzione della pratica medica dell'iniezione o della somministrazione di farmaci a scopo anti-depressivo. Ma i cambiamenti sociali e culturali non sono univoci, e soprattutto non sono avvenuti nello stesso istante in cui sono state introdotte le novità tecnologiche o sociali analizzate. Come Vladimir Propp enuncia bene, nel suo studio sulla fiaba, esiste infatti uno iato, tra i due momenti storici, quello delle modificazioni ideologiche e quello delle basi economiche: «Non sempre il modificarsi dell'ideologia tien dietro immediatamente al modificarsi della basi economiche»⁷⁶. Il primo sopravvive di qualche decennio al sopraggiungere del secondo. Così che l'inaugurazione dell'ospedale, ad esempio, nel 1957, non provoca immediatamente delle novità in seno alla mentalità e alle pratiche sociali e culturali. Per decenni, ancora, è stato possibile osservare l'esecuzione dei canti, partecipare a banchetti funebri, vestirsi a lutto. «Noi non abbiamo a che fare con fenomeni congelati, ma con processi, vale a dire movimenti»⁷⁷ di modo che le pratiche culturali tradizionali subiscono un adattamento ai nuovi assetti sociali orientati sempre più verso la modernità. Il caso di questi “sardi” «socialmente modernizzati ma culturalmente ancora tradizionali», per citare ancora Italo Pardo, conferma «l'idea di una relazione complessa e dinamica tra struttura sociale e cultura che pone un considerevole dubbio su quelle ipotesi che le vedono unite, l'una il riflesso dell'altra in una immutabile armonia»⁷⁸. Le sopravvivenze testimoniano una rimodulazione lenta, una selezione istintiva o ponderata degli elementi da conservare e altri da scartare. L'assenza di quel «*network* di relazioni sociali»⁷⁹ esistente un tempo nelle comunità di villaggio, nel vicinato e tra di essi, rende difficile garantire il mantenimento di determinati rituali, ma non è condizione sufficiente alla loro totale scomparsa. La mancanza di coesione sociale fondata sul tipo delle comunità di paese è capace di spiegare e di mostrare, in negativo, quali elementi erano necessari alla regolare esecuzione di un *attito*. Cosa rimane, dei canti, al giorno d'oggi? Quali caratteristiche sono state trattenute, e quali invece sono scomparse, forse irrimediabilmente? Troviamo, qua e là, ancora testimonianze di *attitos*, come a Talana: «Sai che io pensavo che al mio paese era una cosa morta e sepolta, e invece parlando con mia zia, avandietro...mi ha detto che è morto un ragazzo giovane che aveva non so 54, 56 anni e ha detto “eh la mamma, altroché se l'ha cantato. Ha urlato, ha cantato, si è liberata di questo dolore”». Così che, nonostante i cambiamenti

76 Vladimir J. Propp, *Le Radici Storiche dei Racconti di Fate*, Bollati Boringhieri, Torino, (1972) 2012, p. 32

77 *Ibidem*, p. 51

78 I. Pardo, *L'esperienza popolare della Morte*, cit., p. 119

79 *Ibidem*, p.119

avvenuti qui descritti, è ancora possibile imbattersi in donne che hanno eseguito i canti in un lontano o recente passato, come nell'adiacente presente.

Sulla poesia popolare sarda

Prima di procedere con la disamina degli *attitos*, vorrei soffermarmi sui *modi* di esecuzione dei canti, ovvero sulle «forme esecutive sonore secondo le quali i canti e le danze si configurano e sono trasmessi tradizionalmente. I modi di esecuzione [...] sono anch'essi tipici della creazione folklorica, sia perché sono stati acquisiti dalla comunità come *norme* sia perché quest'ultima li ha creati, tramandati e selezionati attraverso la “censura preventiva”. Che i canti siano eseguiti da una o più voci maschili o femminili, con o senza accompagnamento di strumenti, significa che i *modi* di esecuzione non sono casuali bensì il frutto di una cristallizzazione formale, accettata ed acquisita dalla comunità»⁸⁰. Diego Carpitella, l'etnomusicologo che ha accompagnato Ernesto de Martino in tanti dei suoi viaggi alla scoperta della cultura popolare del sud Italia, sottolinea che quella sarda è una «poesia *cantata* e non recitata»⁸¹, come d'altronde tutte le forme di poesia popolare. I due piani – il musicale e il verbale – sono connessi e dialogano tra di loro. Durante la ricerca, ho spesso chiesto l'esecuzione dei canti quale fosse, e se fosse possibile per quelle donne che stavo intervistando riprodurmi musicalmente alcuni dei canti riportati. Ma non sempre mi è stato possibile ascoltare la versione cantata di quei componimenti. Sicuramente il fatto che i canti funebri, per loro stessa natura carichi di dolore e di sofferenza, nascano dallo strazio e dal patimento spiega gli ostacoli che si incontrano quando si chiede una riproduzione cantata fuori dal contesto che li presuppone.

L'etnomusicologo distingue i canti in categorie per genere, per accompagnamento strumentale e per numero di voci. Abbiamo «i canti per *una voce femminile* (*anninnia* [...], *attitu* [...], *duru-duru* [...], *andimironnai* [...], *muttettu* [...]); per *due voci femminili alterne* (*a boche'e ballu* [...]); per *voci femminili alterne* (*mutos* [...]); per *voce femminile e strumento* (*mutettu* [...]); per *voci femminili e strumento* (*mutos e sa chitarrina* [...]); per *voce femminile alterna con voci femminili* (*mutettus trallalero* [...], *rosario* [...]); per *voce femminile e voci miste* (*gobbula* [...]); per *voci femminili* (*gosos* [...]). A cui si aggiungono canti per *voce maschile e strumento* (*gobbula* [...]; *canzone a curba* [...]); per *voci maschili alterne e strumento*; per *voce maschile + quattro voci* (*perentunata* [...], *terzina improvvisata* [...], *ottava improvvisata* [...], *miserere* [...], *Stabat Mater* [...], *mutos a tenore* [...], *boghe longa* [...], *passi torrau* [...], *ballu tondu* [...]); per *voce maschile + cinque voci maschili* (*Passio* [...]); per *voce maschile, coro ed armonium* (*gosos* [...]); per *due voci maschili e*

80 Diego Carpitella, *Musica Sarda. Canti e danze popolari*, Editore Nota, Udine, (1973) 2011, p. 7

81 *Ibidem*, p. 8

coro misto (Jesu Christe [...])»⁸².

Oltre alla differenziazione riferita al genere di chi canta, alla presenza o assenza di strumenti e al numero di voci, un ulteriore elemento classificatorio, ci dice Carpitella, è la funzione sottesa ai canti: «Questa funzione può essere connessa, talvolta in maniera determinante, con l'occasione in cui emerge l'urgenza espressiva musicale, ma può anche non essere legata esplicitamente all'occasione»⁸³.

Qui lo studioso precisa che gli *attitos*, così come le *anninie*, non possono essere eseguite prescindendo dall'occasione in cui sono richieste. Un *attito* ha bisogno di un defunto; l'*anninia* di un bambino. Vedremo che allo stato attuale delle cose in cui la mia ricerca si è svolta, gli *attitos* talvolta sono fuoriusciti dal contesto in cui la loro presenza è richiesta.

«I modi di esecuzione sono [...] da ascrivere alla tipica creazione popolare che li tramanda con la stessa continuità normativa delle forme verbali-musicali»⁸⁴. Da una parte, i *modi* esecutivi, dall'altra le *forme* verbali-musicali e i *motivi*. Tutti e tre insieme definiscono un canto. Si chiede lo studioso, «se essi modi siano determinati anche dalle *forme* e dai *motivi* che vengono tramandati: cioè, se a mutazioni di *forme* verbali-musicali (intese per la loro metrica, fonetica e morfologia) e di *motivi* (intesi come “contenuti”) corrispondano mutazioni dei *modi* esecutivi».⁸⁵ Dinnanzi alla presenza di uomini che eseguono *attitos*, fatto che ho riscontrato spesso durante la ricerca, la domanda che mi sono posta è se forse non si tratta di un procedimento inverso, ovvero se non sono i cambiamenti sui modi di esecuzione ad agire sulle forme e sui motivi.

Come riconoscere un canto dall'altro, se si prescinde, ad esempio, dal motivo, considerato che «gli stessi moduli fonico-melodici e fonetico-verbali si possono trovare in “generi” stroficamente diversi»⁸⁶? Prosegue Carpitella: «nell'*attitu*, nella *anninnia*, nel *duru-duru*, troviamo le stesse catene foniche [ovvero i moduli melodici]». Ci sono stati interlocutori che, partendo dall'ascolto di uno degli *attito* che ho registrato, non hanno riconosciuto la melodia, scambiandola per un altro genere. Un esempio è fornito dal fratello di mio nonno psichiatra di professione, originario di Teti che vive a Nuoro. Un giorno in cui andai a trovarlo, parlammo a lungo delle *attitadoras*, che lui ricordava molto bene per averle ascoltate quando accompagnava il prete a portare l'estrema unzione ai morti. Gli feci ascoltare l'*attito* di una donna di Loceri, signora Eligia di anni 94, con cui avevo parlato e la quale mi aveva eseguito un *attito* cantato e non recitato; la reazione di mio zio è stata quella di misconoscere l'*attito* della registrazione, poiché questo, a suo parere, era molto più simile ad un *gosos*. Prese il cellulare, andò su Youtube, e mi fece ascoltare un *gosos* eseguito da uomini per S.

82 *Ibidem*, p. 7

83 *Ibidem*, p. 8

84 *Ibidem*

85 *Ibidem*, p. 8

86 *Ibidem*, p. 9

Sebastiano, e mi disse: «Senti? Senti com'è simile al canto che mi hai fatto ascoltare?». Gli proposi allora l'ascolto di un altro canto da me raccolto, quello di una donna di Baunei, di anni circa 70. «Ecco, questo è giusto» mi rispose mio zio, «il canto delle *attitadoras* era arrabbiato, violento, eccessivo. Non era di certo un *gosos*. Quello che mi hai fatto ascoltare sembra una cantilena. *S'attitadora* era quella che guidava il canto. Le altre dovevano inserirsi in questa linea. Magari perché avevano meno capacità». I *gosos* sono, stando a Carpitella, di origine colta, mentre gli *attitos* hanno un'origine tutta popolare. Non dimentichiamo, inoltre, il fatto che i *gosos* sono eseguiti da soli uomini mentre invece gli *attitos* principalmente da donne. Ci troviamo quindi di fronte ad una confusione tra generi. È comunque da dimostrare il motivo di tale “errore”, se dovuto all'esecuzione erronea della donna o alla difficoltà di riconoscere i vari tipi di canto.

Nel «microsistema» sardo fondato sulle *scale* di carattere *tricordale* agiscono anche delle microvarianti, nello specifico a livello melodico, ritmico, dinamico e timbrico. «È grazie alla presenza di queste microvarianti che è possibile stabilire, con estrema sottigliezza, dei nessi tra le sequenze fonetiche del testo verbale ed il testo fonologico del testo musicale dei canti». ⁸⁷ È per tramite di queste variazioni sottili che i due livelli, del verbale e del musicale, si incastrano magnificamente l'uno nell'altro, tant'è che uno richiama l'altro, come in un gioco di specchi. Il sistema della *langue* spinge su quello della *parole* e imprime sull'uso individuale del linguaggio delle regole universali, tali per cui è l'associazione suono musicale-suono verbale a dettare l'esito compositivo. Anche la regola della rima gioca un ruolo non secondario in questa stretta alleanza tra gli aspetti ritmici e melodici e l'aspetto verbale. Il fatto, poi, che un serrato gioco tra i due livelli avviene durante l'esecuzione dei canti, è un elemento di primaria importanza, se si considerano le stereotipie in atto durante gli *attitos*; la parola in libertà si ferma alle soglie di un'intesa data dalle regole ferree tra il suono delle parole e il suono del ritmo e della melodia. Un esempio è dato dall'*attito* che una donna di Arzana, di anni 88, ha eseguito per la morte del marito. Qui compaiono fortemente marcati gli accenti di parola con cui viene fatta la rima:

Coru miu anca dolore

perdiu appu s'amore

Coro miu, ette m'a fattu Gesusu

*ca non ti biu prusu*⁸⁸

Durante l'esecuzione del canto, infatti, la donna si sofferma sulla rima sillabica, allungandone la

⁸⁷ *Ibidem*, p. 9

⁸⁸ Trad: “Cuore mio che dolore | ho perso l'amore | Cuore mio cosa mi ha fatto Gesù | che non ti vedo più”

durata. In questo modo il canto presenta un'accentuazione a fine di ogni verso, rendendo il ritmo quasi cullante. La rima rappresenta uno degli stratagemmi, adottato ampiamente negli *attitos*, così come anche in altre forme poetiche, tramite cui gli esecutori si danno il tono e il ritmo. Molte delle parole, inoltre, non sono liberamente scelte, ma appartengono al *corpus letterario* dei canti. Vedremo, più in dettaglio, questo aspetto.

Per quanto riguarda gli *attitos* sembra non sia fondamentale, per valutarne la qualità, il carattere vocale dell'esecutrice: al centro è il contenuto articolato dalla voce, ovvero le parole scelte o prescelte, il ritmo perseguito, la «gerarchia accentuale, il giuoco della pause»⁸⁹, e non tanto le competenze canore della prefica. Se alla parola è data particolare importanza, questa non può essere disgiunta dal sistema-lingua a cui appartiene, ovvero il dialetto sardo. «Una connotazione specifica è senza dubbio, ed ovviamente, data dalla lingua-dialetto: la qualcosa implica un particolare carattere etnico-biologico dell'emissione della voce, una sua fonetica, una sua ritmica, cioè un insieme di elementi-colore che determinano l'espressività musicale»⁹⁰. È stata piuttosto frequente, infatti, l'enfasi su questo aspetto nelle conversazioni con gli informatori. La recitazione degli *attito*, *muttetus*, *ottavas*, o *trallalero* avveniva rigorosamente in sardo. Se non fosse stato per la particolare attenzione che gli interlocutori hanno posto su questo fatto, l'avrei dato per scontato. Succedeva che le persone, dopo aver recitato qualche verso, si fermassero, mi guardassero e sottolineassero la particolare natura di quei versi: «scusa se te lo dico in sardo, ma non posso fare altrimenti. Ci sono le rime che solo col sardo si mantengono. In italiano è tutto diverso». È il suono della lingua sarda a veicolare determinati sensi, evidenziati anche dall'utilizzo della rima, che non potrebbero essere trasmessi se questi stessi venissero espressi in italiano.

La ritmica del verso, la sua metrica, varia a seconda del tipo di canto che ci troviamo davanti: quelli «strutturalmente più semplici e schiettamente popolari, come i *Duru-Duru* [...], i canti di questua, [...], le canzoni “*a curba*”, [...], alcuni *mutos* e *mutettus* più arcaici»⁹¹ compaiono nella forma dell'ottonario. Le variazioni che si presentano in questi canti avvengono soprattutto a livello ritmico, laddove la componente fonetica, ritmica, melodica e sintattica si mantiene «particolarmente semplice ed equilibrata, uniforme e monotona»⁹². L'*attito*, insieme al suo omologo *anninnia*, presenta invece una metrica settenaria. Qui la composizione è «leggermente asimmetrica, più duttile e dinamica, con una maggiore libertà nella dislocazione degli accenti»⁹³, fatto che consente a questi

89 D. Carpitella, *Musica Sarda. Canti e danze popolari*, cit., p. 32

90 *Ibidem*, p. 11

91 *Ibidem*, p. 33

92 *Ibidem*

93 *Ibidem*

canti di essere articolati secondo una modulazione melodica e semantica più ricca. Come vedremo, questa varietà è legata non solo alla personale elaborazione di ogni singola esecutrice, ma anche a differenze dialettali da paese a paese, che obbliga la struttura ad una resa ritmica e melodica leggermente diversa così come ci si sposta geograficamente.

Ritmica del verso e numero di sillabe, però, non sono sempre coincidenti, così che tra i due esiste uno scarto colmato dall'inserimento di parole vuote, come «l'aggiunta sistematica di una “e” iniziale»⁹⁴, di modo che la ritmica non è fissa, e un ottonario può diventare, ad esempio, settenario o può trasformarsi in endecasillabo. Questa variabilità può servire come spiegazione della confusione di mio zio dinnanzi all'*attito* di Loceri da lui riconosciuto come *gosos* per via di *sa intonazione*, in sardo, con cui era stato eseguito. La melodia, che appartiene al livello superiore, risente dei livelli inferiori, ovvero del ritmo e della strutturazione fonetica, così che la resa finale, a seconda del lavoro sottostante della ritmica e della fonetica, può variare.

Per comprendere appieno il patrimonio sardo della poesia orale, dunque, gli appartenenti alla comunità devono avere competenze, innanzitutto, sulla fonologia del metro poetico poiché, come abbiamo visto, questo appartiene al livello inferiore e determina quindi i livelli immediatamente superiori, quali la melodia e la semantica. Come leggiamo in *I suoni del linguaggio* di Marina Nespòr, la competenza linguistica di un parlante rende possibile distinguere «sequenze metriche da sequenze non metriche»⁹⁵ che sono alla base della formazione di un verso poetico. Il dialetto sardo, dunque, fornisce non solo materiale lessicale nella costruzione del canto, ma anche una specifica fonologia con cui formare le sequenze metriche della poesia. Condividere un sistema poetico, inoltre, prevede la selezione di alcuni versi piuttosto che di altri. Infatti «i versi preferiti variano entro certi limiti di buona formazione ritmica da una tradizione poetica all'altra: il decapentesillabo [...] della tradizione popolare greca [...] è uno dei versi favoriti di tale tradizione poetica, mentre è un verso minore nella tradizione italiana»⁹⁶.

Non va dimenticato, inoltre, il *pindarismo* sardo, ovvero «il passaggio rapido improvviso e fantasioso da una immagine all'altra, con i suoi sconcertanti dirottamenti logici» che attesta l'esistenza di «leggi foniche e ritmiche assolutamente popolari, e pertanto ampiamente recepite e comprensibili almeno nella comunità tradizionale»⁹⁷, come ad esempio la presenza di strofe ad introduzione di un *muttetu*, oppure a conclusione di *ottavas* nelle gare poetiche, la cui funzione non è altro che quella di consegnare all'esecutore versi cristallizzati con cui fare rima nelle strofe successive. Nelle gare poetiche l'ultima parte della competizione prevede versi chiamati *is*

94 *Ibidem*, p. 35

95 Marina Nespòr, Laura Bafile, *I suoni del linguaggio*, Il Mulino, Bologna, 2008, p. 205

96 *Ibidem*

97 D. Carpitella, *Musica Sarda. Canti e danze popolari*, cit., p. 11

battorinas. Questi sono semplicemente versi in cui compare il termine *battorina*, di per sé parola vuota, priva di referente extralinguistico, che ha come unica funzione quello di fornire la sillaba con cui fare rima nei versi successivi. Nei *mutettus* e *mutos* abbiamo quello che i miei interlocutori chiamano *isterria* e *torrada*, ovvero le due parti di cui si compongono questi canti e che strutturano il gioco di rime e di alternanze: «la seconda (*torrada*) riprende e chiude tutte le rime della prima (*isterria*)»⁹⁸ secondo lo schema AB/A'B'. Una strutturazione di questo tipo, dal momento in cui l'*isterria* e la *torrada* non sono congruenti da un punto di vista logico, pone di fronte una «logica formale, del tutto funzionale, che va al di là del senso delle parole e spesso della monotona iterazione, ambedue riscattate dal tipo e dal modo di esecuzione»⁹⁹. Tale struttura richiede, per essere riconosciuta, compresa e così apprezzata, delle competenze che, in alcuni casi, demarcano una differenza tra *esperti* e non *esperti*, cultori e non cultori di una data tradizione, così come si vedrà nel corso del presente studio.

Come nota finale di questo breve *excursus* vorrei far menzione allo stile di esecuzione dei canti, così come mi è stato tratteggiato da un'informatrice di Baunei, di anni 70: tra un canto e l'altro, che può essere un *cantu a ballu*, un *muttettu*, un *trallallero*, un'*anninnia* o un *attito*, «c'è una differenza di tonalità. Perché quando canti per allegria hai una voce squillante, allegra, e anche le parole che dici sono allegre. E il canto ad esempio quando cerchi di dormire un nipote deve essere piano. Lui si addormenta con questa ninna nanna».

Brevi nozioni etimologiche del termine

Un'ulteriore precisazione va fatta sul termine *attito*.

Innanzitutto, l'esistenza di questo termine non è attestata ovunque nella zona d'indagine del presente studio, l'Ogliastra; o quanto meno non pertiene alla memoria linguistica attuale di alcuni parlanti sardi. A Lanusei, ad esempio, il termine *attito* o il suo omologo *attittido* non è conosciuto, e menzionare tale termine genera incomprensioni e perplessità. Una volta spiegato a cosa si riferisce, allora si sente rispondere «*aaah, cantu a su mortu*», ovvero *cantu al morto*. Simile situazione a Baunei, dove l'*attito* è conosciuto come *cantu a su mortu*. Non risulta strano, dunque, se anche l'autrice dei canti, l'*attitadora*, non viene riconosciuta con questo nome, e si ricorre piuttosto ad una frase descrittiva: *Custa chi cantiada a su mortu*, colei che cantava ai morti. A Baunei, inoltre, un'informatrice mi dice che l'espressione a cui si può ricorrere per riferirsi alle donne che cantavano i morti è *Iste esatta a cantare a mortu*¹⁰⁰ ovvero *is maistra*, le maestre del canto. Mi viene spesso suggerita l'equazione per cui il termine *attitadora* può essere usato solo quando la donna in

98 *Ibidem*, p. 45

99 *Ibidem.*, p. 11

100 Trad: «è brava a cantare i morti»

questione non appartiene alla famiglia del defunto: «Da noi in Ogliastra non ci sono *sas attitadoras*. Ognuno cantava il morto di famiglia. Chi lo sapeva fare chiaramente». Vedremo in un paragrafo dedicato la questione delle donne “venute da fuori” e la loro differenza con “quelle di famiglia”.

A Tortoli, per converso, il termine è ben conosciuto, quanto meno da persone di una certa età, dagli 80 anni in su. Qui la parola diventa *attitiru* per via della particolare fonologia del dialetto locale, che tende a convertire la dentale sonora /d/ in vibrata /r/.

Per quanto riguarda la definizione del termine, mi rivolgo al linguista Max Leopold Wagner, secondo il quale *l'attittare* è «piangere il morto e fare il suo elogio, incitando nello stesso tempo alla vendetta, se si tratta di un uomo assassinato dall'avversario [...] *Attitare* è la forma log. che corrisponde a **AD-TITIARE* 'attizzare', 'aizzare alla vendetta'»¹⁰¹. La vendetta a cui fa riferimento il Wagner non è solo quella invocata per le morti violente, evento piuttosto comune in Sardegna per via di quella che viene chiamata *disamistade*, l'inimicizia e la faida tra famiglie, soprattutto nelle zone interne, ovvero il ciclo di vendette inaugurate a partire da un torto subito; ma possiamo dire trattarsi anche di una sorta di imprecazione rivolta alle entità soprannaturali, giudicate responsabili della morte. Abbiamo già fatto riferimento al canto in cui si augura la malasorte a chi porta la croce, ovvero il prete che, con il suo arrivo, annuncia il trasporto della bara in cimitero. Possiamo così espandere la denotazione del termine e l'etimologia del Wagner può reggere anche in quei casi di lutto in cui il decesso avviene per malattia o sventura, e non per colpa di un assassinio. Un giorno io e Marta andiamo a trovare zia Peppa, a Talana. In quell'occasione lei ripete *l'attito* con il *frastimu* al prete e le chiediamo a chi fossero riferiti quei versi. «*Contra a chine d'er alleau su mortu. Contra a Deu ca dd'er alleau*»¹⁰² ci risponde. Il dolore per la morte di un caro, dunque, genera una reazione di vendetta, sia rivolta verso l'umano che l'ha provocata, sia nei confronti dell'entità divina che si è presa con sé l'anima, sottraendola ai familiari.

Altra derivazione del termine è «dal latino *atat* (il guaito col quale i comici latini manifestavano lo stupore) ed altri dal greco *otototéi* (il grido di dolore degli attori tragici greci)»¹⁰³. In generale, dunque, *l'attito* è una manifestazione del cordoglio che ha come scopo, tramite l'invocazione della vendetta, quella di ottenere giustizia. In un caso il canto fungeva da generatore di quell'azione riparatrice – la vendetta appunto – che poteva sfociare realmente in ulteriore spargimento di sangue. «Il canto nasce come maledizione al nemico» mi dice mio zio Attilio. Il nemico, l'uccisore, poteva essere tanto una persona in carne ed ossa quanto entità astratte, come Dio.

Se *attito* designa nello specifico il canto, *su teu* è invece il termine per il lamento funebre *tout court*. Lo si ritrova ad Ilbono, ad esempio, dove la parola è maggiormente usata rispetto ad *attito*.

101Leopold Wagner, *Dizionario Etimologico Sardo*

102Trad: “Contro a chi ha preso il morto. Contro Dio che lo ha preso”

103G. Caredda, *Usi Costumi Riti Tradizioni Popolari della Trexenta*, cit., p. 49

Per semplicità, nel presente lavoro verrà adottato il termine *attito*.

Capitolo 2.

Improvvisazione. Una disamina

L'improvvisazione garantisce prodotti culturali sempre nuovi, in quanto variazioni dal modello musicale e poetico sono alla base dell'atto improvvisativo. L'improvvisazione, oltre a fornire elementi di innovazione, ha un ruolo chiave all'interno di molte comunità. «In ogni parte del mondo possiamo osservare attività che fallirebbero ad ottenere il loro fine se il *performer* fosse incapace di improvvisare efficacemente in presenza di altri partecipanti. Più spesso che no, per esempio, [...] le lamentatrici devono mostrare di essere sensibili ai bisogni immediati e ai desideri di coloro a cui l'esecuzione è indirizzata: presentazione di un lamento “prefabbricato” potrebbe essere considerata come un segno di insincerità»¹⁰⁴.

Bruno Agus, *cantadore* professionale, nativo di Gairo e trasferitosi ad Irgoli, in Baronia, mi spiega in cosa consiste la poesia sarda: «Abbiamo qui la tradizione della poesia scritta e la tradizione della poesia orale, quindi la poesia cantata e improvvisata. Con le dovute differenze. Una è la poesia di meditazione e una è quella che nasce in un istante senza che tu abbia neanche il tempo di pensare, quindi è un po' un mistero, è un mistero anche per noi», ovvero per loro poeti estemporanei, coloro in possesso di *su donu*. Dalle sue parole emerge un binomio, quello di poesia scritta e di poesia cantata e improvvisata. La poesia orale vede la luce per merito della capacità improvvisativa del poeta che la compone «in un istante». La poesia scritta, invece, contrapposta alla prima, è «meditata». Secondo il saggio *Recognizing Improvisation* di Stephen Blum, fino al XIX secolo, in tutta l'area europea le classi lessicali coinvolte nella designazione di una pratica considerata improvvisata erano quelle dei verbi o degli avverbi, e solo in un secondo momento a questi si sono aggiunti anche «i verbi e i nomi per specifiche pratiche o generi» come «*sortisare* e *sortisatio*, *ricercare* e *ricercar*», oppure i nomi per gli agenti, come l'italiano «*improvvisatore*». Solo verso il XIX e XX secolo sono comparsi il verbo «*improvise*» e il nome «*improvisation*»¹⁰⁵. Ora, qui, è sicuramente necessaria una distinzione. Nella poesia orale dei *cantadori*, la pratica è contrassegnata dal termine “estempoanea” e dunque improvvisa. Nel canto delle *attitadoras*, invece, a contrassegnare il termine *attito* o *attitido* è il significato del verbo da cui prendono forma: *attitai*. Come abbiamo visto, secondo Leopold Wagner il termine assume il significato di “attizzare la vendetta”, per estensione del significato originale della parola, ovvero “attizzare la fiamma”. Quegli stessi interlocutori che conoscono bene il termine *attito* e *attitadora* mi suggeriscono questa

104Stephen Blum, *Recognizing Improvisation*, in *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998., pp. 27-28 (da qui in poi traduzione mia dall'inglese)

105Ibidem, p. 36

derivazione, come signora Nicolina originaria di Orotelli: «*Attitadora* sai da cosa deriva? Attizzare il fuoco. Attizzare». Ma secondo il ragionamento di altri, incluso lo scrittore e giornalista Paolo Pillonca, il termine può riferirsi anche all'atto di porgere il seno ad un bambino per allattarlo, per un'etimologia più popolare che dotta, che vuole *attito* derivare da *sa tita*, ovvero “seno” in sardo. Questo mi suggerisce che nell'*attito* ad entrare in questione non è tanto l'azione estemporanea del verseggiare e del cantare, quanto un atto istintivo, naturale, necessario, come lo sono allattare un figlio, prendendo l'etimologia popolare, o ravvivare la fiamma, secondo l'etimologia dotta, impedendole di spegnersi. Il termine *attitai*, abbinato alla parola *su mortu*, acquista un significato altro, ulteriore. La polisemia del verbo è la ragione di questo fenomeno: «il significato [dei verbi è generalmente] incompleto e viene 'riempito' in modo diverso dagli elementi [...] con i quali formano la frase»¹⁰⁶. Per estensione, *attittai* assume il significato di “piangere il morto”. Per *attitai*, dunque, è labile il significato di *improvvisazione* che può essergli associato. Il concetto racchiuso nel termine *improvvisare* è dunque più di tipo cognitivo¹⁰⁷, nel caso dell'*attito*, piuttosto che lessicale, riferito ad «informazioni così come sono categorizzate nella nostra mente»¹⁰⁸ piuttosto che ad «informazioni semantiche così come sono associate agli elementi della lingua»¹⁰⁹.

«Il segreto della poesia è che nasce in quel momento» ecco il concetto racchiuso nell'utilizzo della parola “improvvisazione” per Bruno Agus e tutti gli altri miei informatori. «Era sempre la realtà della cosa vivente» è stato il commento di mia nonna quando ho posto il problema se quelli pronunciati dalle *attitadoras* fossero versi improvvisati. Il giorno eravamo andate a trovare zia Carmela, cugina di mia nonna, a Lanusei. Zia Carmela ha un'idea molto chiara sul carattere degli *attitos*: «Non è che era una pappardella, non è che ciò che cantavano a me lo cantavano a te. In base al morto, alle cose che sapevano. Non è che tutte le cose era un pappagallo uguale no». L'*attito*, in un certo qual modo, *deve* essere improvvisato. O piuttosto, deve essere considerato come atto estemporaneo, o meglio istintivo, nato in quel momento con caratteristiche sue proprie non sovrapponibili ad *attitos* eseguiti per altri defunti. Questo aspetto me lo spiega bene un'altra informatrice, Maria di anni 78, di Tortoli: «Sai perché era improvvisata? Perché quasi sempre il canto era basato sulla vita della persona, quindi non si poteva prendere uno spunto estraneo. Il *muttetu* possono prendere da un altro...ma il canto dei morti no. Perché era sempre improntato sulla persona». Dinnanzi all'ineluttabilità della morte, il canto risponde con un vestito tessuto sulla persona defunta. Questa visione si combina all'argomentazione di de Martino, che sostiene che il

106Elisabetta Ježek, *Lessico. Classi di Parole, Strutture, Combinazioni*, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 62

107Secondo la visione della semantica mentalista o concettuale.

108Ibidem, p. 70

109Ibidem

lamento funebre è caratterizzato funzionalmente da stereotipie, da moduli fissi, fatto che trova la sua motivazione nel ruolo di protezione contro la realtà storica ostile di quel momento tragico. Questo aspetto, importante per il carattere terapeutico, è completato dalla personalizzazione dei canti, per quello che gli intervistati hanno sottolineato: il morto attuale doveva essere celebrato personalizzando il modulo tradizionale fisso, fatto di formule musicali, metriche e semantiche stereotipate. Carmine Catenacci, che fa un'analisi sulle somiglianze di contenuto tra la lamentazione funebre greca e quella salentina, sostiene che «lo stile [dei lamenti salentini] è paratattico, ricco di immagini concrete, fortemente comunicativo e coinvolgente all'interno di una continua interazione con l'uditorio. [...] La lamentatrice com-pone i suoi canti mettendo insieme formule espressive e temi tradizionali e adattandoli alle circostanze della *performance* (personalità del defunto, sesso e grado di parentela della persona a lui più legata, ecc.). Pur in questo orizzonte comune, non c'è lamento che si ripeta esattamente identico a se stesso; il riuso genera quasi inevitabilmente varianti»¹¹⁰. Le variazioni ai moduli tradizionali, a seconda del contesto relazionale e della personalità del defunto, è dunque quello che caratterizza il rituale della lamentazione funebre in cui è il particolare defunto a specificare i versi del canto di modo che, pur nell'identità e aderenza alla tradizione, ogni canto è simile e allo stesso diverso da tutti gli altri. Questi fattori sono determinanti nella percezione che i miei informatori hanno sul carattere improvvisato del canto: «Eh ma quello non è una cosa imparata. È al momento del morto, quello che vale il morto». Non è una «cosa imparata» dice zia Carmela, sono parole pensate appositamente per quel morto, e non per altri. Ecco un esempio:

Una volta mi raccontava zia Marianna che c'era uno che si era venduto tutto, poi quando è morto, ed era senza sposato, e dice una che sapeva cantare e che andava anche per paga, era cugina di questo. E le diceva un'altra: “*Cantaddu, cantaddu.*” E lei: “*No no tu cantu. Ca chi cantu faccu dannu.*” E quella continuava ad insistere “*Cantaddu cantaddu.*” *Candu non da possiu prusu, e se posta a du cantai. “Ma igiai ti ddu faccu biri.” Is primus foeddusu chi dannau, annai “poitti non tindi pesisi e calasa a s'ortu? Certu ca non calasa ca poitti tar bentiu tottu”*¹¹¹.

La donna in questione, brava *attitadora*, conosceva bene il vissuto del defunto e soprattutto la

110Carmine Catenacci, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina. A proposito dei "Canti di pianto e d'amore dall'antico Salento" editi da B. Montinaro*, in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, New Series, Vol. 53, No. 2, 1996, p. 160

111Trad. “Cantalo Cantalo”, “No, non lo canto, che se canto faccio danni”, “Cantalo Cantalo”. Quando non ne poté più, si mise a cantare. “Ma già te lo faccio vedere...”. Le prime parole che ha detto, sono state: “perché non ti alzi e vai all'orto? Certo ce non ci vai, dato che ti sei venduto tutto”

singularità della scelta dell'uomo, ovvero la vendita dei suoi averi, tra cui l'orto, poiché non sposato. Questo fatto, curioso nel suo significato sociale – di una persona che non ha dovuto provvedere a nessuno – ha trovato spazio all'interno di un canto che è andato così componendosi sulle peculiarità del defunto e, dunque, non potevano essere stati versi preparati in precedenza, o recuperati da vecchie situazioni in cui erano stati usati. Secondo de Martino, l'allontanamento dai moduli letterari, dalle stereotipie, a favore di una «singolarizzazione del dolore»¹¹², è conseguenza di uno svincolarsi dalla rigida strutturazione dei momenti, dei versi, delle situazioni e dei motivi garantiti e richiesti dal rito stesso. «Il lamento presenta una disposizione molto maggiore ad accogliere e ad elaborare nel testo letterario la varietà infinita delle situazioni storiche particolari che rendono ogni morte un evento a sé, irriducibile al comune denominatore dei moduli verbali fissi, dei testi stabiliti e delle situazioni-tipo»¹¹³

Ma «come riconosciamo una improvvisazione quando la incontriamo?»¹¹⁴ È quanto si chiede Anderson Sutton nel saggio *Do Javanese Gamelan Musicians really improvise?*, una domanda da cui non si può prescindere quando si vuole indagare il fenomeno stesso dell'improvvisazione. Ovvero, come possiamo essere sicuri di essere di fronte al «risultato di uno spontaneo processo decisionale fatto dai *performers*»¹¹⁵ e che non si tratti piuttosto dell'esito di precise regole di composizione sapientemente utilizzate dai musicisti o cantanti a seconda del caso? Nel caso di Sutton è l'orchestra giavanese del *gamelan* ad essere indagata, quindi la composizione di pattern melodici e ritmici. Ma la stessa questione può essere applicata nell'indagine sulla natura improvvisativa o meno degli *attitos*.

Jeff Pressing nell'articolo *Psychological constraints on improvisational expertise and communication* parla di «referente», da lui definito come un «set di strutture cognitive, percettive ed emotive, nonché vincoli, che guidano e aiutano nella produzione di materiale musicale»¹¹⁶. Affidandosi ai referenti, l'improvvisatore è capace di muoversi con fluidità e competenza gestendo il materiale sonoro con sapienza, protetto da sbagli ed errori a cui una pura e libera improvvisazione lo esporrebbero. Il referente agisce come schermo anche dinnanzi a situazioni di stress che l'esibizione porta con sé. Inoltre la presenza e l'utilizzo di tali materiali referenziali garantisce un alleggerimento nel processo creativo dell'autore. La formazione dei mattoni necessari alla costruzione della composizione è, così, in qualche modo, precedente la loro effettiva presentazione

112E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 130

113Ibidem, p. 132

114Anderson Sutton, *Do Javanese Gamelan Musicians Really Improvise?*, in *In the Course of performance*, Bruno Nettl (a cura di), cit., p. 73

115Ibidem

116Jeff Pressing, *Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication*, in *In the Course of performance*, Bruno Nettl (a cura di), cit., p. 52

al pubblico. Un esempio di questo possono essere le metafore utilizzate, non libero frutto della creatività dell'esecutrice del canto, ma materiale memorizzato pronto all'uso. Un'informatrice mi suggerisce che la presenza di figure retoriche già confezionate potevano essere d'ausilio, ad esempio, per comporre la rima. Nonostante l'ammissione di questa possibilità, rimane comunque il fatto imprescindibile dell'improvvisazione del canto, dell'essere pensato *d'istinto*, in quel momento e non in precedenza, di essere «frutto della mente della persona» mi viene sottolineato a più riprese. Un *muttetu*, forse, poteva disporre di mattoni con cui costruire l'edificio del canto, ma applicare la stessa tecnica di costruzione alla creazione di un *attito* è un'eventualità difficilmente accettata dai miei interlocutori che, pur dopo averne ammesso la possibilità, ribadiscono il loro scetticismo a riguardo. Il canto dei morti non si riferisce, mai, alla morte, uguale nel suo carattere di fine e di termine di questa vita terrena, ma al morto in questione, e così come ogni persona differisce l'una dall'altra, così il canto *deve* differire da persona a persona. Nel canto si intrecciano tra di loro, in un rapporto significativo, gli elementi fissi e quelli variabili. Lo stesso de Martino è chiaro a riguardo. Il vincolo alla tradizione non è l'unico aspetto che caratterizza i canti; un altro, speculare e complementare, è dato dal «riadattamento e dall'innovazione»¹¹⁷, che ovviamente procede secondo un margine di libertà più o meno ampio. È «cosa “si dice” tradizionalmente in un dato villaggio quando si rende il lamento nelle più diverse circostanze luttuose»¹¹⁸ che distingue il caso, specifica il tipo di morto e sottolinea la bravura o meno dell'*attitadora*, in quanto l'identità della tradizione cambia a seconda dell'uso che ne fa l'esecutrice del canto. Abbiamo canti che si rivolgono ad un uomo di famiglia, e ad entrare in gioco sono tanto i moduli stereotipi, i versi letterari quanto espressioni elaborate ad *hoc* a partire da quel morto, o meglio, un uso personalizzato delle stereotipie: «i moduli verbali sono più esposti alla variazione individuale»¹¹⁹ E così, a seguire, dinnanzi alla morte di un bambino, ad una morte violenta, alla scomparsa di una donna ancora da maritare o ad un anziano.

L'efficacia raggiunta dall'utilizzo del referente sta nel tipo di contenuto da cui è caratterizzato e dal grado di familiarità che il *performer* ha con esso. La riduzione, ottenuta dal referente, di tutto un insieme di sforzi richiesti da una performance “improvvisata” *tout court* rende possibile liberare le energie e convogliarle nella percezione di quanto sta accadendo, nel controllo della situazione, nell'interrelazione tra i partecipanti, aumentando le possibilità di raggiungere un livello di alta creatività e interattività. È bene ricordare, infatti, che il canto delle *attitadoras* è un canto in divenire e come tale si interfaccia con quanto sta avvenendo in quel momento; non solo, dunque, l'evento

117E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, p. 71

118 *Ibidem*

119 *Ibidem*

luttuoso in sé, ma anche il via vai di gente, l'ingresso di familiari, di amici, di conoscenti giunti per dare l'ultimo saluto al defunto, le reazioni stesse ai versi che orientano in un senso o nell'altro lo sviluppo dei temi, l'arrivo del prete e la partenza della bara. Tutti questi momenti devono essere tenuti in conto dalla donna a guida del canto. Marcel Granet, nel suo studio sui rituali funerari nella Cina Classica, si chiede «qual è la parte dell'individuo nell'espressione dei sentimenti?» e «qual è la parte dell'invenzione personale in una tecnica tutta convenzionale?». La risposta che il sinologo e storico delle religioni ci fornisce, analizzando il cosmo tradizionale della Cina classica, è significativa per il presente studio: «essa sembra consistere dapprima e principalmente in una certa potenza di realizzazione, in una energia nel gioco, che dà vigore e giovinezza alla formula stereotipata: è ciò che si può chiamare una improvvisazione tradizionale, nella quale le convenzioni tecniche non escludono la sincerità. [...] L'invenzione individuale si manifesta anche col trovare le giuste sfumature: allora si vede l'opera di un raffinato che sa utilizzare con purezza la tecnica della lingua obbligatoria dei sentimenti, che ha meditato sul genio di quella lingua e che arriva a parlarla con tanta eleganza che essa diventa personale»¹²⁰. Si tratta di sfumature individuali ottenute grazie al possesso di quello che Granet chiama «potenza di realizzazione». Attraverso essa, la tradizione si diluisce di elementi personali, ed ecco che un nuovo paradigma è pensabile, ovvero quello che Granet chiama «improvvisazione tradizionale». Entro questa definizione è dunque possibile coniugare la posizione di de Martino con il punto di vista dei miei interlocutori. Qualche pagina dopo, comunque, è lo stesso Granet a ritornare sull'importanza della convenzionalità nell'espressione dei sentimento:

«Un dolore, se fosse possibile, che volesse restare assolutamente intimo o che riuscisse a tradursi in termini liberi e spontanei, in un momento di propria scelta e secondo una formula personale, che, in una parola, non si accordasse subito ai voti del pubblico, non comporterebbe da parte di questo alcuna partecipazione e non recherebbe alcun conforto. Anzi, arresterebbe il proprio sviluppo e, limitato alle forme più passive dell'angoscia, non manifestandosi convenientemente, perderebbe i benefici di un esercizio attivo per mezzo del quale può essere regolato, disciplinato, espulso. Per questo i gesti del dolore si sono ordinati in una successione di riti che sono anche un sistema di segni. Essi costituiscono una tecnica e una simbolica; forma un linguaggio pratico che ha le sue necessità di ordine, di correttezza, di chiarezza; che ha la sua grammatica, la sua sintassi, la sua filosofia e, direi, anche la sua morale.»¹²¹

120 Marcel Granet, *Il Linguaggio del Dolore nel Rituale Funerario della Cina Classica*, in Marcel Granet e Marcel Mauss, *Il Linguaggio dei Sentimenti*, Adelphi, Milano, 1975, pp. 34-35

121 *Ibidem*, p. 39

«Formule stereotipiche» per de Martino, «referenti» per Pressing, «intreccio comune di strutture e motivi»¹²² per Catenacci e «sistema di segni» per Granet.

