

STUDI DI FILOLOGIA LINGUISTICA E LETTERATURA IN SARDEGNA

a cura di Dino Manca

VOLUME I



FILOLOGIA DELLA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

STUDI DI FILOLOGIA
LINGUISTICA E LETTERATURA
IN SARDEGNA

a cura di
Dino Manca

VOLUME I

FILOLOGIA DELLA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

Collana di
Filologia, linguistica e critica letteraria

EDIZIONI CRITICHE/8 STRUMENTI/10

DIRETTORE

Dino Manca

COMITATO SCIENTIFICO Tania Baumann - Università di Sassari Franco Brevini - Università di Bergamo Duilio Caocci - Università di Cagliari Maria Carosella - Università di Bari Paolo Cherchi - Università di Chicago Silvia Chessa - Università di Perugia Antonio Di Silvestro - Università di Catania Maurizio Fiorilla - Università di Roma Tre Maria Teresa Laneri - Università di Sassari Gabriella Macciocca - Università di Cagliari Marco Manotta - Università di Sassari Giuseppe Marci - Università di Cagliari Attilio Mastino - Università di Sassari Luigi Matt - Università di Sassari Alessandro Pancheri - Università di Chieti-Pescara Daniele Piccini - Università per Stranieri di Perugia Anna Maria Piredda - Università di Sassari Giambernardo Piroddi - Università di Sassari Simone Pisano - Università di Zurigo Bruno Pischedda - Università di Milano Edgar Radtke - Università di Heidelberg Loredana Salis - Università di Sassari Mauro Sarnelli - Università di Sassari Antonio Soro - Università Tor Vergata di Roma Giovanni Strinna - Università di Sassari Fiorenzo Toso - Università di Sassari

I volumi pubblicati sono passati al vaglio da studiosi competenti per la specifica disciplina. La valutazione è fatta sia all'interno che all'esterno del comitato scientifico. Il comitato scientifico si avvale di almeno due revisori per la pubblicazione di ogni testo. Il meccanismo di revisione, tra pari, offre garanzia di terzietà, assicurando il rispetto dei criteri identificanti il carattere scientifico delle pubblicazioni.

Indirizzo web: www.filologiaitaliana.com

E-mail: filologiaitaliani@libero.it

EDES - Editrice Democratica Sarda

Sede legale, piazzale Segni, 1- Sassari

Tel. 079 262236

E-mail: edesuperstar@yahoo.it

ISBN 978-88-6025-541-9

Stampa: T.A.S. - Tipografi Associati Sassari

Zona industriale Predda Niedda Sud strada 10 - Sassari

Tel. 079 262221

E-mail: tipografatas@gmail.com

2021

STUDI DI FILOLOGIA LINGUISTICA E LETTERATURA IN SARDEGNA

a cura di
Dino Manca

VOLUME I



FILOLOGIA DELLA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ELEONORA. *Lui, Branca Doria, desiderava, anche prima, che Federico crescesse alla corte d'Aragona. Lo diceva sempre: «Quando Federico crescerà, lo manderemo a corte». Così diceva. Anche mio padre era stato a corte per molti anni. È una vecchia usanza di casa nostra, voi lo sapete. Il nonno era amico del Re d'Aragona... Ma ora, tutto è cambiato, non siamo più amici. Federico sarebbe un ostaggio.[...] Perché a lui piacciono i titoli, e sapeva che il Re, per prima cosa, gli avrebbe dato un titolo. Branca Doria si è sempre lasciato incantare da queste cose: conte, marchese... È un mercante di Genova: gli fanno effetto, a lui. Come se non si sapesse che i re questi titoli li danno a cani e a porci. Non c'è soldato di ventura che non possa aspirare a diventare marchese di... Ah! Ma noi, noi no: noi siamo giudici d'Arborea. Non abbiamo l'investitura del Re, né dell'Imperatore, del Papa ce ne ne [...] Noi l'investitura l'abbiamo dal popolo.*

[G. DESSÌ, *Eleonora d'Arborea*, a c. di N. Tanda, Sassari, Edes, 1995]



ISTITUTO
ETNOGRAFICO
DELLA SARDEGNA

Il presente volume è il risultato dell'attività di studio e di ricerca scientifica svolta nell'ambito del progetto dal titolo *Filologia della letteratura dei Sardi* finanziato dall'ISTITUTO SUPERIORE REGIONALE ETNOGRAFICO DELLA SARDEGNA (ISRE).

IMMAGINE DI COPERTINA: *Carta de Logu* [Inc. 230 - Biblioteca Universitaria di Cagliari].