Quali sono i referenti, le formule stereotipiche, gli intrecci delle *attitadoras*? Quale sistema di segni le donne a guida del canto rielaborano, sfruttando quella potenza di realizzazione insita in loro, nella concretizzazione di una improvvisazione tradizionale?

Innanzitutto possiamo citare i versi “allocutivi” che compaiono all’inizio di ogni canto e con i quali ci si rivolge al morto.

Zia Carmela mi fornisce qualche esempio: «ti è morto un bambino, perché allora ne morivano di bambini no? Quando c'era qualcuna che sapeva dire qualcosa, le prime cose che dicevano a queste creature erano:

Giai ser begnu in ora ona, ah
Jesù Cristusu ciai t'inda coidau a pigai
*mai ddi a crei mai*¹²³

Il lamento è destinato primariamente al defunto il quale viene «apostrofato in seconda persona [...]». La sua morte è piana generalmente come inopportuna, capitata in un momento o in luogo non giusti. Un chiaro esempio è la fine prematura di un giovane»¹²⁴, come è appunto il caso riportato da zia Carmela. Qui il dialogo tra il defunto e la lamentatrice prende in causa il volere di Cristo, la cui decisione di prendersi il giovane è arrivata senza preavviso e con precocità. “Chi lo avrebbe mai creduto?” è infatti l'ultimo verso della strofa; come dire: “Eri appena giunto tra noi, che già sei dovuto partire. Tutti i presenti si aspettavano che saresti rimasto più a lungo”.

Anche la morte di una giovane donna suscita una sorta di indignazione nei confronti della scelta di Dio, che in questo caso si presenta come decisione sbagliata, un errore:

Pesadindi Mercede,
Pesadindi, ett'asi fattu?
Deus tanti s'er sbagliau,
*non deppia muttire a tui*¹²⁵

Dio non doveva chiamare te, dunque, alzati. Zia Carmela precisa la modalità disperata con cui

122C. Catenacci, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina*, cit., p. 153

123Trad. “Già sei venuto in un ora buona ah | Gesù Cristo si ha fatto in fretta a prenderti | Non lo avrei mai creduto”

124C. Catenacci, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina*, cit., p. 153

125Trad. “Alzati Mercede! Alzati, cos'hai fatto? Dio si è sbagliato, non doveva chiamare te!” (Versi riportati da Zia Carmela)

questo canto, nello specifico, era stato eseguito, particolarmente doloroso date anche le circostanze della morte, ovvero morte per parto. «*Tutti erano disisperi, tanti siada sperrau su coru aberu a tottusu*¹²⁶».

Pesadindi, “alzati”, ha particolare significato. È un'esortazione vera e propria rivolta al defunto, a cui si chiede il favore di non scherzare, di rimettersi in piedi, di smetterla di fingersi morto. È un'invocazione non al Dio, il quale è indicato come l'artefice di quella fine, ma direttamente al morto. La sua pregnanza è sottolineata inoltre da un fatto raccontatomi dalla zia di Marta, donna di 84 anni, di Talana. Mi ha riferito che alla morte del padre, un uomo amato da tutto il paese, sono state 11 le donne che lo hanno cantato. Tra queste, era anche presente una donna proveniente dal “continente” (così viene chiamata, dai sardi, il resto d'Italia) che, coinvolta nel *corifeo*, non ha potuto astenersi dal partecipare e, sopraffatta dalle emozioni e dal dolore, si è messa ad urlare: “alzati, alzati”, ovvero il corrispettivo italiano di *pesadindi*. Al ricordo del suono, straniero, dell'italiano, comparso in un coro di pianti sardi, zia Peppa si mette a ridere; da questo si denota che la lingua che veicola i significati non è di secondaria importanza nell'espletare quel ruolo terapeutico che detiene il canto funebre.

Ma oltre al discorso rivolto in seconda persona al defunto, un altro motivo che ci comunica il diretto coinvolgimento del defunto sono gli appellativi. *Coru miu*¹²⁷ era l'appellativo per *su pupiddu*, ovvero il marito. Se invece il defunto era una donna, si ricorreva all'appellativo *sorre mia*¹²⁸ o *mamma mia* a seconda del grado di relazione che c'era tra l'*attitadora* e il caro estinto.

Maria, signora anziana di Tortoli con la passione e l'attitudine per la poesia, che ha cantato alla madre, alla sorella, al marito e ad altri conoscenti quando sono morti, mi dice: «ad esempio se io canto per mia mamma, dico: *mamma mia stimara*¹²⁹, in *su coru miu ses cara* oppure *cara in su coru miu*¹³⁰». Mi spiega zia Carmela: «Se era il marito, per ogni verso, *coru miu*. Se invece era un fratello, *frade miu stimau, ca Deusu tin da leau*¹³¹. Il marito diventava il marito di ognuna, quindi *coru miu*. Questo era il ritornello. Molte volte moriva una, allora quando avevano 80 anni era *propriu strabecciusu, alleri e commenti innai*, “*Deus ciai t'adi peri lassau, es sperausu chi t'indi siasa gosau in su mundu*¹³²” e di quello si iniziava». Notare la differenza di tono quando a morire

126Trad: “Talmente c'era disperazione, che il cuore di tutti sembrava fosse stato aperto in due”

127Trad: “Cuore mio”, ovvero “Amore mio”, generalmente rivolto al proprio marito, *su pupiddu*

128Trad: “Sorella mia”

129Il dialetto di Tortoli ha la peculiarità di convertire l'occlusiva dentale sonora | d | nella vibrante dentale | r |. così, ad esempio, “stimada” diventa “stimara”

130Trad. “Mamma mia stimata, nel mio cuore sei cara”; “cara sei nel mio cuore”

131Trad: “Fratello mio stimato, che Dio ti ha preso”

132Trad. “Era proprio vecchissimo, allora era come dire: Dio già ti ha lasciato, e speriamo che te la sia goduta in questo mondo”

non è un giovane, ma una persona *strabeccia*, molto anziana. In questo caso Dio non si è affrettato a riprendersi con sé la persona, tutt'altro. L'ha lasciata sulla terra a condurre un'esistenza lunga e, si spera, piena di soddisfazioni. Inoltre, di significativa importanza l'affermazione «il marito diventava il marito di ognuna», in quanto sottolinea un fatto cruciale: la collettività della morte. Le donne che cantavano potevano rivolgersi al morto con l'appellativo *coru miu* a prescindere dalla reale relazione che avevano con l'estinto, ovvero la non necessaria unione coniugale.

Gli appellativi con i quali ci si rivolge al defunto sono talmente referenziali e non arbitrari che una variazione del tema in questione può essere vista come un errore. È il caso, ad esempio, della reazione di zia Carmela ad uno degli *attitos* riportati da de Martino nel suo libro *Morte e Pianto Rituale*. Mia nonna lesse in sua presenza il canto di Nuoro, così trascritto nel testo di de Martino:

Ohi! Columba mea!
A chie m'as lassadu?
Ohi su coru meu!
Chirchende so a tie,
tue as lassadu a mie.
*Ohi su core meu!*¹³³

Per zia Carmela questi erano versi «di fantasia» e mi specifica l'affermazione:

*Columba mia è raru a ddu nai in ir mortusu. Ma cussu è commentu candu essianta a cantai ir battorinasa. Candu furinti fastigiando*¹³⁴. Perché non è come ora, che, allora tu capivi che io ero innamorata di te perché venivano vicino casa tua, per esempio io abitavo qui, e giù si mettevano a cantare, mettevano *columba mia, poitti non podianta nai mica su nommini ca furinti cantando po mei*¹³⁵. Eh, ma noi capivamo, *cuddu esti amoracciandu*¹³⁶

Per zia Carmela, dunque, abituata a riconoscere le differenze contenutistiche dei differenti canti, utilizzare l'appellativo *Columba mia* in un *attito* è visto come un trasferimento da una forma poetica ad un'altra, nello specifico da un *muttetu* a un *attito*. Nonostante, dunque, una qualità dei canti ai morti è, secondo gli intervistati, quella di possedere versi improvvisati, nati “d'istinto”, questo non è sinonimo di variazione e interpretazione personale totalmente affrancata dai moduli tradizionali. Ci

133E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 121

134Trad. “*Columba mia* è raro per dirlo ai morti. Questo è come quando si cantano *ir battorinasa*. Quando stanno amoreggiando”

135Trad. “Colomba mia, perché non potevano mica dire il nome, che stavano cantando per me”

136Trad. “Stanno amoreggiando”

sono parole ammesse e altre no; soprattutto quando chi partecipa è ben consapevole delle caratteristiche di un canto piuttosto che un altro.

Un ulteriore esempio di referenzialità degli appellativi è il seguente *attito* di Loceri che Basilio, dipendente comunale, ha raccolto durante una lunga ricerca sui canti. I versi appartengono ad una donna a cui è morto il fidanzato:

*E coru non ti ddu nau
ca non m'asi sposau
ma mi pongu su nieddu
ca m'as portau s'aneddu
s'aneddu 'e sposai*¹³⁷

Il canto ci specifica come la donna fosse fidanzata con l'uomo defunto, ma non ancora sposata. Questo fatto le impedisce di rivolgersi al morto con l'appellativo “*coru mio*”, che abbiamo visto essere prerogativa dei mariti.

Maria Vittoria, invece, di Tortoli di anni 82, dopo aver letto il canto di Ossi¹³⁸, riportato da de Martino nel libro già citato, ha commentato: «Ma su per giù ritorna». Nonostante, dunque, il dialetto di Ossi, in provincia di Sassari in cui si parla una variante del lugodorese, sia diverso dal dialetto tortoliese, il campidanese ogliastrino, i versi letti sono risultati familiari allo sguardo di Maria Vittoria, che possiede vasta esperienza di *attitos* a Tortoli per averli uditi in diverse occasioni fin da quando era piccola. La familiarità ai versi è sicuramente sintomo di una circolazione di formule simili tra di loro anche tra aree geografiche distanti.

Dunque, il testo di partenza viene elaborato durante l'esecuzione del canto ed evolve a seconda della situazione e del caso in questione. Le formule stereotipiche vengono costantemente adeguate al caso, così come abbiamo detto, di modo che il modulo tradizionale di partenza viene perfezionato per essere meglio adattato al particolare contesto. Possono essere aggiunte parole o frasi al testo referente che, in tal modo, risulta modificato nel significato complessivo, come avviene nel seguente esempio. Un verso stereotipico che si ritrova spesso ad inizio dei canti è *Bellu commentu unu frori*, ovvero “bello come un fiore”. Il verso è un esempio di elogio al morto, caratteristica

¹³⁷Trad: “E cuore non te lo dico | che non ci siamo sposati | ma mi vesto di nero | che mi hai portato l'anello | l'anello dello spozalizio”

¹³⁸ *Fizu de s'anima mia! | mancadu m'e' su sole | Fizu de s'anima mia! | Culthu non e' dolore | Fizu de s'anima mia | mi privo d'ogni gulthu | Fizu de s'anima mia | Non è dolore culthu | Fizu de s'anima mia | Isciareu chena brou, | Fizu de s'anima mia | Culthu 'e dolore nou* (da Ernesto de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 120)

presente in tutti i canti. Viene attribuita una qualità al defunto, l'essere stato di un fascino sublime, come un fiore. Ma può succedere che il verso, rivolgendosi ad un defunto che non possiede la qualità di cui si parla, generi reazioni di disappunto, spesso di ilarità. Un aneddoto a conferma di questo fatto mi è fornito da Signora Maria di Tortoli:

«M'arrecordo ca a Lanusei ddue vudi una femmina de Loceri, chi ddi naranta zia Monserrada Mulas e fu coiada con Carrolino Cuboni, un'ommini legiu anca vuri. Issa ia cantau aici»¹³⁹

Carrulino Cuboni

bellu commentu unu frori

e la gente si metteva a ridere. Però poi ha fatto il ritornello

bellu che è unu frori,

tui fusti po mei

e allora sì, per lei era bello».

Nonostante l'elogio sia una delle «strutture portanti del lamento» del quale quindi non poter fare a meno, la sua presenza non sempre è accolta con approvazione. È la “realtà della cosa vivente” che spinge il canto a rielaborare le forme stereotipiche memorizzate dalla prefica, così che la lamentazione assume la forma di atto estemporaneo con cui fronteggiare il particolare caso che di volta in volta si presenta e le formule vengono riempite di contenuti sempre nuovi e diversi.

Talvolta invece, il canto prosegue rispettando il motivo dell'elogio, anche quando mal s'addice alla personalità del defunto. In questo caso può succedere che gli astanti reagiscano commentando, per lo più sottovoce, questa discrepanza. È l'esempio che mi ha portato Maria Vittoria, di anni 84, di Tortoli: «Era morto uno a Tortoli, che era una persona...era meglio perderla che trovarla. Quindi...però la moglie lo cantava e diceva: “*Su gigliu miu bianco*¹⁴⁰” e le persone dicevano “*meno mali ca fu bianco, etti che fusti nieddu*¹⁴¹” per tutto quello che aveva combinato». Qui, dunque, i versi stereotipici sono rispettati e cantati immutati, a dispetto della realtà storica. La discrepanza è sottolineata dai presenti così che l'estemporaneità degli atti non sono attribuibili solo all'esecutrice

¹³⁹Trad. “Mi ricordo che a Lanusei c'era una donna di Loceri, che si chiamava zia Monserrada Mulas ed era sposata con Carrolino Cuboni, un uomo brutto da non crederci. Essa lo ha cantato così: Corrulino Cuboni, bello come un fiore, bello come un fiore eri per me”

¹⁴⁰Trad: “Il mio giglio bianco”

¹⁴¹Trad. “Meno male che era bianco, pensa se fosse stato nero”

del canto, ma anche a chi vi partecipa. Il rito ammette, in casi eccezionali, l'introduzione di elementi personali, come i commenti di disappunto a quanto si sta cantando. Il pubblico giudica l'esibizione, come in una normale *performance* poetica.

L'incredulità e l'incapacità di accettare il funesto accadimento della morte di una persona cara produce l'insorgere di domande continue, «esasperate, ripetute e fundamentalmente senza risposta»¹⁴²:

Coru miu, coru miu

poitta m'ar lassau,

*commenti faccu cun fijus tusu?*¹⁴³

La domanda si articola a partire dalla preoccupazione che la morte, ad esempio di un padre di famiglia, desta nei sopravvissuti. Come farà la moglie, madre a quel tempo di molti figli, a prendersi cura di loro e di provvedere ai loro bisogni? Chi pensa, adesso, a questi bambini? Il canto prende forma di una richiesta di aiuto. Ma anche di una «sorta di rimprovero verso il morto [...] che si rivela una paralode. Essa sottolinea l'importanza del defunto vivo, ne rende più patetica la dipartita ed enfatizza la mestizia dell'esistenza senza di lui»¹⁴⁴.

Il canto, come si è già detto, si sviluppa secondo un andamento temporale, in modo da ripercorrere l'intera esistenza del defunto. «I punti d'orientamento della lamentazione si riducono ad un non ben definito “prima”, che incarna il tempo felice delle belle esperienze vissute insieme, ad un “ora” di sventura e sofferenza e ad un “poi”, in cui si fondono il rimpianto per ciò che non potrà più essere e la miseria del futuro. Ne deriva un intarsio di contrapposizioni tra presente (o futuro) e passato, tra il vivo e il defunto»¹⁴⁵.

A riprova del carattere referenziale, per citare Pressing, e stereotipico, per citare invece de Martino, è la testimonianza di mio nonno il quale, per buona parte della mia indagine, diceva di non ricordarsi cosa dicevano queste donne e quasi rigettava questa tradizione. Procedendo con le interviste, alle quali mia nonna e mio nonno hanno quasi sempre partecipato, tanto uno quanto l'altro, hanno iniziato gradualmente a ricordare, a re-istruirsi su questo sapere che pensavano di aver dimenticato. Il contatto tra gli intervistati – spesso in una stessa stanza erano riunite dalle 5 alle 6

142C. Catenacci, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina*, cit., p. 156

143Trad. “Cuore mio, cuore mio, perché mi hai lasciata, come faccio con i tuoi figli?”

144C. Catenacci, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina*, cit., p. 157

145Ibidem, p. 156

persone – e la circolarità della parola, lo scambio di ricordi, il rimescolarsi delle sensazioni, ha prodotto il riemergere di conoscenze anche in quelle persone, come appunto i miei nonni, che ad un primo momento affermavano di avere poco da dirmi. Rigenerata la memoria, ecco il fiume in piena dei ricordi di mio nonno:

*...poitta m'asi lassau, poitta m'asi abandonau, isc-cura, isc-cura ca m'asi lassau sola, e commenti appu affai con cussasa creatura ca m'asi lassau?*¹⁴⁶ Magari era una vedova giovane e rimaneva con i figli piccoli, e in base a quello, quella che cantava si metteva al posto della vedova. *Mischina giai d'asi lassada con tottu cussa pena e custa cruxi*¹⁴⁷. Oppure che era malato, la stessa cosa, *giai d'asi patia, no asi godiu nudda sa vita tua*¹⁴⁸. Entrava una persona, che arrivava chissà da dove, ecco, *non asi fatti in tempo a ddi farti biri bivu e a ddi saludai, esti arrivau immoi, dopo annusu e annusu ca non dd'ar mai pru bittu, piccioccheddu pitticcu. Dind'ammentasa?*¹⁴⁹ - a su mortu le diceva. Amici, amiche, parenti, non so, che arrivavano dall'altra parte del mondo, per modo di dire, *s'adi arribau da s'atra parte 'e su mundu.*¹⁵⁰

Capitava di chiedere ai miei informatori di cantarmi qualche verso, anche inventandolo al momento, e la reazione che ottenevo era spesso di perplessità, denotando difficoltà ad esaudire la mia richiesta. In un dialogo tra mia nonna e zia Carmela, in cui veniva chiesto a quest'ultima di provare ad eseguire un *attito*, le affermazioni date gettano luce su un'ulteriore questione:

«*E bhe, ette cantasa?*¹⁵¹» rispose subito mia zia. Mia nonna insistette: «*Inventandi uni giai!*¹⁵²», ma l'esortazione risultò vana: «*Andada immotivau. Poitta chi dui tenisi de nai*¹⁵³». A quel punto mia nonna gioca un'ultima carta, quella dell'immedesimazione in una situazione luttuosa: «*motiva unu piccioccu, unu pippiu, unu eciu, su chi ti paridi. Fai su contu ca er babbu du. S'er mortu babbu mi. Provava a cantai duas frasis!*¹⁵⁴». Ma il suggerimento non sortisce l'effetto desiderato, e zia Carmela rimane fedele al suo punto di vista: «*No, ma secondo me non teni sensu aicci Anna*¹⁵⁵».

146Trad: “Perché mi hai lasciato? Perché mi hai abbandonato? Povera me, povera me che mi hai lasciata sola, e come devo fare con questa creatura che mi hai lasciato?”

147Trad: “Poverina, ti ha lasciata con tutta questa pena e questo patimento”

148Trad: “L'hai patita questa vita, non l'hai goduta niente”

149Trad: “Non hai fatto in tempo a farti vedere vivo e salutarlo, è arrivato adesso, dopo anni e anni che non lo vedevi, piccolo bambino. Ti ricordi?”

150Trad: “È arrivato dall'altra parte del mondo”

151Trad. “Eh bhe, cosa canto?”

152Trad. “Inventane uno!”

153Trad. “Andava motivato, perché era in base a quello che dovevi dire”

154Trad. “Motiva un ragazzo, un bambino, un vecchio, chi ti pare. Fai finta che è tuo padre. Che è morto mio padre. Prova a cantare due frasi”

155Trad. “Secondo me non ha senso così, Anna”

Motivare il lamento funebre è ciò che rende possibile la sua esecuzione. Alcune donne ritrovano la motivazione ripercorrendo i canti da loro eseguiti, prendendo spunto dall'occasione luttuosa che li ha generati. Ma non sempre questa operazione è possibile. Signora Assunta, di Tortolì, che eseguì personalmente un *attito* per la morte della figlia, dice, cercando di ricordare il canto in questione «Non mi ricordo...Perché è improvvisato e non mi ricordo adesso. Sono improvvisazioni che non mi ricordo». La componente improvvisativa del canto è qui l'elemento che rende vano il ripercorrere mentalmente l'episodio per ricordare i versi. L'esecuzione, motivata dall'evento luttuoso, e dunque dal sentimento che lo accompagna, rimane incastonata nell'atto estemporaneo che l'ha generata. Ecco perché secondo signora Assunta e molte altre donne viene difficile riproporre tali e quali i versi eseguiti. Il canto della figlia era alla e per la figlia, era un dialogo tra i due congiunti, e come tale non può essere ricordato con fedeltà. La possibilità di eseguirne uno inventato al momento, invece, sembra altrettanto difficile per quello che si diceva all'inizio: senza la motivazione, vana sarebbe l'operazione, e dunque inutile risulta perseguire il fine.

Lucia Preiata, che ha condotto una ricerca durata circa un anno a Bitti sui canti funebri del paese ed è riuscita ad ottenere una cospicua raccolta di *attitos*, fa un'interessante considerazione rispetto le modalità con cui le sono stati presentati i versi dei canti: l'attenzione al «tono e al livello di partecipazione mi ha consentito di fare [...] una distinzione tra voce narrante, quando riferisce, fa cronaca in modo staccato; voce recitante, quando esprime partecipazione, una sorte di riedizione del dolore originale dell'*attito*, e riguarda un'antenata o un componente della propria famiglia in veste di *attitato* o di *attitadora*¹⁵⁶»¹⁵⁷. Come già sottolineato, il livello di coinvolgimento emotivo ad un canto memorizzato determina la diversa qualità nella resa del ricordo. I versi ricordati saranno tipici di una «voce narrante» se questi sono forniti da una persona che non ha direttamente partecipato all'evento, che ha reperito l'informazione da fonti terze; i versi riesumati dalla memoria possederanno, invece, il tocco dell'originarietà, della riedizione del dolore, della ri-attualizzazione del rito, qualora a riportarli sono donne che hanno preso parte al lutto, in veste di “pubblico”, ancora meglio se in veste di autrice; saranno quindi presentati da una «voce recitante».

Presentarmi versi tipici, è una cosa; eseguire un intero canto, invece, deve presupporre una motivazione e non può essere ripristinata da chiunque, o in qualunque momento lo si richieda. Anche qui, dunque avviene una demarcazione tra chi, quei canti, li ha realmente eseguiti o sarebbe in grado di farlo e chi, invece, ha sempre per lo più svolto il ruolo di spettatore, seppur partecipante al rito. Inoltre, possiamo affermare che «l'iterazione quasi ossessiva di suoni e parole è anche operazione magica: il ricorso a espressioni tramandate da secoli come formule magiche e

156Lucia Preiata fa riferimento a Bitti, in provincia di Nuoro, in cui la fonetica del dialetto qui parlato varia rispetto a quella del dialetto ogliastrino. *Attitadora* diventa *attitadora*, ad esempio.

157Lucia Preiata, *Attitadores e Attitos. Pianto rituale in Sardegna*, Edizioni N.T.P, Pavia, 2012, p. XVII

l'insistenza della nenia incantano lo spirito del defunto e la disperazione dei vivi». È evidente che l'utilizzo di «formule magiche» non può essere fatto senza un valido motivo. La percezione di trovarsi dinnanzi a casi di improvvisazione è forse sostenuta dalla scomparsa di quelle usanze e credenze in cui alla parola, inserita in formule magiche reiterate con valenza simbolica, dotate di una particolare forza locutoria, provocavano determinati effetti. Forse, oggi, perdendo la valenza magica della parola, si dà più importanza al variare e all'improvvisare come testimonianza della capacità del singolo. In passato era la componente magica del suono ad occupare un posto altrettanto privilegiato. «Le *anninnie* e gli *attitos* rientrano ambedue, per i motivi, in un orientamento magico. [...] Negli *attitos* il motivo del cordoglio viene ritualizzato con moduli protettivi verbali-musicali al fine di destoricizzare il dolore e di trovare una propria rassicurazione: motivi, questi, alternati a rievocazioni cronachistiche e biografiche che rientrano, appunto, nella meccanica delle “distrazioni” rituali»¹⁵⁸. Anche Carpitella sottolinea come la valenza magica del canto sia da ricondurre a motivi cristallizzati in moduli verbali-musicali e come questi siano alternati alla personale biografia del morto, la quale determina la sincerità del canto. Sincerità nell'espressione convenzionale dei sentimenti coincide, per ritornare alla Cina classica, a darsi «interamente a ciò che si fa»¹⁵⁹. Agire con sincerità è dunque l'elemento indispensabile per fornire di motivazione l'esecuzione di un canto che, così, acquista la forza necessaria per espletare il suo dovere, ovvero esorcizzare il dolore. C'è di più. Affidarsi al sistema di segni e rispettarne i codici, dimostrando maestria nell'utilizzo dei referenti, è ciò che garantisce la sincerità della pratica. Essere conformi alle regole di composizione è condizione necessaria per una eventuale elaborazione personale, ed è qui che si misura la bravura dell'*attitadora*. «L'invenzione non riguarda l'espressione, ma il sentimento stesso»¹⁶⁰, in quanto è la componente emotiva a rinnovarsi attraverso variazioni rispetto l'intreccio obbligato. Ma come si è detto, la variazione è ammessa solo per entro manipolazioni abili ed esperte.

Conoscere le regole è prerogativa per non sbagliare, per non commettere errori. È uno schermo al giudizio. Come tale, chi non rispetta il sistema di segni, non utilizza appropriatamente le formule stereotipiche, non incorre in trasgressione, ma si rende vulnerabile alle critiche che hanno il ruolo, in un certo qual modo, di garantire la correttezza del rito. A riparazione dell'errore subentrano i giudizi di chi ascolta e partecipa. Questo aspetto, di controllo sociale sulla buona esecuzione del canto, è anche quello che ostacola la presenza di *attitos* in quei contesti in cui la conoscenza delle tecniche di «improvvisazione tradizionale» è venuta a mancare. Commenta così, signora Assunta, la situazione attuale:

158D. Carpitella, *Musica Sarda*, cit., p. 12

159M. Granet, *Il Linguaggio del Dolore nel Rituale Funerario della Cina Classica*, cit., p. 34

160Ibidem, p. 36

«Ma adesso...chi è che si mette a cantare il morto? Hanno paura prima di tutto di sbagliare, ma a me non è importato niente se ho sbagliato o no. Chi ha ascoltato le parole belle ha ascoltato anche quelle che non erano belle. Io avevo il mio dolore e dicevo quello che mi veniva in mente».

A commento di questa affermazione, un'altra interlocutrice disse: «ci vuole coraggio perché è pieno di gente». Per cantare, in assenza di un bagaglio personale di referenti e moduli fissi, alla sincerità subentra il coraggio, dal momento che il canto è esposto al giudizio dei presenti. Laddove è ancora vivo il valore terapeutico del canto, troviamo donne che si mettono a cantare senza la paura di sbagliare, nonostante il rischio di errore e di deviazione dalla tradizione possa essere alto. Mio nonno ricorda che una sua zia a Teti, quando è morto il marito, lo ha cantato. Questo fatto mio nonno lo ricorda ancora con stupore, poiché nessuno dei presenti si aspettava da quella donna l'esecuzione di un *attito*. «*A cantau in domu su dolori su*»¹⁶¹ è stato il commento di mia nonna, dando motivo all'accaduto prendendo in causa l'urgenza di cantare il dolore di casa propria. Questa è un'altra spiegazione dietro alla necessità della motivazione: il coraggio fuoriesce laddove la situazione lo richiede per fronteggiare il pericolo, il dolore, la perdita. Rispetto ad un *muttetu*, dunque, *s'attituru esti tutta un'atra cosa, ti deppi partiri da su coru*, l'*attito* è un'altra cosa, deve uscirti dal cuore. Le parole escono con coraggio, con cuore. Riproposta, qui, emblematicamente, è l'identità di “coraggio” e “cuore”, secondo l'etimologia del termine: [provz. *Coratge*, dal lat. parl. **corāticu(m)*, da *cōr* 'cuore']¹⁶². Nel parlato comune il termine “coraggio” è utilizzato per indicare un'attività condotta con sprezzo del pericolo; in questo uso è sottaciuta l'identità con “cuore”. Il fatto però che l'*attito* deve contenere una motivazione del cuore, spinge i due termini, nuovamente, a sovrapporsi e “coraggio” accorpa qui, emblematicamente, il senso più diffuso con quello meno frequente. Nell'*attito* il coraggio entra in gioco non solo come «forza morale che mette in grado di intraprendere grandi cose e di affrontare difficoltà e pericoli di ogni genere, con piena responsabilità»¹⁶³ - ovvero il primo significato del termine così come compare nel dizionario Zingarelli 1995 - ma anche come «animo, cuore»¹⁶⁴ - contrassegnato dal simbolo arcaico, ovvero come significato non più in uso.

Il coraggio, dunque, aiuta chi non è capace, o chi non ha mai dovuto confrontarsi con l'eventualità di eseguire un *attito*, ad affrontare l'assenza di un repertorio di versi maturato con l'età o con l'esperienza. È il dolore per la perdita di una persona cara, specialmente se giovane, a suggerire il

161 Trad. “Ha cantato il suo dolore in casa sua”

162 Si veda Zanichelli. *Vocabolario della Lingua Italiana*, alla voce “coraggio”

163 *Ibidem*

164 *Ibidem*

canto, e questo può uscire anche in quelle persone che non hanno mai manifestato la capacità di cantare. Ci dice Lucia Preiata: «È come se la donna che ha vissuto un grande dolore avesse appreso un modo per dirlo, elaborarlo attraverso l'*attitu*, e mettesse a disposizione della famiglia e della comunità questa competenza. Penso che così nasca il ruolo pubblico e sociale dell'*attitadora* che si configura come maestra e guida nell'itinerario di elaborazione della perdita»¹⁶⁵.

Gianpaolo mi racconta che la sorella, quando è morto un loro zio, si è messa a cantare, inaspettatamente. Lei, trentenne, non aveva mai cantato alla morte di nessuno. «Nel momento che sei lì, ecco di fronte ad una persona cara che se ne sta andando» mi commenta Antonina, allora puoi sperimentare l'emergere spontaneo di versi cantati. «Sicuramente chi è capace gli escono dal cuore e anche la rima fanno» mi precisa un'altra donna. Ed è qui, ancora una volta, delineata una sostanziale differenza di fondo tra chi è capace e chi non è capace: in un caso, l'*attito* sarà l'ardita conseguenza di una necessità del cuore, nell'altro caso sarà invece il risultato di abilità oratorie messe a servizio del dolore.

Il dono

«Quella che ho conosciuto io era una donna che ci aiutava in casa a fare il pane e quindi io l'ho sempre conosciuta a casa. Pensa che quando facevano la vendemmia a casa, avevamo una vigna grande, e arrivavano i buoi con il carro pieno di uva e dentro mettevano la tinozza e tutta l'uva era lì. E questa faceva, saltava lì sopra, e siccome aveva la gonnella, schiacciava l'uva, ma sotto non aveva mutande, quindi lei facendo così, si vedeva tutto, ed era un continuo ridere. E poi c'era uno con la fisarmonica e si ballava. Era una proprio di mondo. Signorina, non era sposata. Quando la chiamavano per i morti... *eh balla*, lì non la superava nessuno eh»

Con questa testimonianza di signora Nicolina, originaria di Orotelli in provincia di Nuoro, si apre il tema della personalità delle *attitadoras*. Chi erano, costoro? *Chini cantà a su mortu?*¹⁶⁶ Chi erano *is antigusu femminasa, chi andanta a ir mortusu?*¹⁶⁷ Zia¹⁶⁸ Pietrina è l'*attitadora* conosciuta da signora Nicolina quando era piccola. Le chiedo se sa dirmi verso che età aveva iniziato a cantare, e la sua risposta è densa di significato:

165L. Preiata, *Attitatores e Attitos*, cit., p. XXIV

166Trad: "Chi cantava ai morti?"

167Trad: "Le donne del passato, che andavano [a cantare] ai morti?"

168L'appellativo "zia" è, in Sardegna, riferito a tutte le donne di una certa età

«Noi eravamo piccoline, e non riuscivamo a dare un'età, perché anche le ragazze le vedevamo già grandi. Indossavano *sa fardetta*¹⁶⁹ già da bambine. Iniziavano a lavorare e fare le domestiche a 4 anni. A 9/10 anni già sapevano fare il pane. Quindi questa donna veniva a casa. Noi eravamo una famiglia numerosa e benestante. Quindi veniva sia lei – soprattutto era bravissima per il pane – e a casa nostra il pane serviva. E poi c'erano altre due donnette, ancora in aiuto, ed erano tipo le balie, che ci guardavano, capito? Avevamo questo aiuto. Quindi storie ne raccontavano a *uffa*. Questa poi, con mia nonna, che ti ho detto che erano forse anche coetanee. Cosa vuoi che ti dica. Le vedevamo vecchie a 30 anni»

Innanzitutto si evince un fatto importante: la vicinanza tra donne appartenenti a famiglie differenti che entravano in contatto per una sorta di contratto lavorativo. Una famiglia benestante – nel caso di signora Nicolina, l'attività redditizia era garantita dalla pastorizia di un numero cospicuo di bestiame – aveva al suo servizio più di una donna che aiutavano nella panificazione, nella cura dei figli e in altre faccende domestiche. Questa stretta collaborazione si estende alla celebrazione del lutto. Anche un'altra donna, madre di un informatore di Barisardo, mi confidò che sua nonna, brava *attitadora*, aiutava a fare il pane e altre cose. Queste donne, dunque, mettevano al servizio della comunità non solo le loro doti canore, ma anche altro tipo di conoscenza, come la capacità nel fare il pane, ma anche la pigiatura dell'uva; erano al centro della vita comunitaria anche quando si trattava di momenti festivi, erano le prime a partecipare all'allegria scatenata dai balli, dalla musica. Nello specifico del resoconto di signora Nicolina, inoltre, emerge un ulteriore elemento: la nonna di Nicolina era conosciuta in paese come mediatrice tra il mondo dei morti e quello dei vivi, ovvero aveva la capacità di entrare in comunicazione con i defunti, contribuendo a preservare il rapporto tra i morti e i vivi. Questa donna era in buoni rapporti con zia Pietrina, stando a signora Nicolina, l'ultima *attitadora* di Orotelli. Sarebbe interessante indagare l'eventualità che tra le due avvenissero conversazioni sul loro ruolo nella comunità, entrambe impegnate a garantire l'esistenza di un dialogo tra i due mondi, tra i due piani in cui si collocano, da una parte, i vivi e, dall'altra, i morti. Queste conoscenze venivano tramandate? Stando a signora Nicolina, più che tramandata, doveva essere una dote innata:

«Non te lo so dire questo, perché io ho conosciuto questa e non ci siamo mai poste il problema. Era una cosa secondo me innata in loro perché, prima di lei, lo faceva la sorella. Me l'ha ricordato Lella, *zia Pietrina*, evidentemente aveva... Perché anche questa era una

169La gonna tradizionale sarda

dote innata, non è che potevano... è come i *cantadores*, non per niente le chiamavano anche in altre parti. Quando andava a Orani, è logico che o doveva conoscere un po' la famiglia, e le dovevano spiegare anche. Non è che andava e te lo improvvisava senza... eh no. Logicamente doveva sapere»

Come si è detto nel capitolo precedente, il canto inquadrava, fotogramma per fotogramma, la vita del defunto. Per fare questo, era necessario conoscere l'intera vicenda biografica dell'estinto. Per essere preparati al canto, le capacità canore e oratorie non erano sufficienti se il defunto era un totale estraneo. Di cosa si cantava, altrimenti? Secondo la testimonianza riportata, comunque, zia Pietrina non era l'unica, in famiglia, a saper cantare. Anche la sorella era in possesso di questa capacità. Nascere in una famiglia di poeti, in cui particolar importanza era attribuita alla capacità di verseggiare, è un fatto sottolineato anche da Lucia Preiata, che ha raccolto *attitos* a Bitti, suo paese di origine: «Verseggiare era considerato cosa buona e utile, si riteneva fosse una capacità, *virtute*, che si trasmetteva per via ereditaria, si credeva che il germe ereditario potesse essere sviluppato adagiando il bambino sul crivello, in su *chilivru*, e soprattutto cantando ai piccoli le ninne-nanne in poesia [...]. Si trattava di una vera e propria scuola poetica di famiglia. Essere in grado di dire in poesia era considerato un privilegio perché quanto detto era destinato ad essere ricordato nel tempo e scolpito nella memoria del paese»¹⁷⁰. Versati alla poesia voleva dire, dunque, essere cresciuti in un contesto di prossimità con l'arte della parola. Zia Carmela e il fratello, zio Pinuccio, mi riportano un detto sardo, riferito alla consanguineità del talento: *essiri de sa raccia*, ovvero “essere di razza”, «bravo era il nonno, e bene gli è venuto anche il nipote». La capacità di verseggiare, dunque, non poteva essere avulsa dal contesto familiare.

Una questione posta da Carmine Catenacci è interessante per il presente argomento. Lo studioso di letteratura greca si chiede: «Come e quanto varia il prodotto poetico da prefica a prefica?»¹⁷¹, riferendosi alle registrazioni di canti salentini raccolti da Brizio Montanaro. Ovvero: «Qual è il peso delle singole personalità poetiche all'interno della tradizione, della sua conservazione e soprattutto del suo rinnovamento? In che modo la prefica (ed eventualmente il coro) diversifica i personaggi (defunto, persona cara, prefica stessa) ai quali presta la voce, dando struttura drammatica al lamento?»¹⁷². Per rispondere a queste domande, innanzitutto, bisogna aver chiaro una differenza di partenza. Emerge dalle testimonianze dei miei interlocutori, infatti, che due erano le situazioni che potevano presentarsi: in un caso, la donna che cantava apparteneva al parentado o alla cerchia di amici e conoscenti; nel secondo caso, invece, venivano appositamente chiamate coloro capaci ad

170 Lucia Preiata, *Attitatores e Attitos*, cit., pp. XXI-XXII

171 Carmine Catenacci, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina*, cit., p. 161

172 *Ibidem*, pp. 161-162

attitare le quali ricevevano un compenso, come nel caso di Zia Pietrina. «*Nei morti cantada chi ddu e vu genti*¹⁷³, del parentato diciamo, *netta, sa zia, sa sorrisa*¹⁷⁴. Insomma, chiunque tra i parenti. Però non solo i parenti. Se nei parenti non c'era chi sapeva cantare il morto, c'erano chi venivano pagate per farlo», chiamate per le doti oratorie, canore, per la capacità di eseguire il canto così come la tradizione lo pretendeva. Se tra i presenti non c'era chi si offriva a cantare o assente era chi era capace di farlo allora, dopo aver atteso qualche ora, o sperato per il giorno successivo, si andava a chiamare la “professionista”. Chi partecipava a *su teju*, lo faceva in vesti dissimili a seconda se si trattasse di un familiare o di una professionista. Il primo, si offriva; la seconda prestava il suo servizio, invece, sotto richiesta. L'azione spontanea del cantare, dunque, apparteneva per lo più alle donne del parentado. Chi era chiamata per cantare, specifica zia Carmela, «non si offriva, *da muttianta, poitta da spaganta po cantai*», veniva appunto chiamata, dal momento che sarebbe stata poi pagata per cantare. Eppure, per alcune donne *attitai a su mortu* era anche una specie di vocazione. È quanto mi viene suggerito, ad esempio, dalla signora Maria Assunta di Loceri. Alla madre viene riconosciuta non solo la bravura nel verseggiare, ma anche la passione nel farlo. Allo scopo di perseguire questa passione, la madre le rivela che, pur di cantare, sarebbe andata a prestare la sua voce ai morti, anche a pagamento. La prestazione dell'*attitadora* veniva ricompensata, comunque, non tanto in moneta, quanto in beni naturali. Era uno scambio di doni. Ai versi delle *attitadora* a pagamento corrispondevano patate, riso, insalata, dell'olio, una bottiglia di vino, una forma di formaggio, verdura, parti del maiale. Mi dice Marta: «Erano quelle persone, quelle figure che comunque tornavano e chiamavano in certi momenti. Poi siccome erano capaci di fare tante cose, le chiamavano come una di famiglia, una di fiducia, che veniva convocata nelle fasi più importanti, negli episodi più importanti della vita, come pigiare l'uva, nel fare pane. Era tutto un contorno per tutto. All'occorrente».

Tra le due *attitadoras*, quella di famiglia e quella invece “che veniva da fuori”, esistono differenze su vari livelli. In una conversazione fatta a Tortolì, i presenti hanno più volte sottolineato che “a Tortolì non si fa così”; l'esistenza di donne che vanno a cantare ai morti diventa elemento di distinzione non solo tra individui, ma anche tra paesi. Diversi sono quei contesti in cui per onorare il morto si chiama una donna non appartenente al nucleo familiare, differenti anche sotto l'aspetto del prestigio: sottolineare che “a Tortolì non si fa così” significa porre un divario tra il “noi” e il “loro”, una delimitazione tra un'area geografica, e dunque tra gruppi umani, rispetto ad una pratica condotta in modo più o meno onorevole. Il canto acquisiva pregio e rispettabilità se ad eseguirlo era una donna di famiglia, in possesso di *su donu*, rispetto ad un *attito* creato da un'*attitadora allena*,

173Trad: “Ai morti cantava la gente che c'era”

174Trad: “il nipote, la zia, la sorella”

straniera, da fuori che, chiamata, riceveva un compenso per la sua prestazione. «Piangono anche loro ma è diverso» mi dice signora Anna di Tortolì, riferendosi a queste donne. «Era un altro tono la cosa. Le cose proprio tu le vedevi quando erano i familiari» è il commento di zia Carmela. Durante *sa ria*, i conoscenti e i familiari del defunto arrivavano gradualmente, a seconda dell'ora in cui ricevevano la notizia della morte. Prossimi al morto disteso sul letto, si buttavano sul corpo esanime, si lanciavano in acute grida e percuotevano vigorosamente il letto o il baule con le mani chiuse a pugno. A questo punto, le espressioni che scaturivano, erano dense di significato innanzitutto per la persona che le proferiva. Se è la moglie, ad esempio, a cantare, l'incredulità espressa è diretta alla prima persona, ovvero all'esecutrice del canto, quindi *Poitti m'asi lassada?*, “Perché mi hai lasciata?”, in cui il pronome personale è in prima persona. Se invece l'*attitadora* non appartiene alla cerchia di conoscenti e familiari, l'espressione utilizzata evidenzia il carattere di estraneità della donna al gruppo, attraverso l'uso, ad esempio, del pronome personale in terza persona: *Etti d'asi fattu, poitti d'asi lassada?*, ovvero “Che cos'hai fatto? Perché l'hai lasciata?”. L'*accoramentu* espresso, in questo caso, è meno intenso rispetto al caso dell'uso della prima persona.

Signora Maria, di Baunei, mi racconta che la nonna della madre, ovvero la bisnonna, veniva chiamata a cantare a Tortolì. Interrogata dalla figlia, ovvero com'era possibile che la bisnonna riuscisse a cantare per un defunto che non conosceva, la madre di signora Maria ha risposto così:

*Cantò marito allenu
po unu imbuttu plenu
marito allenu cantò
po unu imbuttu scarsu¹⁷⁵*

Come dire: la ricompensa equivale ad un contenitore pieno, ma questo stesso contenitore, seppur colmo, è scarso nel contenuto emotivo, in quanto elargito per un canto poco *accorato*, considerato che il defunto di cui si sono fatti gli onori non aveva legami con l'*attitadora*. Da questa testimonianza, inoltre, risulta che anche a Tortolì era possibile imbattersi in prefiche “prezzolate”. L'affermazione delle donne - che nel loro paese questo genere di prestazione non esisteva - risulta da questo infondata. La sicurezza con cui hanno affermato l'assenza di donne appositamente chiamate è indice della poca considerazione che le *attitadoras* a pagamento possiedono, rispetto a coloro che per *istinto* e per proprio dolore sentivano necessario aprire le labbra al canto.