INDICE

VOLUME PRIMO

DINO MANCA	
Studi di filologia, linguistica e letteratura in Sardegna	I
GIAMPAOLO MELE	
<i>Sa Juighissa</i> : parole e suoni dal Medioevo all' <i>Eleonora d'Arborea</i> di Dessì-Oppo (un approccio interdisciplinare)	1
PAOLO CHERCHI	
Una «stanza sarda» e la leggenda di una fonte che smaschera i ladri spergiuri	151
MARTA GALIÑANES GALLÉN	
Tra Spagna e Sardegna nel Cinquecento: collegamenti intertestuali da Lofrasso ai Rinascentisti spagnoli	173
MAURIZIO VIRDIS	
Salvadore Vidale e l' <i>Urania sulcitana</i> . Sant'Antioco: un santo eroe sardo, barocco, teatrale	215
FIORENZO TOSO	
I primi testi letterari in tabarchino. Qualche considerazione	243
GLORIA TURTAS	
<i>Lignu santu veneradu</i> : i più antichi <i>gosos</i> sulla santa Croce (sec. XVI). Note storiche e ipotesi sulle origini del canto devozionale in Sardegna (con edizione di testi)	261

VOLUME SECONDO

CHIARA COCCO

La poesia estemporanea logudorese.

(Due poeti di Silanus: Marieddu Màsala e Frantziscu Mura) 311

MARZIA CARIA

«Voci e modi errati» nei manuali di provincialismi sardi
tra fine Ottocento e inizio Novecento

363

SUSANNA PAULIS

Per Grazia ricevuta 379

STEFANO FOGARIZZU

Letteratura contemporanea in lingua sarda e italiana.

(Appunti per un nuovo approccio) 397

SIMONE PISANO

Appunti linguistici sulla varietà di Lollove 423

ANTONIO SORO

Dal Dio oscuro all'icona: mimesi idolopoietica

tra *nomos* e *physis* in Grazia Deledda 453

GIAMBERNARDO PIRODDI

«*Forza paris!*». Mistica della patria ed epica della Grande guerra
nel poemetto *L'eroe cieco* di Salvator Ruju

501

MAURIZIO BRIANDA

Pietro Casu e il romanzo deleddiano che guarda oltre 535

VOLUME TERZO

DINO MANCA

La «poesia onesta» di Publio Dui, il cantore delle pietre.
(Verso l'edizione critica)

589

FABIO MATZAU

Ore d'Ozïo. Poesie in Gallurese di Raimondo Chiodino.
(Verso l'edizione critica)

699

GIAMBERNARDO PIRODDI

Dai *Cantos antigos* ai *Cantos urtimos*. Le rappresentazioni
della Sardegna nella poesia di Predu Mura

763

SUSANNA PAULIS

Dall'umorismo alla tragedia. La *mise en scène* della tradizione
come attrattiva turistica: rappresentazioni a confronto

817

DINO MANCA

Lingue e culture della Sardegna. Per una nuova
comunicazione letteraria policentrica e plurilingue

841

VOLUME QUARTO

Bibliografia generale

961

Indice dei nomi

1087

STUDI DI FILOLOGIA, LINGUISTICA
E LETTERATURA IN SARDEGNA

Dino Manca

I saggi proposti in questo volume s'inseriscono nel solco di un orientamento di studi e di ricerche già avviato con la collana «Filologia della letteratura degli Italiani» alcuni anni fa, dentro la più generale e articolata opera di recupero di una testualità plurilingue, orale e scritta, che ha concorso, a suo modo, a costruire nei secoli il variegato sistema linguistico e letterario dei Sardi dal Medioevo all'età contemporanea. I singoli contributi sono, dunque, il risultato degli interessi di studio maturati negli anni da filologi, linguisti, critici letterari e antropologi.

La collettanea si apre con il contributo di Giampaolo Mele dal titolo *Sa Juighissa: parole e suoni dal Medioevo all'Eleonora d'Arborea di Dessì-Oppo (un approccio interdisciplinare)*. Partito da un interesse per l'*Eleonora d'Arborea* di Giuseppe Dessì (1964) e di Franco Oppo (1976), il saggio si è successivamente esteso alla figura della *Juighissa*, inquadrata nella storia, nella storiografia e nella cultura, con un approccio interdisciplinare. La prima parte evoca la genesi e le vicende della *pièce* di Dessì, su cui si basa il libretto dell'omonima opera di Oppo e si sofferma poi su un obliato opuscolo storico in lingua sarda su *Eleonora d'Arborea* (1963), ritrovato dall'autore, sinora attribuito a Giuseppe Dessì di Villacidro, e riassegnato a un omonimo Giuseppe Dessì di Sanluri. La trattazione affronta anche la *Juighissa* come formidabile *simbolo identitario* dell'Isola. Nella seconda parte si è proposta una ricostruzione inedita del mondo dei suoni e delle parole, vivi nella seconda metà del Trecento arborense, di tradizione orale e scritta. Mele, paleografo testuale e musicale di originaria formazione, approfondisce i rapporti di Eleonora con il mondo del canto liturgico, ma non solo. È così affiorato il *soundscape* del mondo medioevale (sardo e cosmopolita) della Giudicessa tra *suoni, parole e silenzi*, in campo sacro e profano. Si sono utilizzate soprattutto fonti documentarie dell'ACA di Barcellona, anche con puntualizzazioni paleografiche e nuove esegesi, riguardanti cerimoniali di corte, giullari, gridi di guerra,

laudes militari, e campane (tra cui la celebre campana della libertà di San Francesco, che in realtà nella sua iscrizione ricalca moduli comuni a tutta l'Europa cristiana). Si include una trascrizione critica del documento del 1354 che cita il canto 'identitario' *Ellori ellori elliri liri* doy, e rimandi a una raffinata ballata dell'*Ars subtilior* in onore del re Giovanni I d'Aragona, per la spedizione contro i Sardi, ai tempi di Eleonora. La terza parte ricostruisce la sublimazione ottocentesca della *Sarda Eroina* in poesie, romanzi, inni, drammi, melodrammi, accademie storiche e letterarie, feste e fasti civili che culminarono dell'inaugurazione del monumento a Eleonora a Oristano (1881). In controluce il giallo dei Falsi d'Arborea. Tra i vari testi e musiche, spiccò la *Eleonora d'Arborea* (1871) di Carlotta Ferrari. Per la prima volta viene resa nota la musica (sinora si conosceva solo il testo letterario) del celebre inno per la Giudicessa *Fulminar la superba* Aragona, cantato anche da uno svogliato alunno, Antonio Gramsci. Si illustra una ingente produzione poetica, in italiano e in sardo. Emerge l'apporto, sinora misconosciuto, di Giovanni Spano come poeta, grazie alla sua *Leonorodia*, e i contributi di diversi autori che cantarono *Sa Juighissa* sia a *bolu*, sia a *taulinu*. Tra le varie scoperte (e/o riscoperte) si segnalano le ottave su Eleonora (1902), sinora ritenute perdute, del cantastorie Giovanni Filippo Pirisi Pirino. La quarta parte ritorna a Oppo-Dessì, evocando il *soundscape* del racconto drammatico dello scrittore di Villacidro e presenta analisi metriche e musicali. Si rievoca inoltre un'altra obliata *Eleonora d'Arborea* (1968), *Ouverture* di Vincenzo Mortari e altre opere dimenticate. La prima delle tre Appendici, passa in disamina *Fonti storiche e documenti* per un primo orientamento critico: un vasto monitoraggio sulla *Juighissa* dal Medioevo ai giorni nostri. Nella seconda Appendice, infine, si accampa ampia e inedita documentazione su *Arma Arboree*, utilizzando i *Procesos contra los Arborea*.

Il contributo di Paolo Cherchi (*Una «stanza sarda» e la leggenda di una fonte che smaschera i ladri spergiuri*), filologo, storico della letteratura e professore emerito dell'Università di Chicago, ha invece in oggetto le vicissitudini editoriali di una leggenda circa l'esistenza, in Sardegna, di una fonte che renderebbe ciechi gli spergiuri e i bugiardi. Benché la materia possa apparire a primo acchito di poco conto, non mancò di suscitare problemi insospettati, finanche di natura patriottica e teologica.

È grazie a Solino, autore nella metà del III secolo del *De mirabilibus mundi* (noto anche come *Polybistor*), che la leggenda della fontana sarda entrò nelle liste dei portenti di natura. La riprese poi Isidoro di Siviglia, accogliendola nelle sue *Origines* o *Etymologiae*. Dopo secoli, la notizia riappare fra gli enciclopedisti del Duecento; entrata nelle opere di consultazione, trova una via aperta alla divulgazione. Il primo a darne notizia in volgare è Fazio degli Uberti nel *Dittamondo*, alla metà del Trecento; dopodiché se ne perdono ancora le tracce, per quasi due secoli. Sarà Sigismondo Arquer a reintrodurla in circolazione – peraltro contestandone – egli stesso la credibilità, nella *Sardiniae brevis historia et descriptio*. Essa troverà poi ospitalità nell'opera postuma di Leandro Alberti (1561), nella *Corographia sarda* di Giovanni Francesco Fara, passando per la penna di Tommaso Porcacchi prima e Tomaso Garzoni poi: il canonico lateranense (1549-1589) che, ricorrendo al metodo scolastico con cui dai libri s'intendevano ricavare le verità del mondo reale, mise fine alla leggenda della fonte sarda. Tuttavia una *macula originalis* indubbiamente l'aveva: non possedeva un nome, un'ubicazione, un eroe, un personaggio capace di imporsi alla memoria dei posteri. Ciò impedì che qualche poeta se ne appropriasse e la facesse entrare davvero tra le leggende: quelle che hanno un nucleo narrativo a tenerle in vita.