175Trad. “Cantava per un marito non suo | per un imbuto pieno [“imbuto” è un contenitore utilizzato come unità di misura] | Per un marito non suo cantava | per un imbuto scarso”

Un *attito* riferitomi da una signora anziana di Tertenia, di anni 100, ospite della casa di cura Cristo Re di Lanusei, è particolarmente illuminante sulla questione:

Goppai Sarbadori

i neridi su chi oli,

su chi oli mi neridi

deu olgiu a mi pagai

in trigu o in dinai

in dinai o trigu

ca dei tuttu pigu

ca dei pigu tottu

a s'anima de su morto^{176 177}

In questi versi è tratteggiato chiaramente l'invito al pagamento. Indifferente se questa avvenga in natura o in denaro, purché venga elargito.

Da questo si può evincere una considerazione: il termine *attitadora* racchiude in sé un significato sia denotativo che connotativo. Il primo corrisponde al grado di applicabilità del termine, ovvero alla possibilità di riferirsi genericamente alle donne che partecipavano al rito del lamento funebre, a prescindere che fossero pagate o meno. Il secondo significato, invece, è di tipo “attributivo”, ovvero relativo alle «proprietà che possono aggiungersi al significato di base (quello denotativo)»¹⁷⁸. *Attitadora* può assumere il significato di “donna del parentado che canta” oppure di “donna da fuori che chiamata va a cantare sotto compenso”.

Signora Maria Vittoria si ricorda della madre di un carabiniere, una certa zia Maria Francisca, che «andava *proprio* a cantare». Questo fatto dell'andare, è un'azione densa di significato. Mettersi in cammino per andare a cantare è diverso dal mettersi in cammino per dolore, per presenziare ai cordogli, per dare l'ultimo saluto al defunto. La domanda *Andada a cantai?*, ovvero “andava a cantare?” presuppone l'evento della compensa o di una sorta di vocazione. L'azione inclusa nel verbo *andai*, “andare”, implica una scelta, un atto non istintivo, non dettato da esigenze del “cuore”. In un caso, le donne del parentado, si trovavano coinvolte naturalmente in *sa ria*, vi erano già e non

176Trad: “Compare Salvatore | mi dica ciò che vuole | ciò che vuole mi dica | ma io voglio essere pagata | in grano o in soldi | in soldi o in grano | che io tutto prendo | che io prendo tutto | all'anima del morto”

177Signora Peppina, mi racconta Giuliana - la donna con cui sono andata a far visita alle anziane del Cristo Re - presenta momenti di forte lucidità e altri di torpore. Quando le abbiamo chiesto se si ricordasse qualche verso, ha dovuto rifletterci un po'. A termine dell'esecuzione dell'*attito*, la signora era stanca e dunque non sono riuscita a sapere di più sui versi, se uditi personalmente dalla donna o se appartengano alla memoria popolare, e vengono tramandati oralmente, né qual è stato il contesto della loro esecuzione

178Elisabetta Ježek, *Lessico. Classi di Parole, Strutture, Combinazioni*, cit., p. 48

dovevano andarvi per poi esserci. Centrale è il concetto racchiuso, in un caso, nel verbo “stare” - che possiamo usare per familiari e i conoscenti del defunto - che indica uno stato in luogo, un permanere, rispetto a quello compreso nel verbo “andare” che, invece, esprime il movimento, un moto a luogo. Quindi, da una parte, *cantada*, “cantava”, dall'altra *andada a cantai*, “andava a cantare”: in un caso l'azione del cantare è una qualità della persona, nell'altro corrisponde allo scopo dello spostamento. “Andare a cantare” include l'azione del “cantare”, ma non è vera la relazione contraria: “cantare” non presuppone necessariamente “essere andati a cantare”. Così, alla domanda se la madre cantasse ai morti, signora Antonina, di Tortolì, risponde: «sì, mamma cantava, però non andava». Come dire: andava al capezzale di parenti e conoscenti per unirsi al dolore dei presenti e, una volta là, allora eseguiva gli *attitos*. Ma, ha voluto sottolinearlo, *no andata po cantai*, non andava per cantare.

La bravura, inoltre, è un presupposto indispensabile delle *attitadora* a pagamento ma non è necessario, come si è detto, per quelle donne spinte al canto a causa della situazione di dolore che si sta sperimentando. Prima si è parlato di coraggio. Nel caso delle donne chiamate e pagate per cantare, non era il coraggio, non era dunque un affare di cuore, quello che attivava il loro canto. Maria Vittoria, parlandomi di zia Maria Francisca, mi dice che un giorno, spinta dalla curiosità, le chiese il motivo per cui andava a cantare per una persona: «*Ma tsia Marì Francì, commentì mai di andai a cantai po una persona? Commentì faidi?*¹⁷⁹». E la risposta data da zia Francesca è stata: «*Po nosu è una cosa normalissima*¹⁸⁰». Spinte da una motivazione diversa da quelle donne direttamente colpite dal lutto, «piangevano anche!» evidenzia Maria Vittoria, in questo esprimendo la sorpresa e la perplessità nel constatare una manifestazione di dolore non dissimile da quella che si osserva nei familiari e conoscenti del defunto. Secondo de Martino, «è [...] da ritenere che nel rito reso dai parenti uno stesso intervento individuale sarà stato più volte interrotto dall'incidenza corale e che solo in un secondo tempo, nel quadro dello sviluppo della società cavalleresca, vi furono cantori funebri e aedi – o lamentatrici professionali – a cui i parenti cedevano la guida del coro, il che giovò a dare maggior orizzonte al discorso»¹⁸¹. Quindi, in un primo momento, erano esclusivamente i parenti ad eseguire l'*attito* e, solo successivamente, ad essi sono subentrate le lamentatrici professionali, non appartenenti alla cerchia familiare. «La struttura del lamento [nonostante la cessione della guida del coro a lamentatrici professionali] dovette però anche in questo caso restare sempre la stessa, poiché i canti individuali e successivi degli aedi eseguivano di volta in volta il *planctus* collettivo»¹⁸². Qui, invece, de Martino ci dà una spiegazione del perché è

179Tra. “Ma Zia Maria Francesca, come mai vai a cantare per una persona? Come fai?”

180Trad. “Per noi è una cosa normalissima”

181E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, p. 180

182Ibidem

possibile riscontrare, anche in queste donne, quei pianti di dolore e di esasperazione. «L'attitatora più brava (parente o donna chiamata) dirigeva il rito introducendo un tema che le soliste svolgevano alternate dal coro e dava un ritmo alla celebrazione. Le paesane presenti ascoltano, memorizzano i versi e li ripetono tornando a casa e nell'ambito dei lavori femminili di gruppo [...]. Con l'estinguersi dell'*attitu* delle soliste è rimasto il coro dei familiari, che io ricordo perfettamente essere in uso fino agli anni sessanta del novecento»¹⁸³. Con questa riflessione e testimonianza, Lucia Preiata ci presenta l'esistenza delle *attitadoras* soliste sotto un'altra luce: il coro dei parenti è quello che rimane, come reliquia, dopo la scomparsa delle donne a guida del canto, coloro considerate più idonee, perché con maggiori capacità poetiche, a gestire il tema da svolgere. Secondo questa testimonianza, inoltre, la presenza di *attitadoras* professioniste, che potevano essere prezzolate, pertiene ad un periodo più arcaico, in cui il canto veniva svolto secondo canoni fedeli alla tradizione. Lucia Preiata riporta il pensiero di Michelangelo Pira, antropologo e scrittore di Bitti: «Quanto all'atteggiamento interno della nostra cultura paesana nei confronti delle attitadoras retribuite, questo si è fatto negativo solo di recente. In realtà esse venivano considerate come specialiste, le loro referenze erano sacre, più che profane»¹⁸⁴. Rimane, comunque, nelle riflessioni e considerazioni fin qui tracciate, la rottura tra le due forme di pianto, quella ad opera di familiari e quello sviluppato da donne pagate per farlo. «Secondo me il senso di questo canto è quello che c'era il dolore proprio» insiste zia Carmela. È chiaro, qui, come fossero fortunate quelle famiglie che potevano disporre di figure versate al canto e che, dunque, possedevano quello che abbiamo chiamato *su donu*. Bisogna *essiri portau po raccontai e po esprimi cussa cosa*, bisogna essere portati per raccontare e per esprimere questa cosa, ovvero la poesia. Per eseguire un *attito*, «bisogna che sappia veramente cantare» dice signora Antonina, ricordando la morte della madre, alla quale non era riuscita a dedicare nessun verso. «*Ce, ette ddi narausu a mamma, ca non seus bonnasa?*»¹⁸⁵ si chiedeva sconsolata. Signora Antonina è una donna con una radicata passione per la poesia, la quale non solo si esercita nell'ascolto di canti in sardo, ma anche nell'eseguirli lei stessa. Ma questa naturale propensione non si è manifestata alla morte della madre, forse la paura di sbagliare, o una sorta di pudore, le hanno impedito di trovare le giuste parole. Essere “*bonnasa*”, buona, brava a cantare, attiva una particolare porzione del significato racchiuso nell'atto di verseggiare, che trova eco nell'espressione “trovare le parole giuste”. I versi dovevano essere appropriati al caso e al morto, essere inerenti alla situazione che si stava svolgendo, aver ben presente il contesto temporale e spaziale entro cui la vicenda si andava dipanandosi, essere in grado di fare rima.

183L. Preiata, *Attitatores e Attitos*, cit., p. XVIII

184Ibidem, p. XX

185Trad. “Cosa canto a mamma, chè non sono brava?”

Avere memoria di episodi della vita del morto, di particolari inclinazioni, di aneddoti, ma anche, come già si è detto, di frasi stereotipiche, è quello che garantisce la correttezza dell'esecuzione. La differenza, tra il dialogo fittizio ad un morto presunto e invece il canto reale della prefica è, oltre ad una biografia reale da svolgere, è soddisfare il requisito, imprescindibile, della rima. E qui sta, ulteriormente, il divario tra chi può e chi non può.

Su questo aspetto, interessante è la testimonianza di signora Assunta, che mi riporta i seguenti versi:

Babbu miu

*istampau in tres logus*¹⁸⁶

Questi versi, mi spiega, appartengono ad una donna che, “non sapendo cantare”, ha iniziato l'*attito* senza essere in grado di portarlo a termine. Prontamente è intervenuta un'altra donna che, a differenza della prima, era in possesso delle giuste capacità per porre rimedio all'errore e concludere la strofa, soddisfacendo inoltre il requisito fondamentale della rima:

Istampau in tres logus

*sa balla a fattu giogus*¹⁸⁷

«Un aspetto tradizionale del punto di vista del talento innato è stata la constatazione che la competenza è fondata su abilità eccezionali di base: livelli superiori di capacità come la vigilanza e la concentrazione attenzionale, forza muscolare, la memoria, coordinazione mano-occhi, velocità di reazione, fluidità logica, percezione spaziale o la velocità e la profondità di pensieri associativi»¹⁸⁸; nel caso riportato da signora Assunta, cruciale è stata la prontezza d'azione nell'intervenire per salvare la situazione dal disastro. Perché l'*attito* è un prodotto culturale e insieme sociale, e come tale non è di esclusiva proprietà del creatore materiale ma, dal momento in cui prende vita, è consegnato alla comunità la quale non solo potrà disporne anche in futuro, per altre occasioni di lutto, o anche solo come ulteriore elemento della tradizione cristallizzato nella memoria collettiva, ma può anche esercitarvi una certa pressione, per modificarlo in corso d'opera, o stigmatizzarlo. Così non è difficile udire una frase come “era meglio se stavano zitte” quando i versi scaturiti risultano essere mal formati, incompiuti, non concreti, non “belli”. Un detto popolare, ad esempio, recita: *Chi no isci ponnere unu muttetu, non si pongi a unu attitu*, ovvero: “chi non è capace di fare un *muttetu*, non si metta a fare un *attitu*”. Si suggerisce di riflettere sulle proprie capacità; solo chi

186Trad. “Padre mio | Ti hanno sparato in tre punti”

187Trad. “Ti hanno sparato in tre punti | la palla ha fatto centro”

188J. Pressing, *Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication*, cit., p. 49

risulta abile nel verseggiare a *muttetu*, allora è invitato a cantare *attitos*. Un'interlocutrice, di Ulassai, mi disse: «una volta persino mia zia, nonostante fosse bigotta, non ha potuto trattenere una risatina dinnanzi un verso mal riuscito». Neanche chi è tanto religioso, abituato a mantenere un atteggiamento composto, può astenersi dall'esprimere contrarietà e disappunto quando al suo udito si presenta un canto non apprezzabile. Sulla risata, nello specifico, tornerò in un capitolo apposito.

A questo punto della trattazione un quesito è d'obbligo, ovvero: posso riferirmi col termine *attitadora* a tutte quelle donne che eseguono *attitos*, o il semplice fatto di cantare ai morti non è un requisito sufficiente? Bisogna essere in possesso di determinate qualità, quali appunto la capacità di verseggiare? O questo non è condizione sufficiente per l'attribuzione del termine *attitadora*? È *attitadora* solo colei che veniva chiamata a cantare e per cui le veniva elargito un compenso?

Lascio momentaneamente in sospesa questa questione per rivolgere l'attenzione a quelle donne che, mie informatrici, mi hanno consegnato i loro personali *attitos*. Di loro vorrei tracciare alcune caratteristiche e personali attitudini che potrebbero aiutare a comprendere in che modo le singole personalità sono in grado di articolare il discorso sul defunto. «La fiaba contiene profonde tracce dell'esperienza personale e degli eventi della vita del narratore. La sua esperienza, la sua abilità di osservare, la sua occupazione con questo o quel lavoro manuale, così come le sue personali caratteristiche, tutto questo ha un'enorme influenza nel raccontare e ri-raccontare una stessa fiaba»¹⁸⁹ afferma Mark Azadovskij nel suo saggio *A Siberian Tale Teller* in cui indaga l'incidenza del vissuto e della personalità dei narratori nelle fiabe da loro raccontate e nella personale selezione che fa capo ad un proprio repertorio, così come nel particolare stile narrativo adottato.

L'osservazione di Azadovskij può essere applicata anche al fare poetico delle *attitadoras*. Queste ultime, come abbiamo già spiegato, eseguono un canto sviluppando la biografia del morto, prestando attenzione a tutta una successione di motivi che devono essere soddisfatti, come le qualità umane del morto, il lavoro che svolgeva in vita, il ruolo in famiglia e nella società, la situazione del decesso, la disperazione e il dolore dei sopravvissuti. Nello svolgere questo, raccontano una storia, quella particolare del defunto in questione. L'accostamento con un narratore è così spiegata. Per cogliere gli elementi inediti, pensati ed elaborati dall'*attitadora* e, successivamente, inseriti nel canto, è fondamentale interrogarsi sulla donna che quei versi li ha personalmente creati. Le novità, di questa «improvvisazione tradizionale», possono essere lette e interpretate attraverso l'esperienza personale delle donne, trovano spiegazione focalizzandosi sull'occupazione professionale e il coinvolgimento in mansioni manuali. Prosegue, più avanti nel saggio, Azadovskij:

¹⁸⁹Mark Azadovskij, *A Siberian Tale Teller*, in *Folklore and Ethnomusicology Monograph Series*, No. 2, University of Texas, Austin, 1974, p. 7 (Traduzione mia dall'inglese da qui in poi)

«Un narratore con un'inclinazione religiosa riempie le sue fiabe con allusioni a Dio, con citazioni dalla Bibbia o da preghiere, con motti religiosi, etc. La fiaba di un narratore cinico abbonda di imprecazioni, invettive ed episodi dal carattere indecente. Ci sono narratori con un amore appassionato per gli scherzi e le barzellette, e una fiaba di magia seria assume il carattere di una fiaba scherzosa nelle mani di questi narratori. Ci sono narratori di fiaba poetici, e altri con una ricca fantasia che si dilungano felicemente sulle descrizioni di oggetti magici con squisiti dettagli, e ci sono narratori più realistici, che dimostrano una certa preferenza per le descrizioni dei costumi locali e della vita di tutti i giorni.»¹⁹⁰

Gettare uno sguardo sulla vita di queste donne, seppur limitato ai nostri incontri, spero mi aiuti a leggere i loro *attitos* con una chiave di lettura non solo legata alla tradizione, che si fonda su versi stereotipi, motivi cristallizzati, ma rivolta anche alla biografia personale delle *attitadoras*. Il vissuto delle donne che cantano ai morti si sovrappone, così, alla storia della vita del defunto. Non bisogna dimenticare, però, l'analisi demartiniana riguardo all'ingresso di elementi personali in un canto che, ancor prima di essere racconto, è parte di un rito ben strutturato. Secondo lo studioso, ci sono ambienti folklorici in cui «la lamentazione si è liberata dalla frequenza dei ritornelli emotivi, dalle periodiche collaborazioni corali, dalla selva dei moduli e dei temi obbligati, mantenendo solo i vincoli del metro, della melopea, dello stile, della preferenza per certi giri del discorso e per certe immagini, e infine della mimica»¹⁹¹. Un verseggiare affranto dalla tradizione del lamento funebre, quali effetti ha provocato? È una fase tardiva, del rito funebre, sintomo di una cultura e di una mentalità mutata? Onchukov, citato da Azadovskji, afferma: «Il narratore conserva nella sua memoria, tra tutte le cose che ha ascoltato [...], quelle che stimolano la sua fantasia, che smuovono il suo cuore o che si imprimono profondamente sull'anima»¹⁹². Indagare il canto ai morti in una Sardegna in buona parte modernizzata, aperta ad elementi nuovi, estranei alla sua tradizione, presuppone analizzare gli esiti di una scelta liberata dai vincoli del rito. Il suggerimento di Onchukov è pertanto, a parer mio, utile per capire cosa precede e accompagna il verseggiare del canto ai morti.

Signora Maria, di anni circa 90, di Tortolì, mi ha riportato, con «voce recitante» l'*attito* per la sorella, scomparsa una quarantina di anni fa, e l'*attito* al marito. La figlia mi informa che la madre ha sempre cantato ai matrimoni, insieme alle amiche, evidenziando come il canto ai morti non sia l'unica forma di poesia a cui la signora Maria si dedica. Il ricordo dei versi cantati per la morte della

190 *Ibidem*, p. 9

191 E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 132

192 M. Azadovskji, *A Siberian Tale Teller*, cit., p. 7

sorella è accompagnato da forte commozione; talmente nitido è ancora il sentimento di tristezza insito in quei versi, che signora Maria deve fermarsi più volte, prima di riuscire a terminare il canto. Tra un verso e l'altro, talvolta, l'impeto di una rinnovata tristezza si manifestava in esclamazioni come “oi oi”, tipico intercalare nell'esecuzione reale di un canto. «*Ndappo cantau meda propriu*¹⁹³» mi dice. Tanta è stata la sua sofferenza, quando è morta la sorella, che il canto le era uscito come un fiume in piena, una necessità del cuore che si è manifestata in versi ricchi di significato. Alla morte del marito, avvenuta qualche anno addietro, in un clima culturale sempre più moderno e meno tradizionale, signora Maria ha avuto modo di cantare più per concessione dei presenti che non per condivisione di valori. Dopo 63 anni trascorsi insieme, l'esigenza del canto è stata comunque urgente, anche in un contesto diventato ormai ostile alla presenza di un *attito*. La figlia confessa di aver lasciato la madre cantare, perché era consapevole dell'effetto terapeutico che quel canto rappresentava, ma aggiunge che, per quanto le riguarda, non è una tradizione che ama e che condividerebbe.

Signora Assunta, sempre di Tortolì, di anni 88, è una donna che ha sofferto molto la morte della figlia, avvenuta all'età di circa 50 anni. Signora Assunta è sposata con il fratello di signora Antonina e signora Maria, due sorelle di Tortolì con le quali ho avuto piacere di intrattenermi in una lunga conversazione. Il marito di signora Assunta, purtroppo deceduto, era un abile verseggiatore, mi dicono. Lei stessa, d'altronde, ha una naturale inclinazione verso il canto, maturata fin dalla tenera età. Possiede un quaderno su cui ha annotato varie poesie: alcune sono state pensate direttamente sulla carta, quindi meditate, scritte; altre sono state invece l'esito di improvvisazione, erano in origine orali, cantate, e solo successivamente riportate nel taccuino. Tra quest'ultima categoria rientra la trascrizione dell'*attito* in onore della figlia scomparsa. Il canto è scritto su un quaderno a quadretti, occupa due intere facciate, scritto con una calligrafia non avvezza a troppi testi, solo a quelli indispensabili, come questi componimenti poetici. L'*attito* compare nelle prime due pagine del quaderno, finito il quale, lo spazio rimanente non è colmato da altro materiale. È come se quel quaderno fosse stato adoperato esclusivamente allo scopo di fornire al canto uno spazio in cui permanere, in cui rimanere, in cui conservarsi. Signora Assunta ha consegnato il suo dolore alla scrittura, così da non dimenticarsi i versi cantati. Quell'*attito*, scritto per la morte della figlia, mantiene originaria la sofferenza che lo ha generato, dolore rinnovato tramite la lettura di quei versi.

Tempo dopo torno a trovarla, così da riconsegnarle il quaderno con l'*attito* che mi aveva concesso di fotocopiare. Appena entro in casa, mi avverte di essersi ricordata, qualche giorno prima, alcuni

193Trad. “L'ho cantata proprio tanto”

versi, e me li recita. In quell'occasione la informo di una visita ad una donna di Santa Maria Navarrese, anche lei con la passione del canto e della poesia. Signora Assunta approfitta subito dell'occasione e si alza per agguantare uno dei suoi quaderni, su cui ha annotato le sue poesie e i suoi pensieri. «Anche io scrivo *muttetu*» - mi dice - «Aspetta che te li leggo». Mentre sfoglia il suo quaderno alla ricerca di queste poesie, si imbatte casualmente in una lettera che aveva scritto per la figlia scomparsa. Decide di leggermela. È scritta in italiano. Talvolta le si offusca la vista, la voce si fa rotta, e il tono risultante rivela una commozione ancora viva a causa di un lutto così doloroso. Nella lettera ha inserito tutta la sua disperazione di donna e di madre che, già vedova alla morte della figlia, ha dovuto affrontare sola tutte le difficoltà del caso. «Come potevo io prevedere di sopravvivere a mia figlia, io che ho anche avuto diversi problemi di salute e ho subito diversi interventi?». Arriva alla fine della lettera, si toglie gli occhiali e mi guarda, dicendomi: «Io ho solo la licenza di quinta elementare», stupendosi, forse, rileggendosi, della sua capacità espressiva. Le chiedo qual era la sua occupazione lavorativa, e scopro che era una sarta molto conosciuta in paese e nel circondario, grazie alle sue abilità nel confezionare abiti tradizionali sardi. A quel punto mi legge alcuni *muttetus*, alcuni suoi, contrassegnati dal suo nome, e altri appartenenti al marito, indicanti lui come autore. Si sofferma su un *muttetu* del marito, recante nella *sterrina* i nomi di diversi personaggi della letteratura italiana e non: Dante, Beatrice, Omero, Penelope, sono alcuni tra quelli citati. Nella sezione successiva, *sa torrada* o *sa rima*, ogni verso della *sterrina* è ripreso per fare la rima. In questa sezione, la protagonista è Assunta, la moglie. Chiedo, a questo punto, se mi può dare una definizione di *muttetu*. «Il *muttetu* è qualcosa che componi per le varie occasioni, o come dedica a qualcuno. Ecco i *muttetus* cosa sono» mi risponde.

Signora Peppa, di anni 84, di Talana

In compagnia di Marta, una sera giungo a Talana per incontrarci con signora Aurelia, donna di 86 anni, brava a filare al telaio. Come la informiamo sul motivo della mia visita, lo studio sui canti ai morti, si mostra dispiaciuta, ammettendo che per quanto a lei piacerebbe saper cantare, purtroppo non ne è in grado. Ma subito richiama alla memoria il fatto che nella famiglia di Marta sia la nonna che una delle zie erano brave a cantare, eccome se lo erano! Marta rimane sbalordita, non avendo mai udito ciò. Il marito di signora Aurelia, un uomo malaticcio, allettato in casa, con sorriso e cordialità dipinti sul volto, conferma l'affermazione della moglie.. Decidiamo così di rivolgerci alla zia di Marta, ancora in vita, coetanea di signora Aurelia. Zia Peppa abita nella via più alta di Talana, un paesino di meno di 1000 abitanti, situato sui pendii del monte . Un uomo di Talana una volta mi descrisse la sensazione che si prova quando si risale la strada che, dalla costa, va verso Talana. Il paese, arroccato in mezzo ai monti, è spesso nascosto da una fitta nebbia che sembra proteggerla dai

visitatori. È frequentemente avvolta in una coltre bianca, densa, minacciosa per i non esperti che affrontano, ignari delle insidie, quei tornanti che accompagnano i viaggiatori fino a Talana.

Quando arriviamo in prossimità dell'abitazione, troviamo le luci accese, bussiamo alla porta ma nessuno risponde. Capiamo che zia Peppa è ancora in Chiesa, appuntamento fisso che non può mancare. Dopo esserci intrattenute qualche minuto a casa del genero di Peppa, che abita al piano superiore, scendiamo le scale speranzose di trovare finalmente la padrona di casa. Spingiamo l'uscio, e questo si apre. Entriamo in casa, senza il permesso di nessuno, a nostro agio come se fosse la dimora del parente più prossimo. Incontro una donna allegra, solare, piena di energia, travolta da quella vitalità che, ormai abituata a trovare in molte delle donne anziane finora intervistate, mi stupirei di non vedere in questa gente giovane a 80 anni. Zia Peppa ci offre di sistemarci di fianco al camino, un elemento immancabile nella cucina di queste case. Ha una voce rauca ma forte e sicura; parla con sicurezza, scioltezza, ride e scherza. Senza troppi preamboli e interrogazioni, si addentra nel variegato mondo del canto ai morti, fatto di eventi, circostanze da conoscere, aneddoti da scoprire e stili di vita da comprendere. In più di una occasione sottolinea che lei non è brava a cantare, che lei *strocciada*, imitava le donne del vicinato: «*deu appu strocciu a pupiddu miu; ddu cantau ma non fui bona. Non soi bona*¹⁹⁴». Ma poi, verso la fine della conversazione, mi rivela che quando è sola, in casa, le capita di cantare al marito: «Se sono sola, cucino, facendo qualcosa, sto cantando» e mi indica la foto del marito. «*Deu a modo miu a pupiddu miu giai ddu cantu*»¹⁹⁵

Quella sera andiamo poi a trovare la madre di Marta, signora Delfina. Le riferiamo di essere state a trovare la sorella e di averle posto domande sui canti. A quel punto signora Delfina ride, e ricordando la sorella, dice: «Lodevole era, solo nel canto, a scuola! Cantava, cantava, tutto il dì!». E poi, insieme a Marta, mi spiegano che l'abilità del cantare proveniva da una pratica sociale molto importante, quella dell'imitazione dei versi dei poeti o delle cantanti più brave: verseggiare *a strocciri*. E così, tra lo scherzo e il veritiero, si inventano una specie di filastrocca:

Martedda strocciada a Peppa

Peppa strocciada a Cedda Tattana

*E Martedda strocciada puru a Juanna*¹⁹⁶

in questo mostrandomi, tramite l'eloquenza stessa di versi inventati al momento, la particolarità di un verseggiare che prende piede dal gioco e dall'imitazione.

194Trad: "L'ho cantato per imitazione a mio marito. Sì l'ho cantato, ma non ero brava. Non sono brava"

195Trad: "A mio marito, a modo mio, già lo canto"

196 Trad. "Martedda imitava Peppa | peppa imitava a zietta Tattana | e Martedda imitava anche a Juanna"

Signora Francesca, di anni 60, di Orgosolo.

Arrivo ad Orgosolo che le ore serali hanno già soppiantato quelle diurne. Prima di salire in casa di signora Francesca, detta Zizza, la donna che, sotto richiesta di un mio conoscente, ha acconsentito di prendere parte alla mia ricerca, facciamo una breve pausa in uno dei trenta bar di un paese di circa 4000 abitanti. Giungiamo a casa di signora Francesca verso le otto di sera. L'ingresso dell'abitazione è diverso da quello che mi aspettavo; è ricco, elegante, curato con dedizione. Alcune statue in stile classico sono situate a sorveglianza dell'ingresso, delle panchine e un tavolino sono sistemate in prossimità del portone. Come varco la soglia, mi viene confermata l'intuizione di partenza, quella di una famiglia attenta la bello, in possesso di un maturato gusto estetico, frutto di una mente che si nutre di arte. Il vano d'ingresso riprende i motivi dell'esterno; statue e statuine, quadri e pareti decorate. Mi trovo in un'abitazione ben diversa da quelle umili e povere che hanno accolto i discorsi a Tortolì, a Loceri, a Talana. Veniamo condotti in cucina, dove il padre, la madre e la sorella ci attendono. Ci invitano a sederci. Una piccola precisazione, qua, è d'obbligo. Finora ho avuto a che fare principalmente con donne, erano padrone di casa che mi accoglievano nella loro dimora senza la presenza maschile del marito, o di parenti uomini. Donne sedute vicino al fuoco, anziane, sole o in compagnia di altre donne. Quando mi si invitava a sedere, qualunque posto andava bene. Spesso mi veniva suggerito di prendere posto il più vicino possibile alla persona a cui dovevo porre le domande, così da avere un rapporto più intimo con le informatrici. In questa casa, invece, arrivata per ora di cena, in cui i commensali erano i membri di quella famiglia, salvo due amici di famiglia e la sottoscritta, l'invito a sedere, scoprirò, celava codici comportamentali non detti che riflettono un preciso modo spaziale di concepire le relazioni tra i presenti. Signora Francesca, la padrona di casa, mi fa gesto di accomodarmi. Tutti i posti erano già stati presi, salvo uno, quello di capotavola. Non era ancora l'ora di cena, eravamo ai preamboli delle presentazioni. Il marito di signora Francesca sedeva vicino al camino, in prossimità del posto vacante. Decido di sedermi a capotavola, consapevole che era una sistemazione provvisoria. Subito scorgo, sul volto dell'uomo, un'espressione contrariata, o incuriosita, o indispettita. Non riesco a coglierne il significato preciso. Capisco di aver occupato il posto assegnato, convenzionalmente, al padrone di casa. Mi sposto e mi adagio sul divano, e ogni preoccupazione svanisce insieme al senso di inadeguatezza. Passa qualche minuto, e la cena viene servita. Per tutta la durata del pasto, signora Francesca non ha preso posto insieme a noi alla tavola imbandita, in quanto impegnata a servire le portate. Si siede di fianco a me solo a cena finita, dopo che uno dei presenti suggerisce di parlare dei canti. Signora Francesca mi rivela subito un aspetto importante e centrale nella biografia di famiglia: la loro famiglia è stata vittima delle faide legate al fenomeno della *disamistade*, l'inimicizia tra famiglie che sfocia in vendette di sangue, o in rapimenti. Mi recita i versi di un *attito*

che la nonna aveva cantato per il fratello e il cognato uccisi come conseguenza della *disamistade*. «Mia nonna era brava a cantare» mi dice. Dopo aver ripercorso i versi della nonna, prova a ricordarsi quelli che lei stessa aveva composto alla morte della madre. Me li recita, ma il dialetto è il nuorese barbaricino, con vocaboli che possono discostarsi anche di molto da quelli del dialetto ogliastrino, a cui sono abituata. Così, decide di aiutarmi. Prende una penna e scrive sul mio taccuino i versi; alcuni sono quelli realmente cantati per l'occasione, altri sono creati in quel momento. «Il senso è comunque il medesimo» mi spiega, a giustificazione delle variazioni rispetto “all'originale”. Arriviamo lentamente verso la fine della serata. Sono le dieci inoltrate quando salutiamo i gentili ospiti e usciamo.

Signora Eligia, di anni 84, di Loceri.

Io e mia nonna raggiungiamo la casa di signora Eligia in compagnia di una vicina di casa originaria di Loceri. In casa siamo accolte dalla nipote, la figlia di una sorella. Troviamo Eligia seduta, intenta a ricamare con la tecnica del *macramè*. È rimasta nubile fino all'età di 65 anni, e vedova da qualche anno. Attende che ci sediamo, in cerchio, noi cinque donne, per iniziare a discorrere dei canti ai morti. Basta chiederle il giusto necessario, che lei partecipa alla conversazione. Il suo conversare, a tratti, si arricchisce di canti. Senza preavviso, interrompe il parlare di qualcuna con dei versi, cantati. È la prima volta che ascolto il tono, la melodia, la resa musicale di quei versi che, fino ad oggi, sono stati solo narrati o recitati. Voce non più solo recitante, trova in Eligia una cadenza, un *pattern* musicale, seppur liberato dagli eccessi parossistici del canto eseguito per un morto reale. Ci canta *l'attito* per il marito, per la madre, ma anche per una figlia e un figlio immaginari, in quanto lei non ha mai avuto figli. Esegue il canto per la morte di un giovane, colpito da broncopolmonite. Ci ammutoliamo tutti, catturati da quel canto che diviene, come i minuti passano, sempre più intimo, sempre più vero, cresce in intensità, in immedesimazione, diviene il reale canto pensato per la morte di un giovane promettente, amato, venerato e stimato dalla madre, una povera ragazza rimasta incinta in giovane età, senza un marito con il quale accudire insieme il figlio. Signora Eligia è seduta, ma la tensione del suo corpo è evidente. Ad un certo punto chiude gli occhi, il fiato le si accorcia e tutte noi rimaniamo in attesa di un evento, senza sapere quale sarà. Ed ecco che arrivano frammenti inediti, il canto della madre del giovane, che Eligia stava semplicemente riportando, si arricchisce di un canto nuovo, pensato *d'istinto*, *improvvisato*, mediato dai ricordi, dalle sensazioni, ma nuovo, frutto di quel momento di conversazione.

Prima di terminare la visita mia nonna chiede se è possibile osservare l'abito tradizionale di Eligia, e veniamo così condotte nella stanza da letto dove, senza esitazioni ed incertezze, viene aperto l'ultimo cassetto di un mobile. Mi vengono mostrati tutti gli indumenti che attendono di essere

indossati quando lei verrà seppellita, così che il marito la possa vedere acconciata bene. Viene adagiata sul letto la camicia bianca, da lei stessa confezionata. Mi si palesa, improvvisamente, la minuzia e la cura con cui la propria morte e il proprio seppellimento viene pensato, organizzato e gestito. Non solo la camicia, completa di *su gibboni*, abbinata a *sa fardetta* e alle scarpe, attendono il momento in cui Eligia avrà bisogno di loro, ma sono anche un paio di calze, delle mutande e il reggiseno ad aspettare la loro indossatrice, pazientemente rinchiusi nelle loro confezioni mai aperte. Uno scialle, di una fattura fine, prodotto da una rinomata azienda di Brescia, risale al periodo delle sue nozze. Anche lui, come gli altri indumenti, verrà adoperato il giorno della dipartita della donna. *Su gibbone* è il vestiario che dona un po' di colore a tonalità altrimenti completamente nere – ad eccezione della camicia bianca. Di colore blu, non lascia però completamente soddisfatta signora Eligia, che avrebbe voluto un confezionamento migliore. La vitalità dei giorni terreni trasmette linfa alla morte. È ora, in vita, che si gioca tutto. Sono i momenti in cui si è vivi a determinare le modalità con cui ci si addentra nell'attimo, eterno, della morte. è solo in vita che si può scegliere; scegliere non come morire, ma come apparire dinnanzi alla morte, con quale aspetto presenziare dinnanzi a Dio e a tutti coloro che attendono i nuovi arrivati, gli amici e i familiari già deceduti. «Lei è tranquilla. Ha già preparato tutto» dice la nipote. Mia nonna, che ha una visione meno sacra della morte, commenta: «A me va bene anche solo un lenzuolo». Signora Eligia la guarda contrariata, fa una smorfia e aggiunge: «Legio!», brutto.

Signora Maria, di anni 70, di Baunei.

La casa di signora Maria si trova su un promontorio che sovrasta Santa Maria Navarrese, da cui vasto, immenso, suggestivo e inaspettato si rivela il paesaggio, puntellato di rosso come le creste di granito delle colline aspre dell'Ogliastra. Veniamo accolte in casa dal sorriso della sua proprietaria. Bastano pochi minuti, per accorgermi di essere in presenza di una donna allegra, piena di vita. Capisco, in breve tempo, di essere ospite di una donna che inserisce la sua gioia di vivere nella composizione di poesie. Più la conversazione procede, e più mi rendo conto che la vitalità di questa donna proviene dal canto. Tiene una raccolta di poesie da lei composte. Ci mostra alcuni video in cui si canta in occasione di un matrimonio; vengono cantate le sue poesie. In uno dei video è lei stessa a cantare, in un altro è una parente. *Cantu a ballu e muttetu antigo*. È disinvolta e a suo agio mentre ci mostra le sue canzoni, non si scompone neanche quando le chiedo se può eseguirmi un *attito* cantato. Alla quale richiesta acconsente con gioia, e mi esegue prima un *attito* da lei composto alla morte di uno zio, nel cui canto si riferisce con l'appellativo *frade miu*, e un altro per la zia, alla quale si rivolge con *mamma mia*. La sua voce è squillante, nitida, capace allo stesso tempo di trasmettere tristezza. È il tono, oltre al contenuto dei versi, ad esprimere dolore.

Parlando di sé, del suo amore per il canto e per la poesia, ad un certo punto ci mostra una lunga cicatrice sul petto, risalente ad un'operazione al cuore. La mostra come a far capire che nulla può impedirle di essere allegra e di cantare.

In un'ala della casa si è ritagliata un angolino tutto suo, composto di camino, forno, una bella vetrata sul paesaggio, un tavolo con l'occorrente per cucire e ricamare. Tutto quello di cui ha bisogno, dice, è là a portata di mano. Sul tavolo sono adagiate delle lenzuola pronte per essere ricamate: sono destinate al nipote, allo stesso a cui ha dedicato le *anninie* che mi aveva cantato. Da una conversazione con mia nonna avevo capito che fosse panettiera di professione. Le chiedo conferma., ma si mette a ridere: «Io? Io sono una semplice casalinga!». Quando ritorniamo in cucina, dove si era svolto il dialogo iniziale, mi chiede se posso farle ascoltare la registrazione di qualche *attito* da me raccolto.

Signora Maria, di Arzana, anni 88.

La incontro a Lanusei, ospite della casa di cura Cristo Re. Vado insieme a signora Giuliana, originaria di Calangianus, insegnante delle medie a Lanusei. La incontriamo nella sua stanza, dove la troviamo intenta a guardare la televisione. Una suora della struttura le aveva annunciato la nostra visita; non appena ci vede entrare, ci invita a sederci. Si dimostra non solo entusiasta, ma anche emozionata all'idea di eseguirci le sue poesie. L'*attito* che mi propone è quello per la morte del marito; ci chiede la cortesia di farglielo dire ad alta voce una prima volta, per potersi rinfrescare la memoria. Solo a termine di questa operazione, ci dice, allora lo posso registrare. Ha premura di restituirmi un *attito* completo, soddisfacente e pulito. All'*attito* del marito seguono alcune poesie, inventate da lei e che sa recitare a memoria: una per i mesi dell'anno, un'altra per la primavera, entrambe in italiano; un'altra dedicata al suo paese, Arzana, e una per l'ex parroco, queste in sardo. Mi chiede se posso registrare anche queste poesie, un po' per sfruttare al meglio quel piccolo momento di fama che le si stava presentando. Mi racconta di essersi fermata alla quarta elementare per aver rotto il calamaio e non potersene permettere un secondo. Come signora Assunta di Tortoli, anche lei ammette di aver studiato insieme alle figlie, mentre loro frequentavano la scuola. Dice di avere un quaderno con tutte le sue poesie, scritte in varie occasioni, come quando è andata a fare la comunione. Dice di aver cantato *muttetus* e *trallalero* quando andava a lavorare in campagna e che il primo per cui ha eseguito un *attito* è stato per il marito, quando è morto. Di lui conosceva tutta la vita e raccontare la sua storia è stato facile: «bisognava sapere tutta la vita» mi dice, giustificando il fatto che non andasse a cantare in altre famiglie.

Signora Augusta, di Teti, in provincia di Nuoro, di anni 95

Verso la fine del campo, a inizio dicembre, andiamo io, mia nonna e mio nonno a Teti, il paese d'origine di mio nonno. Poco dopo essere arrivati a Teti, mi ritrovo inaspettatamente a parlare con signora Augusta, una conoscente di famiglia. L'incontro non era previsto, ma la donna ci accoglie in casa senza timore. Mi chiede cosa desidero sapere dei canti ai morti, e la informo sulle curiosità che vorrei soddisfare. Sono passati pochi minuti, da quando sono entrata nella sua abitazione, ma lei non sembra agitata, non si scompone neanche quando inizia il canto del marito. O meglio: non si mostra turbata dalla mia presenza, ma il suo *attitos* appare, fin dalle prime note – poiché lo ha eseguito cantato – denso di un dolore ancora non consumato. Il suo corpo oscilla, mentre canta; dondola, il capo ne asseconda i movimenti. Le braccia, di colpo, si alzano, ma lentamente, e rimangono sospese a mezz'aria. All'improvviso avvicina le mani e le colpisce l'una nell'altra, con un tonfo che fa eco al verso stereotipo “*marido meo*”. La donna singhiozza, piange, ma l'*attito* prosegue, non si arresta. Mi sembra di vedere il corpo del marito, esanime, disteso sul tavolo del soggiorno, e ho la sensazione che anche signora Augusta lo scorge. Il suo canto finisce in crescendo, giunge note di un dramma acuto, di una tragedia ancora irrisolta. Zio Attilio la conforta, la rassicura. Lei lentamente si ferma; «mi commuove» dice. Riprendiamo a parlare, e signora Augusta riacquista padronanza di una voce calma e controllata. Dello strazio dell'*attito*, nell'aria, non c'è più traccia.

In questa rassegna non posso non far menzione anche a Basilio, dipendente comunale di Loceri, che mi rivela, il giorno in cui lo incontro, di aver cantato alla morte della madre. Questo fatto insolito non è, comunque, un caso isolato. Ho raccolto più di una testimonianza, infatti, di uomini che hanno eseguito *attitos* alla morte di qualche caro. Al Museo “La Stazione dell'Arte” di Ulassai un ragazzo, dipendente della struttura, mi dice che quando sono gli uomini a cantare, sono i momenti che suscitano le emozioni più intense, «innanzitutto perché è raro che un uomo canti alla morte di qualcuno, e in secondo luogo perché succedeva che magari queste persone non avevano mai cantato in precedenza e che si ritrovavano a cantare così, per istinto, per caso, solo in quell'occasione di lutto, per poi ritornare a tacere e non li senti più cantare». Quando è morta la madre di mia nonna, mia bisnonna, il marito, il padre di mia nonna, «*a dannau na pariga de fueddus peri ziu Boiccu a mamma dua a cantidu*¹⁹⁷» dice Zia Carmela, stupendo anche mia nonna, la quale si ricordava dell'*attito* della zia, ovvero di una sorella del padre, ma non aveva memoria di quanto zia Carmela stava ricordando. Le chiedo stupita se fosse possibile per un uomo eseguire *cantu a su mortu*. Così risponde:

197Trad: “ha detto un paio di parole anche zio Boiccu (soprannome di mio bisnonno) a mamma tua a canto”

«Sì, però, un uomo, se è un marito, un fratello, ti dice quattro parole così, ma invece quelle cantavano e ti dovevi anche proprio stancare di sentirle, perché erano in due, e mentre una si riposava l'altra ascoltava per dare la risposta»

Analoga fu la risposta che Basilio mi diede: gli uomini è come se recitassero; si intrattengono, magari con le lacrime agli occhi, giusto il tempo di una poesia. Rimangono maggiormente contenuti, rispetto al “canto delle donne” non solo nel tono, nella modalità gestuale e mimica, ma anche nella quantità delle parole pronunciate: una poesia di qualche verso o “ *na pariga de fueddus*”, un paio di parole. *S'attitu* vero e proprio appartiene alle donne.

Caratteristiche per un bel canto

«La recitazione del lamento è legata a determinati periodi di tempo e a determinate date, si svolge con una mimica e con una melopea tradizionali, costituisce un obbligo religioso il cui mancato assolvimento ha conseguenze nefaste, si indirizza a una certa figura mitica del morto e dell'aldilà»¹⁹⁸

La citazione di de Martino presenta un dato interessante: l'obbligatorietà del canto, ad onore del morto, per celebrarlo nell'aldilà, e la prossimità con la figura mitica che il morto rappresenta. In particolare, sulla necessità del lamento, è significativo un detto popolare: *Chie no as fijos de anninare, no ispettede s'attitu a s'ore 'e sa morte*, ovvero “chi non ha figli a cui cantare *anninie*, non si aspetti di ricevere *attito* al momento della morte”. Condensato, nel sapere popolare dei proverbi, è la circolarità di vita e di morte che ben si riflette nei canti, caratterizzati, come abbiamo detto, dalla biografia del morto la quale, per essere esposta, deve essere compiutamente conosciuta dall'esecutrice del canto. Un figlio cresce con i genitori, da loro è accudito, amato, cresciuto, eventualmente cantato, ed entra naturalmente in contatto con le informazioni e gli aneddoti che riguardano i genitori. Un padre, o una madre, in quanto tali, dispongono di persone capaci di *attitarli* alla morte. Così, il fatto stesso di essere sorelle, madri, mogli, cugine o zie rende probabile il sorgere dei canti; è tutta la schiera della parentela che si presta a essere strumento di elogio al defunto, come gli informatori hanno ammesso in più di un'occasione. La cerchia dei familiari è, dunque, fonte inesauribile di versi. Quando, pur disponendo del retroscena, un *attito* non viene cantato, grande vergogna si compie, come afferma zia Carmela: «Se non cantavi il morto, era quasi un disonore». Un altro informatore, di Lotzorai, mi racconta che un suo zio, quando non vedeva le

198E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, p. 59

mogli cantare alla morte dei propri mariti, si dimostrava contrariato e affermava che quelle donne non avevano amato i loro mariti.

Il canto, però, lo abbiamo detto, doveva essere bello, altrimenti inutile sarebbe stato eseguirlo. In questa tensione tra il fare e il non fare, il cantare e il non cantare, tra l'indecisione e la certezza, i canti si arricchiscono di aneddoti, vengono riempiti di fatti privati, personali. Così mi spiega zia Carmela:

«Io, guarda, ad esempio, ad Anna¹⁹⁹, so la vita che ha fatto, sicché inizio con la vita, e molte volte era anche un po' brutto perché non era nemmeno giusto sapere le cose tue, per esempio tutto il paese. Però quella era l'usanza. O ti davano gli onori, e un po' te ne toglievano»

Si tratta di un raccontare, fatto di riferimenti, di allusioni, di elementi privati che diventano di dominio pubblico, di un'intera vita svelata allo sguardo altrui nel momento in cui trapassa nella morte. «Quando iniziavano non finivano più» prosegue ancora zia Carmela. Motivo per cui lei, alla morte della madre di mia nonna, si sentì in dovere di fermare una delle due sorelle di mio bisnonno, zia Carmelledda, così come la stessa mia nonna ricorda bene, che al tempo aveva 52 anni: «*Deu m'areccordo de zietta Carmella ca se posta po cantai a mamma. E proprio dui²⁰⁰ indi d'asi fatta pesai. "Cittu dia, ba'. Cittu!"²⁰¹*». L'impeto che nasce da quel momento di dolore, dalla sofferenza patita per la perdita della persona amata, obbliga a creare un canto fitto, denso, interminabile, dove qualunque aneddoto può essere usato al fine di personalizzare i moduli letterari di riferimento. Il canto, sul piano delle informazioni che fornisce sul defunto, può essere paragonato a *su gazzettino e' bidda*, al gazzettino del paese, secondo una metafora utilizzata da un'informatrice. Ma non è solo il canto ad essere capace di rivelare aspetti prima d'allora sconosciuti del caro estinto, sono anche i commenti di chi partecipa a *sa ria*. L'*attito*, referenziale al morto, rende noti i fatti della persona, così che anche chi ne aveva una parziale conoscenza, si arricchisce di notizie riguardanti il defunto, tramite i versi cantati o i commenti effettuati sotto voce. Per questo motivo, poteva succedere che l'*attitadora* veniva fatta tacere; si ricordi il caso riportatomi da zia Carmela, della donna che nel canto fece riferimento a tutti gli averi venduti dal morto.

Un esempio di *attito* particolarmente eloquente per le informazioni che riporta sul defunto e sulla situazione familiare, è quello cantatomi da signora Eligia di Loceri, che riporto per intero:

199Mia nonna, Anna, cugina di Carmela

200Mia nonna si riferisce qui alla cugina, zia Carmela

201Trad: "Io mi ricordo di zietta Carmella che che si era messa a cantare a mamma, e proprio tu l'hai fatta tacere: "stai zitta! Zitta!"

*Mamma s'indesti andau
e sola i m'a lassau
e cheni cumpangia
deo commenti faia
e commenti e chi faccu
sola bivendu in su sartu
M'inti soi ennia a Loceri
ca no mi pari beru
ca dennia bisongiu
e m'appu ennia sa omu
po mi dda fai in s'ortu
mamma appu perdiu su contu
e itte chin ddi pariada
chi contenta fiada
e deo commenti appu fattu
ca appu lassau su sartu
ca ndi so ennia a s'ortu
perdiu appu tottu su contu
mamma mia de che mi soi amalaidada
che paralis scalada.
Cantau a mammai
e ca fu ziu de babbai
coranta annus teniada
candu fiudada fiada
candu fudi irfiudada
quattro pipiasa lassada
che ir bidusu de sa manu
in domu nostra nudda due teniada
solu che una pudda e bia
solu che una pudda e bia
aspettiausiu a criai
e sa minestra po comperai
sa minestra po comparai.
Candu è mortu babbai*

*babbai fu su mortu
a lassau sola a mamma
e po cardedai
sa diabete i deniada
e non s'idda connoscianta
e ha bendiu dus partis de cosa
po ddu portai a s'uspidali
e non c'ia nudda e vai
anti connottu sa maladia
ma non ci tenia mescina
e mammai est'abbarrada
chene babbu e chene dinai
cun is fisciasa e bia
e cosa non ddi deniada
e cosa non ddi deniada
ca andada a Campidanu
a ciocai gosa de pappai
e a bendiu ollu
ca teniada tropi bisonzu
e miserina mammai
sa vemina 'e valore
ca d'anti imbucada peri in presoni
in presoni po gosa!
Po ende dus litrusu de ollu
ca teniada troppu bisongiu
quindisi disì in su presone de Seui
poi m'arregodo in cui
e in ddi d'anti portada a Lanusei
e mancu gosa 'e grei
su chi vudi costrandu a sei
mancu gosa 'e grei²⁰²*

202Trad: “Mamma se n'è andata | e sola mi ha lasciata | e senza compagnia | io come farò | e come posso fare | sola a vivere in campagna | me ne sono andata a Loceri | che non mi sembra vero | che avevo bisogno | e mi sono venduta la casa | per farmela nell'orto | mamma ha perso il conto | e chi lo avrebbe immaginato | che contenta sarebbe stata | e come ho fatto ! Che ho lasciato la campagna | e sono venuta nell'orto | perso ho tutto il conto | mamma mia che mi sono ammalata | di paralisi colpita | ha cantato a mamma | perché era zia di babbo | aveva quarant'anni | quando

Dal canto si evincono diversi particolari della vicenda familiare di Eligia, in cui protagonista è la madre a cui l'*attito* è rivolto. Il canto inizia con la consueta allusione al defunto, in cui lo si incolpa di essersene andato e aver lasciato i familiari senza la sua compagnia. “*Deo commenti faia?*” si chiede, “io come faccio?”, come fronteggiare la solitudine emersa dalla scomparsa dell'amato? Lo stesso disorientamento lo troviamo anche nelle *Troiane* in cui Ecuba «giace a terra annientata, [e] prima di inaugurare la lamentazione pronunzia [...] parole di smarrimento: “Che debbo tacere? | Che cosa non tacere? | Su che lamentarmi...”»²⁰³.

Immediatamente dopo, come in un cambio di regia, fa riferimento alla vendita di una casa e alla realizzazione di una dimora in un pezzo di terreno che la madre di Eligia utilizzava ad orto. «Diceva mia mamma “non ci riusciamo a fare la casa nell'orto” e però io ce l'ho fatta» mi spiega. La madre, infatti, essendo già scomparsa quando la casa venne venduta e ricostruita nell'orto, non ha potuto vivere il momento. “*Mamma appu perdiu su contu e itte chin ddi pariada*”, ovvero non ha potuto partecipare alla cosa, e mai avrebbe immaginato cosa sarebbe successo. La nipote, presente alla conversazione, mi dà ulteriori spiegazioni a quei versi: «Siccome col marito vivevano in campagna, stavano invecchiando e avevano bisogno anche di avvicinarsi, lui ha venduto la sua vecchia casa per fare questa casa, questo pezzo di terreno che comunque era suo e della sua mamma. E quindi lei nel canto dice che la mamma era contenta che lei è riuscita a fare la casa nell'orto. Perché in questo pezzo di terreno facevano l'orto». *L'attito* è una storia, un racconto. Ci informa che la madre rimase vedova all'età di quarant'anni e da sola dovette provvedere ai figli; soldi per la minestra non ne avevano e bisognava aspettare che la gallina deponesse le uova per venderle e comprarsi la pastina, *sa fregola*. Il canto ci informa che il marito è morto di diabete, una malattia di cui si moriva facilmente al tempo, perché difficile era riconoscerla e quindi intervenire con la giusta terapia; “*Sa diabete i deniada e non s'idda connoscianta*”, aveva il diabete ma i medici non lo avevano riconosciuto. Ha dovuto venderci due porzioni di terreno per portare il marito in ospedale. Ma neanche questo fu sufficiente, perché “*anti connottu sa malattia, ma non ci tenia meiscina*”, hanno infine riconosciuto la malattia, ma continuava a mancare la medicina. E così il padre di Eligia, il marito della madre, non riuscì a salvarsi. Ma il racconto prosegue ulteriormente, e ci addentriamo in

rimase vedova | quindi fui in vedovanza | quattro bambine mi lasciò | come le dita della mano | in casa nostra nulla c'era | solo una gallina | e aspettavamo che facesse l'uovo | e poter comprare la minestra | e la minestra comprare | quando è morto babbo | ha lasciato sola mamma | a combattere il diabete | e i medici non la riconoscevano (la malattia) | e aveva venduto due porzioni di terreno | per portarlo in ospedale | e non ci fu nulla da fare | hanno riconosciuto la malattia | ma non c'erano le medicine | e mamma è rimasta | senza babbo e senza denari | (mamma è rimasta) solo con i figli | e non aveva niente | andava in Campidano | per racimolare qualcosa da mangiare | andava a vendere l'olio | perché aveva molto bisogno | e poverina mamma | la donna di valore | che l'hanno portata anche in prigione | in prigione per cosa | Per un po' di litri d'olio | perché aveva troppo bisogno | quindici giorni nella prigione di Seui | poi trasferita al carcere di Lanusei | portata a Lanusei | cosa da non crederci | ciò che stava capitando a lei | cosa da non crederci”

203E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 45

ulteriori aneddoti, intimi, gravi nel loro significato e nelle complicità sociali e familiari. Nel canto scopriamo che la madre viene arrestata e messa nella prigione di Seui. Il motivo è aver venduto dell'olio. La nipote mi spiega la ragione dietro l'arresto. Siamo in tempo di guerra e tutti i prodotti, come l'olio, il grano, venivano confiscati dallo stato per provvedere al fabbisogno dei soldati e alle spese militari:

«La sua mamma aveva quattro figlie a casa, la cugina aveva un figlio, e la cugina non aveva neanche il marito. Quindi dovevano dar da mangiare a questi bambini e andavano a vendere quello che avevano. Andavano a vendere l'olio nei paeselli. Lo stato prendeva tutto l'olio che avevano le famiglie, gli lasciavano solo il giusto che serviva per casa. L'altro lo prendevano. Tutto, il grano, l'olio. Tutto quanto. Quindi è come se quest'olio che andava a prendere fosse di contrabbando, anche se era suo. E le serviva per sfamare le figlie. Quindi le hanno messe in prigione queste due donne. Per quindici giorni. Poi da Seui le hanno portate a Lanusei finché poi c'è stato uno che ha capito, che non hanno fatto niente di male. “Lasciatele andare”»

Il canto, dunque, ci informa non solo sulle vicissitudini particolari di una storia familiare, ma anche sulle circostanze storiche, politiche, economiche e sociali in cui si situano. Nel fare questo entrano in gioco diversi personaggi, mariti defunti che lasciarono la vedova sola a provvedere ai figli, e tutti i familiari che hanno preso parte alle varie vicende in cui protagonista era il morto. Le qualità umane del morto, il lavoro che svolgeva in vita, il ruolo in famiglia e nella società, la situazione del decesso, la disperazione e il dolore dei sopravvissuti, sono i temi dominanti, motivi che, venendo a mancare, porterebbero inevitabilmente ad assumere caratteristiche poco piacevoli all'udito dei presenti. In un canto di Baunei, di signora Maria detta Mariedda, il testo ci informa innanzitutto del grado di relazione tra l'*attitadora* e il defunto, in questo caso una sorella del padre alla quale però signora Maria si rivolge con l'appellativo “mamma mia”:

*Mamma mia accosto a custu lettu
mammia mia po casi arrespettu
mamma mia a lettu accosto giai
ca è sorre de babbai, mamma mia*

*Sia Maria Chercia ingiriada de netas
Figius non 'ha pesau,*

*ar netas han tentau
mamma mia*

*Tentau non han totus
ma fu sambene nostru
Mamma mi iru bronta andai a cu s'ortu
mamma mi saludadedus totus,
mamma mi pigandu in s'iscalera
mamma mia su coro mi trema
mamma mia a primu arribada
mamma mi issa primu sostada*

*Non coleisi deretta
circai a manu dresta
saludadedu giai
a mamma e a babbu Usai
a issa naraisiddu
ar notizias de us figius
mamma mia
mamma mia scaresce non mi posso
mamma mia nepodes tenes otto
mamma mi Ginà sa fattu onore
ca tenede a Dolores
mamma mia*

*Mamma mia ti ddu naro giai
mamma mia tottus ermo nannais
mamma mia nepodér non ar connotu
mamma mi de meda este in cus'ortu*

*Fud'unu dannu mannu
orfanos semus corant'annos
mamma mia*

*A nannai Corria
solu in fotografia
mamma mia*

*Perdiamus cust'orrosa
s'anno chi fu asposa
mamma mia*

*Mamma mi non ar godiou
mamma mia de meda cust'ortu gloriu
mamma mia ti naro mamma mia²⁰⁴*

I versi alludono alla generosità della donna, Chercia di soprannome e Maria di nome; la defunta, infatti, pur non avendo avuto figli, ha accudito indistintamente i figli dei parenti, e viene dunque ricordata come “*ingiriada de netas*”, ovvero circondata di nipoti. Ma nei versi successivi una nota amara fa la sua comparsa: “*Tentau non han totus, ma fu sambene nostru*”, la cara zia non ha ricevuto la stessa generosità da tutti i parenti, nonostante fossero tutti dello stesso sangue. Qui compare, sotto forma di canto, una critica rivolta ai familiari. Non è insolito che i versi nascondano delle denunce, delle riflessioni, che accennano o rivelano tensioni interne alla cerchia familiare e alla rete di conoscenti. Come nella seguente strofa, riferitami da Basilio, di Loceri, tratta da un *attito* in cui canta la moglie del defunto:

*In d'unu solu dolori
prangiu unu fradi e un amori
a chini onnai sa curpa?
Maraditta custa
In d'unu solu prantu*

204Trad: “Mamma mia mi avvicino a questo letto | mamma mia che c'è il rispetto | mamma mia al letto mi avvicino | che è sorella di mio padre, mamma mia | zia Maria Chercia circondata da nipoti | figli non ha avuto | ma i nipoti ha cresciuto | non tutti ti hanno curato | nonostante eri dello stesso sangue | mamma è pronta ad andare nell'orto | mamma mia salutali tutti | mamma mia salendo le scale | mamma mia il cuore mi trema | mamma mia alla prima entrata | mamma mia la prima sosta | non passare dritta | cercate alla vostra destra | salutateli già a mamma e a babbo Usai | dà a loro le notizie dei figli, mamma mia | mamma mia non posso dimenticarmi | mamma mia che nipoti ne hai otto | mamma mia Gina ha fatto onore | ché c'è Dolores | mamma mia te lo dico | già che tutte siamo nonne | mamma mia i nipoti | non hai conosciuto | mamma mia è da molto in quell'orto | era un danno grande | mamma mia, orfani siamo da quarant'anni mamma mia | a nonna Corras solo in fotografia mamma mia | abbiamo perso quella rosa | nell'anno che ero fidanzata | mamma mia | mamma mia tu non hai goduto in questa vita | mamma mia tu sei da molto in quell'orto fiorito | mamma mia cosa ti dico”

In questo canto abbozzato è un litigio, un conflitto tra due uomini, fratello e marito dell'*attitadora*. Basilio mi spiega che un giorno i due uomini si misero a bisticciare per un pezzo di legno. Il marito voleva riscaldarsi accendendo un falò con la legna che l'altro aveva raccolto. Per dissidi precedenti, il fratello della donna non acconsentiva l'uso dei rami. Si accende una disputa, finché il marito dà un colpo di roncola in testa al fratello, il quale rimane ferito ma non muore. «Hanno chiamato il medico e medicato e tutto, però il marito voleva fare giustizia, quindi dopo un paio di giorni ha fatto scendere la giustizia di Lanusei, l'hanno sbendato e questo signore è morto. Però lui all'ergastolo è andato. La moglie, quando gli ha fatto l'*attitidu*, diceva, come faccio, questo mi è fratello e questo marito». Nel canto la donna mette sullo stesso piano l'omicida e la vittima, entrambi colpevoli di aver innescato la disputa che ha portato l'uno a morire e l'altro ad essere incarcerato. Il riferimento a situazioni di conflitto può comparire anche in quei canti di risposta chiamati *contr'attitos*, come dimostra l'esempio portatomi sempre da Basilio:

*Canta e naraddi oi,
ma non ddi neridi Loi Loi,
ca lui è Loi Marroni,
ed è pagu valori,
no è Loi Brandas,
su chi Loceri cumanda,
su chi Loceri è meri,
de d'onnia beni*²⁰⁶

Questo *attito*, mi dice Basilio, si tramanda fin dal 1800 circa. Si racconta di questa donna a cui era morto il marito e, postasi a cantare, lo chiamava con il cognome, *Coru miu, Loi Loi*. Un'altra donna, là presente, si è intromessa, l'ha fermata, e ha eseguito l'*attito* riportato. Il cognome Loi è carico di significato, perché si riferisce a due diversi lignaggi: uno, dei Loi Marroni, è di scarso valore, l'altro, dei Loi Brandas, possiede grossi privilegi. Quindi, se proprio la donna vuole far riferimento al cognome del marito, Loi, che stia attenta a specificare a quale lignaggio appartenga. Anche i conflitti, pertanto, vengono ritualizzati attraverso la lamentazione funebre. De Martino parla di

205Trad: “In un solo dolore | piango un fratello e un amore | a chi devo dare la colpa? | Questa è una brutta sorte | in un solo pianto | canto marito e fratello”

206Trad: “Canta e di oi | ma non dirlo Loi Loi | che lui è Loi Marroni | ed è di poco valore | non è Loi Brandas | che a Loceri comanda | che a Loceri è degno | di ogni bene”

«litigio “recitato”, in cui i contendenti sostengono una “parte”, e vanno esprimendo le loro ragioni utilizzando lo stile della lamentazione»²⁰⁷. La ritualità del canto garantisce uno scudo alle reali offese che il diverbio potrebbe generare; la lamentazione ha luogo all'interno del rito, e quest'ultimo rappresenta un'arena protetta sulla quale i litigi avvengono senza che i diversi rivali si sentano colpiti personalmente da quelle parole. La destorificazione del dialogo cantato è l'elemento che garantisce la barriera difensiva da attacchi veri: ciononostante «i “personaggi” che hanno recitato le “parti” si vengono adattando in qualche modo all'equilibrio che dovranno poi, a recitazione conclusa, mantenere come “persone”»²⁰⁸

Ma l'*attitadora* non è sempre pronta a rivelare le motivazioni che si celano dietro i misfatti, neanche in caso di omicidio, nonostante, come abbiamo detto, l'*attito* trova la sua ragione d'essere nell'aizzare la vendetta. Signora Nicolina ad esempio mi racconta di quest'uomo, di famiglia benestante, che era stato ucciso per aver rubato i soldi di un riscatto per un sequestro, ad Orotelli. Nonostante l'assassinio per vendetta e per il possesso di quei soldi, l'*attitadora*, quando è comparsa al capezzale del morto per intonare il suo *attito*, «mica l'ha detto che aveva i soldi del riscatto. No...non l'ha detto no. L'ha difeso, ha detto che era stato ammazzato brutalmente. E poi tutta la storia. Era una famiglia. Aveva quanti figli, quattro o cinque figli e tutti piccolini» mi dice signora Nicolina.

Ritorno al canto di Mariuedda. Giunta l'ora di abbandonare il teatro dei vivi, e abbracciare quello dei morti, e dirigersi a *s'ortu*, metafora per cimitero, viene esortata la donna morta a non proseguire dritta, a fermarsi per una prima sosta in prossimità della tomba dei genitori di Mariuedda e a portar loro i saluti e le notizie dei familiari in vita. “*Gina sa fattu onore, ca tenede a Dolores*” canta, alludendo alla scelta della sorella, Gina, di dare alla figlia il nome della madre, Dolores. Come nell'*attito* di Eligia, i riferimenti ai fatti di famiglia avvengono per sottintesi, si rendono manifesti completamente solo a chi conosce le dinamiche e le relazioni familiari; i versi informano, ma non tutti i presenti ottengono le stesse informazioni. Il canto è sintetico non analitico e questa sua caratteristica lo rende, per certi aspetti, oscuro, capace di generare mistero, di provocare domande: Chi è Gina? Chi è Dolores? Perché si parla di onore? Solo una spiegazione può svelare il mistero. Si intravede qui come sia fondamentale appartenere alla cerchia familiare per essere totalmente ricettivi a questi versi essenziali. Questo aspetto – l'essenziale, il sintetico – mi viene suggerito da signora Ilma, di Lanusei, ex insegnante delle medie, di anni 90. Lei non compone *attitos*, ma *muttetus*, *trallalero*, poesie. Nonostante ciò, la sua testimonianza è interessante per ciò che rivela sul lavoro intellettuale che sta dietro al verseggiare, non ultimo quello degli *attitos*, per quanto le varie

207E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 144

208Ibidem, p. 149

forme poetiche abbiano motivazioni differenti alla loro origine. Signora Ilma è dell'opinione che «bisogna arrivare al dunque con poche parole. Per quello le mie sono quartine di poche sillabe. Qui c'è l'essenziale. Parto da questo». Esempi di versi essenziali, nei lamenti funebri, sono riscontrabili ad esempio nel seguente *attitos*, udito e memorizzato da signora Maria di Tortoli:

*Ddu intendeisi su toccu
sa jente a dannai
chi n'aressi su mortu
aressi Marianna
ca Annetta fu sanna²⁰⁹*

Si sente *su toccu*, il rintocco delle campane *a mortu*. La gente si domanda chi possa essere il defunto. Si ipotizza possa trattarsi di Marianna, malata da tempo, e non di certo Annetta, la sorella, che godeva invece di ottima salute. Ma la triste novella riguardava proprio Annetta, fu la sana a morire e non la malata. Qui i versi accennano diverse cose. Innanzitutto *su toccu* equivale all'annuncio di un decesso, dichiarato per mezzo di un linguaggio codificato, come si è detto, e dunque anche qui abbiamo una sintesi della situazione. In secondo luogo si presume un'ipotesi basata sui fatti, ovvero la malattia di una piuttosto che la salute dell'altra. Infine, la cinquina presuppone una negazione dell'ipotesi di partenza.

Un'altra sintesi della situazione è espressa nella seguente strofa:

*Coru miu stimau
ca si fustis lassausu
e poi fusti torrausu
un annu a immoi
is isseusu lassausu
e poi fusti torrausu
coru un annu a sa di
coru subenniri²¹⁰*

Come il precedente, anche questo *attito* mi è stato riferito da signora Maria per averlo udito, e mi racconta il contesto della sua esecuzione, a cui ho già fatto menzione in un paragrafo precedente:

209Trad: “Si sente un rintocco | la gente si domanda | che è il morto? | deve essere Mariana | perché Annetta era sana”

210Trad: “Cuore mio stimato | che ci fummo lasciati | e poi fummo tornati | da un anno ad ora | ci siamo lasciati | e poi siamo tornati | cuore un anno ad oggi | cuore ricordatelo”

«La mamma di un conoscente era fidanzata con un ragazzo, *bellu, com'era bello quel Domenico. Peppina ist andata a su interru, soi andata deu puru; fusti biginnusu de grande amicizia. Ndappu prantu meda cussu piccioccu ca fustis de grandu rispettu, bellu, bravo, intelligenti, e si commenti ca cun Peppina i furinti fidanzausu, poi si funti lassausu e poi funti torrausu.* Lui è morto e quando lei è entrata in chiesa, ha cantato così, “Ricordati che ad un anno da quando ci siamo lasciati, ci siamo rivisti, al giorno del funerale”»

La spiegazione di Maria illumina il senso dei versi, altrimenti solo intuibile: la donna era fidanzata con l'uomo defunto, con il quale si erano lasciati per poi tornare insieme e di nuovo separarsi ad un anno dalla morte. Non si erano più incontrati, se non il giorno del funerale dell'uomo: “*e poi fusti torrausu, coru un annu a sa di*”, e poi furono tornati un anno dopo, in quel funesto giorno.

Allusioni di realtà, sintesi di un mondo che si lascia e di un altro che si abbraccia. Altre strofe dense di significato, che necessitano parafrasi per essere comprese, ad eccezione dell'appartenenza alla cerchia familiare e dei conoscenti, sono quelle riferitemi da signora Francesca di Orgosolo, di anni 60, che mi riporta i versi cantati dalla nonna per la morte di un fratello ucciso:

Carmine Corraine

Beleza rara e fine

sa hiues in cara

beleza ine e rara

Pesa Carmine Ummoro

sa brilliae 'e pratta

soissonaior d'oro

tutti inoe che lassas.

Lena messa sa goa

e sa briglia 'e pratta

soissonaglior d'oro

tottu lassas inoi²¹¹

211 Trad: “Carmine Corraine | bellezza rara e fine | il tocco su viso | bellezza fine e rara | alzati Carmine Moro | le briglie d'argento | sonagli d'oro | tutto qui lasci | poco stretta messa la sella | e le briglie d'argento | sonagli d'oro | tutto lasci qui”

«Siccome questo andava a cavallo e durante le feste si mettevano i sonagli, i cavalli erano tutti bardati a festa, e gli dice “tutto qui mi lasci”? I campanelli, la briglia d'oro e d'argento. Tutto quello che ha detto *mi*, giusto per far tornare l'*attito*. E Carmine Ummoro era il cognome della nonna...Moro. *Tando*, noi abbiamo l'abitudine anche, i cognomi, dai bisnonni dai nonni, e tutto appartiene, anche se è la terza generazione. Poi cerchiamo tutti i cognomi che abbiamo avuto sia dai nonni, sia dai bisnonni, dalla parte di padre che dalla parte della madre. Giusto per far tornare la rima. Si usa anche così»

La spiegazione di signora Francesca rivela degli espedienti narrativi e poetici che stanno dietro alla composizione dell'*attito*, “giusto per farlo tornare”. Innanzitutto il riferimento ai sonagli, ai campanelli, alla briglia d'oro e d'argento alludono alle sfilate dei cavalli durante le sagre di Orgosolo a cui il fratello della nonna, Carmine, partecipava. La morte obbliga l'uomo ad abbandonare gli oggetti della festa, dell'allegria, di quei momenti densi di vita, e a lasciarli ai vivi. I versi abbondano di rime e di allitterazioni, e il contenuto si coniuga alla forma. Così che la donna ricorre al cognome della bisnonna del morto, Moro, per adempiere a quella necessità estetica della rima che in più di un'occasione gli informatori mi hanno sottolineato e che i canti mi hanno confermato. Dietro alla formulazione del ritmo poetico giace quello che Marina Nespor chiama «schema astratto [...] da cui [...] con poche regole aggiuntive si derivano tutti i versi»²¹². La *langue*, ovvero la struttura linguistica, il sistema-lingua sardo, si incontra con la struttura del «ritmo astratto, vuota di contenuto linguistico»²¹³ e insieme formano la «fonologia generativa del metro poetico». Vediamo chiaramente, da questi esempi, come il materiale fornito dalla lingua è associato allo schema astratto secondo quelle che vengono definite «regole di corrispondenza»²¹⁴ che definiscono la metricità dei versi. Oltre a queste regole ci sono quelle definite d'identità «che stabiliscono quando una certa porzione di testo deve essere identica a un'altra» come può essere ad esempio la rima, l'allitterazione, l'associazione.

Signora Ilma mi pone dinnanzi ad un termine, *murighingio*. Il vocabolo indica una sensazione di agitazione, di ansia, di preoccupazione. Secondo Ilma, il termine tratteggia bene la sostanza del lavoro della mente in atto mentre si cercano le parole giuste da inserire nella griglia del metro poetico. Mi dice: «Cerco nelle mie poesie di eliminare il più possibile quei suoni, come la /r/, forti e poco orecchiabili. Nel dialetto di Lanusei molte parole iniziano con quel brutto suono. Sbarazzarsene è più difficile». La “giusta parola” deve essere ricercata non solo per il suo valore

212M. Nespor, L. Bafile, *I Suoni del Linguaggio*, cit., p. 202

213Ibidem

214Ibidem, p. 204

semantico, ma anche per quello fonetico. Nell'*attito* di Orgosolo, ad esempio, il cognome del defunto, Corraïne, viene pronunciato alterando la posizione dell'accento, spostandolo dalla vocale bassa [a] alla semivocale [j], che diventa così vocale alta anteriore [i]. In tal modo il cognome del defunto può far rima con il verso successivo, e otteniamo la rima baciata Corraïne-fine: *Carmine Corraïne, Beleza rara e fine*. Abbiamo qui quello che Žirmunskij definisce «il compromesso che risulta dalla resistenza del medium linguistico alle regola dell'organizzazione metrica»²¹⁵. Lo stesso può valere per l'*attito* di Tortolì riportatomi da signora Maria, in cui il verbo “*subenniri*” subisce uno spostamento di accento, da sillaba tonica sdrucchiola a sillaba accentata tronca, per fare rima con la parola “*dì*” del verso precedente: *coru un annu a sa dì, coru subenniri*. «La semplicità della legge compositiva, unita ad una acuta sensibilità ritmica, spiega la apparente spontaneità e ricchezza inventiva dei cantori improvvisatori»²¹⁶ o, qui, delle *attitadoras*, per cui risulta fluido il momento della composizione, potendosi basare su schemi metrici preesistenti usati per comporre i versi. Viene tradotta un'immagine mentale, una visione, in parole, appropriate e non casuali, forse istintive, ma ben inserite in una griglia che le intrappola sopra un trono di armonie e rime. E in questo lavoro incessante e nella ricerca della perfezione del suono, l'anima dell'aedo non si dà pace. «Mentre ero a raccogliere funghi mi è venuta in mente una parola perfetta per numero di sillabe, rima, cadenza e armonia nel verso. Il termine esprimeva appieno quello che volevo dire. Acchiappi le parole che ti servono per comporre qualcosa» mi spiega ancora Ilma. Pur in questa libertà compositiva, non bisogna dimenticare che «la memorizzazione di alcuni modelli ritmici e verbali di base è il momento centrale del processo creativo»²¹⁷.

Insieme a *murighingio* troviamo l'espressione *su ermu 'e corru* con la quale Ilma definisce la stessa poesia: «in certi animali viene il verme al corno, che li faceva impazzire, li prendeva alla testa. Così è la poesia». A Lanusei, mi spiega un giorno zio Pinuccio, fratello di zia Carmela, quando qualcuno è in preda ad un attacco di follia, o assume atteggiamenti strani, incolleriti, bizzarri, è solito rivolgergli la frase *ette su ermu e' corru ti se moviu?*, ovvero “Ti si sta muovendo il verme nelle corna”? Mi spiegano, infatti, che negli animali cornuti può capitare di essere vittima di parassiti che attaccano le corna. Quando questo capita, l'animale sembra essere totalmente impossessato, si divincola, scalcia, urla. Appare come impazzito, totalmente fuori controllo, indisciplinato, non consapevole delle sue azioni. Il verme, mangiando le corna dall'interno, provoca questa sorta di possessione. Possiamo tratteggiare un'analogia tra l'animale vittima del verme e il furore poetico che prende possesso della mente del poeta. O dell'*attitadora*. Riporto qui un altro *attito* di signora Eligia, la cui modalità di esecuzione è stata simile ad una sorta di possessione. Qui canta la morte di

215 *Ibidem*, p. 202

216 D. Carpitella, *Musica Sarda*, cit., p. 32

217 *Ibidem*

un figlio immaginario. Nell'elaborarne la vita e le vicissitudini, però, prende spunto dalla morte di un giovane ragazzo, figlio di una donna-madre, immedesimandosi dunque in quest'ultima, sancendo una differenza tra «lamenti *possibili*» o «lamenti veri»²¹⁸, secondo quella distinzione che fa de Martino. Nei primi è possibile riscontrare quali sono i temi tradizionalmente trattati e i versi stereotipi utilizzati. Vediamo dunque qui, in quella possessione poetica descritta, come la mente dell'*attitadora* incastra il materiale linguistico fornitole dalla *langue* con la particolarità dell'evento immaginato:

*Immoi anti nau a cantai
a fisciu miu e stimai
e fisciu miu fu d'ora
e d'indi fai su sonnu
ca mi faisì troppu bisongiu
po mi fairi cumpangia
e ca deu ti olia
ca deu ti olia
ca Giovanna mutia
ca Giovanna mutia
e i cussa e niada
fisciu miu, fisciu miu*

*Fisciu miu e itte chindi vaccu
ddu portu a campusantu, fisciu miu
fisciu miu e commenti appa fai
su tumbinu a ddi fai
a ddi fai su tumbinu
itte malu destinu
tu chi i ar lassau
cussu destinu malu
e deu a tui ddu naru
fisciu miu, fisciu miu*

Fisciu miu e paris a torrai

²¹⁸*Ibidem*, p. 66

*e paris cun babbai, fisciu miu
fisciu miu e paris cun babbai
sa festa eusu a fai
fisciu miu*

*Fisciu miu e a tui spetau
ca forti ddu nau, fisciu miu
fisciu miu ca forti ddu nau
anca di studiau, fisciu miu
fisciu miu po ddi vai un onori
ca di via dottori, fisciu miu
fisciu miu ca ddi fia dottori
e solo po sa mamma 'e derra
dona sa manu 'e gherra, fisciu miu
fisciu miu e donaddu su strappu
frundendi su tappu, fisciu miu
fisciu miu e torranti a domu
ca 'nciu fai ir bisongiu, fisciu miu
fisciu miu ca 'nci fai bisongiu
chi non prusu in su sonnu, fisciu miu
Fisciu, fisciu miu e tenendi presenti
acciocandi is parenti, fisciu miu*

*Fisciu miu Marioceddu
no esti unu foeddu, fisciu miu
fisciu miu no esti unu foeddu
portau peri a Casteddu, fisciu miu
fisciu miu a Casteddu curau
fisciu miu e curau no dd'ia
da deu non faia, fisciu miu*

*Fisciu miu Mariuceddu custu
ette unu buconi pagu gustosu, fisciu miu
fisciu miu non t'appu ittu coiau*

solu interra imbucau, fisciu miu
fisciu miu, fisciu miu e circaddu a babbau
*e paris a torrai*²¹⁹

Dal punto di vista contenutistico, innanzitutto, è interessante il modo in cui è posto il verso di partenza: “*Immoi anti nau a cantai*”, adesso hanno detto di cantare. È indizio dell'invito a cantare, spesso rivolto ai presenti, un'esortazione a prendere parte alla lamentazione funebre. Qui, nello specifico, l'invito viene accettato, e il canto inizia. Mariedda, di Baunei, mi riporta la strofa di un canto in cui una sua zia esorta a partecipare a *su teiu*:

Accostai a custa cascia
zia Maria Barca
mandadeddi a su sposu
ca ghi nonu ir gelosu
non ddi teneisi lastima
*accostai a zia Austina*²²⁰

e un altro:

Maria ti naro ancora
isc-caeiscia t'est Dolora
ma t'appo a iscusare
*ca is frisca de su spidale*²²¹

219Trad: “Adesso hanno detto di cantare | e a mio figlio e stimare | figlio mio era ora di farti il sonno | che ho troppo bisogno | che tu mi faccia compagnia | e io ti volevo | e io ti volevo | che Giovanna chiamavo | che Giovanna chiamavo | e lei veniva | figlio mio, figlio mio | figlio mio cosa ne faccio | lo porto in cimitero, figlio mio | figlio mio come farò | il tombino a farti | a farti il tombino | che brutto destino | a te hanno lasciato | questo destino brutto | e a te lo dico | figlio mio figlio | figlio mio torna insieme | insieme con papà, figlio mio | figlio mio insieme a papà | e la festa insieme faremo | figlio mio | figlio mio quanto ci penso | e a te rispetto, figlio mio | figlio mio a te aspetto | e forte te lo dico | figlio mio forte lo dico | volevo farti studiare, figlio mio | figlio mio per farti l'onore | e farti diventare dottore, figlio mio | figlio mio che ti fai dottore | solo per il lombrico della terra | dai la mano e combatti, figlio mio | figlio mio fai forza | e toglì il coperchio, figlio mio | figlio mio torna a casa | che abbiamo bisogno, figlio mio | figlio mio che abbiamo bisogno | torna almeno in sogno, figlio mio | figlio mio tienilo presente | e torna anche con i parenti, figlio mio | figlio mio Mariuccio | non ci sono parole, figlio mio | figlio mio non ci sono parole | portato anche a Cagliari | figlio mio, a Cagliari a curarti | e non ti hanno curato, figlio mio | figlio mio e curato non ti hanno | che io non lo facevo, figlio mio | figlio mio Mariuccio questo | che è un boccone poco gustoso, figlio mio | figlio mio non ti ho visto sposato | solo sotterrato, figlio mio | figlio mio, figlio mio, cerca il papà | e cerca di tornare insieme”

220Trad: “Avvicinati a questa bara | zia Maria Barca | mandagliene allo sposo | che altrimenti è geloso | non ne avete pietà | accostati a zia Austina”

221Trad: “Maria ti dico ancora | ti sei scordata di Dolora | ma ti scuserò | che sei fresca di ospedale”

Nel primo si invita a prendere la parola per mandare i saluti al marito, oltre che per rendere onore al morto in questione. Infatti, come già è stato sottolineato, ogni canto è occasione per rinnovare i saluti ai propri cari defunti. Suggestendo la possibilità di entrare in comunicazione col marito scomparso, si vuole incitare la donna al canto. “*Non ddi teneisi lastima*”, infatti, non aver pietà, non aver timore, avvicinati alla bara e crea il tuo *attito*, non dispiacerti per il morto, piuttosto cantalo.

Nel secondo esempio, invece, si allude ad un invito non accettato, ad un rifiuto a cantare. Ma la stessa strofa ci fornisce il motivo: “*ca is frisca de su spidale*”, che è appena uscita dall'ospedale, ragione per cui la donna a cui ci si rivolge è esonerata dal canto, “*ma t'appo a iscusare*”, ma ti scuserò, nonostante ti sei dimenticata di Dolora.

Per ritornare al canto di Eligia, al verso d'esordio segue lo strazio della perdita “*e fisciù miu fu d'ora, e d'indi fai su sonnu; ca mi faisì troppu bisongiu, po mi fairi cumpangia*”, giunta l'ora dell'ultimo sonno, il defunto abbandona i parenti; rimasti senza la sua presenza, sorge il bisogno della sua compagnia, la quale si cerca disperatamente. Ma il momento dell'addio ormai è arrivato, e ciò che rimane da fare è eseguire le esequie; condurre la salma in cimitero, preparare il tombino in cimitero: “*Fisciù miu e itte chindi vaccu, du portu a campusantu fisciù miu, fisciù miu e commenti appa fai, su tumbinu a ddi fai*”. Subito dopo il pensiero corre ai cari estinti, al padre, e qui la richiesta di ritorno si fa esplicita e comprende entrambi, padre e figlio: “*fisciù miu e paris a torrai, e paris cun babbai fisciù miu, fisciù miu e paris cun babbai, sa festa eusu a fai*”, torna insieme al padre e insieme faremo la festa. Il riferimento al festeggiamento è comune negli *attitos*. Si vede quello che signora Maria, di Tortoli, ha cantato quando è morta la sorella:

*Sorre mia
che bellu su sorrisu
sa bella sa mirara
non abarris primada
ma ti biu mudada
pari posta in partenza
e no abbarrasa a sa festa*

*Ma nosu non bolleusu
mi ga nciada tanti genti
nciada allenusu
e nciada parenti*

po di fai is onorisi
*portau tanti frorisi*²²²

Qui il termine “festa” si riferisce ad un'occasione di allegria e di felicità, ad un momento da celebrare insieme, terreno, che accomuna i vivi. Il defunto, con la morte, sancisce il distacco da tutto ciò che appartiene ai sopravvissuti e il divieto di partecipare alle ritualità terrene, mondane; è in partenza per prendere parte ad eventi e situazioni in cui i vivi non sono ammessi. Il viaggio, la partenza sono i momenti liminari, in cui si porgono i saluti a qualcuno che non tornerà più. Nell'*attito* di Maria, infatti, si invita il defunto a rimanere, a non partire, a non deludere i tanti parenti e conoscenti che sono arrivati per rendere onore alla sorella, per celebrarla, le hanno portati anche i fiori, “*portau tanti frorisi*”. Tutto era pronto per una bella festa, ma lei, l'ospite d'onore, risulta assente, nonostante sia vestita a festa; “*ma ti biu mudada*”, ti vedo indossare abiti belli.

Anche Eligia non può accettare il triste evento, e attende *su fisciù*, aspetta il suo ritorno da un viaggio che non ammette essere a sola andata. La disperazione aumenta quando la donna ricorda il destino felice che la madre aveva preparato per il figlio: “*Anca di studiaiu, fisciù miu, fisciù miu po ddi vai un onori, ca di fia dottori, fisciù miu*”, aveva sostenuto la sua formazione, per renderlo dottore e riempirlo di onori. Ma la malasorte, contraria al destino felice desiderato, ha condotto il figlio sottoterra dove svolge l'onorevole mansione solo per il lombrico: “*fisciù miu ca ddi fia dottori, e solo po sa mamma 'e derra*”. Ma la donna non si dà pace, non può la terra aver inghiottito per sempre l'amato figlio: “*Fisciù miu e donaddu su strappu, frundendi su tappu, fisciù miu e torranti a domu, ca 'nciu fai ir bisongiu, fisciù miu, chi non prusu in su sonnu*”, lo esorta a colpire con forza la terra che lo ricopre e ad uscirne, a togliere il coperchio che lo tiene rinchiuso e a tornare a casa; e se le forze risultassero vane in questo disperato tentativo, allora non rimane che sperare nei sogni, in quel mondo intermedio in cui la contiguità tra i morti e i vivi è possibile. Eligia termina l'*attito* senza trovare risoluzione al dolore, ultima i versi con la stessa disperazione iniziale: si auspica il ritorno, insieme a tutti i parenti morti; si ribella a questo boccone poco gustoso, “*unu buconi pagu gustosu*”, che non vuole mandare giù, non accetta l'ingerirlo, come può tollerare il fatto di averlo sotterrato ma di non averlo visto sposato?