Scopo principale del lavoro di Marta Galiñanes Gallén (*Tra Spagna e Sardegna nel Cinquecento: collegamenti intertestuali da Lofrasso ai Rinascimentisti spagnoli*), professoressa di Letteratura spagnola all'Università di Sassari, è quello di confermare come la Sardegna, durante il periodo della dominazione spagnola, sia stata perfettamente inserita nel circuito culturale che collegava i diversi regni e territori che facevano parte della monarchia ispanica, rifiutando così la considerazione negativa di questo periodo, profondamente segnata dai pregiudizi derivati dalla «leggenda nera» spagnola. Si ripercorrono così una serie di aspetti che hanno agito come punti focali per la diffusione della cultura ispanica fino a raggiungere il nucleo centrale del lavoro: la riflessione sulla presenza della poesia di autori dell'area iberica nei *Diez libros de Fortuna de Amor*, l'opera principale di quello che può essere considerato il primo autore sardo conosciuto all'estero in età moderna, Antonio Lofrasso. Infatti, *Fortuna de Amor*, riflesso di una società meticcias e multilingue, è un

chiaro frutto del contesto storico-sociale sardo dell'epoca, ed è proprio in tale contesto che l'opera acquista pieno significato. Al di là della sua tradizionale classificazione all'interno del romanzo pastorale, tanto imprecisa quanto infelice, vedremo come l'opera di Lofrasso sia in realtà strutturata come una galleria di diversi generi testuali, in cui le connessioni con la lirica iberica rinascimentale sono più che evidenti. In conclusione, e in quello che potrebbe essere considerato un viaggio di andata e ritorno di rapporti intertestuali, viene presentato lo stretto legame dell'opera del sardo con la figura di Miguel de Cervantes.

Figura di sicuro interesse nell'ambito degli studi letterari del Seicento è quella di fra Salvatore Vidale (al secolo Giovanni Andrea Simone Contini, Maracalagonis 1581-Roma 1647). Egli fu persona dall'attività multiforme e spesso convulsa, assai spesso incline ad affermazioni e proposizioni 'fantasiose', dottore *in utroque iure*, sacerdote poi entrato nell'Ordine dei Frati Minori, dove praticò quale vivace ed eloquente predicatore; multilingue è la sua produzione: in sardo, italiano, spagnolo e latino; una produzione che meriterebbe un'attenzione maggiore (e scevra di pregiudizi) di quanto non gliene sia stata concessa. Le pagine proposte dal filologo romano Maurizio Virdis, dal titolo *Salvatore Vidale e l'Urania sulcitana. Sant'Antioco un santo eroe sardo, barocco, teatrale*, intendono gettare uno sguardo attento e proporre alcune linee interpretative sulla sua opera in lingua sarda, *L'Urania sulcitana* (1638), appunto, poema agiografico in ottave. Viene qui esaminata la particolare cifra semiotica del poema, che può inquadrarsi, pur mantenendo caratteri suoi propri, nella poetica del poema agiografico seicentesco europeo. Il poema, imperniato sul contrasto drammatico fra fede cristiana e paganesimo, con largo uso del meraviglioso cristiano, si conclude – ed è questa la parte che maggiormente attrae – con il rapimento mistico del Santo che conclude la sua esistenza terrena. La drammaticità assume una marcata *allure* teatrale, e di allettante teatralità, talvolta persino calcolatamente istrionica, è intrisa la sua scrittura. Non va peraltro dimenticato l'aspetto linguistico, sovrabbondantemente barocco e carico della retorica così propria del Seicento, che il nostro autore adopera con consapevole perizia. E neppure va taciuta la consapevolezza che Salvatore Vidale aveva della questione della lingua

sarda che, all'epoca, muoveva i primi suoi passi verso la costruzione di un registro letterario. In questo registro fra Salvatore Vitale costruisce un originale impasto che, basato sulla varietà sardo logudorese, immette forme e parole campidanesi, oltre che, e con abbondanza, italiane e spagnole.