Ritornare, per partecipare alla festa dei vivi, è anche il tema dei versi dell'*attito* che signora Peppa, di Talana, mi riferisce, così come sono stati cantati da una sorella del padre, quando questo morì:

Fradi miu ca fu fratelli minore

222Trad. “Sorella mia | Che bello il tuo sorriso | Sei bella nello sguardo | Non restare offesa | Ma ti vedo ben vestita | Sembri in partenza | Non rimani alla festa | Ma noi non vogliamo | Vedi c'è tanta gente | C'è gente di fuori | E ci sono parenti | Per farti gli onori | E ti hanno portato i fiori

fradi miu ca fusti un amore
fradi miu ca fusti picciccheddu
*frade miu torra po sant'Efeddu*²²³

A Talana, infatti, la sagra in onore di Sant'Efisio è la festa più importante, ed è dunque un dovere tornare per celebrarla insieme. Più avanti il ritorno del defunto è motivato come necessario per alleviare le pene della moglie, Giovanna:

Frade miu pesadindi,
torra po juanna,
ca non s'idda fai,
*ca teneus pippiusu*²²⁴

Nel canto, come abbiamo visto, si nota la propensione, tipica di ogni lamento funebre, di ricordare altri defunti legati alla famiglia. Il defunto «diventa un tramite di comunicazione con i parenti morti, che lo hanno aspettato e accolto e attendono le notizie dei vivi»²²⁵. Nell'*attito* di signora Maria al marito, è la figura della madre di lei ad emergere tra i versi la quale, volata in cielo, è l'unica, insieme a Dio, a conoscere le vicissitudini terrene tra Maria e il marito. La madre, morta, è vicina a Dio, e questa vicinanza le permette di conoscere cose che solo Dio sa, in questo caso la sofferenza che marito e moglie hanno dovuto subire:

Pupiddu miu stimau
cantu ndeusu passau
cantu passau ndeusu
disci solo Deusu
paris cun mamma mia
*disci Deusu e bia*²²⁶

L'onnipotenza di Dio viene trasmessa, così, anche alla madre morta, facoltà che lei acquisisce per il fatto di vivere in un mondo non più umano, non più terreno. Signora Maria manifesta

223Trad: “Fratello mio che eri il fratello più piccolo | fratello mio che eri un amore | fratello mio che eri ancora piccolo | fratello mio torna per Sant'efisio”

224Trad: “Fratello mio alzati | torna per Giovana | che non ce la fa | che ha i bambini piccoli”

225Lucia Preiata, *Attitatores e Attitos*, cit., p. XX

226Trad. “Marito mio stimato | Quante ne abbiamo passate | Quante passate ne abbiamo | Lo sa solo Dio | Assieme con mia mamma | Lo sa Dio solo”

esplicitamente l'affetto per la madre: «Mia mamma viveva con noi. Anche in casa mi ha dato coraggio. *Fudi una femmina coraggiosa*²²⁷». In questo senso, tutti i defunti precedenti svolgono una precisa funzione nel canto. Vediamo come la schiera dei defunti viene presa in causa per rinnovare i legami familiari, per tessere una rete di affetti che non si dissolve con la morte di un componente della famiglia. I cari estinti svolgono anche il compito di intermediari, di sussidiari al viaggio del morto cantato. L'anima del defunto non compie il tragitto in solitaria, ma è accompagnato da tutti i morti che, chiamati dai vivi, assistono il nuovo arrivato. Il rinnovarsi degli affetti procede partendo dai saluti:

*Emilia saluda a tottusu
a is parentis nostrusu
is parentis tusu e miusu,
e a puppiddu miu
cun tottu su coru miu*²²⁸

Canta signora Maria, di Tortoli, ad una sua cognata. I saluti rappresentano l'incontro avvenuto, l'aver raggiunto il traguardo e il perpetuare la rete di relazioni anche in un mondo altro rispetto a quello dei vivi.

Abbiamo accennato prima alla differenza tra i lamenti possibili e i lamenti veri; questi ultimi hanno la capacità di dipingere uno spaccato della società, delle vicende familiari, delle dinamiche sociali vigenti in paese. Fin qui abbiamo visto diversi esempi. Quello che si propone qui è un *attito* riportato da signora Eligia. La donna defunta era una madre che ha visto morire, uno ad uno, i suoi cinque figli. Quando la donna muore, la sorella la ricorda nella sofferenza patita e nella disperazione che ha accompagnato ognuno degli episodi tragici. La metafora delle penne rende chiaramente l'idea di un dramma che ti lascia spoglio, senza niente:

*Su biri a sorri mia
sa famiglia chi tenianta
e aisciri a Prosperinu
su irmolau in caminu
Su biri a sorri mia*

227Trad: "Era una donna coraggiosa"

228Trad: "Emilia saluta a tutti | ai nostri parenti | ai parenti tuoi e miei | a marito mio | con tutto il cuore mio"

ispinniasa is pinnias
is pilus s'inda tirau
in su cristus imboddiau
non dd'adi abarrau pinnia
*mancu indi deniada*²²⁹

Come ci suggerisce Carmine Catenacci, «nel linguaggio funebre, figurano non di rado anche iperboli»²³⁰. Nel caso in questione, l'iperbole compare nei versi “*non dd'adi abarrau pinnia, mancu indi deniada*”, dalla disperazione la donna si è strappata tutti i capelli, fino a diventare calva. La metafora delle penne e l'iperbole della calvizie equivalgono ad un reale gesto, a quello della donna che si priva dei capelli e li avvolge attorno alla croce del Cristo, gesto che appartiene a quella stereotipia mimica di cui parla anche de Martino. Il canto tratteggia qui, chiaramente, la reale situazione rituale vissuta e osservata dai partecipanti alla lamentazione funebre. L'iperbole, qui, si avvicina alla realtà.

Tra un verso biografico e l'altro si insinuano, talvolta, i versi allegorici, allusivi. Riporto l'*attito* di signora Maria di Arzana per il marito:

Coru miu eite m'as fattu
coro miu anca dolori
appu perdiu s'amori
coro miu eite m'as fattu Gesusu?
Ma non ti bio prusu
coru miu iscurtami
e cantu appu solu su ritrattu
coro miu e i cussu m'abbracciu
coro miu e i cussu m'adoro
ma non ti battidi su coro
coro miu ancas' scronnu
in di sesi andau de omu
coru miu in sese andau de omu

229Trad: “Il vedere mia sorella | e la famiglia che aveva | e vedere Prosperino | caduto in strada | Il vedere mia sorella | che si è spennata | i capelli si è strappata | e nel cristo li ha avvolti | non gliene sono rimasti | neanche uno gliene sono rimasti”

230C. Catenacci, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina*, cit., p. 159

beni peri in su sonnu
coru miu circa de furriari
ca incui istar mali
coro miu coro miu intendedda
ca sa terra niedda
*coro miu*²³¹

Il canto inizia con la consueta incredulità dinnanzi ad un fatto impossibile da accettare e viene preso in causa il volere di Cristo, contrario a quello di Maria, a cui dunque si attribuisce la colpa della morte del marito. La donna prosegue delineando un'immagine densa di significato: quello della donna che abbraccia il ritratto del marito, lo inonda d'affetto, lo stringe nella speranza di sentire i battiti del cuore, ma l'oggetto rimane inerte, non reagisce al calore della donna, trasmette il senso dell'abbandono, della dipartita. Il ritratto rappresenta l'uomo, ne suggerisce l'aspetto, ma non lo riproduce fedelmente, mancano gli attributi che lo rendono vivo, palpabile, vero: “*E cantu appu solu su ritrattu, coro miu e i cussu m'abbracciu, coro miu e i cussu m'adoro, ma non ti battidi su coro*”.

Il cimitero in cui l'uomo è seppellito assume il carattere di “*terra niedda*”, terra nera, da cui l'uomo deve affrettarsi ad allontanarsi, perché laggiù, dopo aver abbandonato la sua dimora, non può far altro che patire. Ci troviamo dinnanzi ad un aldilà pagano, dove la promessa di resurrezione del Cristianesimo non è ancora penetrata completamente nella coscienza delle persone. La terra è nera perché è oscura, lontana, irraggiungibile per i vivi, sconosciuta e pericolosa.

Un *attito* ricco di figure retoriche è quello di signora Francesca, di Orgosolo, riferito alla madre, un canto che la donna mi riporta parzialmente fedele a quello realmente cantato, e in parte inventato al momento, dunque una sintesi tra un lamento possibile e un lamento vero:

Pesae mamma mea
Cara e luna prea
E a bois manc'una
Cara e prena luna

231 Trad: “Cuore mio cosa mi hai fatto? | Cuore mio che dolore! | Ho perso l'amore | cuore mio cosa mi ha fatto Gesù? | Ma non ti vedo più | cuore mio ascoltami | e quanto ho è solo il ritratto | cuore mio e quello m'abbraccio | cuore mio e quello mi adoro | ma non gli batte il cuore | cuore mio che offesa! | Sei andato via da casa | vienimi nel sogno | cuore mio cerca di girare | perché lì stai male | cuore mio sentimi | la terra lì è nera | cuore mio”

*Vizeche hant'er bella
Una luna galana
Inghirià de istellas
Una luna galana
D'istellas circondada*

*Mamma mea istimada
Prus no mi vorta cara
Sa harena ch'er morta
Cara prus no mi vortada*

*A bois so narande
No sezzes ashurtande
A bois so narende
No sezzes intendende
A bois so mutinde
Ma bos sezzes uinde*

*Pronta pro sa partenza
Istàemi canteddu
Galu no sezzes vezza
Perla galana e rara
Sezzes solu anziana*

*Su mare meu riccu
Dai oje mamma mea
Hambia d'indirizzu
Sa prenda mea vona
Mi hambia dimora*

*Oje sa mea mamma
Dae dommo si c'andada
A hussu lohu tristu
Iuve alberga su vrittu*

Inghirià 'e vrores

E luhe e cerones

Si ando a la hilhare

Mancu mi rispondia

Mi l'affranzo e la vaso

In sa fotografia²³²

Le prime due strofe sono versi di elogio al morto in cui si sfrutta la metafora della luna, nella sua bellezza, luminosità e pienezza, adornata di stelle, che corrispondono ai parenti. Nella terza strofa si allude all'assenza di vita: il corpo ha perso la propria anima e ciò che rimane è un volto che non risponde più allo sguardo altrui. Analogo nel significato è l'*attito* di signora Augusta di Teti, in provincia di Nuoro, che canta al marito:

Anub'est'andada

Tottu sa tua cara

Maridu meu²³³

Anche qui si cerca il volto del marito, uno scambio di sguardi, un gesto che riveli ancora lo scorrere della vita nel corpo, ormai inerme, del caro estinto.

Il volto assume particolare importanza in un canto di Loceri, riferitomi da Basilio:

E non di soi contenta

ca imprassu sa giacchetta

In cussa cascia serrada

ma non ti bio sa gara²³⁴

La donna che canta è la madre di un figlio morto in guerra. L'*attito*, pur nell'essenzialità di cui è

232Trad: "Alzatevi mamma | Viso da luna piena | Come voi nessuna | Viso da piena luna | Guardate quanto è bella | Una bella luna | Circondata di stelle | Una luna bella | Di stelle circondata | Mamma mia amata | Non mi volge più lo sguardo | Il corpo è morto | Lo sguardo più non mi volge | Sto dicendo a Voi | Non state ascoltando | Sto dicendo a Voi | Non state sentendo | Sto chiamando Voi | Ma state scappando | Pronta per la partenza | Restate ancora un po' | Non siete ancora vecchia | Perla bella e rara | Siete solo anziana | Il mio ricco mare | Da oggi mia madre | Cambia di indirizzo | Il mio grande tesoro | Cambia dimora | Oggi la mia mamma | Da casa va via | Verso quel posto triste | Dove alberga il freddo | Circondata di fiori | E luci e ceroni | Se vado a cercarla | Neanche mi risponde | L'abbraccio e la bacio | In fotografia"

233Trad: "Dov'è andata | Tutta la tua (bella) faccia | Marito mio"

234Trad: "E non e sono contenta | che abbraccio la giacchetta | in questa bara chiusa | ma non vedo il tuo viso"

formato, esprime chiaramente la disperazione di una donna a cui rimane da abbracciare solo la giacca del figlio, di cui non può scorgere neanche il volto, chiuso nella bara e nascosto al suo sguardo.

Signora Francesca usa l'immagine del volto anche nell'*attito* per il padre:

Pesàemi un 'is-hutta

Dae intro 'e sa bara

Non bos vio prus sa cara

Naraemìlu addio

*Cara prus non bos vio*²³⁵

Il volto viene investito di senso, assume su di sé tutta la carica vitale dell'intero individuo, rappresenta l'esistenza ormai perduta del caro estinto. Ecco spiegato anche il motivo per cui nel canto si fa spesso allusione al viso esaltandone la bellezza, come abbiamo visto nell'*attito* di signora Francesca, il quale prosegue rivolgendo al morto l'ennesima preghiera, l'ulteriore invito di tornare, di rispondere, di ascoltare quella voce supplicante. Ma il defunto ha ormai cambiato dimora, l'indirizzo è mutato, e la nuova casa è un posto freddo, "*Iuve alberga su vrittu*" in cui fiori, luci e ceri hanno sostituito i familiari nella compagnia del defunto. Nell'*attito* per il padre, signora Francesca parla invece di "*S'ortu 'e sos frores*" come metafora del cimitero:

Su galanu e gentile

Prontu ch'este a partire

Andare si che volede

A s'ortu 'e sos frores

A uve andammus tottus

*De sos frores a s'ortu*²³⁶

Ritorna, a chiusura dell'*attito* per la madre, il riferimento alla fotografia, come in signora Maria: "*Mi l'affranzo e la vaso, in sa fotografia*", l'abbraccio e la bacio, in fotografia. Il defunto non può essere vissuto nella sua totalità; se ne trattiene solo un aspetto, quello del volto. Si ritaglia dal totale un pezzo, un frammento.

235Trad: "Alzatevi un momento | Da dentro la bara | Non vedo più il vostro viso | Ditemi addio | Non vedo più il Vostro viso"

236Trad: "Il bello e gentile | E' pronto per la partenza | Vuole andare via | All'orto dei fiori | Dove andiamo tutti | All'orto dei fiori"

«Il motivo del benessere perduto»²³⁷ si ripresenta sotto forma di metafore. La schiacciante vittoria della morte sulla vita è riscontrabile, innanzitutto, nell'allegoria della guerra, come nel seguente *attito* di signora Assunta, di Tortoli, per la figlia:

*Perd'appiu sa gherra
non posso prus gherrai
ca sa forza m'e mancara
e prantu bandiera bianca
ca non posso prus gherrai*²³⁸

La forza di lottare contro il fato avverso viene meno, e la battaglia si dichiara persa e si pianta bandiera bianca, “*prantu bandiera bianca*”. Analogo sentimento di sconfitta è quello dipinto dall'*attito* della nonna di Basilio quando il nonno è morto, nel '36:

*E s'annu su trentasesi
de freargiu su mesi
de freargiu su bentidusu
maridu non tengo prusu
e de sa dì de oi
sena maridu soi
posta a mezo 'e luttu
ca s'arco d'esti oruttu
oruttu in de s'arcada
sa perda contonada*²³⁹

La sensazione di disfatta, di terreno solido che viene a mancare, di perdita della dimora sicura, è consegnata ai versi “*ca s'arco d'esti oruttu, oruttu in de s'arcada, sa perda contonada*” in cui si fa riferimento alla pietra portante dell'arco d'ingresso di una casa che, dal momento in cui si rompe, porta inevitabilmente l'arcata a crollare e con essa l'intera solidità della struttura è compromessa. In questo canto, inoltre, è accennato il vestirsi a lutto: “*posta a mezo 'e luttu*”. La condizione di

237C. Catenacci, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina*, p. 157

238Trad: “Perso ho la guerra | non posso più lottare | che la forza mi è mancata | e pianto bandiera bianca | che non posso più lottare”

239Trad: “L'anno del trentasei | di febbraio il mese | di febbraio il ventidue | marito non ho più | e al giorno di oggi | senza marito sono | mi sono messa il mezzo lutto | che l'arco è caduto | caduta ne è l'arcata | la pietra miliare”

vedovanza, è spesso espressa in termini di vestiario. Così come il perdere un figlio, come nel caso del seguente *attito*, di Loceri, in cui a cantare è una donna a cui è morta una figlia di parto:

*Iscio a Casteddu,
e po dibeì nieddu,
e po nieddu dibeì,
intingio po dei²⁴⁰*

Questi versi illuminano un'usanza, quella di tingere gli abiti di nero per dimostrare un lutto. In questo canto la donna dice di recarsi a Cagliari per comprare il tibet, una stoffa di lana morbida e pregiata, allo scopo di vestirsi a lutto “*po dei*”, per te, amata figlia deceduta.

Carmine Catenacci confronta tra di loro i testi greco-antichi e i *grichi* e trova corrispondenze tra le immagini poetiche utilizzate. Nel lamento funebre salentino così come nei testi classici, ad esempio, «ci si può augurare che la terra sia gentile con la creatura che le viene affidata nella sepoltura»²⁴¹. Questo aspetto lo ritroviamo anche negli *attitos*. Gabriele, di Barisardo, mi spiega che i termini *velluru* e *sera*, ovvero “velluto” e “seta”, venivano utilizzati nel canto come augurio di prosperità e di ricchezza. Basilio, di Loceri, mi conferma l'uso di questa metafora e mi racconta che la nonna, quando cantava, faceva riferimento al velluto e alla seta, contrapposte alla sabbia e al fango:

*E non bollu chi tietinti arena
fetti velludu e seda
non bollu chi tietinti ludu
fetta seda e velludu*

Ovvero: “Non voglio che buttino sabbia | ma solo velluto e seta | non voglio che buttino fango | ma solo seta e velluto”. La morte deve essere onorata con sfarzo, deve garantire una vita ultraterrena fatta di glorie e onorificenze. La sabbia e il fango non possono trovare posto attorno al corpo del defunto, ma piuttosto materiale ben più pregevole, come la seta e il velluto. La terra, a cui il defunto è ceduto, ha il compito di pulire il corpo dalle fatiche terrene, dalla sabbia e dal fango che ricoprono le mani e i piedi di un contadino. La terra assume il ruolo di madre amorevole, attenta a fornire ai suoi figli il benessere di cui avranno bisogno nella nuova esistenza. A curare l'eterno riposo del caro

240Trad: “Scrivo a Cagliari | per (comprarmi) il tibet nero | e per il nero tibet | che tingo per te”

241C. Catenacci, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina*, cit., p. 157

estinto deve essere la prosperità e la ricchezza. Rocco Meloni, di Seui, esperto di tradizioni sarde, mi spiega che «il morto continua a vivere in una dimensione diversa, compie un viaggio al termine del quale approda in un nuovo mondo». Arrivati a destinazione, si varca l'ingresso di un paese straniero. Il defunto vi entra in veste di foresto e il suo abbigliamento è il primo indizio della sua condizione sociale e lavorativa. In base al vestito indossato, «vieni trattato di conseguenza, non devi arrivare come un lavorante. Vieni classificato come sei vestito». Si compie un passaggio, dalla società terrena, dei vivi, a quella dei morti, in cui continuano ad esistere le stesse regole della comunità dei vivi. «Se non viene accolto nella nuova società, può provocare danno ai vivi. È il modo in cui si presenta a determinare come lo giudicheranno». Nell'*attito* è il concetto di presentabilità ad essere espresso, oltre a quello di prosperità. Questa differenza di *status* tra un semplice lavoratore della terra e una persona benestante, ma anche tra il momento del lavoro e quello della festa, percorre tutto il libro *La via del Male* di Grazia Deledda. Un esempio è la descrizione di Maria, di famiglia benestante, e di Pietro, umile lavoratore e contadino:

«Così vicini [...] nei loro costumi caratteristici, servo e padrona apparivano, ed erano campioni magnifici d'una stessa razza; eppure una distanza enorme li divideva. Pietro [...] indossava un giubbone di scarlatta scolorito dall'uso, foderato di grosso velluto turchino, e al di sopra del giubbone una specie di giacca senza maniche, di pelle d'agnello conciata rozza, ma ben tagliata e lavorata e adorna di filetti rossi. La sua figura era elegante e pittoresca, nonostante la poca nettezza delle sue vesti da lavoratore»²⁴²

Ma il termine “*ludu*”, fango, non rappresenta solo il polo negativo della relazione benessere-povertà, è anche il polo negativo del rapporto luce-oscurità. Nell'*attito* di signora Francesca, eseguito per la madre, lo stesso vocabolo contribuisce a creare un sentimento di rammarico e di dispiacere:

Sa galana sa bella
no la dao a sa terra
mi c'andada a s'ishuru
sa lastima e su ludu
torrae e a prima
*a su ludu lastima*²⁴³

242G. Deledda, *La via del Male*, cit., pp. 9-10

243Trad: “La grazia e la bellezza | non la do alla terra | che è andata nel buio | la sfortuna e il fango | torna come prima | al fango la pietà”

Nell'*attito* di Loceri “*ludu*”, insieme ad “*arena*”, si riferiscono più alla vita che si lascia, fatta di fatiche, di miserie, un'esistenza a cui la morte pone un termine. In questo caso il trapasso non è visto con accezione negativa, bensì come un'occasione per inaugurare un'esistenza migliore, una forma di riscatto. In questo secondo caso, invece, il termine è contrapposto a *sa galana* e a *sa bella*, qualità che il defunto possedeva in vita, nel mondo terreno, con il quale allietava i vivi. Alla bellezza si contrappone la sfortuna e il fango, *sa lastima* e *su ludu*. La morte, qui, assume la valenza di perdita; deruba il defunto di ciò che egli aveva di pregevole e gli consegna un aspetto sinistro, non più riconoscibile.

In un caso, ad essere composta di fango e sabbia, è la vita stessa, piena di sofferenze; nell'altro, invece, è la morte, col suo carattere di fine e di incertezza, ad essere paragonata al fango, ad una sostanza oscura, impenetrabile. Ed infatti “*mi c'andada a s'ishuru*”, la bellezza è penetrata nell'oscurità, inghiottita dalla terra. Analoghi in questo secondo senso sono i versi dell'*attito* che signora Eligia canta per la morte di una figlia immaginaria:

E solu in terra imbucada
e imbucada in terra
*tottu sa sua bellesa*²⁴⁴

La terra ingloba la bellezza della donna e ne restituisce il vuoto. Questi versi alludono al rapporto morte-vita caratterizzato dalla differenza tra bruttezza e bellezza.

Signora Assunta di Tortolì mi dice che gli *attitos* erano benvenuti e che nessuno si permetteva di ostacolarli, neanche il prete che andava a benedire il defunto, soprattutto per un motivo: la ricerca dei santi nei canti, la loro invocazione tramite le preghiere. Riporto di seguito parte dell'*attito* che signora Assunta eseguì per la morte della figlia:

Figia mia spendiu appu tottu
figia mia sa forza e su poderi
figia mia cuss'orta su meri
figia mia e non m'adi ascurtau
figia mia mancai appu pregau
figia mia pregau appu tantu
figia mia de a d'ogni Santu

244Trad: “E solo sepolta | entrata in terra | in tutta la sua bellezza”

figia mia deu pregau ia
figia mia a santus cantu ciai
*e santus tottus cantu inciadi*²⁴⁵

Nel tentativo di cercare una salvezza, un rimedio all'esito infelice che la sorte ha riservato per lei e la figlia, signora Assunta cerca rifugio nelle preghiere. “*Su meri non m'adi ascurtau*”, il padrone non mi ha ascoltata; possiamo presupporre si tratti del Signore, di Dio. Vane le preghiere al Creatore, ricorre allora ai Santi, a cui rivolge le sue suppliche. Non ad un Santo specifico, ma a tutti: “*santus tottus cantu inciadi*”, a tutti i Santi che ci sono.

Vediamo la stessa ricerca di protezione e aiuto anche nell'*attito* di signora Augusta per il marito:

Cando benzo a campusantu
A cale muto santu
Maridu meu

A chi'es chi m'invoco
Ca como prus non potzo
Maridu meu

No du sumporto prusu
Diu prego a Zezusu
Maridu meu

Diu prego a Maria
Chi a fizzasu tuos
sanos e bonos dor bia
*maridu meu*²⁴⁶

Non c'è un Santo specifico, un preciso volto e nome a cui rivolgersi. Nel disorientamento a cui la morte conduce, anche l'appello ai Santi diviene confuso: “*A cale muto santu*”, “*a chi'es chi*

245Trad: “Figlia mia speso tutto ho | figlia mia la forza e il potere | figlia mia questa volta il padrone | figlia mia non mi ha ascoltato | figlia mia ho pregato | figlia mia pregato ho tanto | figlia mia ad ogni Santo | figlia mia io sì ho pregato | figlia mia ai Santi già canto | figlia mia e Santi quanti ce n'è”

246Trad: “Quando vengo al camposanto | A quale santo mi rivolgo | Marito mio | A chi è che mi invoco | Perché ora non ne posso più | Marito mio | Non lo sopporto più (questo dolore) | Glielo prego a Gesù (di alleviarmelo) | marito mio | Glielo prego a Maria | Che (a) i tuoi figli | Sani e buoni li veda (che vigili su di loro) | Marito mio”

m'invoco”? Quale Santo chiamo, quale invoco? Subito dopo arriva la richiesta allo stesso Gesù, e poco oltre a Maria. A chi rivolgersi per chiedere un aiuto in questa sofferenza, se non alle alte schiere celesti?

Il riferimento a Maria, la madre per eccellenza, colei che ha patito la perdita più grande, è presa in causa anche nell'*attito* di signora Assunta:

Figia mia deu t'arrecumandu

Figia mia a mamma Maria

Figia mia meda suffriu ia

issa puru po su figiu

*figia mia issa puru a pregai*²⁴⁷

La sofferenza diventa universale, anche divina. Non sono solo le madri degli uomini a piangere e a pregare, ma anche la madre del signore degli uomini, Maria, nel cui dolore Assunta si ritrova.

Ma abbiamo detto in altra sede che l'avvicinarsi del prete determina un acuirsi dell'intensità drammatica, che si manifesta con un'espressa contrarietà al suo arrivo, come vediamo in questo *attito* di signora Eligia per la morte della figlia immaginaria:

Non bolllu predi a nc'intra

chini d'imbuchidi in domu

serraidedda sa porta

chi non imbuchidi in domu nostra

ca non bolllu preidi

ca non ddi possu biri

*ca e su fattiu de omu mia*²⁴⁸

Qui l'opposizione è esplicita. Il prete qui è visto come un intruso, qualcuno che penetra le abitazioni altrui e si appropria dei suoi segreti, dei suoi affari, *su fattiu*.

Fin qui sono stati tratteggiati i contenuti, i temi che un *attito* può e, in un certo senso, deve, sviluppare. Un piccolo appunto, ora, alla forma.

247Trad: “Figlia mia ti raccomando | figlia mia a mamma Maria | figlia mia molto sofferto ha | anche lei per suo figlio | figlia mia anche lei ha pregato”

248Trad: “Non voglio che il prete | entri a casa | chiudete la porta | che non entri in casa nostra | che non voglio il prete | non lo posso vedere | che sono fatti di casa mia”

Secondo Carpitella «l'iterazione è la legge compositiva fondamentale del canto sardo»²⁴⁹ ed è alla base dell'andamento ritmico e melodico dell'intero canto. Ci sono due tipi principali di iterazione, riscontrabili negli *attitos* riportati in questo studio. La prima consiste nell'invertire l'ordine delle parole di una frase, spesso a dispetto della grammatica. Un esempio, tra i tanti che se ne possono fare, è il verso “*A s’ortu ‘e sos frores*”, all’orto dei fiori, nell’*attito* di signora Francesca, di Orgosolo, che viene modificato, due versi dopo, in “*De sos frores a s’ortu*”, letteralmente “dei fiori all’orto”:

Andare si che volede

A s’ortu ‘e sos frores

A uve andammus tottus

*De sos frores a s’ortu*²⁵⁰

È un espediente poetico, una strategia di composizione dei versi, «frequentemente usato dai cantori sardi, soprattutto in certi *mutos*, quando si presenta la necessità di ricavare due o tre rime diverse dallo stesso verso [...]. A ciò sono legati i molteplici effetti di rima interna [...] che rendono musicalissimo il verso»²⁵¹. La musicalità degli *attitos* è l'elemento che li rende particolarmente ritmici. In questo senso, possiamo forse dire che i canti ai morti sono vicini alle filastrocche, se consideriamo che «caratteristica delle filastrocche è [...] la scarsa importanza del materiale semantico [in cui è] il ritmo l'elemento più rilevante»²⁵². O piuttosto: le corrispondenze sonore, dialogando con la semantica del testo, contribuiscono a creare il senso complessivo dei versi. La resa ritmica veicola il significato allo stesso modo della componente lessicale. Così che le rime “bizzarre” tramandate oralmente nelle filastrocche hanno un'importanza ritmica alla pari di quella lessicale. Analogo esito è ricercato negli *attitos*, in cui ritmo e semantica collaborano nella ricerca di senso.

Un altro tipo di iterazione è quello della pura ripetizione, particolarmente visibile nei diversi canti di signora Eligia. Qui uno stesso verso viene ripetuto uguale a se stesso una seconda volta, fungendo da elemento di unione tra una porzione di testo e l'altra:

Appu intendiu unu toccu

e chini è su mortu

249D. Carpitella, *Musica Sarda*, cit., p. 39

250Trad: “Vuole andare via | all’orto dei fiori | Dove andiamo tutti | all’orto dei fiori”

251D. Carpitella, *Musica Sarda*, cit., p. 44

252M. Nespor, *I suoni del Linguaggio*, cit., p. 209

e chini è su mortu
e ch'esti in s'areu nostru
e immoi no istransasa
e propriu po pasca
e propriu po pasca
e po no s'arregodai
a figia mia a cantai
a figia mia a cantai
no d'appu ita coiada
e solu in terra imbucada
e imbucada in terra
tottu sa sua bellea
*tottu po mi arregodai*²⁵³

In questi versi vediamo la compresenza delle due tipologie di iterazione. È l'esecuzione stessa del canto a dare l'idea della ritmicità, della ripresa del verso come mezzo per darsi lo slancio per affrontare il tema successivo, in un'elaborazione tematica che procede a singhiozzi. Secondo Catenacci, «nella realtà viva dell'esecuzione, la lamentatrice ha a disposizione alcuni 'espedienti vocali' che le permettono di adattarsi al metro, come sillabe all'inizio di verso o l'impennata sull'ultima vocale dei versi dispari, fatto che produce “l'effetto di un raddoppiamento di sillaba grazie ad un'emissione emotiva molto drammatica”»²⁵⁴. È ciò che è avvenuto negli *attitos* che mi sono stati cantati, in cui è risultato evidente come «la corrispondenza tra la griglia del materiale linguistico e la griglia del metro astratto»²⁵⁵ è quasi sempre rispettata, a riprova, ancora una volta, del carattere altamente ritmico degli *attitos*.

La «regola di frequenza dei ritornelli»²⁵⁶ emotivi determina anche l'andamento ritmico dell'esecuzione. “*Figiu miu*”, ad esempio, interrompe bruscamente il settenario del verso, tipico degli *attitos*; introducendo una diversa metrica, ne cambia il ritmo. Carpitella attribuisce ai ritornelli affettivi il compito di «ampliamento»²⁵⁷ dello schema ritmico. Alcuni *attitos*, spiega de Martino, «presentano una successione indefinita di versi – per lo più settenari –, nella quale i versi pari

253Trad: “Ho sentito un rintocco | e chi è morto? | e chi è morto? | E chi è nel nostro parentado? | E adesso potevi evitare | è proprio per Pasqua | e proprio per Pasqua | per ricordarmi (l'evento) | a mia figlia canto | a mia figlia canto | non l'ho vista sposata | solo in terra sepolta | sepolta in terra | tutta la sua bellezza | solo per ricordarmi”

254C. Catenacci, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina*, cit., p. 161

255M. Nespor, *I suoni del Linguaggio*, p. 214

256E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 119

257D. Carpitella, *Musica Sarda*, cit., p. 43

rimano fra di loro, e i dispari sono costituiti da un ritornello vocativo fisso (Sorre 'e s'anima mia!; Ohi su core meu!; Fizu de s'anima mia!; ecc.) rivolto alla persona perduta o ai familiari più intimi presenti alla lamentazione»²⁵⁸. Concorde a questa strutturazione è l'*attito* di signora Assunta:

Figia mia
a mamma a' dolori
non ci pozu pensai
figia mia
a mamma e popidu
figia mia
a popidu e figiu
figia mia
sa menti mi sbeligu
figia mia
deu candu ti giccu
figia mia
sa menti mi sbeligu
figia mia
ti giccu e non t'accatu
figia mia
*deu ti pongiu infatu*²⁵⁹

Inoltre «l'incidenza corale dei ritornelli emotivi è da mettersi in rapporto con il carattere sociale del lutto e con la partecipazione collettiva del cordoglio»²⁶⁰. Oltre ai ritornelli emotivi, a carattere corale e collettivo sono anche le esclamazioni di dolore, che de Martino chiama «guaito doloroso» in cui si grida «Ahi! Ahi! Ahi! E tutto il coro delle donne, rinnovellando il pianto, ripetono a guisa d'eco Ahi! Ahi! Ahi!»²⁶¹. Queste differiscono da paese a paese, nei quali si trova il proprio personale grido di dolore. A Lanusei abbiamo “Oì Oì”; ad Ulassai e Villagrande “osciùùù”.

Signora Ilma sottolinea l'importanza della musicalità della poesia: «dev'essere musicale la poesia.

258E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 119

259Trad: “non ci posso pensare | figlia mia | a mamma e a marito | a marito e figlio | figlia mia | la mente si offusca | figlia mia | io quando ti cerco | figlia mia | la mente si offusca | figlia mia | ti cerco e non ti trovo | figlia mia | ti vengo appresso”

260Ibidem, p. 122

261E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 123

Deve essere gradevole all'orecchio». La rima, in quest'ottica, assume un'importanza centrale. Addirittura, mi spiega Mariolino, studioso di tradizioni locali, di Ilbono, che «si poteva usare una parola di un altro dialetto per agevolare la rima». L'elemento che rende bello un canto è la «continua ripetizione delle parole e dei suoni»²⁶². Allitterazioni, assonanze, consonanze, nonché, come abbiamo detto, la rima perfetta, abbondano nei versi. Secondo Ilma le rime sono un'aggiunta alla forma, un abbellimento.

«La ripetizione di formule, versi, strofe intere e *refrains* ha diverse ragioni. È prodotto della fedeltà alla tradizione ed è utile nella pratica del lamento, aiuta la 'corifea' a comporre e il coro a seguirla riprendendo le sue parole»²⁶³. Mi spiega Basilio che l'ultima parola di un verso deve fungere da riferimento per l'ultima parola del verso successivo, perché solo così è possibile costruire la rima, o un'assonanza. È importante, a questo proposito, prestare attenzione ai versi pronunciati e ad elaborare il canto seguendo un *pattern* ben preciso. Avere a disposizione dei moduli stereotipi o dei versi letterari, dunque, aiuta l'*attitadora* a creare un canto ricco di sonorità.

«La predilezione per la composizione simmetrica e ciclica, che tende ad una sempre maggiore compattezza formale, pur tra infinite variazioni, è una costante dei canti sardi»²⁶⁴. Oltre agli espedienti fin qui analizzati, nei canti compaiono anche chiasmi e parallelismi, che tendono a rendere simmetrica la struttura:

M'i l'ha colta sa morte
rosa bella 'e monte
naschia in malistrella
*rosa 'e monte bella*²⁶⁵

Oltre a questo, abbiamo quello che in sardo si chiama *a retrogu*:

Vizeche ant'er bella
mi parede una santa
intro 'e sa capella
de erismi che manca
intro 'e sa capella
*mi parede una santa*²⁶⁶

262L. Preiata, *Attitadores e Attitos*, cit., p. XX

263C. Catenacci, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina*, cit., p. 161

264D. Carpitella, *Musica Sarda*, cit., p. 42

265Trad: “Me l'ha colta la morte | rosa bella di monte | è nata in fato avverso | rosa di monte bella”

266Trad: “Guarda quanto è bella | sembra una santa | dentro la cappella | è da ieri che manca | dentro la sua cappella |

La composizione qui si fa altamente ciclica, concentrica: al centro della struttura strofica abbiamo il verso “*de erismi che manca*”, che sancisce una rottura tra le due porzioni di testo che lo precedono e lo seguono, con conseguente differenza di significato. Prima di affermare “è da ieri che manca”, i versi “*mi parede una santa, intro 'e sa capella*” non annunciano nessun triste evento. La loro ripresa, invece, a chiasmo, dopo aver pronunciato la frase che allude alla scomparsa, è carica di un senso nuovo, melanconico, e la bellezza della donna si tramuta in tristezza. La cappella specifica il suo carattere e diventa la chiesa in cui si svolge il funerale. La simmetria di forma non equivale ad una simmetria di significato. Così che, a partire dallo stesso materiale, si possono costruire significati nuovi, aggiuntivi. «La prefica dispone estemporaneamente il patrimonio formulare e tematico a sua disposizione»²⁶⁷ con cui può costruire sfumature di senso sempre nuove.

Secondo de Martino bisogna distinguere tra «il lamento come tecnica del piangere ed il lamento come eventuale risoluzione lirica del patire»²⁶⁸; l'opinione che mi sono fatta, io, è che i due aspetti sono strettamente uniti. La ricerca della liricità è il moto del lamento, al pari del dolore e dell'istituzione del rituale. Ciò non toglie, ovviamente che è il «tono di nenia dolente»²⁶⁹, così come il musicologo Giulio Fara definisce *l'attito*, a caratterizzare primariamente il lamento funebre. Il *cantu a su mortu* è «'musica allo stato nascente' e ricorda la ninna-nanna sia nel tono che nella gestualità che l'accompagna»²⁷⁰. *L'attito* rappresenta un addomesticamento del dolore ben congegnato; l'istintività dell'espressione viene trasformata in un artificio poetico tecnicamente ineccepibile. La tecnica del bel canto è saldamente coniugata ad un'appropriata espressione del patire.

sembra una santa”

267C. Catenacci, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina*, cit., p. 161

268D. Carpitella, *Musica Sarda*, cit., p. 64

269L. Preiata, *Attitatoras e Attitos*, cit., p. XVII

270Ibidem

Capitolo 3

Dal mondo adulto al mondo dell'infanzia

Case spoglie, pareti bianche, mobili vecchi, interni che sanno di tempo, padrone di casa che ti accolgono col sorriso e che ti accompagnano nella loro umile dimora con il fare di chi è avvezzo a visite non annunciate. Donne vestite di nero, vedove che si fanno compagnia col fuoco acceso nella stufa, donne che sulla carta d'identità sono semplici casalinghe, o disoccupate, ma che nella realtà sanno fare di tutto. Ti offrono sempre qualcosa; l'invito più frequente è una tazzina di caffè fumante, proposta sventolando tra le mani una caffettiera, mentre aspettano una tua conferma per metterla sul fuoco. Per rendere onore all'ospitante, non possono essere rifiutate troppe offerte, e bisogna consumare almeno una bevanda. In quelle dimore la conversazione può iniziare solo se le mani stringono un bicchiere, o qualche dolce, come un amaretto, o una *pardula*. La convivialità è un tassello dell'interazione.

Scopro, fermandomi a parlare con le donne anziane, che lo scarto generazionale esistente tra loro e i nipoti, ma in parte anche con i figli, è motivo di rammarico e dispiacere. Mi parlano di continuità spezzata, di conoscenze che non sono più tramandate, perché raramente vengono accolte, e i loro insegnamenti rimangono inascoltati, consegnati per lo più all'oblio. Come la mansione di Aurelia, di anni 86, esperta nel filare al telaio, la cui bravura è sottolineata da Marta. «Ai giovani non interessa imparare questo lavoro» mi dicono le due donne.

Dinnanzi ai loro occhi, le tradizioni rischiano di scomparire a causa di noi giovani. Lo fanno capire sorridendo al ricordo del loro vissuto ed esibendo uno sguardo serio quando il pensiero va al presente. Ma non sempre è così, e ogni tanto si nota quello che zio Attilio ha definito “invasioni di campo”, come quando un uomo cantava un *attito* o una donna partecipava a gare poetiche. Mi riferisco a quei giovani, uomini, che hanno iniziato ad apprendere l'arte della sartoria da donne, di loro molto più anziane. Che vanno in giro chiedendo consigli, custodendo tradizioni, tramandando i ricordi e i saperi di coloro che un domani non ci saranno più. Come Gabriele, a Barisardo; o Gianpaolo, a Lotzorai. O come un giovane ragazzo che ho incontrato mentre intervistavo signora Assunta, a Tortoli, rimasto seduto per l'intera conversazione in attesa che arrivasse il suo turno per iniziare la lezione di cucito e di sartoria. «Devi vedere com'è bravo a fare i ricami alle camicie degli abiti tradizionali» mi confida Assunta, orgogliosa del suo pupillo.

Noto una certa propensione delle donne, soprattutto di una certa età, di afferrare le mani delle persone, specialmente se di sesso femminile. Le tue mani, racchiuse nelle loro, vengono portate al loro petto, o poste sotto il loro braccio; oppure le loro mani si avvinghiano al tuo braccio, avvicinando sensibilmente i due corpi, il tuo con il loro. Così congiunti, le due figure si muovono

all'unisono, si spostano, la condivisione di tempo diviene compartecipazione di spazio, e gli affetti circolano più frenetici, scaldandosi, in quel ristretto spazio formato dalle tue mani chiuse in quelle dell'altra persona. Il contatto visivo è denso, anch'esso stretto in una morsa senza facile via d'uscita. E le parole di congedo coronano e suggellano questa inattesa vicinanza: «Mi ha fatto piacere conoscerti» sento spesso dirmi. Signora Ilma, abituata per sua indole a personalizzare il vissuto, ricordo mi disse, al congedo: «la tua presenza è piacevolissima».

Di questa particolare inclinazione ne parlai un giorno con Salvatore, aiuto bibliotecario a Lanusei, laureato in archeologia. Sorrideva, mentre gli narravo le mie impressioni e confermava le mie considerazioni: «Anche con gli uomini lo fanno» mi dice, riflettendo brevemente, «ma solo con quelli giovani. Con i ragazzini di una certa età. Poi, cresciuti e superata quella soglia, non lo fanno più». Allacciare i legami è una ricerca costante. Lo noto dalle premure che ti rivolgono, dal dispiacere nel constatare, a loro parere, di non essere stati troppo d'aiuto. Le intese sono anche quelle che si allacciano in particolari situazioni, come durante la sagra di San Giovanni. Signora Anna mi racconta che durante questa festività uomini e donne potevano stringere una relazione che durava tutta la vita, diventando *compari 'e frorisi*:

«C'è *compare 'e battiari*, quando tu o battezzavi o cresimavi. Poi qui in Sardegna c'è anche *compare 'e frorisi*. Il giorno di san Giovanni facevano i falò. Oltre che per sant'Antonio, il 24 di giugno si riunivano. Io me lo ricordo, perché ho partecipato ad uno di questi. Allora le donne preparavano la *favata*, fave, lardo e queste cose. Tutto il vicinato si riuniva, specialmente chi aveva un cortile. Quindi facevano il fuoco e chi voleva, sia le donne, sia gli uomini, saltavano il falò, tenendosi per mano, o stringendosi il dito mignolo l'uno con l'altro, e diventavano *compari*. Non di battesimo. E tra i due si instaurava un legame forte. E avevano il rispetto come aver battezzato»

Signor Quirino, di Lanusei, mi spiega che si lasciavano essiccare le felci del *corpus domini* e per san Giovanni si faceva il falò con queste. E la comunità si arricchiva di legami nuovi, che duravano per tutta la vita, sacri e importanti come quelli che si instaurano tra padrino e madrina e il battezzato.

Mi vengono raccontate storie di famiglia, vite semplici, contadine, umili, dalle misere condizioni, da cui ricavare insegnamenti per questo futuro moderno, ricco, benestante. E ne tirano fuori sempre qualche aneddoto divertente, come quello di signora Anna, di Seui:

«La mamma di mio babbo raccontava, quando aveva i figli piccoli, quindi anche mio padre,

c'era mio zio, quello che era guardia di carcere. Lei aveva la casetta, poi di fronte alla casa aveva la stalla dove c'era l'asino, l'orto, la strada era qui in mezzo e poi qui c'era la casa, da questa parte c'era la stalla, perché mio nonno era anche pastore, e poi l'orto. Infatti io ricordo i carciofi in questo orto, cipolle...cipolle tante, perché ne consumavano molte. Quindi quando era piccolino questo mio zio, diceva alla mamma: “*oh ma, tengiu fammini*²⁷¹” e mia nonna rideva quando lo raccontava. “*Bai, figiu miu, tiradiddi na sgibudda*²⁷²” e te la mangi. E lui rispondeva “*noo, è marirosa*” invece di “*marigosa*”, amara. E lei rideva»

I ricordi, di queste donne, risalgono a quando loro erano bambine e descrivono quel particolare modo che avevano di interagire con il mondo degli adulti, con quei nonni lontani, appartenenti ad un tempo ormai sempre più remoto. «Io ricordo che le donne, in paese, d'estate, si sedevano, e parlavano solo di fantasmi. “E' apparso quel morto, gli ha detto quello. *Ah tando mori calencuno*²⁷³”. In paese, poi in città no. Una volta che ci siamo trasferiti a Cagliari no», non sentivi più storie di fantasmi, mi dice ancora signora Anna. Anche mia nonna mi rivela che erano le anziane di famiglia che raccontavano ogni sorta di aneddoto, riunite attorno al focolare. Se l'ambiente domestico era prerogativa più femminile, gli spazi esterni attiravano tutti, anziani e fanciulli, come nel racconto di Bruno Agus, il *cantadore* di Irgoli originario di Gairo:

«Io mi ricordo quando eravamo ragazzini, nell'estate le persone di vicinato si sedevano fuori e facevano queste riunioni, questi vecchi che raccontavano fatti, e noi ragazzini che ascoltavamo a bocca aperta questi fatti antichi ed erano le storie della nostra gente, dei fatti successi nel nostro paese»

Gli accadimenti, gli aneddoti, le storie, i canti, le poesie, tutto era tramandato *a limbadasa*, a parole, oralmente. L'importanza dell'ascolto, della capacità di memorizzazione. Come Basilio, il dipendente comunale di Loceri, sottolinea nel suo resoconto:

«Ormai ho capito che i vecchi li stiamo perdendo. Siccome prima non c'era scritto, tutti erano analfabeti, quindi non avendo cose scritte le tramandavano *a limbadasa* diciamo noi, per lingua, per parola. Quindi mio nonno mi diceva “la vuoi sentire questa cosa?” e iniziava a dirla. A metà, mi chiedeva di ripetere, e se non sapevo, mi buscava. Anche le canzoni delle nubili, *is bagadias*, dell'800, allora me le ho scritte. Adesso stanno facendo delle ricerche

271 Trad: “Oh mamma, ho fame!”

272 Trad: “Vai, figlio mio, prenditi una cipolla”

273 Trad: “E quindi muore qualcuno”

sulle *bagadias*. Se queste cose non proviamo a recuperarle, poi si perdono. Anche la tonalità, tutto. Non sai più farle»

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, la memoria degli affetti, dei legami, dei nomi, delle relazioni, delle date, dei luoghi, intere esistenze catturate e fotografate nella memoria della gente, tutto questo confluiva nei canti. Un intero sapere di vita che doveva essere coniugato con il sapere della poesia, la capacità mnemonica unita alla facoltà di verseggiare. Queste le prerogative per un bel canto. Insieme, come abbiamo detto, a *su donu*. Talento della parola e talento della memoria, entrambe da coltivare quando si era giovani, fanciulli. I resoconti che mi forniscono i miei interlocutori sono sempre dettagliati, vivi, come se fossero accaduti di recente, hanno la capacità di catapultarmi in una realtà temporalmente lontana, che diventa magicamente vicina, tangibile, tattile. Sono descrizioni di scene in movimento, sono come commenti nati dalla proiezione di un film. Come mostra il racconto di signora Anna:

«Ognuno raccontava le storie. La mia nonna, a Seui, aveva sempre la caffettiera vicina al caminetto. Perché anche in estate accendevano il fuoco. Mica avevano il gas. E tanto cosa c'era sempre sul fuoco? La pentola con il minestrone. Non c'era altro. Avevano l'asino, perché andavano in campagna, seminavano il grano e coltivavano poca roba, per loro. E sai che macinavano il grano con la macina che avevano loro di granito, e l'asino serviva per andare in campagna, portare la legna e in più, quando si macinava il grano, per fare il pane, girava intorno. E io mi ricordo quest'asino, che gli mettevano un drappo nero. E lo sai per che cosa glielo mettevano? Per non fargli venire brutta voglia. Anche l'animale poteva avere malessere. Non vedeva, e quindi continuava a girare. Aveva un asse di legno, e da lì non si muoveva. E mia nonna non lo volevo mai dare l'asino. Quando i miei sono andati a Cagliari, mia mamma aveva seminato le patate in autunno. A gennaio andarono a Cagliari. A me hanno lasciato con i miei nonni con i genitori di mio babbo perché dovevo finire la scuola. Ero in terza elementare. Quindi mia mamma ritorna a maggio per togliere le patate. Quindi chiede l'asino a mia nonna. Lei non lo dava mai l'asino, mai! Forse si è intenerita e gliel'ha prestato a mia mamma. Io avevo 8 anni. Quindi mia mamma mi ha detto “andiamo all'orto e devo fare anche un po' di strada. Io tolgo le patate, te le carico sulla bisaccia sull'asino, tu ritorni in paese, te le scaricano e ritorni indietro”. E io ho fatto così. Mi che in un fiume, dovevamo attraversare un fiumiciattolo, e l'asino sparisce. Io ho perso l'asino. Mi è scappato, perché non l'avevo legato, era libero, e lui sapeva anche la strada. Capito? Io lo seguivo con un coso e lo facevo trottare. Quindi, io mi siedo sulla pietra, Chiara. Ce, 8 anni...io quando ci

penso e vedo i ragazzini di oggi, maddai...e piango. E dicevo “ce, nonna cosa dirà” perché ripeto, per mia nonna l'asino era come l'automobile per noi. Non ne potevi fare a meno. Quindi, ecco che passa una coppia, marito e moglie, e mi hanno vista piangendo. “e perché stai piangendo?” “è *fuiu su burriccu*²⁷⁴! Nonna nonna si arrabbierà” dicevo io sempre in dialetto. E loro “zitta zitta”. Fanno il giro e mi hanno ritrovato l'asino e riportato. Quindi io prendo l'asino e ritorno da mia mamma, che non era molto lontana da dove mi ero fermata. E mia mamma “eh, come mai hai tardato così tanto?” e le ho detto la verità. Dopo un po' che aspettavo, ho chiesto a mia madre se non mi ricaricava l'asino. Ma lei non mi ha fatto riandare. Quindi siamo ritornati insieme, l'asino l'ha ricaricato, ma poi lei si è portata un sacco in testa, per non far ritornare me. Praticamente ciò che doveva fare l'asino l'ha fatto lei. Bhe mio babbo mi diceva che lui a 7 anni era in campagna a guardare il gregge. A 7 anni...solo, con un altro fratello più grande, ma erano due ragazzini. L'altro ne aveva 9. Capito?»

Il rispetto per gli anziani sembra essere una nota costante, e anche quando hanno assunto atteggiamenti severi li si ricorda con tenerezza, con nostalgia, come quando mia nonna mi racconta della sua nonna, una donna saggia nella sua severità:

«Teneva la cucina sempre in ordine. Quando ritirava la biancheria doveva essere piegata subito e stirata alla perfezione, altrimenti c'era il rischio che te la ritirasse dai cassetti del comò come io ho visto fare. Per lei anche una semplice busta di cartastraccia andava piegata, perché al momento opportuno sarebbe servita. Aveva un maiale, una capra, un asino, le galline e i conigli. Tutti questi animali in una piccola stanza tipo stalla e legnaia. E pure lì ogni animale aveva il suo posto stabilito, perché l'ordine era il suo vivere quotidiano. Ogni giorno si accertava che gli animali avessero cibo, acqua, pulizia e che fossero in salute. Ricordo una volta che era preoccupata perché il maiale non mangiava. Al tempo non si chiamava il veterinario per ogni problema. Lei gli toccò le orecchie del maiale e ha dedotto che aveva la febbre alta e senza indugi sterilizzò un paio di forbici sulla fiamma e spuntò l'orecchio, che rispose con un forte grugnito e uno schizzo di sangue. Da quell'azione il maiale guarì. Quando lei andava a Tricorgia, in campagna, non c'erano macchine, ma tutti avevano gli animali. Mentre si andava in campagna, gli animali facevano i loro bisogni, e mia nonna si era inventata il modo di raccogliere questo letame, sempre in modo pulito. Si era fatta una piccola scopetta con delle frasche di erica e con una paletta che si usava per il

274Trad: “E' scappato l'asino”

fuoco raccoglieva questi escrementi e li metteva nella bisaccia dell'asino, il suo compagno di viaggio. Lei sapeva bene che non erano semplici escrementi ma era nutrimento per il suo orto, per le sue piante, che la ricambiavano generosamente. E lei a suo modo era felice»

Nonni, così come i genitori, sono ricordati come insegnanti di vita, maestri capaci di sopravvivere alle insidie che l'esistenza pone dinnanzi. «È stata una persona onesta e generosa. Pensava sempre a chi aveva meno di lei e ha speso la vita dedicata al lavoro senza mai lamentarsi. Io penso che persone come lei ce ne sono poche» mi confida mia nonna, riferita alla sua, nonna Teresa. Signora Peppa, di Talana mi descrive invece sua madre come una donna dall'indole coraggiosa, ma anche fragile. Soprattutto dopo la morte del marito, avvenuta quando lei aveva appena 33 anni e lui 36: «*Mamma si poniada a tessiri candu faiada ir bertulas, ia fattu ser bertulas dopi ca fu mortu babbu. Si poniada a tessiri e fu cantando a babbu, tottu cantando a babbo*²⁷⁵». Marta, figlia di una sorella di Peppa, mi spiega che la nonna filava la lana delle capre, ne filava il pelo per poterne ricavare dei gomitoli da tessere successivamente al telaio. Durante queste mansioni, la madre di Peppa e nonna di Marta, continuava a cantare il marito defunto e gli dedicava *attitos*, coniugando forza di volontà e sofferenza per una perdita ancora non superata. Marta arricchisce la descrizione della nonna, aggiungendo il suo personale ricordo a quello della zia, signora Peppa:

«Nonna, dopo aver fatto le bisacce, se le portava sul capo, faceva km e km a piedi per venderli. A piedi! Per andare ad Arzana, Lanusei, Ilbono, con le bisacce in testa! Perché aveva quattro figli da sfamare. Lei doveva inventarsi un lavoro. Quindi filava, tesseva. Andava in campagna, a mietere il grano. Faceva tutti questi lavori, poi quando arrivava doveva andare a legna»

Queste esistenze dure, faticose, sono osservate dai più giovani, dai bambini, i quali riproducono nei loro giochi, enfatizzando il lato giocoso piuttosto che quello serio, i lavori, le attività e gli eventi degli adulti. Erano giochi di immedesimazione della vita adulta. Come *a buddeghera*, il gioco della botteguccia, in cui si riproduceva un'attività commerciale di rivendita al dettaglio. Così mi spiega il gioco signora Ilma:

«Sgranavamo il sambuco in fiori per fare la *fregolina*. Ricavavamo invece gli spaghetti dai fiammiferi spenti. Tagliavamo i fichi secchi per trasformarli in affettati, di lungo per il

275Trad: “Mamma si metteva a tessere per fare le bisacce, ne ha fatto sei dopo che è morto papà. Si metteva a tessere e cantava a papà, tutto il tempo cantando a papà”

prosciutto e dal lato corto per il salame. Con la fantasia, poi, completavi tutto»

Ma i giochi di immedesimazione comprendevano anche quello delle “bambole”, in cui a prendere il posto di un infante erano zucche mature, sagomate, a cui venivano aggiunti gli occhi, tramite l'applicazione di ceci, e vestiti poi di stracci. Le femminucce, inoltre, ammiravano le loro madri ondeggiare su quegli strani arnesi chiamati “scarpe col tacco”. Irresistibile risultava allora non riprodurre il suono sul selciato: «il rumore che il tacchetto sulla strada era bello» mi dice signora Ilma. Allora le bambine prendevano dei rocchetti attorno a cui era avvolto il filo e, con degli straccetti, i *cordidus*, li applicavano ai piedi scalzi. «Incominciavi a vedere come potevi stare in equilibrio».

Signora Nicolina, di Orotelli, mi descrive nel suo dialetto, quello barbaricino, il gioco *a domeddas*, l'attività ludica che affrontava con le sue amiche. *A domeddas* si svolgeva nelle corti dietro le case, si usavano pietre per delimitare le aree e ricostruire le stanze dell'abitazione. Si imitava sempre il mondo dei grandi. Libri non ce n'erano; la biblioteca comunale doveva ancora comparire:

«Eniana sas cumpanzeddasa mia pro mi dimandare si andaiamus a zocare a domeddasa in sa corte. Su jocu preferidu vi cussu de imitare cadaunu sa familia sua, fachende su babbu, sa mama e sos fizos. Non baiata mascrittoso, quindi su babbu lo deppia fachere una femminedda, proitte sos omineddos jocaiana pro conto issoro. Do solitu chircaiamus de imitare mama e babbu in sa die de su battisu de una surrichedda. Chircaiamus sos padrinos, preparaiamus sos durches – amarettos, zerminos, sebadas, pistiddu e casadinas. Fachiamus una bella festa e accabbaiamus sa die chin d'unu bellu ballu sardu – su ballu tundu. Un atteru avvenimentu de festa chi chircaiamo de imitare, ficusu de candu su fizu deppia partire militare. Sumattessi si preparaiana sos durches e si ballaiada finzos tarda notte. Fiti (era) aberu unu bellu divertimentu. Un atteru jocu triste, vi cussu de imitare sa morte de una pessona cara. Si poniat in mezu a si stanza una bamboledda de istrazos, fachende finta chi vi sa morta, a turnu la cantaiamus imitande sa attitadora e pranghende a boche arta. Custu dipendiat da su fattu chi sos pizzineddas assistiana a sa morte de su mannoi, o de sa mannai, fachende cumpangia tota die chin sor mannos»²⁷⁶

276Trad: “Venivano le compagnette a domandarmi se se andavamo a giocare *a domeddas* nel cortile. Il gioco preferito era quella di imitare ognuno la propria famiglia, facendo il padre, la madre e i figli. I maschi non partecipavamo, e quindi il padre doveva farlo una bambina, perché i ragazzini giocavano per conto loro. Di solito cercavamo di imitare mamma e papà nel giorno del battesimo di una sorellina. Cercavamo i padrini, preparavamo i dolci – gli amaretti, i bianchini, sebadas, pistiddu e casadine. Facevamo una bella festa e terminavamo la giornata con un bel ballo sardo – il ballo tondo. Un altro avvenimento di festa che cercavamo di imitare, era quando i figli dovevano partire per il militare. Allo stesso modo si preparavano i dolci e si ballava fino a tarda notte. Era davvero un bel divertimento. Un altro gioco triste, era quello di imitare la morte di una persona cara. Mettevamo in mezzo alla

Emergono, dal racconto di signora Nicolina, due aspetti interessanti. In primo luogo la divisione tra maschietti e femminucce a seconda dei giochi praticati. Anche signora Ilma mi accenna a questa differenziazione. Ad esempio c'era il gioco chiamato *su garrucciu*, per i soli maschi, che prevedeva l'uso di una tavola a cui venivano applicate delle rotelle e con la quale si dimostrava l'abilità nel percorrere una discesa. Questa differenza tra i giochi praticati rifletteva una diversificazione di ruoli nel mondo degli adulti. La donna, come mi sottolinea Rocco, «era addetta alle relazioni della comunità», o come commenta mia nonna, «se la donna era capace di programmare tutto, andava avanti la famiglia. Diversamente facevano fame». Le bambine, attraverso i giochi, imparavano la gestione familiare. Ma non solo. L'aspetto più interessante, della testimonianza di signora Nicolina, è *su jocu triste, vi cussu de imitare sa morte de una persona cara*, il gioco triste, quello di ricostruire una lamentazione funebre per la morte fittizia di una persona cara. Una bambola di stracci prendeva il posto del corpo del defunto e a turno eseguivano gli *attitos* ad imitazione di qualche *attitadora* udita in reali circostanze di rito funebre. Cantavano *a boche arta*, a voce alta, urlando un dolore simulato ad imitazione della sofferenza reale vissuta nei lutti veri. De Martino parla di «imitazione lusoria del lamento da parte di fanciulli»²⁷⁷. Nella rappresentazione ludica, il rito funebre trova una nuova definizione, quella di gioco. Interessante è la nozione di *homo ludens* come proposta dallo storico e linguista olandese Johan Huizinga. Secondo lo studioso «le grandi attività originali della società umana sono tutte già intessute di gioco. [...] L'umanità ricrea sempre la sua espressione per tutto ciò che esiste, crea un secondo mondo immaginato accanto a quello della natura»²⁷⁸. L'uomo, nel suo essere nel mondo, si imprime di cultura grazie al gioco, considerato da Huizinga come «base e fattore di cultura»²⁷⁹.

Un dipende del museo “La Stazione dell'Arte” di Ulassai mi riporta un evento risalente all'infanzia della madre. Quando era piccola, viveva in un rione soleggiato, in prossimità della chiesa. Successivamente la famiglia si è trasferita in un altro vicinato, posto sotto una delle tante pareti rocciose che delimitano il paese. Qui la madre dovette fare i conti con una realtà diversa, insolita, che mal si combaciava con i ricordi dell'altro rione. Qui i bambini si intrattenevano in uno strano gioco, da lei non compreso, non apprezzato. C'era chi si fingeva morto, e chi lo cantava. Qui il sole non arrivava, le strade rimanevano in penombra. In queste corrispondenze macabre, di ombre, di morte, di canti e di pianti, lei si sentiva travolgere da significati e valori che non comprendeva. Fuggiva così, appena poteva, verso il rione di luce che l'aveva ospitata in passato. Il gioco stabilisce

stanza una bambola di stracci, facendo finta che fosse morta, e a turno la cantavamo imitando l'*attitadora* e piangendo a voce alta. Questo dipendeva dal fatto che i bambini assistevano alla morte dei nonni o delle nonne, facendo compagnia tutto il giorno ai grandi”

277E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 325

278Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Einaudi Editore, Torino, (1946) 2002, pp. 12-13

279Ibidem, p. 13

un'identificazione sociale a quel particolare ordine di cose che l'attività ludica determina. Ma l'appartenenza è una scelta; il gioco infatti, come afferma lo stesso Huizinga, «è un atto libero. [...] Non è imposto da una necessità fisica, e tanto meno da un dovere morale. Non è un compito. Si fa nell'ozio, nel momento del *loisir* dopo il lavoro»²⁸⁰. Vediamo dunque come la madre del mio informatore sceglie deliberatamente di dissociarsene, non riconoscendo in quella forma di intrattenimento, di gioco, il lato divertente. È un po' l'atteggiamento del guastafeste così come è descritto da Huizinga: egli «infrange il [...] mondo stesso [del gioco]. Sottraendosi al gioco questi svela la relatività e la fragilità di quel mondo-del-gioco in cui si era provvisoriamente rinchiuso con gli altri. Egli toglie al gioco l'illusione»²⁸¹. Ben diverso dall'atteggiamento di quei bambini che si danno a quei giochi intimamente, penetrando in quella «sfera temporanea di attività con finalità tutta propria»²⁸² in cui la finzione che caratterizza questi momenti non elimina il lato serio, vero, intenso dell'attività. Il grado di immedesimazione può essere totale, di modo che la «coscienza di giocare “soltanto” non esclude affatto che questo “giocare soltanto” non possa avvenire con la massima serietà, anzi con un abbandono che si fa estasi ed elimina nel modo più completo, per la durata dell'azione, la qualifica “soltanto”»²⁸³. Esplicativo di questo aspetto è la testimonianza di signora Giggina, di anni 94, di Ulassai. Mi riporta due aneddoti, curiosi e divertenti, che lei ricorda ridendo mentre li descrive:

«Ricordo quando è morta mia nonna, la mamma di mio padre, le quattro figlie non sapevano cantare. Invece mia mamma sapeva cantare. Mia sorella aveva 22 anni. Questa qui, siccome le zie non sapevano cantare, e la cantava solo mamma, loro dicevano qualche cosa ma non rimavamo. Questa mia sorella si è preparata a casa e ha cantato la nonna. Perché lei sapeva cantare, anche più di mamma! Lo sai cosa ha fatto una volta? Io avevo circa 7/8 anni. Mi aveva messo nel letto, come morta e poi lei mi cantava. Poi è arrivato mio padre e l'ha sentita cantare, *a mortu!* È salito nella scala, perché eravamo nel piano di sopra, “*etta succedid*”²⁸⁴”. Questa cosa, non è che veniva perché si esercitavano, no. Se una non aveva il dono era inutile. È capitato nel vicinato nostro che due sorelle...non avevano più di 14 anni. Si sono organizzate, una ha fatto una morta e l'altra cantava. Sono passate persone che vendevano non so cachi - quelli di Jerzu venivano a vendere cachi, o arance, quelli di Osini portavano ortaggi, fagioli freschi, o fichi – e quindi stavano passando e hanno sentito queste che stavano cantando. Sono entrati credendo che ci fosse il morto invece quelle lì... quando

280 *Ibidem*, pp. 16-17

281 *Ibidem*, p. 21-22

282 *Ibidem*, p. 17

283 *Ibidem*

284 Trad: “Cosa succede?”

hanno visto queste persone che se ne sono entrate, si sono alzate e...»

A questo punto Giggina scoppia a ridere, seguita da mia nonna.

La replicazione dell'evento luttuoso era inscenata con toni seri, solenni, a tal punto che persone di passaggio hanno scambiato la finzione per realtà. Fermatisi, incuriositi, hanno chiesto chi fosse morto. Solo a quel punto le ragazzine hanno smesso i panni delle lamentatrici, il morto è ritornato a vivere e con esso sono risuonate le risate delle bambine colte in flagrante. Si intravede un altro aspetto identificato da Huizinga, quello della segretezza del gioco: «lo stato eccettuativo e particolare del gioco si manifesta con grande evidenza nella misteriosità di cui si circonda volentieri. Già i bambini piccoli accrescono il fascino del loro gioco facendone un “segreto”»²⁸⁵. Quando questa segretezza è svelata, il gioco si mischia alla realtà, al mondo ordinario e rivela il suo statuto di finzione. «Il bambino può essere dominato da un'emozione tale da raggiungere lo stato del credere di-essere, senza perdere completamente la coscienza della “realtà consueta”. Il suo rappresentare è un apparente realizzare, un immaginare, cioè un rappresentare o esprimere in immagini»²⁸⁶. La tensione nel ricreare il rito funebre è trasmessa anche agli spettatori casuali, inattesi che, catturati dalla verità inscenata dal gioco, non sanno riconoscere subito il carattere fittizio di quell'evento che ai loro occhi appare come vero rito, il quale, secondo Huizinga, «si compie con le forme stesse d'un gioco»²⁸⁷, così come vera è la relazione contraria. Quando i bambini accorrono a partecipare al rito funebre, ne colgono gli aspetti di gioco, ovvero ne trattengono le caratteristiche delineate da Huizinga: innanzitutto il suo avvenire in un luogo isolato dal «luogo d'azione della vita ordinaria [...] [al cui interno] si compie il gioco, [...] [dove] valgono le sue regole»²⁸⁸. Analoga necessità lo richiede il rito: «formalmente tale funzione di delimitazione è assolutamente una e identica per un fine sacro o per un puro gioco»²⁸⁹. Una volta che il rito è riprodotto tramite il gioco, gli adulti riconoscono nel gioco il rito. Un altro elemento di contatto, tra gioco e rito, è quella della serietà. Vediamo, nel racconto di signora Giggina, che i due passanti sono stati attratti da qualcosa che stava avvenendo in un luogo chiuso. Come ne sono stati attirati, se le pareti ostruivano la vista? Scopriamo, così, che l'imitazione del rituale funebre ne riproduce anche la melopea, i gesti, le urla, la disperazione. Questi, uniti ai canti, hanno acceso l'immagine mentale del rito, riproducendolo come se fosse vero. Il tipo particolare di canto, con le sue urla caratteristiche, sono giunte all'udito dei due passanti, e li hanno avvicinati al luogo prescelto per il gioco. Ancora Huizinga: «la coscienza di “giocare soltanto” può essere repressa, nascosta quasi

285J. Huizinga, *Homo Ludens*, cit., p. 23

286Ibidem, p. 24-25

287Ibidem

288Ibidem, p. 32

289Ibidem

completamente. La gioia unita in modo inseparabile al gioco si converte non solo in tensione ma anche in elevazione. La forma con cui l'animo si dispone nel gioco ha per due poli l'esaltazione e l'estasi»²⁹⁰.

Il rito, per essere trasposto in gioco, o per riconoscerne gli elementi ludici da riproporre in momenti di svago, deve essere vissuto in prima persona. È l'esperienza del rito che può essere trasformata in esperienza di gioco. Signora Maria Vittoria, di Tortolì, mi racconta che da piccola, insieme alle sue compagne, andava a sentire cantare: «non facevano in tempo a suonare le campane che noi eravamo già lì dov'era il morto». Signora Peppina, la cuoca del museo diocesano, mi rivela una situazione simile: «quando abitavo ad Ussassai, da piccola, andavo a sentirli. Gli *attitudu*. Mi sedevo accanto al camino, nella stanza dove il morto era stato messo, e ascoltavo quei canti. E tutti piangevano». Ma l'atteggiamento assunto non sempre è quello consono alla situazione. Signora Giggina, ad esempio, mi confida un suo ricordo personale:

«Da bambine andavamo alla casa dei morti, come si faceva. Io ci andavo. Era morto un uomo, e quindi la moglie era in casa della sorella, perché questa donna abitava in una casa piccola, aveva una camera soltanto. Faceva da cucina, da camera da letto, tutto quanto. Non ricordo se quest'uomo è morto in campagna, o al lavoro. Non ricordo questo particolare. Ad ogni modo io ci sono andata, con altre compagnette e sentivamo come toccavano la mano e dicevano “*a sa santa Gloria*”, oppure “*a ddu conosciri in su paradisu*”²⁹¹. Dicevano tutte queste espressioni così. E io avevo circa 7 o 8 anni guardi (risatina), però una sfacciataggine. Un coraggio...siamo andate, ci siamo sedute ad ascoltare. Poi quando ce ne siamo andate, abbiamo toccato la mano e io ho detto “*a ddu conosciri in su prugadoriu*”²⁹². Vede, questa non me la sarò dimenticata. Dopo che ho capito cosa voleva dire purgatorio, paradiso, inferno. In quel tempo andavamo al catechismo, però rimaneva poca cosa»

I codici, le regole del rito, le formule verbali stereotipate e invariabili non erano ancora conosciute. Se ne intravedeva la forma, lo scheletro, abbozzato era un senso ancora tutto da scoprire. Analogo è il racconto di mia nonna, che descrive l'episodio di quando lei e una sua amica, entrambe bambine, salgono le scale di un'abitazione, attratte dal suono della lamentazione funebre che si stava svolgendo al suo interno. Attratte dai canti, incuriosite dalla scena, rimangono qualche minuto ad ascoltare, in bilico tra risata, serietà, divertimento e solennità. Attendono in quel luogo finché al diletto non si affianca la noia, e decidono di scendere le scale. Poco prima di appoggiare il piede sul

290 *Ibidem*, p. 33-34

291 Trad: “A conoscerlo in Paradiso”

292 Trad: “A conoscerlo in Purgatorio”

primo scalino, si imbattono nei familiari del defunto, fermi sul pianerottolo. Prese alla sprovvista, fanno uscire dalle loro labbra la parola “auguri”, confondendo i piani, forse più per l'imbarazzo della situazione che non per ignoranza. Colte come nell'atto di invadere un luogo sacro, quello del rito, infrangono le regole comunicative vigenti in quello spazio. Lo sbaglio ingenuo delle due fanciulle spezza l'ordine del rito, introducendovi un elemento inedito, non desiderato, fuori posto. L'augurio sostituisce le condoglianze, e i presenti guardano i due intrusi con rimprovero.

Questi episodi confermano l'atteggiamento innocente, ingenuo dei bambini dinnanzi la morte, di un pensiero non ancora adulto che porta ad assumere comportamenti gravi, seri. Partecipano a queste veglie quasi per gioco.

Un'altra testimonianza è interessante per un ulteriore aspetto che mette in mostra. Signora Delfina, madre di Marta, di Talana, mi esegue un *attito* da lei udito all'età di 6 anni:

Manuele marito me

c'è la tua Gina che ti pensa

Marito me

te ne hanno portato ciclamini

le ragazzine del tuo vicinato

Il canto appartiene ad una donna di Carbonia, sposata con un uomo di Talana. Mi spiega signora Delfina:

«Le era morto il marito; era ancora giovane questa. Io e mia cugina abbiamo portato i ciclamini al defunto e li abbiamo poggiati sul cuscino. Gina *si portada ir manoso a conca e cantiada*²⁹³. Faceva ridere. Poi quando uscivamo ridevamo. noi siamo andate in prima, in seconda elementare, noi non capivamo l'italiano. *Cusatu ci faiada curiosidadi*. Però ci faceva curiosità, curiose che cantava in italiano. Avevamo sei anni. Eravamo vicine di casa. Poi quando andavamo alla legna, prendevamo una pietra, e cantavamo per Manuele. *Strocciausu*²⁹⁴ a Gina, alla moglie. Facevamo “*marito me, c'è la tua Gina che ti pensa, marito me*”»

Innanzitutto, vediamo qui un altro aspetto del gioco, quella della fissazione di una forma culturale: «il gioco si fissa subito come una forma di cultura. Giocato una volta, permane nel ricordo come

293Trad: “Gina si portava le mani in testa e cantava”

294Trad: “Imitavamo”

una creazione o un tesoro dello spirito, è tramandato, e può essere ripetuto in qualunque momento. [...] Questa qualità di ripresa è una delle qualità essenziali del gioco»²⁹⁵. Delfina si ricorda non solo i versi cantati dalla donna, ma anche la melopea, la gesticolazione: la donna si portava infatti le mani al capo, e cantava. La riproduzione dell'*attito* insieme alla cugina, quando andavano a prendere la legna, è quello che ha permesso la memorizzazione dei versi e dell'intera situazione. Nonostante avesse solo 6 anni, le parole non sono mai state dimenticate. Anche perché il canto venne eseguito in italiano, mezzo comunicativo che alle due bambine risultava straniero, il cui suono suscitava curiosità.

Un altro elemento che emerge è proprio quello dell'imitazione, ovvero cantare *a strocciri*. È una pratica fondamentale sia per memorizzare i versi, che per imparare la tecnica del verseggiare. Così si ricorda, ad esempio, signora Peppa: «*Deu m'indi arregordu ca omari Ciccia istrociada a mei e deu stroccia a issa*»: l'amica, Ciccìa, imitava signora Peppa, e lei a sua volta riproduceva per imitazione quello che cantava l'amica. Oppure, in altre occasioni, «*zia Vittoria de Sedori ddi si strociada candu andiausu a is cannasa, e tando m'indi cantia tsia Vittoria, commenti cantianta in Biddamanna*», l'imitazione dei canti di Villagrande, di un paese vicino a quello di Talana, avveniva quando le due donne, signora Peppa e signora Vittoria, andavano a tagliare la canna. Così che da paese a paese avveniva tranquillamente la circolazione degli *attitos*, che non rimanevano rinchiusi nei villaggi d'origine, ma si espandevano a macchia d'olio tutto attorno, contribuendo così ad ampliare il repertorio personale di una singola comunità.

Nel capitolo precedente spiegavamo come fosse fondamentale conoscere il contesto di esecuzione del canto, le relazioni familiari accennate, per poter comprendere il senso dei versi, così come le allusioni metaforiche e allegoriche che possono essere esibite. Questi significati reconditi, nascosti, sottintesi sono informazioni facilmente ricavabili dagli adulti, ma difficilmente sono deducibili dai bambini che ascoltano quegli stessi versi. Vediamo come l'oscurità di quei versi, essenziali per natura, si mantiene intatta quando gli stessi sono riprodotti per gioco. Mi riporta signora Delfina i versi di un *attito* eseguito da una donna di Villagrande per il marito deceduto:

*Afferro su botto
e tocco faccia a giosso*

*Afferro s'archibusu
e tocco faccia a susuuu*

295J. Huizinga, *Homo Ludens*, cit., p. 19

Delfina era poco più che bambina quando li ha uditi. Ha saputo trattenere nella sua memoria questi versi per il loro carattere altamente ritmico e fortemente rimato, per la presenza del cognome del marito della donna, Coradeddu Artzu, e per il verso esclamativo conclusivo, tipico di Villagrande: *Osciùùùù*. I versi sono stati tradotti in gioco, e come tali tramandati. Salvati dall'oblio dalla mente di una bambina, non trovano una spiegazione e una valida interpretazione. Con Marta, la figlia, abbiamo potuto solo per ipotesi risalire al suo senso. Secondo Marta la moglie del defunto, zia Maria Longoni, ricordava la vita del marito nel contesto agro-pastorale di tutti i giorni. «Il canto dice: *Prendo il barattolo e vado verso giù*. Poteva avere animali da cortile e portava da mangiare con un barattolo il mangime. E poi: *Prendo l'archibugio e vado verso su*. Il marito forse andava per l'altipiano a caccia con l'archibugio. *Coradeddu Artzu* è il cognome del marito, cuoricino Arzu. Il cognome nelle famiglie era importantissimo. Quindi a volte li definivano col cognome. Vedi che in Sardegna anche i simboli del pane, della *pintadera*, risalgono ad un ceppo di famiglie più o meno importanti. E quindi a volte si faceva riferimento al cognome, come un distintivo, più che al nome. Col cognome di riferimento, sottolineandolo, era un modo per nobilitare il defunto». Nel canto la donna potrebbe aver fatto riferimento al fatto che l'uomo, con la sua morte, ha creato un disequilibrio che doveva trovare un nuovo ordine. Alla diversificazione dei ruoli, che prevedeva la donna impegnata in attività domestiche, legate allo spazio familiare, e l'uomo invece dedito ad attività lontane dalla sua dimora, subentra una sovrapposizione dei piani. La donna, dal momento della morte del marito, deve imbracciare barattolo e archibugio, pensare alla vita domestica così come a quella campestre e selvatica della caccia. Ma come abbiamo detto sono solo ipotesi, ricavabili dai versi tramandati dalla mente di una bambina che non ha potuto elaborarli come potrebbe fare un adulto. Che ce li consegna così come sono, nudi e crudi.

Tramite il gioco il rito viene compreso, attraverso la sua rappresentazione gli elementi insoliti, bizzarri, non ordinari, sono riproposti nel gioco. E gradualmente se ne comprendono le regole; si capiscono i versi, i motivi per cui vengono pronunciati. Il gioco, sempre ritornando a Huizinga, «è indispensabile all'individuo, in quanto funzione biologica, ed è indispensabile per la collettività per il senso che contiene, per il significato, per il valore espressivo, per i legami spirituali e sociali che crea, insomma in quanto funzione culturale. Soddisfa a ideali di espressione e di vita collettiva»²⁹⁷.

296Trad: "Prendo il barattolo | e vado verso giù | Prendo l'archibugio | e vado verso su | Coradeddu Artzu | Osciù"

297J. Huizinga, *Homo Ludens*, cit., p. 18

Queste riflessioni fanno eco con quella di Marcel Granet, sul rito funebre nella Cina Classica:

«I più celebri, i più grandi attori cinesi sono spesso dei bambini, incapaci di capire alcunché delle passioni che rappresentano. Il valore della loro recitazione sembra derivare dall'allenamento che fa loro assimilare a fondo la simbolica della tradizionale e da una certa potenza di recitazione, da una energia nella *resa* che sono caratteristiche della giovinezza: insomma da qualità impersonali»²⁹⁸

Le stesse qualità impersonali che le ragazzine ponevano nella rappresentazione del rituale funebre trasposto in attività ludica. «Una volta finito, il gioco non finisce però nel suo effetto, bensì si irradia sul mondo ordinario situato al di là»²⁹⁹. Rocco Meloni mi parla di «elaborazione per imitazione» e si ricorda di quando la sorella si poneva davanti al camino e si immedesimava in una situazione di lutto e si esercitava nei canti funebri. L'esercitazione impersonale degli *attitos* preparava il terreno all'istituto della lamentazione funebre che, a tempo debito, sarebbe stata allestita per un'occasione di lutto vero. De Martino afferma che «il patire è riplasmato in una “parte” da recitare come se si trattasse del patire di un altro anonimo e sognante»³⁰⁰ capace di garantire il «carattere impersonale della presenza stereotipa del pianto»³⁰¹. «Noi andavamo alla legna e mettevamo un bambino e lo cantavamo, come cantavano i grandi» dice signora Peppa. Da bambini si sperimentava proprio questo cedere il dolore ad una sorta di rappresentazione, ad una presenza che non è la propria completamente, che era un “come se fossimo gli adulti”. Ma l'immedesimazione era una nota costante, e non la si trovava solo tra i più piccoli. Anche da adolescenti, da fanciulli ormai dediti ai lavori nei campi, i dialoghi e le conversazioni si trasformavano in canti e il gioco si sovrapponeva al lavoro. «*Andiausu a su sartu...in su sartu cantiau meda*³⁰²» ammette signora Eligia, «a zappare, a lavorare, e cantavamo, *a cantai a mortu, a canzonisi, a muttetus, trallalero*». Anche signora Deiana mi rivela lo stesso scenario: «io cantavo quando andavo a lavorare in campagna, a 18, 16 anni. Andavo a cantare i *muttetus*». L'ambiente circostante era un serbatoio di intuizioni, fonte di ispirazione. Mi spiega la nipote di signora Eligia: «da qualunque cosa prendevano spunto per creare una canzone. Per esempio c'erano le ragazze in paese in cerca di marito; questa ragazza l'hanno fidanzata con tizio, quest'altra con un altro»; inventavano canti di ogni genere, e si tramandavano i testi oralmente. E anche qui la memoria aveva un ruolo centrale. I momenti di svago, inoltre, erano occasioni per dimostrare la propria

298M. Granet, *Il Linguaggio del Dolore nel Rituale Funerario della Cina Classica*, cit., p. 36 (note)

299J. Huizinga, *Homo Ludens*, cit., p. 25

300E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 125

301Ibidem

302Trad: “Andavamo in campagna... in campagna cantavo molto”

bravura, per confrontarsi con gli altri, per perfezionare le proprie capacità. Mi spiega Bruno: «si cantava dappertutto. Si cantava nelle tosature delle pecore, nelle occasioni si cantava. Chi aveva questa capacità, questo dono diciamo della natura, riusciva a metterlo in mostra»

Gli *attitos* non fungevano solo da elemento di cordoglio, non rappresentavano solo un meccanismo tramite il quale elaborare la perdita per una persona cara. Era fonte di gioco, di divertimento; il rito funebre diventava un luogo in cui istituire una scuola di poesia, al pari delle cantine o della campagna. In scena si metteva non solo il lato grave e serio del canto funebre, ma anche il suo lato comico. Un'informatrice mi dice che da piccola andava a “a caccia” di *attitos* insieme ai suoi amici, per poi farne “beffa” imitando tra di loro quello che avevano udito. Marta chiede alla zia se fosse vero che i bambini ridevano del canto, quando lo ascoltavano. «*Ellu, certu che errianta, però ascurtanta. Certu ca ascurtanta. Ma imoi is piccineddusu non ddi andada prusu a ir mortus*³⁰³» rispose signora Peppa, associando le risate all'ascolto. Si rideva, ma si ascoltava. Non era un semplice passatempo, a cui non dare importanza. Tutt'altro. L'attenzione posta all'evento luttuoso è sottolineata dall'atto dell'ascolto. E doveva essere tale, d'altronde, se quegli stessi canti erano poi riprodotti nei giochi infantili. Signora Peppa conclude con la constatazione che al giorno d'oggi nessun bambino partecipa più al rituale funebre. I giochi basati sulla rappresentazione dei canti ai morti, dunque, sono scomparsi, insieme alla graduale assenza di bambini a *sa ria*.

La risata dei bambini è legata a quell'ilarità e umorismo tipica dell'infanzia, della fanciullezza. Avvicina il grave, il serio al comico e all'irriverente. La presenza della risata, nei canti, non era però prerogativa dei fanciulli. La ritroviamo anche nel mondo degli adulti. Quali sono le motivazioni che spingono a ridere negli adulti?

Saper ridere. Derisione o riso?

Nonostante de Martino sia chiaro e perentorio nell'affermare che «dal punto di vista storico-religioso il rito sta [...] in primo piano, e la risoluzione poetica si configura come un possibile risultato secondario»³⁰⁴, l'aspetto estetico dei canti, abbiamo visto, gioca un ruolo fondamentale nell'interpretazione e nelle reazioni degli spettatori e partecipanti al rito dinnanzi alle esecuzioni. Scopro, ascoltando i miei interlocutori, che spesso gli *attitos*, a causa delle modalità di esecuzione, erano fonte di ilarità, di risate che dovevano essere trattenute, date il carattere grave, serio, tragico e sofferente del rito. Si ricorda signora Anna che la madre le raccontava che «quando moriva

303Trad: “Sì, certo che ridevano, però ascoltavano. Certo che ascoltavano. Ma adesso i bambini non vanno più ai morti”

304E de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 67

qualcuno, non essendoci le televisioni, andavano a intendere *sa gente* che cantava. Allora alcune volte piangevamo, perché erano i sentimenti che toccavano, e dicevano belle parole, altre volte, chi non era capace, faceva ridere». A questa affermazione signora Maria, di Tortoli, risponde con un detto popolare: *chi denit dollu in coru, ddi nara mallu e ddi nara bonnu*³⁰⁵, ovvero «chi ha dolore, può essere che si esprima anche con espressioni sciocche». Ancora una volta vediamo come i canti ai morti, necessari nella funzione che espletano, possono trascurare il carattere estetico. Quindi sì, “il rito sta in primo piano”, ma “la risoluzione poetica” è comunque giudicata e ricercata.

L'ilarità può scaturire, innanzitutto, a causa del mezzo linguistico con il quale l'*attito* viene composto, come nel caso riportato da signora Peppa. Quando morì il padre, all'età di soli 36 anni, undici furono le donne che lo cantarono. Tra queste era presente anche quella che signora Peppa chiama *sa cunfinada*, una donna proveniente dal “continente”, dalla Lombardia, che, esiliata a Talana per qualche malefatta, prese parte al rito funebre in onore del padre di Peppa. Si ricorda chiaramente che tre *comare* «*anti attaccau a eriri della confinante*³⁰⁶», ridevano dell'esiliata «per come cantava». All'epoca signora Peppa era ancora fanciulla, nonostante ciò ricorda alla perfezione i versi della donna, che mi riporta come aneddoto di quell'evento triste e tragico:

Periino, Periinoo,
Lorenzo vieni qui,
che ti vuole tua moglie,
che vuole l'amore tua moglie,
viene qui

Figlio mio Perino,
figlio mio Perino,
come mi hai rattristato Perino,
Alzati Perino che Giovanna ti vuole
che i bambini ti vogliono
alzati Perino
Lorenzo fallo per me
Alzati, alzati Lorenzo

Il dialetto sardo, dunque, è un elemento portante del canto, un fattore che ne determina la bellezza e

305Trad: “Chi ha dolore nel cuore, te lo dice male e te lo dice bene”

306Trad: “Hanno iniziato a ridere dell'esiliata”

l'apprezzamento estetico. I versi riportati, nel loro significato, non differiscono da quelli pronunciati in dialetto sardo. Sono una traduzione letterale in italiano di *attitos* autentici, in lingua sarda. Nonostante ciò, non passano il vaglio del giudizio dei presenti.

Abbiamo visto come i canti, pur nella loro rielaborazione personale e contestuale, presuppongono dei moduli letterari adattati al caso. Quando non c'è adattamento di moduli, e questi non compaiono in nessuna forma, ma i versi eseguiti sono frutto dell'esclusività della mente dell'esecutrice, possono risultare comici, bizzarri, dettati da una disperazione non guidata dall'istituto della lamentazione. Vediamo ad esempio il canto di una donna al marito, come me lo riporta Basilio:

Coru miu

e però non m'impiccu

*ca tengiu fillus pitticcu*³⁰⁷

«"M'impicco" non è bello» mi commenta Basilio. La disperazione e la tristezza di una donna che perde il marito, infatti, deve essere espressa con moduli verbali stereotipi, capaci di rendere il canto idoneo alla situazione, di donargli bellezza, di essere appropriato ai sentimenti e agli atteggiamenti. Una vedova, nel canto, esprime generalmente la disperazione più totale, l'incapacità di continuare una vita senza il supporto del marito. Nell'*attito* in questione, la congiunzione avversativa "però", a cui segue la negazione, e poi il verbo "impiccarsi", testimonia, invece, il coraggio di una donna che va avanti, che non soccombe al dolore, che non dimostra l'attaccamento al marito. Questa reazione è sì auspicata, ma generalmente non trova spazio nel canto, che esprime invece l'ardore della perdita, la difficoltà di reazione. Criticata qui è sia la scelta del termine usato, "impiccare", poco "bello", non consono alle aspettative estetiche dell'*attito*. Ma deriso è anche l'orizzonte di senso che l'intera strofa consegna al giudizio: il dolore è forte, ma non posso lasciarmi andare ad esso, perché "*tengiu fillus pitticcu*", ho figli piccoli, da accudire, bisognosi delle cure materne. Il «piangere ad un modo» non è soddisfatto, e si rischia di non «far morire» dentro di sé il defunto così da «trascenderlo nel valore»³⁰⁸. Esprimere la disperazione più totale, nelle vesti protette della lamentatrice, appare qui fondamentale per quel processo di guarigione dal dolore che la lamentazione funebre, con il suo «saper piangere», rende possibile. Notare la differenza con il seguente canto, cantato dalla madre di signora Peppa per il marito:

307Trad: "Cuore mio | e però non m'impicco | che ho figli piccoli"

308E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 14

Coru miu Perinu
ca mi pongiu in camminu
Coru miu
Pesadi Perineddu
Ca 'ncieddu pippieddu

Ca mi pongiu in camminu
ca 'nci dendi sa pippia
'nci dendi Annittedda
coru miu pesadinde e torradinde
*ca 'nci dendi sa pippia*³⁰⁹

Il defunto viene elevato, la sua importanza riecheggia ovunque nei versi. La presenza del caro estinto è necessaria; la sopravvivenza dei vivi sembra impossibile senza il ritorno del morto, che viene supplicato di tornare. L'*attito* non è il luogo della risoluzione; l'*attito* è lo spazio della disperazione, dell'angoscia. È dal canto che arriva l'elaborazione e la liberazione dal dolore, esito consequenziale che l'istituzione del lamento inaugura. La risata, nel canto di Loceri riferito da Basilio, rivela il giudizio severo dei presenti. È una derisione che sa di indignazione.

Queste risate, più simili a derisioni che a riso, coincidono con una variazione alla forma, un allontanamento dai canoni prestabiliti di costruzione di versi, di parole usate, di linguaggio adoperato. Ma altre tipologie di risate costellano l'orizzonte dei canti, legate più ai contenuti espressi. Alcuni canti, ad esempio, sono ricordati espressamente come barzellette, per il carattere divertente che possiedono, come il seguente, raccontatomi da signora Maria, di Tortoli:

A tesu a tesu su predi miu,
a tesu a tesu de cuddu orgiastru mannu,
chi non facchi che cudd'annu,
*chi fu morti e torrau abbiu*³¹⁰

Il canto fa riferimento a «*cudd'annu*», a quella volta che il morto era ritornato in vita, «*torrau*

309Trad: “Cuore mio Perino | che mi metto in cammino | cuore mio | alzati caro Perino | che ci sono i bambini | che mi metto in cammino | che c'è la bambina | che c'è Annuccia | cuore mio alzati e torna | che c'è la bambina”

310Trad: “Lontano lontano prete mio | lontano lontano da quell'olivastro grande | che non faccia come quell'anno | che era morto ed è ritornato in vita”

abbiu». Signora Maria di Tortoli mi racconta che «*cussa storia vaidi eriri. Questa si è morto il marito, tandu non ci furinti is baullusu, e quindi ci ddu sticchianta in sa lettia. E custu deppi essiri ca non fu mortu, deppia essiri svenniu*³¹¹». La figlia di Maria mi dà ulteriori spiegazioni di quanto avvenne: «passarono vicino alla pianta grande enorme, e questo qui, quando si è visto che lo stavano seppellendo, ha dato un salto sulla lettiga e si è arrampicato sulla pianta ed è ritornato a casa con la moglie in festa. Dopo un po' di tempo, però, è morto davvero. Allora questa donna, quando è andato il sacerdote a prenderlo, l'ha cantato» e ha specificato di non andare vicino al grande olivastro, laddove l'anno precedente il morto era tornato vivo, ma di starsene lontano. Così commenta ironicamente signora Maria: «*de cantu ca fudi disprajia de casi moria su pupiddu, a dda vertiu su predi de non passari a fundu de cussa matta*»³¹². Difficile dire se il fatto raccontato coincide con un reale evento. Nell'*attito* si gioca sul tema della labilità tra vita e morte, di un vivo scambiato per morto che rivela di essere vivo, e di un morto che si vuole rimanga morto. In un *attito* vero è sovente espresso l'auspicio del ritorno del morto; qui avviene il contrario. Si vuole assicurarsi che il defunto non ritorni vivo una seconda volta. Si palesa, in forma “ironica”, il timore e il rispetto che i vivi hanno del morto e quella ambivalenza di presenza-assenza dell'anima e del corpo del defunto. Oltre a rivelare anche un'ambiguità di fondo nei rapporti moglie-marito, per cui non sempre la moglie piange la morte del proprio consorte.

Sul tema della rinascita vediamo l'*attito* riferitomi da Signora Lucia, novantenne, di Elini:

*Torra po Pasca manna
cun sa folla de sa parma*

ovvero, “Torna per Pasqua, con la foglia della palma”. L'augurio del ritorno del morto per Pasqua a festeggiare insieme ai vivi l'occasione della festa cristiana della resurrezione del Cristo è senz'altro uno dei tanti temi che costellano l'immaginario degli *attitos*, uno dei versi stereotipi racchiusi nel repertorio. La Pasqua coincide con il momento della resurrezione e augurare che il morto ritorni per Pasqua riflette l'attesa rinascita del defunto. Perché questo canto è stato motivo di ilarità? Me lo spiega signora Lucia. Mi dice che l'*attito* è stato eseguito qualche giorno dopo la fine del periodo pasquale. Le risate testimoniarebbero, qui, la mancata coincidenza temporale tra l'avvento vero della Pasqua e la Pasqua cantata nell'*attito*. Il fattore temporale è stato determinante per la percezione del canto. Certo, si potrebbe obiettare che la Pasqua arriva ogni anno, e che nel canto si

311Trad: “Questa è una storia che fa ridere. A questa era morto il marito, dato che non c'erano al tempo le bare, lo avevano posto su una lettiga. Sarà che quello non era morto, era solo svenuto”

312Trad: “Talmente era dispiaciuta che il marito fosse morto, che ha avvertito il prete di non passare vicino a quella pianta”

faceva riferimento al prossimo evento pasquale, alla sua eterna ciclicità. Ma la risata può essere vista come un divertimento innocente, forse l'esito della ricerca di distensione da quei momenti di forte *pathos* doloroso, uno stratagemma per rilassare le tensioni di un corpo contratto dalla sofferenza. Ma troviamo in Vladimir Propp un'altra spiegazione possibile al fenomeno. Innanzitutto ci informa che «nel Medioevo, a Pasqua, il prete durante la messa cercava di far ridere i fedeli con vari scherzi»³¹³ e attraverso atti di denudamento. Siamo di fronte a quella che Propp chiama risata rituale, fautrice di nuova vita. Qui il ridere è un dispensatore di esistenza; se scopo del viaggio verso l'aldilà è quello di compiere l'ingresso in un nuovo mondo, quello dei morti, in cui il defunto proseguirà la sua esistenza, allora la risata è uno strumento ausiliare di questo processo. Si ride per sostenere il defunto in questa impresa, quella di introdursi nel regno dei morti senza complicazioni. Se per Pasqua si ride, allora è per agevolare il viaggio del defunto. Se così fosse, ci troveremmo di fronte ad una discrasia tra i presunti significati simbolici e i significati attribuiti ai versi dalla comunità. In quest'ultimo caso, la situazione temporale ha preso il sopravvento sul contesto rituale, sulla valenza simbolica dei versi. Non sappiamo se i presenti fossero a conoscenza o meno del significato simbolico della strofa, o dell'uso ritualistico della risata; la spiegazione fornitami rompe le regole del gioco e ne rivela il carattere illusorio, di rito che può essere gioco, per tornare a Huizinga, di serietà che si trasforma in ilarità. I presenti non sono stati “al gioco” della simbolica dei versi, li hanno derisi, per divertimento, per necessaria distrazione, piuttosto che per mettere in scena il riso rituale di cui parla Propp. Quanto meno stando alla spiegazione dell'interlocutrice, per cui la risata è legata al fattore temporale. Possiamo accettare che per lei sia stato così; ma dobbiamo ammettere la possibilità che per gli altri partecipanti il senso della loro risata possa essere stato di tipo rituale. Vladimir Propp parla di «fenomeno storicamente condizionato» quando il riso non è casuale, ma voluto, determinato. La risata dei miei interlocutori è ambigua, può essere casuale ma anche storicamente condizionata. Altri canti rivelano questa doppia chiave di lettura con cui interpretare il fenomeno del riso. Tutti gli *attitos* che seguono contengono un doppio senso a carattere sessuale, licenzioso, che vedremo essere un elemento non secondario nel rito funebre tradizionale.

Vediamo ad esempio l'*attito* che signora Peppa attribuisce ad una donna per il fratello defunto. Nel cantarlo, signora Peppa, assume un tono divertito:

Sorre mia, cieddu Cesarinu Peri

Sorre mia, ca d'ase fattu sa franella

313Vladimir J. Propp, *Il riso rituale nel folclore. A proposito della fiaba di Nesmejana*, in Id., *Edipo alla luce del folclore: quattro studi di etnografia storico-strutturale*, a cura di Clara Strada Janović, Torino, Einaudi, 1975, p. 48

Sorre mia

*Sorre mia*³¹⁴

La donna canta rivolgendosi alla sorella del defunto, entrata in quel momento nella stanza; quest'ultima aveva confezionato una maglia per il fratello, quando questo era in vita. Per ciò afferma “*Sorre mia, ca d'ase fattu sa franella*”, sorella mia che gli hai fatto la maglia, al fratello, a Cesarinu Peri. I due versi hanno lo scopo di legare la sorella al fratello; la prima ha provveduto a confezionare una maglia al fratello, il secondo l'ha indossata per tutta la vita, così come da morto. Marta mi spiega successivamente che in periodo di miseria, com'erano quegli anni in Sardegna, un unico indumento doveva servire per tutta la durata della vita. *L'attitadora* ha voluto ricordare al defunto che la sorella aveva provveduto a lui, quando era in vita. Questo atteggiamento è tipico dei canti funebri, in cui si ricercano gli affetti dei presenti al fine di coinvolgerli nel dolore. In quel momento entrano due donne che, ascoltando quei versi, scoppiano a ridere e corrono fuori dalla porta: «*lompede Pittana cun Annicca; ascurtanta, si ponente a erriere e in ce essinti fuido*»³¹⁵ Il doppio senso si gioca sulla parola “*franella*”, deducibile solo all'interno del sistema-lingua sardo, dove il termine significa “maglia”, ma può anche essere tradotto con “corteggiamento”. La frase può essere tradotta anche come “sorella mia, che gli hai fatto la corte”. Questo è il senso che ha provocato la risata delle due donne, incapaci di trattenere la propria ilarità. Marta, comunque, rifiuta questa interpretazione; per lei la donna voleva sinceramente accennare alla bontà della sorella del defunto, e lontana da lei era l'intenzione di produrre versi carichi di ambiguità.

Un altro episodio analogo mi è raccontato da signora Nicolina, di un canto udito a Loceri. Ad eseguire *l'attito* è un uomo che rivolge i versi alla madre defunta:

Commenti s'er bella mamma mia

Cun s'estiri de isposa,

s'er bella commente un'orrosa

Ma poitta non t'anti postu

ir buttonisi de babbai

ma poitta, ma poitta?

Funti propriu bellusu

brillanta comente s'istella

sa prus bella

314Trad: “Sorella mia, zio Cesarino Peri | Sorella mia, che ti ha fatto la maglia/ il corteggiamento | sorella mia | sorella mia”

315Trad: “Arriva Sebastiana con Annicca; ascoltano, si mettono a ridere ed escono di corsa”

*cussa stella ses tui,
mamma mia bella
ma poitta, poitta non t'anti postu
ir buttonis de babbai*³¹⁶

Il secondo verso ci rivela l'usanza di indossare l'abito da sposa, o quella da festa, come vestito funebre. L'uomo elogia la donna, ne esalta la bellezza, la paragona ad una rosa, e poi ad una stella. Per enfatizzarne il fascino, l'uomo vorrebbe aggiungere al vestiario l'accessorio dei bottoni d'oro che il marito le regalò per l'abito nuziale, *ir buttonisi de babbai*, i bottoncini caratteristici del vestito tradizionale sardo. Anche qui, però, il canto dimostra la sua ambivalenza, in quanto “*ir buttonisi*” può essere tradotto anche con “i testicoli”. Il senso risultante, dunque, è completamente differente dal precedente. Alla nobiltà del primo significato si contrappone la volgarità del secondo. I presenti scoppiano a ridere, e signora Nicolina mi dice che lei stessa è dovuta uscire dall'abitazione per evitare di rompere la serietà del momento con le risate che premevano di uscire. Anche qui, non sappiamo se l'intenzione dell'uomo fosse quella di generare appositamente la risata, e dunque di creare un fenomeno storicamente condizionato con un senso rituale ben preciso.

Mi sposto a Tortoli per il terzo esempio. Questo canto mi è stato riferito in una prima occasione da signora Antonina e in un secondo momento da signora Assunta, rivelando così la circolazione di questi versi, impressi nella memoria per il loro carattere comico. Non è un canto udito da loro direttamente, ma tramandato, ricordato più come barzelletta che come *attito* per via del suo carattere licenzioso. La figlia canta al padre defunto, e nel farlo afferra la mano di lui e la stringe tra le sue:

*Babbu miu,
Che fritta chi dda portada
e poitti non esti abbarrau
po fai cussu cumandu?*³¹⁷

Il doppio senso qua è duplice, uno dovuto alla particella pronominale femminile “*dda*” e l'altro al sostantivo “*cumandu*”. È il sostantivo che, ammettendo due significati, specifica la particella pronominale in un senso piuttosto che in un altro. Il termine “*cumandu*” significa tanto “fidanzamento” quanto “rapporto sessuale”. Così che la particella pronominale “*dda*” cambia

316Trad: “Come sei bella mamma mia | con il vestito da sposa | sei bella come una rosa | ma perché non ti hanno messo | i bottoni di papà? | ma perché, ma perché? | eri proprio bella | brillavi come una stella | la più bella | quella stella sei tu | mamma mia bella | ma perché, perché non ti hanno messo | i bottoni di papà?”

317Trad: “Padre mio | che fredda che la porti | e perché non sei rimasto | a fare il fidanzamento?”

referente e la mano si sostituisce a “*sa minca*”, il pene, che in sardo ha genere femminile. L'*attito* può essere tradotto anche in: “Padre mio, che freddo che ce l'hai, ma perché non sei rimasto, a fare sesso?”. Il fraintendimento è totale. «*Sa genti ade errisiu po cussu*»³¹⁸ commenta Antonina, trovando conferma nelle altre donne presenti alla conversazione, inclusa mia nonna, che replica ulteriormente: «l'espressione era un po' confusa». Ma il senso di questo canto lo appresi solo in seguito, quando lo trascrissi insieme a mia nonna. Forse per una sorta di pudore, o di imbarazzo, nessuna delle donne me l'ha spiegata al momento del dialogo. Quando, con mia nonna, ho ascoltato la registrazione e le chiesi di spiegarmi il significato dei versi e il perché dell'aria divertita delle donne, ottenni una reazione insolita da parte di mia nonna, una reazione di tale ilarità come non avrei mai pensato di osservare in lei. È rimasta interi minuti a ridere; il volto le divenne paonazzo, le lacrime le inumidirono gli occhi, e ogni tentativo di spiegazione venne interrotto da una risata rumorosa. Finii anch'io per ridere, e il fragore delle risate raggiunse l'udito di mio nonno, che intervenne come per ammonire quel troppo divertimento. Ma questa commozione inattesa e improvvisa mi rese partecipe del carattere emblematico di quei versi, della potenza comica dell'ambiguità. Tempo dopo, a Loceri, appresi altri versi che contenevano tale carica emotiva, per l'analogo senso a sfondo licenzioso. Come per Tortolì, lo stesso *attito* mi venne comunicato da due persone differenti in due diversi momenti, Basilio e signora Titina, che mi riportano i versi, leggermente diversi nella forma, ma medesimi nel significato. I seguenti versi appartengono ad una donna di Barisardo che canta il padre defunto:

Babbu miu pesisindi
ca appu fatto peri su sartissu
tottu po issu
e fattu su sartissu
e tottu po issu
e seghissindi unu inconni
*e fina a su peconni*³¹⁹

Come riportatomi da Basilio. Invece, di seguito, come ricordato da signora Titina:

Babbu miu Geronni
sa funne 'e su sartissu
Fatta apposta po issu

318Trad: “La gente ha riso per questo”

319Trad: “Babbo mio alzati | che ho fatto anche la salsiccia | tutta per lui | e ho fatto la salsiccia | tutta per lui | e tagliane un pezzo | fino alla parte finale [dove è appeso]”

babbu miu

*Babbu miu fatta apposta po issu
e seghissindi un unconni, babbu miu*

*Babbu miu e seghissindi un unconni
in fundonni in fundonni,
babbu miu*

*Babbu miu in fundonni in fundonni
a fundu 'e sa piconni, babbu miu³²⁰*

I versi sono ricordati da Basilio come esempio di canto eseguito male. All'esecuzione di questi canti, mia nonna sembra turbata e la nipote, presente all'occasione, trattiene le risate. Signora Titina esegue il canto particolarmente divertita «Che canto brutto» è il commento di mia nonna, una volta a casa. Lei non ne coglie il doppio senso a carattere sessuale, turbata più dalla trovata poco geniale. «Non aveva senso dire di tagliare la salsiccia. Il babbo era morto prima che ammazzassero il maiale e ne facessero la salsiccia, per cui era inutile dirgli di tagliarne un pezzo» è la sua opinione. Ma paragonando questo canto con quelli precedenti, a chiaro sfondo sessuale per indicazione degli stessi interlocutori, mi sorse il dubbio che anche qui non fossi in presenza di un *attito* volutamente ambiguo. O comunque ambiguo nell'esito, anche se non intenzionalmente. *Su sartissu*, la salsiccia, può essere inteso come il membro maschile di riproduzione. L'invito è di tagliarne non solo un pezzo, ma di consumarlo per intero, fino a *sa piconni*, la porzione finale della salsiccia, la parte appesa al gancio; dalla parte iniziale, dalla cima, fino alla fine. Quest'azione può alludere ad un rapporto orale.

Come vediamo dai funerali di Lazzaro Boia, in Romania, la cui etnografia è riportata da de Martino in *Morte e Pianto Rituale*, ambiguità ed elementi licenziosi erano parte integrante del rituale³²¹. I giochi lascivi avvengono durante la veglia notturna. Il «giuoco della “pulce”»³²² obbliga i presenti a baciarsi, a turno, costretti da due uomini che minacciano di colpire con una frusta, se l'ordine non viene eseguito. Un altro gioco è quello denominato della “capra”. Qui un ragazzo si traveste

320Trad: “Babbo mio Gerolamo | la fune di salsiccia | fatta apposta per lui | babbo mio | babbo mio fatta apposta per lui | tagliane un pezzo | babbo mio | babbo mio tagliane un pezzo | in cima in cima | babbo mio | babbo mio in cima in cima | dall'inizio della fune, babbo mio”

321E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., pp. 161-165

322Ibidem, p. 164

dell'animale cornuto, e i dialoghi che si susseguono sono pieni di ambiguità, in cui le «poppe»³²³ della capra alludono ad altro. Poi c'è il gioco del “pesce”, in cui il lato comico e irriverente è dovuto al difetto di pronuncia appositamente voluto, per cui una parola ne diventa un'altra, trasformandosi in un termine con allusione sessuale. Analogo riferimento alla sfera licenziosa si ha nei canti che ho riportato. Come abbiamo visto, non tutti accettano la ricerca intenzionale del doppio senso. Quando ci troviamo in presenza di ambiguità, questa è il semplice effetto di una incapacità nel verseggiare, o della malizia delle persone che intravedono ciò che non esiste. Vladimir Propp parla di «nesso tra le forme di riso e la fase di sviluppo dei popoli»³²⁴. Non tutte le risate avvengono per le stesse ragioni e non sono motivate dagli stessi propositi: alcuni fenomeni appaiono inoltre «molto strani per l'uomo moderno, in base a forme di produzione della vita materiale, proprie alle fasi più antiche di sviluppo»³²⁵. Ma il non riconoscere un senso, non equivale a dire che quello stesso senso non esista. Sempre dai funerali di Lazzaro Boia, leggiamo di una donna che voleva rifiutarsi di baciare un uomo durante il gioco che abbiamo chiamato “la pulce”. Motiva il rifiuto dicendo che sono parenti.³²⁶ Interessante notare come negli esempi di *attitos* riportati, la situazione che si presenta sembra essere quella di rapporti incestuosi; in due casi abbiamo la figlia con il padre, in un altro la sorella col fratello e in un terzo il figlio con la madre. Abbiamo detto che gli *attitos* sono eseguiti principalmente dai familiari per i familiari. Una semplice spiegazione, dell'apparente situazione incestuosa rappresentata nei canti, potrebbe essere questa. Così come abbiamo ipotizzato il carattere non intenzionale dell'ambiguità a sfondo licenzioso negli *attitos*.

Si ricordino i versi che alludono al velluto e alla seta come motivo di prosperità e di augurio. Sembra di trovarsi dinnanzi ad una richiesta rivolta alla terra, che ospita il defunto. Le si chiede di omaggiare il caro estinto con materiale pregiato, e non con fango e sabbia. La terra è generatrice di vita. Per contribuire alla rinascita del defunto nel regno dei morti, il canto cerca dunque di propiziare la terra. L'*attito* non è solo strumento di guarigione per i vivi, ma anche di ausilio per la nuova esistenza del morto. In quest'ottica, dunque, non è impossibile intravedere nella risata un mezzo per garantire quella rinascita di cui parla Propp. La licenziosità dei canti è intenzionale, dal momento che la risata provocata è un mezzo rituale per l'esito positivo del tragitto tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Forse l'obiettivo non è solo far ridere i vivi, ma anche suscitare la risata della terra. Ridendo, la terra, la dea della fertilità, suscita la vita. Propp avanza vari esempi di come alla risata sia associata la vita, capace non solo di generarla, ma anche di suscitarla³²⁷. L'esempio della fiaba russa, in cui la principessa Nesmejana, che coincide con la dea della fertilità, non ride e quello

323 *Ibidem*, p. 165

324 V. J. Propp, *Il Riso Rituale nel Folklore*, cit., p. 49

325 *Ibidem*

326 E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 164

327 V. J. Propp, *Il Riso Rituale nel Folklore*, cit., p. 54-55

del mito di Demetra, divinità dell'agricoltura, mostrano come la risata dei due personaggi femminili, legati alla terra, all'agricoltura, sia origine di fecondità. La risata abbiamo visto essere legata all'atto sessuale; o più nello specifico, all'atto di riproduzione. Possiamo azzardare un'ipotesi: ci sono momenti, nel canto, in cui all'espressione del dolore si associa l'augurio della rinascita per il morto. Si cerca di propiziarsi la terra, il luogo in cui il defunto dimorerà, e le si chiede di proteggere il proprio amato e di garantirgli una nuova esistenza, ricca e prospera. Per agevolare questo processo, si deve indurre la terra al riso, fonte di vita.

«Lamentarsi» dice de Martino «è un mobilitarsi dei vivi per operare sul morto in modo da facilitargli il raggiungimento della sua dimora definitiva [...] ed in modo da tramutarlo in alleato dei vivi»³²⁸. Anche la risata, in ottica ritualistica e tradizionale, assolve le stesse funzioni del pianto: si ride per agevolare il cammino del defunto verso la società dei morti e nel fare ciò, si trasforma il «morto-vivente» in caro estinto alleato dei vivi. Ma è lo stesso de Martino a dare un'interpretazione diversa delle situazioni lascive: «le buffonerie dei funerali di Lazzaro Boia utilizzano l'irrelativo erotismo della crisi in forme di trattenimento e di distrazione, che valgono come piacevole e ordinato recupero dei vivi»³²⁹. Quindi, come l'ebetudine stuporosa, la scarica convulsiva, il furore distruttivo o il *planctus* sono «rischi connessi alla perdita della presenza davanti all'evento luttuoso»³³⁰, così lo è anche l'erotismo, attivato dallo stesso evento luttuoso come espressione della crisi della presenza. La risoluzione rituale del patire trova nel lamento funebre varie forme, tra cui anche la rappresentazione della lascivia per far fronte a quell'erotismo irrelativo di cui parla de Martino, sintomo di una crisi della presenza. Quindi non ci troveremmo più dinnanzi al riso rituale. Ancora Propp riporta che «a Galdur, nella Sardegna settentrionale, quando il defunto è già portato via e il clero ritorna in casa, arriva una donna, la buffona, che cerca, con scherzi e motti di spirito, di far ridere ad ogni costo i presenti»³³¹. Attestato anche in Sardegna è, quindi, il riso rituale. Non bisogna dimenticare, inoltre, il ben famoso riso sardonico.

Ma i tempi cambiano e la storia interpreta diversamente i fenomeni. L'ambiguità sessuale rimane fonte di divertimento, di risata; ma la risata avviene per motivi differenti. In un caso è riso rituale, in un altro è semplice derisione o scherno. La forza motrice rimane la stessa, e provoca lo stesso fenomeno. Ma quello stesso fenomeno è interpretato diversamente, così come le ragioni e le motivazioni dietro a quella stessa forza motrice. «Mutato l'ambiente storico, [...] la magia del riso diventa ormai incomprensibile»³³² ci spiega Propp.

328E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 195

329Ibidem, p. 204

330Ibidem, p. 200

331V. J. Propp, *Il Riso Rituale nel Folklore*, cit., p. 59

332Ibidem, p. 58

L'ipotesi è che ci troviamo dinnanzi a sopravvivenze di motivi tradizionali, quelli a sfondo sessuale, che incontrano una società diversa per cui il fenomeno della risata non è più culturalmente condizionato, a cui attribuire un significato rituale e magico, o terapeutico, nel caso di de Martino, ma è piuttosto moralmente determinato. Vediamo come la risata può assumere, a seconda delle chiavi di lettura, carattere ritualistico e magico, oppure terapeutico, o ancora valore di critica e di controllo sull'esecuzione del canto.

Conclusioni.

Poesia sarda estemporanea e lamento funebre

Ho iniziato questa ricerca con l'intenzione di indagare la poesia degli aedi estemporanei sardi, e mi sono ritrovata a studiare il cosmo del dolore per la morte di una persona cara, così come è rappresentato nei canti funebri. Fin dall'inizio, però, queste due espressioni poetiche hanno rilevato una specie di tangibilità. Si veda, ad esempio, quanto affermato da zia Carmela, appassionata della poesia orale sarda, tanto di *muttetus* e gare poetiche, quanto di *cantu a su mortu*:

«Quando è morto mio *babbu* io non sapevo cantare, allora c'erano due – perché sono in due quando vanno, sole è raro – e cantavano ciò che questo uomo donna o bambino avevano fatto nella vita. Eh, e un coro come dire, per non lasciare, perché si trattengono, non è che in 5 minuti. Poteva essere una mezz'oretta, di sicuro. Allora, per non essere una sola, di solito erano in due. Allora se io dicevo una cosa...perché era come un tema dei cantatori»

Vediamo, dunque, come poesia estemporanea sarda e lamento funebre sono due forme della cultura orale che condividono alcuni aspetti, sia riguardo alla relazione col pubblico, che nelle modalità di esecuzione, un botta e risposta tra due “interpreti”. Per quanto riguarda il primo aspetto, la relazione col pubblico, si esprime in quello che abbiamo chiamato “giudizio e controllo sull'esecuzione del canto”. Nel caso delle *attitadora*, il pubblico giudicante è quello dei partecipanti al rito; nel caso dei *cantadores* è il pubblico degli appassionati. Inoltre, sia per la poesia estemporanea che per la lamentazione funebre possiamo riconoscere la presenza di due ambiti diversi: un contesto allargato e un contesto ristretto. «Il contesto allargato permette di individuare l'insieme di relazioni che definiscono e rendono possibile la situazione in cui si inserisce la gara poetica, ma che non sono unicamente attivate in funzione della gara. Il contesto ristretto individua invece un insieme di relazioni che ha il suo perno nella gara poetica ed è, per così dire, complementare ad essa»³³³. Un discorso analogo può essere affrontato per il canto funebre; il contesto allargato è quello proprio del rito funebre, attivata non dal canto in sé, non dalle *attitadoras*, ma dal morto e dalle esequie in suo onore, ovvero da una situazione che precede e accompagna il canto. Il contesto ristretto, invece, possiamo dire combaci con l'esecuzione stessa degli *attitos*, i quali, come abbiamo detto, mettono in mostra una serie di relazioni sociali che trovano dimostrazione nel canto stesso. Il contesto allargato della poesia estemporanea è la festa, quello degli *attitos* è il rito. Il contesto ristretto, per la gara

³³³Felice Tiragallo, Antonio Maria Pusceddu, Francesco Bachis, *Performance, Contesti e Rappresentazioni in una Ricerca sulla Poesia Estemporanea*, in *Progetto INCONTRO. Materiali di Ricerca e di Analisi*, Edizioni Isre, Nuoro, 2011, p. 124

poetica, è instaurarsi di un rapporto tra i *cantadores* e «una sorta di “comunità esperta”»³³⁴; nel caso del canto ai morti è l'esprimersi di relazioni familiari già esistenti, che si ri-consolidano grazie al rito stesso.

Se fin qui abbiamo intravisto quali potrebbero essere i punti in contatto, ora formuliamo invece le ipotesi sugli aspetti divergenti. Nelle gare poetiche due possono essere le tipologie di spettatori: possiamo avere gli «avventori occasionali» così come gli «appassionati esperti». I primi si avvicinano al contesto allargato ed entrano a far parte della festa senza una ricerca specifica, fruendo la circostanza festiva senza sistematicità. Per i secondi, invece, siamo di fronte ad un obiettivo, uno scopo ben preciso. Per loro il contesto allargato è il portale per il contesto ristretto, spazio e luogo della festa a cui sono primariamente diretti. È il «grado di coinvolgimento rispetto all'evento poetico, la familiarità con le sue forme, i livelli di attenzione e di competenza rispetto al suo svolgersi»³³⁵ che definisce l'avventore occasionale dallo spettatore esperto. Zia Carmela mi confessa: «Io che so giudicare il canto, posso apprezzarlo. E lo apprezzo tutto. Melodia, ritmo, parole». Con gli appassionati esperti si apre il discorso sulla competenza dell'ascolto, e non solo del verseggiare; il giudizio del cultore, il pubblico appassionato che giunge da ogni dove con lo scopo ben preciso di partecipare alla gara, è quello che può e deve determinare l'esito della competizione. Declamare il vincitore, però, presuppone delle competenze dell'ascoltatore, che è chiamato ad attivarle nel momento del giudizio. È un pubblico di adulti, qui, che accorre per partecipare all'evento. Negli *attitos* la situazione che si presenta è leggermente differente. Innanzitutto non possiamo ammettere l'esistenza di due tipi di pubblico, quello occasionale e quello invece degli appassionati. Principalmente per un motivo: un *attitos* non può suscitare passione nell'ascolto, agendo su sentimenti differenti rispetto a quelli a cui è indirizzata la poesia dei *cantadores*. «Non è che il morto lo canti per divertimento come può essere la gara poetica» dice infatti zia Carmela. Durante i canti ai morti partecipano adulti uniti nel dolore; il pubblico, come abbiamo detto, è il partecipante al rito, e come tale può essere ascoltatore ed esecutore allo stesso tempo. È rara la presenza, inoltre, di “avventori occasionali”. Come i miei interlocutori hanno ribadito a più riprese, il canto ai morti è eseguito dai familiari per i familiari. Le relazioni intessute, negli *attitos*, si rivolgono alla piccola comunità di villaggio attorno a cui la vita del defunto ruotava e quella dei vivi continua a gravitare. I *cantadores*, invece, mettono in scena relazioni sociali, politiche, economiche e culturali più ampie, che possono comprendere la storia del singolo paese, in cui la gara si svolge, come la storia dell'intera umanità. «Enciclopedismo e funzione di “mediazione” della poesia dei *cantadores*» è ciò che caratterizza il prodotto della gara poetica; destorificazione del

334 *Ibidem*

335 *Ibidem*

dolore e attivazione di legami familiari sono gli elementi che trovano spazio nella lamentazione funebre. La poesia estemporanea si vuole situare nella storia, per essere ricordata nel suo modo unico e, in un certo qual modo, irripetibile di contribuire a narrare le vicende umane del mondo. L'*attito*, per contro, si rivolge al mito, a vicende storiche che fondano la storia umana, togliendo il dolore umano da quella storia particolare, per collegarlo ad una storia mitica. La «preparazione nozionistica» è fondamentale per la gara poetica, «tanto più che alcune forme specifiche del poetare improvvisato, in Sardegna, sono legate alla conoscenza e alla preparazione agiografica, come nel caso de *sa moda* finale nelle gare poetiche logudoresi»³³⁶. L'invocazione dei santi nell'*attito* di signora Assunta, invece, come abbiamo visto, è tutto fuorché aneddótico e nozionistico. È un'invocazione universale, vaga, imprecisa nella sua formulazione. «Più di una volta la *sterrina* si trasforma in lunghi elenchi di poeti e letterati dall'antichità fino ai tempi più recenti»³³⁷. Là dove nella poesia estemporanea l'estro artistico si misura con l'elencare nomi di personaggi illustri, nei canti funebri spesso l'elenco di nomi contiene riferimenti a individui orbitanti attorno alla cerchia familiare e di conoscenti. L'aneddoto illustre della gara poetica si trasforma in aneddoto familiare e personale nel canto ai morti.

Quindi, il pubblico che giudica la gara poetica ricerca nel prodotto culturale della poesia estemporanea una certa visione del mondo, contenuti eruditi, «riconosce ai poeti abilità e competenza nel saper elaborare ed esprimere al meglio contenuti, problemi, conflitti e vissuti sociali»³³⁸. I partecipanti al rito, invece, guardano all'esecuzione degli *attitos* come il luogo in cui il dolore viene manifestato, espresso; il luogo in cui quel sentimento ineffabile qual è il patire per la perdita di una persona cara trova, finalmente, una formulazione verbale. Non ci sono divergenze di opinioni; il conflitto tra la vita e la morte trova tutti concordi. Questa differenza di sentimenti espressi tra una poesia estemporanea e un *attito* è espresso da zia Carmela stessa, nonostante come abbiamo visto, avesse in altro luogo accostato le due forme poetiche: «ma anche dopo lì, io ricordo lì, *appu nau, deu m'isticchia po d'ogni mortu*»³³⁹. Sicché io proprio tutte queste scenate me le sono portate dietro. Non era una *battorina* no. Era qualcosa che ti partiva dall'animo». «*Deu m'isticchia po d'ogni mortu*» si riferisce a quando zia Carmela, da piccola, partecipava al rito funebre, a quando si “infilava” nelle case ad ascoltare i canti ai morti. Abbiamo visto, infatti, come la presenza dei bambini durante le lamentazioni funebri fosse un avvenimento non insolito. Per i canti ai morti possiamo affermare che gli “avventori occasionali” sono proprio i bambini. Spesso le testimonianze rivelano come la partecipazione al rito funebre corrisponda ad una sorta di partecipazione ad un

336 *Ibidem*, p. 135

337 *Ibidem*

338 *Ibidem*, p. 128

339 Trad: “L'ho detto, io mi infilavo per ogni morto”

gioco; in quest'ottica, i bambini, in veste di avventori occasionali, vanno alla ricerca degli *attitos* come guidati dalla passione, dal divertimento. Non possiamo parlare di spettatori esperti, nel caso dei bambini, in quanto per avere competenza bisogna averla maturata, e questo può avvenire solo con l'accumulo di esperienza che avviene negli anni, quando ormai si raggiunge l'età adulta. Abbiamo visto, infatti, come il bambino non ha ancora ottenuto piena consapevolezza del rito e delle sue forme; non sa discernere tra un modulo stereotipo e un verso personalizzato; non riuscirebbe a riconoscere un canto ben eseguito da un'esecuzione imprecisa, incompleta e non soddisfacente. La situazione cambia con l'aumentare dell'età; il sopraggiungere dell'età adulta porta con sé anche una maturazione estetica, competenze nell'ascolto e capacità di giudizio. Questi traguardi intellettivi sono però conseguenza di un'ulteriore presa di consapevolezza, quella legata alla morte, al dolore, alla perdita per una persona cara. La foga con la quale i bambini si precipitavano ad ascoltare i canti ai morti viene sostituita da un bisogno e da un dovere sociale e culturale: quello di essere uniti e vicini nel dolore. In veste di avventori occasionali del rito funebre, i bambini godono dell'esecuzione del canto ai morti; nel ruolo di partecipanti alla lamentazione funebre, gli adulti partecipano ad una sofferenza collettiva. In questo non voglio dire che il bambino non è in grado di concepire cosa voglia dire perdita e dolore; ma il concetto di morte e di dramma non è ancora penetrato culturalmente e socialmente nella coscienza del bambino. Come abbiamo visto anche dagli esempi riportati, il bambino memorizza frammenti sui quali non ha potuto investire una certa dose di consapevolezza adulta.

Come abbiamo spiegato, possedere *su donu* è fondamentale per distinguere una brava *attitadora* da una meno capace. Ma non è elemento necessario per poter eseguire un *attito*, che abbiamo visto essere motivato da “necessità del cuore”. Essere invece in possesso di abilità oratorie è condizione necessaria per essere un *cantadore* e ottenere così il diritto di salire su un palco e competere.

Affiancato a *su donu* è quello che Bruno Agus, il *cantadore* di Irgoli, originario di Gairo, chiama *sa muta*:

«Poi dipende dal giorno, da quello che noi chiamiamo la *muta*, l'estro. Perché ci sono giorni che non ti è possibile fare quello che in altri giorni ti è possibile. Ci sono quelle sere in cui sembra che la mente stia dormendo. Ti sforzi, è come che manchi quella luce che in genere c'è. Allora bisogna arrangiarsi»

Anche Ilma indica la necessità di trovare una via alternativa per sopperire alla mancanza di intuizione: «ogni tanto non ti viene la parola giusta. E devi cercare un sostituto, non sempre

perfetto». Il carattere di *sa muta*, se *ona* o *mala*, buona o cattiva, può determinare l'esito della performance.

Per la poesia estemporanea, il pubblico ha la capacità di influenzare l'estro, l'intuizione di quel momento, *sa muta*. Questo lato dell'improvvisazione poetica lo vediamo bene nelle parole di Bruno Agus:

«Per la nostra arte il pubblico è una parte integrante. Dipende dall'ambiente...la nostra gara può andare bene, può andar male, dipende anche dall'ambiente in cui cantiamo. Quello..insomma di fronte ad un popolo attento, che ti aiuta, fa bene anche un applauso. Ti mette un po' il brio, ti mette un po'...insomma è meglio. Mentre invece a volte quando c'è un po' di distrazione, di rumori, anche noi allora perdiamo un po' di concentrazione. Quello la metà della gara possiamo dire che dipende dall'ambiente»

Possiamo dire che lo stesso condizionamento di pubblico e *muta* avviene anche sull'esecuzione degli *attitos*? La «relativa dualità esistenziale della lamentatrice in azione»³⁴⁰ garantisce alla donna di coniugare presenza rituale e presenza di veglia; immersa in uno stato sognante, l'*attitadora* non è distratta dal pubblico, bensì è distraibile. O meglio: è il suo particolare statuto a richiedere la possibilità di distrazione. La presenza è tutelata dall'entrata in stato di crisi proprio dall'essere distraibile; lo stato sognante la tiene ancorata un po' alla realtà del momento e agli accadimenti circostanziali, quanto ad episodi più intimi, più legati alla sua emotività, in quel frangente investita di sofferenza. Gli aspetti contestuali non sono ignorati dalla lamentatrice, bensì accolti entro il suo orizzonte comunicativo. Il via vai di gente è tenuto in conto dall'*attitadora* che non solo non ignora gli stimoli provenienti dall'esterno, ma è tenuta ad integrarli nei versi. Anche i *cantadori* devono essere attenti alla reazione del pubblico, in quanto l'esito della performance dipende principalmente dal giudizio e dalla percezione degli appassionati. Ma se in un caso si decreta il vincitore della gara, nell'altro si celebra la vittoria sul dolore. Nella poesia estemporanea il prodotto finale, e dunque il suo giudizio, si basa sulla «stabilità del [...] flusso comunicativo» del *cantadore* e sulla «rigida normazione metrica», come sulla «libertà lessicale e argomentativa»³⁴¹. Non essendoci i versi stereotipi, con la stessa frequenza e quantità degli *attitos*, l'improvvisazione dell'atto poetico richiede un'alta dose di inventiva. Sempre Bruno Agus mi dice:

«Io mi accorgo quando noti che mi viene tutto alla mente senza pensare, sembra che ti entrino i concetti in testa. Ci sono quelle sere in cui mi sforzo mi sforzo ma sembra che

340E. de Martino, *Morte e Pianto Rituale*, cit., p. 81

341F. Tiragallo, A. Maria Pusceddu, F. Bachis, *Performance, Contesti e Rappresentazioni in una Ricerca sulla Poesia Estemporanea*, cit., p. 139

proprio...non ci riesci»

Le *attitadoras*, invece, basando gran parte dell'esecuzione su moduli letterari, sono protette dal rischio di cattiva performance che una *mala muta* le esporrebbe. Eppure anche le lamentatrici, come si è visto, sono sottoposte alle critiche dei presenti. Ma i criteri di giudizio sono diversi. In un caso si valuta l'inventiva, l'aver fronteggiato il rivale con maggior perspicacia e acume e aver partorito le rime più belle; nel caso delle *attitadoras*, invece, è sottoposto al giudizio l'utilizzo di moduli letterari e la loro personalizzazione, ovvero l'adeguamento alla specifica situazione. Questo aspetto, comunque, è presente anche nelle esibizioni dei poeti estemporanei, giudicati non solo dal gusto personale, ma anche dal «recupero di formule prese da altri poeti e [...] [da] citazioni ricorrenti di medesimi elementi»³⁴². Improvvisare vuol dire anche saper riutilizzare materiale già creato, pronto all'uso. Così come abbiamo visto essere per le *attitadoras*.

Signora Assunta ammette una certa complessità dei canti sardi, da richiedere, come abbiamo spiegato, una specifica competenza di ascolto. Sempre signora Assunta è dell'opinione che la gioventù attuale scappa dinnanzi alla poesia, non comprendendola più. Ma gli *attitos*, rispetto ad un *mutettu*, ad esempio, sono avvantaggiati nella comprensione. «S'*attitido* si *cumprendi de prusu*»³⁴³ mi viene detto. Perché sono parole diverse, di sentimento. «Le lodi che si cantano ad una persona cara» riuscirebbero a toccare il cuore di chiunque, anche di chi non è avverso alla poesia. «Le canti le lodi, quello che hai nel cuore e quello si capisce» è l'opinione di Antonina, di Tortolì.

Eppure abbiamo dimostrato che non sempre i versi cantati negli *attitos* sono compresi nel loro significato tradizionale. I moduli letterari veicolano una certa visione legata al mondo dei morti, oltre che formule obbligate con cui riferirsi alle varie situazioni e ai diversi defunti. Succede di fraintenderne il senso, non solo perché non si è a conoscenza delle relazioni sociali espresse nel canto, degli aneddoti e storie di vita descritte nei versi, ma anche per interpretazione tutta personale delle formule stereotipate. Un esempio, abbiamo visto, sono le allusioni sessuali e il loro particolare legame con il riso rituale e quello terapeutico. Alcuni versi stereotipi sono compresi e il loro eventuale mancato utilizzo è considerato come sbaglio, errata strutturazione del canto. Altri, invece, vengono derisi sulla base di una scarsa conoscenza del loro utilizzo rituale e simbolico. Nonostante ciò, per i miei interlocutori è più facile ammettere una difficoltà a comprendere *muttetus* e poesia estemporanea, piuttosto che gli *attitos*. Questi ultimi, rivolgendosi forse ad un dolore universalmente comprensibile, garantiscono una comprensione più immediata. Oltre ai moduli letterali, sono anche le regole di composizione che devono essere rispettate, come la presenza di

342 *Ibidem*, p. 134

343 Trad: "L'*attitito* si capisce di più"

iterazioni, di figure retoriche, di assonanze, consonanze e rime. Il bagaglio conoscitivo delle *attitadoras*, dunque, non è meno complesso di quello che un *cantadores* deve possedere. Semplicemente si basano su obiettivi e presupposti differenti.

Diversi sistemi di memorizzazione si sono succeduti allo scopo di preservare dall'oblio la gara poetica. All'inizio questa operazione era svolta dagli stessi appassionati e cultori della poesia estemporanea che, tramite un esercizio di memorizzazione, trattenevano dalla volatilità le *ottaves* ritenute più belle e degne di essere conservate, garantendo così circolazione di quelle idee, di quelle riflessioni, argomentazioni e argute trovate allegoriche. Gradualmente, come la modernità ha fatto il suo ingresso nelle porte isolate, ecco che la semplice capacità mnemonica ha visto affiancarsi supporti di vario tipo: in un primo momento, come l'alfabetizzazione avanzava nel paese, iniziano a comparire i primi libretti, venduti da venditori ambulanti; successivamente sono arrivate le registrazioni su nastro magnetico e cassetta, fino a giungere alla ripresa video. L'ingresso di queste forme di memorizzazione di eventi irripetibili ha permesso non solo una più facile e immediata conservazione della *performance*, ma anche un allargamento del bacino di utenti interessati a questa forma poetica. «Si potrebbe dire che gli appassionati cercano nella visione e nell'ascolto la rammemorazione di un'esperienza di osservazione e di partecipazione diretta. Esperienza che ipotizziamo sensoriale, sinestesica, oltre che focalizzata sulle parole della composizione, in ogni caso connotata dal rapporto desiderante con l'immagine della gara come creazione poetica»³⁴⁴. La conservazione, dunque, non solo dei versi e dell'astuzia del poeta, ma anche della sua voce, della sua gestualità, della forza di persuasione nei confronti del pubblico. La gara da evento diventa oggetto, fruibile a più riprese, non più irripetibile.

Come si pone, invece, il canto funebre, dinnanzi alla prospettiva di conservare l'evento della sua esecuzione? Se ripercorriamo le motivazioni che spingono il cultore della poesia estemporanea a filmare, registrare o a trascrivere l'evento, ovvero il desiderio di ripercorrere e rivivere quell'esperienza sensoriale, queste stesse motivazioni a stento potrebbero essere applicate all'esecuzione di un *attito*, che trova la sua ragion d'essere nel triste evento di un lutto, che mai si vorrebbe rivivere. Le uniche forme con cui un canto funebre è trattenuto dall'oblio del tempo è la memorizzazione ad opera dei presenti o, al massimo, grazie alla trascrizione di qualche verso. Scrive Cagnetta, citando de Martino: «E' molto interessante il fatto che alcune donne si trascrivono in un quadernetto i lamenti che hanno occasione di ascoltare: questo quadernetto, gelosamente conservato, è utilizzato poi dalle donne per attingere alla prima occasione il lamento da recitare,

344.F. Tiragallo, A. Maria Pusceddu, F. Bachis, *Performance, Contesti e Rappresentazioni in una Ricerca sulla Poesia Estemporanea*, cit., pp. 139-140

adattandolo con opportune modificazioni ad analoghe situazioni»³⁴⁵. Stando all'antropologo, dunque, la trascrizione degli *attitos* ha come unico scopo quello di contribuire all'ampliamento del repertorio delle *attitadoras*. Eppure, secondo quanto signora Assunta di Tortoli mi ha confidato, lei stessa ha personalmente trascritto l'*attito* per la figlia, da lei eseguito, in un quaderno. Questo gesto trova motivazione nella conservazione del dolore, in una ri-attualizzazione non del «dramma sociale» che mette in scena conflitti e contraddizioni interne alla società, ma del dramma personale provocato dalla morte di una persona cara. Le gare poetiche, invece, ri-attualizzano un dramma sociale che è una «messa in scena condivisa e appropriata [...] di concezioni del mondo, tensioni e conflitti»³⁴⁶. La drammaticità dell'esistenza è reimpostata sul piano di un dialogo in versi in cui pubblico e poeti partecipano al comune sforzo di «“uscire dal caos” di ciò che non è spiegabile, che è impossibile da decifrare»³⁴⁷. In fin dei conti, non è ciò che le *attitadoras* fanno con i loro canti e il loro parossismo, ovvero rendere intellegibile ciò che risultava essere impossibile da ri-comprendere entro il proprio orizzonte conoscitivo? Ciò che non è possibile fare, è, ovviamente, ri-creare quello stato di malessere da cui si spera essere ormai lontani.

Se verso i *cantadores* si instaura una «partecipazione razionale, emotiva ed estetica»³⁴⁸, verso le *attitadoras* il coinvolgimento è di altro tipo. Spesso membro del gruppo sociale di appartenenza del defunto stesso, è colei che getta luce sui rapporti, che innesca reazioni emotive, che guida l'intera lamentazione. È parte integrante della comunità, da cui ricava le informazioni e gli aneddoti da usare come materiale per la composizione dei versi, da integrare con le formule stereotipe. È una figura che, venendo a mancare, lascia l'ultimo saluto al defunto al caos dei sentimenti, al disordine delle reazioni personali, all'individuale elaborazione del dolore. *Attitadora* è colei che aiuta ad elaborare collettivamente il dolore; ma i canti ai morti non sono solo collettivi, avvengono anche nel privato, a casa propria. Pur nell'intimità con cui possono avvenire, rinchiusi nelle proprie dimore, dimostrano l'efficacia dei codici con cui sono elaborati. Ad esempio signora Peppa, di Talana, mi esegue l'*attito* per il marito defunto, un canto che, come lei stessa commenta, è riprodotto quotidianamente a casa, come una preghiera giornaliera rivolta al marito:

Coru miu pensa de tinde torrae

Coru miu ca t'apo a ispettae

Coru miu faeddu a manera

345F. Cagnetta, *Inchiesta su Orgosolo*, cit., p. 75

346F. Tiragallo, A. Maria Pusceddu, F. Bachis, *Performance, Contesti e Rappresentazioni in una Ricerca sulla Poesia Estemporanea*, cit., p. 129

347Ibidem, p. 131

348Ibidem, p. 140

Coru miu ca t'apo a fae sa cena
Coru miu is culurgiones t'apo a fae
Coru miu torradinge a ora de cena
*Coru miu coru miu*³⁴⁹

Anche signora Maria, di Tortolì, mi rivela un'analogia attività, nel chiuso della propria dimora: «*A bortasa cando soi sola, in un certu momentus tristusu, ddu faccu, e pranjiu commentu na scema*³⁵⁰. E penso a mia mamma, a mia sorella, a mio marito. Tutte queste cose. Perché certi momenti ti ricordano di più e vuoi anche che preghino loro per la famiglia».

Tanto gli *attitos* quanto la poesia estemporanea sono classificati come canti funzionali, in quanto «legati ai comportamenti»³⁵¹. La poesia estemporanea non potrebbe svolgersi senza il contesto allargato, né tanto meno quello ristretto. Nasce con la gara e nella gara deve trovare la sua fine, nonostante la circolazione dei libretti come abbiamo visto. Ma una sua produzione fuori dal contesto di gara non sarebbe ammissibile, perché de-funzionalizzato sarebbe il suo esito, ovvero la competizione tra due aedi. Il canto ai morti, invece, lo abbiamo visto dalle testimonianze, ammette una fuoriuscita dal contesto originario, dal contesto allargato del rito funebre. L'*attito* instaura un legame tra i vivi e i defunti, e lo fa, in un certo qual modo, per l'eternità; ripetuto come una preghiera, testimonia la trasformazione del dialogo tra collettività e defunto in conversazione privata con i propri cari. Pur nell'intimità della sua esecuzione, *s'attito* non abbandona le caratteristiche peculiari così come gli sono riconosciute dalla collettività. Nonostante il contesto di fruizione ed esecuzione non sia più quello del rito funebre, la presenza dei canti ai morti in altra sede oltre quella tradizionale, testimonia «una diffusione permanenza di sovrastrutture mentali [...] che ubbidiscono ai cosiddetti “tempi lunghi” di trasformazione»³⁵².

349Trad: “Cuore mio pensa a tornare | Cuore mio che ti sto aspettando | Cuore mio fallo a modo | Cuore mio che devo farti la cena | Cuore mio che devo farti i culurgionis | Cuore mio torna per l'ora di cena | Cuore mio cuore mio”

350Trad: “A volte, quando sono sola, in certi momenti tristi, lo faccio, e piango come una scema”

351D. Carpitella, *Musica Sarda*, cit., p. 13

352D. *Ibidem*

Appendice.

***Attitos* raccolti sul campo**

Canti di signora Maria, originaria di Ilbono, sposata con un uomo di Tortolì e qui trasferitasi, di anni 87

(Canto per una ragazza)

*Ddu intendeisi su toccu
sa jente a dannai
chi n'aressi su mortu
aressi Marianna
ca Annetta fu sanna*

(A Lanusei, canta una donna di Loceri)

*Carrulino Cuboni
bellu commenti unu frori
bellu che è unu frori,
tui fusti po mei*

(Canto passato come barzelletta per il carattere divertente che contiene. Lo ricorda la figlia di signora Maria)

*A tesu a tesu su predi miu,
a tesu a tesu de cuddu orgiastru mannu,
chi non facchi che cudd'annu,
chi fu morti e torrau abbiu*

(Canto di una donna per l'ex fidanzato morto)

*Coru miu stimau
ca si furinti lassausu
e poi fuenti torrausu
un annu a immoi
is isseusu lassausu
e poi fusti torrausu
coru un annu a sa dì*

coru subenniri

Versi cantati da signora Maria:

(Canto per una cognata):

*Emilia saluda a tottusu
a is parentis nostrusu
is parentis tusu e miusu,
e a puppiddu miu
cun tottu su coru miu*

(Canto per la sorella)

*sorre mia
che bellu su sorrisu
sa bella sa mirara
non abarris primada
ma ti biu mudada
pari posta in partenza
e no abbarrasa a sa festa
Sa bella in sa mirara
non abarris primara
non abbarris primara
ma ti biu mulada
parisi posta in partenza
no g'andasa a sa festa*

*ma nosu non bolleusu
mi ga nciada tanti genti
nciada allenusu
e nciada parenti
po di fai is onorisi
portau tanti frorisi*

(Canto per il marito)

Puppiddu miu stimau

cantu ndeusu passau
cantu passau ndeusu
disci solo Deusu

Paris cun mamma mia
disci Deusu e bia

Canti riportati da Marta, originaria di Talana; i canti le sono stati detti dalla madre, Delfina

(Canto della nonna di Marta al nonno, ovvero da moglie a marito)

coru miu
ca er lompiu Efeddu
coru miu
ca su picciccheddu

(Canto di una donna di Villagrande)

Ca er lompendo sa ruggie de pratta
ca er lompendo su predi
is gambasa de papperi

Canti uditi da zia Carmela, di Lanusei, anni 80

(Canto per la morte di un uomo)

Poitti non tindi pesisi
e calasa a s'ortu.
Certu ca non calasa
ca poitti d'ar bentiu tottu

(Canto per la morte di un bambino)

Giai ser begnu in ora ona, ah
Jesù Cristusu ciai t'inda coidau a pigai
mai tdi a crei mai

(Canto per la morte di un marito)

Coru miu, ca m'asi lassau

Coru miu poitti d'indi sesi andau,

e poitti m'asi lassau

Coru miu cimmenti faccu cun figius tusu

Canti riferiti da Antonina, di Tortolì, anni 94

(Canto della madre alla figlia Crara Olla, quando entra il falegname per prendere le misure per la bara)

Gioanni Battista Mellis

già m'indi ponnis de felli

e giai m'asi portau trassa

tappu narau cummou

ma m'as portau cascia

tappu narau finza consolla

po Maria Crara Olla

(Canto di una madre per la figlia Severina)

Severina Pesa

immagini de belleza

ca prangi su pippiu

ca prangi Battisteddu

de luttu e de nieddu

mi bestu de puntinu

(Canto di una figlia per il padre)

Babbu miu,

Che fritta chi dda portada

e poitti non esti abbarrau

po fai cussu cumandu?

Canti di signora Assunta, Tortoli, anni 88

(Alla figlia)

*Perdappiu sa gherra
non posso prus gherrai
ca sa forza me mancara
e prantu bandiera bianca
ca non posso prus gherrai*

*cantu appu pregau
e non m'anti ascurtau*

*pregau appu tantu
non m'anti ascurtau tantu
podi pore curai
santu scanti incindadi*

*fija mia, spendiu appu tantu,
fija mia, sa forza e su podere,
fija mia, custa orta su meri,
fija mia, e non m'adi ascurtau,
fija mia, pregau appu tantu,
Figia mia
tottu sa sofferenzia
ma e chi di toccasa
a s'ora este arribada
e da lassaia mamma
figia mia
a mamma a' dolori
non ci pozu pensai
figia mia
a mamma e popidu
figia mia
a popidu e figiu*

figia mia
sa menti mi sbeligu
figia mia
figia mia
deu candu ti giccu
figia mia
sa menti mi sbelicu
figia mia
ti gicu e non t'acatu
figia mia
denti ponger infatu
figia mia
e cun tui abarru
figia mia e tui abarru
e abarru cun tui

custa non è manera
figia mia
in sa viola sempri spera
figia mia
sempri appu sperau
figia mia
chena de risultau
figia mia
risurtai non apu dentu
figia mia
de ti biri curada
figia mia
mali assortada

Canti riportati da signora Peppa, di Talana, anni 84

(Canto di una donna esiliata a Talana per la morte del padre di zia Peppa)
Periinoo, Periinooo,

*Lorenzo vieni qui,
che ti vuole tua moglie,
che vuole l'amore tua moglie,
vieni qui*

*Figlio mio Perino,
figlio mio Perino,
come mi hai rattristato Perino,
Alzati Perino che Giovanna ti vuole
che i bambini ti vogliono
alzati Perino
Lorenzo fallo per me
Alzati, alzati Lorenzo*

(Canto della madre di Peppa per il marito)

*Coru miu Perinu
ca mi pongiu in camminu
Coru miu
Pesadi Perineddu
Ca 'ncieddu pippieddu*

*Ca mi pongiu in camminu
ca 'nci dendi sa pippia
'nci dendi Annittedda
coru miu pesadinde e torradinde
ca 'nci dendi sa pippia*

(Canto di Ciedda Maria per la morte del padre di Peppa)

*Fradi miu ca fu fratelli minore
fradi miu ca fusti un amore
fradi miu ca fusti picciccheddu
frade miu torra po sant'Efeddu*

Frade miu pesadindi,

*torra po juanna,
ca non s'idda fai,
ca teneus pippiusu*

(Canto di Villagrande)

*Coru miu c'ar lompendo su predi
Coru miu is cambas de papperi
Coru miu c'ar lompendo sa rugge
Coru miu malapa chine dda ugge
lompendo sa rugge e' pratta,
coru miu malapa chine dda fatta*

(Canto della madre per la figlia Annetta)

*Figia mia pesadindi Annettedda
Figia mia ca s'esi piccicchedda*

...ed entra Rosina, e continua:

*Figia mia c'ar lompendo Rosinedda
Figia mia cussa puru orfanedda*

Figia mia

*Figia mia c'ar lompendo Rosina
Figia mia cussa po malastrina
Figia mia ca lompendo Rosinedda*

(Canto di una donna al figlio Gigione, durante la veglia ad Annetta)

*Giggione, pesadinde Gigione
ca s'er su mio fre,ore,
pesaminde
Pesadinde Gigione
Pesa ca fusti sa more
Pesa commenti faccu eu sena tue*

Pesa Luigino
ca m'indanda a Casteddu
Pesa Luigino
Figio miu divinu
Pesa, Pesa Luigineddu
Ca fusti picciccheddu
Ca non creia

ca fusti su minoredu
Pesadinde ca mi pongiu in cammino

(Canto di ciedda Antonicca Serra a Cesarino Perino)

Sorre mia cieddu Cesarinu Peri
Sorre mia ca d'ase fattu sa franella
Sorre miaaaaaa
Sorre miiiiiaa

(Canto di zia Peppa al marito)

Coru miu pensa de tinde torrae
Coru miu ca t'apo a ispettae
Coru miu faeddu a manera
Coru miu ca t'apo a fae sa cena
Coru miu is culurgiones t'apo a fae
Coru miu torradinge a ora de cena
Coru miu coru miu

Canti riferiti da Delfina, mamma di Marta, di Talana, anni 80

(Canto di una donna di Villagrande al marito)

Afferro su botto
e tocco faccia a giosso

Afferro s'archibusu
e tocco faccia a susu

Coradeddu Artzu!

Osciùùù

(Canto di una signora di Carbonia, sposata con un uomo di Talana, al marito)

Manuele marito me

c'è la tua Gina che ti pensa

Marito me

Marito me

te ne hanno portati ciclamini

le ragazzine del tuo vicinato?

Canti di Zizza di Orgosolo, anni 60

(Canto di Zizza alla madre)

Vizeche ant'er bella

mi parede una santa

intro 'e sa capella

de erismi che manca

intro 'e sa capella

mi parede una santa

m'i l'ha colta sa morte

rosa bella 'e monte

naschià in malistrella

rosa 'e monte bella

sa rosa profumada

a alhasmo istavada

mi che lassa su mundu

rosa i su profumu

sa galana sa bella

*no la dao a sa terra
mi c'andada a s'ishuru
sa lastima e su ludu*

*torrae e a prima
a su ludu lastima*

*Pesae mamma mea
Cara e luna prea
E a bois manc'una
Cara e prena luna*

*Vizeche hant'er bella
Una luna galana
Inghirià de istellas
Una luna galana
D'istellas circondada*

*Mamma mea istimada
Prus no mi vorta cara
Sa harena ch'er morta
Cara prus no mi vortada*

*A bois so narande
No sezzes ashurtande
A bois so narende
No sezzes intendende
A bois so mutinde
Ma bos sezzes uinde*

*Pronta pro sa partenza
Istàemi canteddu
Galu no sezzes vezza
Perla galana e rara*

Sezzes solu anziana

*Su mare meu riccu
Dai oje mamma mea
Hambia d'indirizzu
Sa prenda mea vona
Mi hambia dimora*

*Oje sa mea mamma
Dae dommo si c'andada
A hussu lohu tristu
Iuve alberga su vrittu
Inghirià 'e vrores
E luhe e cerones*

*Si ando a la hilhare
Mancu mi rispondia
Mi l'affranzo e la vaso
In sa fotografia*

(Canto di Ziza per il padre)

*Babbu 'e horo meu
No lu dammus oddeu
Mancari sia mannu
Galu non che lu dammus*

*Si che dammus a babbu
No che piha su grabbu
In custa dommo antiha
Su grabbu no che pihada*

*Babbu meu galanu
Porriemi sa manu*

*Prima 'e boch'andare
A mi che salutare*

*Maliitta huss'ora
Naraemi imbonora
Prima e boch'andare
A s'eternu reposu
Naraemi adiosu*

Ibbabbu meu

*Pesàemi un'ishutta
Dae intro 'e sa bara
Non bos vio prus sa cara
Naraemìlu addio
Cara prus non bos vio*

*Lu tanco su portale
No este a bo che dare
Istàemi pro ohannu
Galu non bo che dammus
Hustu pinzu galanu
Non che lu dammus galu*

*Su galanu e gentile
Prontu ch'este a partire
Andare si che volede
A s'ortu 'e sos frores
A uve andammus tottus
De sos frores a s'ortu*

*Ja lu aho a manera
A benner a s'ispissu
A narres preghieras*

*Jae bor veni Zizza
A bos ahes carrinnos
In cussa lastra vritta*

*In cussa vritta lastra
Sas izzas bos abbrazzana
Homo sezzes in pasu
Hin punta 'e sos poddihes
Bo che mando unu vasu*

(canto della nonna di Zizza per il fratello ucciso)

*Carminè Corrainè
Beleza rara e fine
sa hiuhes in cara
beleza ine e rara*

*Pesa Carminè Ummoro
sa brilliae 'e pratta
sossonaior d'oro
tutti inoe che lassas.*

*Lena messa sa goa
e sa briglia 'e pratta
sossonaglior d'oro
tottu lassas inoi*

(Per l'uccisione del cognato, sempre la nonna)

*Morto impare Onorato
sa reu torra abbassu
morto compare meu
torra abbassu seu*

Canto di signora Eligia, di Loceri, anni 84

(Canto per una figlia)

*Appu intendiu unu toccu
e chini è su mortu
e chini è su morti
e ch'esti in s'areu nostru
e immoi no istransasa
e propriu po pasca
e propriu po pasca
e po no s'arregodai
a figia mia a cantai
a figia mia a cantai
no d'appu ita coiada
e solu in terra imbucada
e imbucada in terra
tottu sa sua bellesa
tottu po mi arregodai
non bolli predi a nc'intra
chini d'imbuchidi in domu
serraidedda sa porta
chi non imbuchidi in domu nostra
ca non bolli preidi
ca non ddi possu biri
ca e su fattiu de omu mia
ca mai ddu creia
ca ma ddu creia
mi perdia pippia
figia mia stimada
no dda bitta coiada
sa massaiedda ona
po s'agu e po sa spola
e commenti 'e chi faccu
candu d'ascircu po su terrassu*

*s'abba e s'imbula aggrumai
e ca immoi ince pasca
a me mi mesti stranzia
e commenti faia
commenti appa fai
e chene cumpangia
e chene cumpangia
po da dennere in domu mia
ca mi piga su nervosu
c'appu perdiu peri su sposu
c'appu perdiu su sposu
ca non fui una pippia
sessantascinquannus tenia
candu mi soi coiada
e i a cresia soi andada
cun s'echisi dd'appu ndau
e candu m'a domandau
e candu m'a domandau
ca deu m'olia sposada
cun tottus is alimentos
e candu chi ddu e pensu*

(Canto per una ragazza morta di parto)

*Su biri a sorri mia
sa famiglia chi tenianta
e aisciri a Prosperinu
su irmolau in caminu*

*su biri a sorri mia
ispinniasa is pinnias
is pilus s'inda tirau
in su cristus imboddiau
non dd'adi abarrau pinnia
mancu indi deniada*

(Canto per la madre)

*mamma s'indesti andau
e sola i m'a lassau
e cheni cumpangia
deo commenti faia
e commenti e chi faccu
sola bivendu in su sartu
m'inti soi ennia a Loceri
ca no mi pari beru
ca dennia bisongiu
e m'appu ennia sa omu
po mi dda fai in s'ortu
mamma appu perdiu su contu
e itte chin di pariada
chi contenta fiada
e deo commenti appu fattu
ca appu lassau su sartu
ca ndi so ennia a s'ortu
perdiu appu tottu su contu
mamma mia de che mi soi amalaidada
che paralis scalada
Cantau a mammai
e ca fu ziu de babbai
coranta annus teniada
candu fiudada fiada
candu fudi irviudada
quattro pipiasa lassada
che ir bidusu de sa manu
in domu nostra nudda due teniada
solu che una pudda e bia
solu che una pudda e bia
aspettiaus a criai
e sa minestra po comperai
sa minestra po comparai*

*candu è mortu babbai
babbai fu su mortu
a lassau sola a mamma
e po cardedai
sa diabete i deniada
e non s'idda connoscianta
e ha bendiu dus partis de cosa
po ddu portai a s'uspidali
e non c'ia nudda e vai
anti connottu sa malattia
ma non ci tenia mescina
e mammai est'abbarrada
chene babbu e chene dinai
cun is fisciasa e bia
e cosa non ddi deniada
e cosa non ddi deniada
ca andada a Campidanu
a ciocai gosa de pappai
e a bendiu ollu
ca teniada tropi bisonzu
e miserina mammai
sa vemina 'e valore
ca d'anti imbucada peri in presoni
in presoni po gosa!
Po ende dus litrusu de ollu
ca teniada troppu bisongiu
quindisi disì in su presone de Seui
poi m'arregodo in cui
e in ddi d'anti portada a Lanusei
e mancu gosa 'e grei
su chi vudi costrandu a sei
mancu cosa 'e grei*

(Canto per un figlio immaginario)

*Immoi anti nau a cantai
a fisciu miu e stimai
e fisciu miu fu d'ora
e d'indi fai su sonnu
ca mi faisì troppu bisongiu
po mi vairi cumpangia
e ca deu ti olia
ca deu ti olia
ca Giovanna mutia
ca Giovanna mutia
e i cussa e niada
fisciu miu, fisciu miu*

*fisciu miu e itte chindi vaccu
ddu portu a campusantu fisciu miu
fisciu miu e commenti appa fai
su tumbinu a ddi fai
a ddi fai su tumbinu
itte malu destinu
tu chi i ar lassau
cussu destinu malu
e deu a tui ddu naru
fisciu miu fisciu miu*

*fisciu miu e paris a torrai
e paris cun babbai fisciu miu
fisciu miu e paris cun babbai
sa festa eusu a fai
fisciu miu
fisciu miu a su sartu andai
a s'olia po giai aciocai
fisciu miu soi giai spandada
e comenti e chi fìa*

*po sa parti 'e s'olia mia
fisciu miu
fisciu miu cantu e chi du pensu
e a tui rispettu, fisciu miu*

*fisciu miu e a tui spetau
ca forti ddu na, fisciu miu
fisciu miu ca forti ddu nau
anca di studiau, fisciu miu
fisciu miu po ddi vai un onori
ca di via dottori, fisciu miu
fisciu miu ca ddi via dottori
e solo po sa mamma 'e derra
dona sa manu 'e gherra, fisciu miu
fisciu miu e donaddu su strappu
frundendi su tappu, fisciu miu
fisciu miu e torranti a domu
ca 'nciu fai ir bisongiu, fisciu miu
fisciu miu ca 'nci fai bisongiu
chi non prusu in su sonnu, fisciu miu*

*fisciu, fisciu miu e tenendi presenti
acciocandi is parenti, fisciu miu*

*fisciu miu Marioceddu
no esti unu foeddu, fisciu miu
fisciu miu no esti unu foeddu
portau peri a Casteddu, fisciu miu
fisciu miu a Casteddu curau
fisciu miu e curau no dd'ia
da deu non faia, fisciu miu*

*fisciu miu Mariuceddu custu
ette unu buconi pagu gustosu, fisciu miu*

*fisciu miu non t'appu ittu coiau
solu interra imbucau, fisciu miu
fisciu miu, fisciu miu e circaddu a babbau
e paris a torrai*

Canti di Mariedda, Baunei, anni 70

(Canto per il marito di una cugina, morto giovane)

*Frade miu bongiorno
frade miu ca du t'ijer drommiu
frade miu me dd'anti sperau
frade miu non ti ndante scidau
frade miu as fattu dannu mannu
frade miu sa notte 'e capodannu
frade miu, ca teji Addoloretta
frade miu triste aste pu custa festa*

*Non de para colore
ca is troppu su dolore*

Frade miu

*A duoso chin Marchigeddu
non dde scangia foeddu*

Frade miu

*Portau a su spidale
po di pode curare*

*Treji indas cambiau
ma no 'nti dda giuau
frade miu chi in custu caro frade
frade miu ch'in custu frade miu*

frade miu mandò a mamma mia

(Canto per una zia)

*Mamma mia accosto a custu lettu
mammia mia po casi arrespettu
mamma mia a lettu accosto giai
ca è sorre de babbai mamma mia*

*Sia Maria Chercia ingiriada de netas
Figius non 'ha pesau,
ar netas han tentau
mamma mia*

*Tentau non han totus
ma fu sambene nostru
Mamma mi iru bronta andai a cu s'ortu
mamma mi saludadedus totus,
mamma mi pigandu in s'iscalera
mamma mia su coro mi trema
mamma mia a primu arribada
mamma mi issa primu sostada*

*Non coleisi deretta
circai a manu dresta
saludadedu giai
a mamma e a babbu Usai
a issa naraisiddu
ar notizias de us figius
mamma mia
mamma mia scaresce non mi posso
mamma mia nepodes tenes otto
mamma mi ginà sa fattu onore
ca tenede a Dolores
mamma mia*

*Mamma mia ti ddu naro giai
mamma mia tottus ermo nannais
mamma mia nepodér non ar connotu
mamma mi de meda este in cus'ortu*

*Fud'unu dannu mannu
orfanos semus corant'annos
mamma mia*

*A nannai Corria
solu in fotografia
mamma mia*

*Perdiamus cust'orrosa
s'anno chi fu asposa
mamma mia*

*Mamma mi non ar godiou
mamma mia de meda cust'ortu gloriu
mamma mia ti naro mamma mia*

Canto di signora Augusta, di Teti, anni 89:

(Canto al marito)

*Ugo!
Aube ses andandediche
Sola ses lassandemiche
Maridu meu*

*Commente azzo jeo sola
Chi'es chi mi cossola,
Maridu meu*

Che un sos fizzos ebbia

*Attere non c'aiaa
Maridu meu!*

*Maridu meu caru
Andau ses lontanu
Maridu meu*

*Cando benzo a t'invitare
Nammi itte deppo aghe
Maridu meu!*

*Cando benzo a campusantu
A cale muto santu
Maridu meu*

*A chi'es chi m'invoco
Ca como prus non potzo
Maridu meu*

*Maridu meu bellu
Parias unu gravvellu
Maridu meu*

*Anub'est'andada
Tottu sa tua cara
Maridu meu*

*No du sumporto prusu
Diu prego a Zezusu
Maridu meu*

*Diu prego a Maria
Chi a fizzasu tuos
sanos e bonos dor bia*

maridu meu

*dor bia benistante
ca tue sempre costante
maridu meu*

*Sempere a noso penzande
It'es chi non ser nande
Maridu meu*

*Ite ser naendèmi
Però arrespondemi
Maridu meu*

Canto di A: P., al Cristo Re di Lanusei

(Canto per un marito)

*Coru miu stimau
presto t'indi sesi andau
e ca iscisi a chini ar lassau
ca soi addolorada
prangendu e sconsolada
e po chi bisi a babbai
una imposta e di vai
ca soi trista e sconsolada
po pregai po chini a lassau
ca soi trista e sconsolada
triste e manna m'ar lassau*

(Canto per un ragazzo)

*Coru miu stiamau
prestu asi a torrai
ca giai d'iscisi
su chi es capitau*

a unu a unu in de ddu es pigandu

Canto di zia Peppina, di Tertenia, al Cristo Re, anni 100:

*Goppai Sarbadori
i neridi su chi oli,
su chi oli mi neridi
deu olgiu a mi pagai
in trigu o in dinai
in dinai o trigu
ca dei tuttu pigu
ca dei pigu tottu
a s'anima de su morto*

Canto di signora Deiana, di Arzana, al Cristo Re di Lanusei, anni 88:

*(Canto al marito)
Coru miu eite m'as fattu
coro miu anca dolori
appu perdiu s'amori
coro miu eite m'as fattu Gesusu?
Ma non ti bio prusu
coru miu iscurtami
e cantu appu solu su ritrattu
coro miu e i cussu m'abbracciu
coro miu e i cussu m'adoro
ma non ti battidi su coro
coro miu ancas' scronnu
in di sesi andau de omu
coru miu in sese andau de omu
beni peri in su sonnu
coru miu circa de furriari
ca incui istar mali
coro miu coro miu intendedda
ca sa terra niedda*

coro miu

Coru miu prega in cui si podese

coro miu po Valeria e Simone

coro miu coro miu intendedda

po Antoni e Isiscedda

coro miu coro miu

gioia po Pinucciu e Lucia

coro miu e ti du nau e mira

po Chiara e Giuseppina

coro miu e non facciu prusu festa

po Vincenzo e Rosetta

coro miu ancora non ci creo

po Eleonora e Matteo

coro miu coro miu

finia s'allegria

po sa consorte Maria

coro miu coro miu

Canti di Basilio, Loceri:

(Canto alla madre)

Mamma mia

mamma soi muttendo a boci manna

ma non mi ddu spundisi, oh mamma

mamma di mutti Basili

itta bellu su di muttiri

mamma esti unu bellu fueddu

mamma soi muttendudeddu

mamma esti una bella parola

mamma i te muttu ancora

mamma su primu fueddu imparau

mamma appu lammau

mamma appu lammau prima

po meritu e po istimma

*ca giai timeritau ciai
e mamma e su denai
mamma ti ddu nau
ca sa vida m'ar donau
ca sa vida mia disciu
sa dua a postu n'arriscu*

(Canto della nonna al nonno, nel '36)

*e s'annu su trentasesi
de freargiu su mesi
de freargiu su bentidusu
maridu non tengo prusu
e de sa di de oi
sena maridu soi
posta a mezo 'e luttu
ca s'arco d'esti oruttu
oruttu in de s'arcada
sa perda contonada*

(Canto di una donna al figlio morto in guerra)

*E non di soi contenta
ca imprassu sa giacchetta
In cussa cascia serrada
ma non ti bio sa gara*

(Canto per panas)

*Tottu in d'una cascia,
i pongiu fruttu e matta*

(Canto di una zia per una donna morta di parto)

*Iscrio a Casteddu,
e po dibeì nieddu,
e po nieddu dibeì,
intingio po dei*

*e sa prus pitticca,
ancora zuendo sa titta*

(Canto della nonna)

*E non bollu chi tietinti arena
fetti velludu e seda
non bollu chi tietinti ludu
fetta seda e velludu*

(Canto di una donna a cui è morto il fidanzato)

*e coru non ti ddu nau
ca non m'asi sposau
ma mi pongu su nieddu
ca m'as portau s'aneddu
s'aneddu 'e sposai*

(Canto per un bambino)

*E immoi non c'è prus su cantu,
tottu es finiu,
su cantu a ciuliu*

(Una donna in risposta all'attito della moglie del defunto)

*Canta e naraddi oi,
ma non ddi neridi Loi Loi,
ca lui è Loi Marroni,
ed è pagu valori,
no è Loi Brandas,
su chi Loceri cumanda,
su chi Loceri è meri,
de d'onnia beni*

(Canto di una donna al marito)

*In d'unu solu dolori
prangiu unu fradi e un amori*

a chini onnai sa curpa?

Maraditta custa

In d'unu solu prantu

fradi e marido cantu

(Canto di Barisardo)

Babbu miu pesisindi

ca appu fatto peri su sartissu

tottu po issu

e fattu su sartissu

e tottu po issu

eseghissindi unu inconni

e fina a su peconni

(Canto di donna al marito)

Coru miu

e però non m'impiccu

ca tengiu fillus pitticcu

Canti riportati da signora Titina, di Loceri, anni 93:

(Canto di Barisardo per un padre)

Babbu miu Geronni

sa funne 'e su sartissu

Fatta apposta po issu

babbu miu

Babbu miu fatta apposta po issu

e seghissindi un unconni, babbu miu

Babbu miu e seghissindi un unconni

in fundonni in fundonni,

babbu miu

*Babbu miu in fundonni in fundonni
a fundu 'e sa piconni, babbu miu*

(Canto di una madre per la figlia)

*Mercede Mercedina
E po da ponni in fila
e po da ponni in fila
a sa sua Beniamina
a sa sua Beniamina
o Mercede Mercedina
O Mercedina Mercede
cudda chi stimo meda
cudda chi appu in coru
e calamindi s'oru
e s'oru calamindeddu
e ca di pongiu un aneddu
e ca di pongiu un aneddu
un aneddu in sa mano
Mulas Cannas e Pisanu
Mulas Cannas è frorisi
tottu genti 'e valori*

Canto udito da signora Nicolina a Loceri:

(Canto di un uomo alla madre)

*Commenti s'er bella mamma mia
cun s'estiri de isposa,
ser bella commente un'orrosa
ma poitta non t'anti postu
ir buttonisi de babbai
ma poitta, ma poitta
funti propriu bellusu
brillanta commente s'istella prus bella
cussa stella ses tui*

mamma mia bella

ma poitta, poitta non t'anti postu

ir buttonis de babbai

Bibliografia

AZADOVSKJI Mark, *A Siberian Tale Teller*, in *Folklore and Ethnomusicology Monograph Series*, No. 2, University of Texas, Austin, 1974

BRACCINI Tommaso, ROMANI Silvia, *Una passeggiata nell'aldilà. In compagnia degli antichi*, Einaudi, Torino, 2017

BRESCIANI Antonio, *Dei Costumi dell'Isola di Sardegna Comparati con gli Altri Antichissimi Popoli Orientali*, Stab. Tip. Pasquale Androsio, Napoli, 1850

CABIDDU Gino, *Usi Costumi Riti Tradizioni Popolari della Trexenta*, Editrice Sarda Fossataro, Cagliari, 1966

CAGNETTA Franco, *Inchiesta su Orgosolo*, in *Nuovi Argomenti*, Roma, 1954

CAREDDA Gianpaolo, *Le Tradizioni Popolari della Sardegna*, Archivio Fotografico Sardo, Sassari, 1993

CARPITELLA Diego, *Musica Sarda. Canti e danze popolari*, Editore Nota, Udine, (1973) 2011

CATENACCI Carmine, *Il lamento funebre tra la Grecia antica e la Grecia salentina. A proposito dei "Canti di pianto e d'amore dall'antico Salento" editi da B. Montinaro*, in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, New Series, Vol. 53, No. 2, 1996

DELEDDA Grazia, *La Via del Male*, Edidue

DE MARCO Katia, FULLI Emilia, LISSIA Mattea (a cura di), *Musica e Parole*, Arti Grafiche Pisano, Cagliari, 2009

DE MARTINO Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino, (1958) 2008

DE MARTINO Ernesto, *Rapporto Etnografico sul Lamento Funebre Lucano*, in *Mondo popolare e*

magia in Lucania, Basilicata, Roma-Matera 1975

DI NOLA Alfonso M., *Morte e morti*, in *Enciclopedia delle religioni*, a cura di Alfonso M. di Nola & al., vol. 4, Firenze, Vallecchi, 1972, col. 839-870.

GRANET Marcel, *Il Linguaggio del Dolore nel Rituale Funerario della Cina Classica*, in Marcel Granet e Marcel Mauss, *Il Linguaggio dei Sentimenti*, Adelphi, Milano, 1975

HUIZINGA Johan, *Homo Ludens*, Einaudi Editore, Torino, (1946) 2002

JEŽEK Elisabetta, *Lessico. Classi di Parole, Strutture, Combinazioni*, Il Mulino, Bologna, 2005

JÜNGER Ernst, *Terra sarda*, Il Maestrale, Nuoro, 1999

NESPOR Marina, BAFILE Laura, *I suoni del linguaggio*, Il Mulino, Bologna, 2008

NETTL Bruno, *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998

PARDO Italo, *L'esperienza popolare della Morte. Tradizione e Modernizzazione in un Quartiere di Napoli*, in *La Ricerca Folklorica*, No. 7, *Cultura Popolare e Cultura di Massa*, 1983

PASTONESI Paolo, *Tortoli Celu Inferru. La Storia, i Luoghi, le Tradizioni del Territorio di Tortoli e Arbatax*, Editore Grafica, 1991

PENNACINI Cecilia (a cura di) , *La ricerca sul campo in antropologia*, Carocci Editore, Roma, 2013

PREIATA Lucia, *Attitadores e Attitos. Pianto rituale in Sardegna*, Edizioni N.T.P, Pavia, 2012

PROPP Vladimir J., *Il riso rituale nel folclore. A proposito della fiaba di Nesmejana*, in Id., *Edipo alla luce del folclore: quattro studi di etnografia storico-strutturale*, a cura di Clara Strada Janović, Torino, Einaudi, 1975

PROPP Vladimir J., *Le Radici Storiche dei Racconti di Fate*, Bollati Boringhieri, Torino, (1972)
2012

SCHEPER-HUGHES Nancy, LOCK Margareth, *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, in *Medical Anthropology Quarterly*, 1987

TIRAGALLO Felice, PUSCEDDU Antonio Maria, BACHIS Francesco, *Performance, Contesti e Rappresentazioni in una Ricerca sulla Poesia Estemporanea*, in *Progetto INCONTRO. Materiali di Ricerca e di Analisi*, Edizioni Isre, Nuoro, 2011

TURCHI Dolores, *Nughedu Santa Vittoria. Un Paese Custode delle Tradizioni*, Edizioni Iris, Roma, 2007

WAGNER Leopold, *Dizionario Etimologico Sardo*

ZANICHELLI. *Vocabolario della Lingua Italiana*