Il contributo di Fiorenzo Toso (*I primi testi letterari in tabarchino*), linguista e dialettologo dell'Università di Sassari, analizza dal punto di vista linguistico e letterario due sonetti di Enrico Grasso, datati al 1883, che rappresentano il primo esempio di testi scritti con intendimenti artistici in lingua tabarchina, la varietà ligure parlata in Sardegna sulle isole di San Pietro e Sant'Antioco. Facendo anche riferimento ad altri testi scritti a carattere non letterario prodotti tra il sec. XIX e i primi decenni del XX, il glottologo ligure svolge alcune considerazioni di carattere generale sulle motivazioni che possono spingere un autore a dare vita per la prima volta all'elaborazione di componimenti redatti in una lingua tradizionalmente priva di utilizzi letterari, e sui ritardi in tal senso determinati da una consuetudine prevalente all'oralità.

Fra i primi documenti ad attestare il legame fra componimenti paraliturgici e devozionali, e ambiente confraternale in Sardegna, spicca l'*Officium Disciplinatorum sanctissime Crucis* di Borutta (1592), copia indiretta di un codice sassarese non conservato. Le *coplas* trascritte al suo interno, infatti, *O anima dolorosa* (*Nostra Signora de sa Rosa*) e *Lignu santu veneradu*, si pongono alle origini di uno dei generi letterari e musicali più diffusi e conosciuti nell'Isola: i *gosos*. Grazie alla recente riscoperta di alcuni documenti (secolo XVI) appartenenti all'archivio dell'Arciconfraternita di Santa Croce di Sassari, nel saggio della ricercatrice Gloria Turtas – dal titolo *Lignu santu veneradu: i più antichi gosos sulla santa Croce (sec. XVI)* – si è cercato di indagare, innanzitutto, il contesto storico di circolazione del suo Ufficio e di approfondire la storia e la documentazione del sodalizio stesso. Ci si è poi soffermati sul *Codice di Borutta* e i due *gosos* conservati. In particolare sono state analizzate la diffusione e la fortuna – fra scrittura e oralità, liturgia e paraliturgia – di *Lignu santu veneradu*, primo componimento devozionale rivolto alla santa Croce noto in Sardegna, attraverso un percorso testuale ed esecutivo che giunge sino ai nostri giorni. Si è tentato, infine, di presentare una nuova edizione

interpretativa dei due *gosos*, resasi necessaria in seguito al confronto fra il *Codice di Borutta* e le precedenti edizioni.

In Sardegna sono presenti diverse tipologie di poesia orale. Tra queste gode di grande fortuna la poesia d'improvvisazione *a ottadas*. Questa forma di produzione estemporanea, regolamentata da norme ben precise, protagonista di epiche dispute tra poeti professionisti e organizzata in occasione delle principali feste isolane, è oggetto di trattazione della studiosa Chiara Cocco (*La poesia estemporanea logudorese. Due poeti di Silanus: Marieddu Màsala e Frantziscu Mura*). L'analisi delle sue peculiarità testuali ha permesso di trovare analogie e differenze con la versificazione orale del mondo antico. Il vero punto di partenza per i cantori professionisti di poesia estemporanea è la disputa in versi non ufficiale. Da questa prima palestra compositiva – occasione unica per allenare la Musa e affinare la tecnica – ha preso avvio il percorso di Frantziscu Mura e Marieddu Màsala, poeti di Silanus. I due, quasi coetanei, cantori dilettanti fin da bambini, hanno infatti col tempo intrapreso con successo la strada del professionismo, costituendo un *unicum*: nessun altro paese in Sardegna ha mai contemporaneamente avuto sul palco due eccellenze appartenenti alla stessa generazione.

Il saggio di Marzia Caria, docente di Linguistica italiana all'Università La Sapienza di Roma, prende invece in considerazione la produzione di manualetti di «provincialismi» diffusi in Sardegna tra fine Ottocento e primo Novecento (*«Voci e modi errati» nei manualetti di provincialismi sardi tra fine Ottocento e inizio Novecento*). Si tratta di veri e propri repertori di sardismi (fonologici, grammaticali e lessicali), compilati da insegnanti delle scuole elementari o medie con l'obiettivo di allontanare gli scolari dall'uso di forme tipiche dell'italiano regionale di Sardegna. L'avversione verso i regionalismi, su cui è improntata questo tipo di manualistica scolastica italiana Otto-Novecentesca, colpisce in particolar modo nel nostro caso i sardismi semantici, ossia quei termini che esistono anche in italiano, ma con un diverso significato (es. *alzare* per «salire», *cattivo* per «malato»). Di un certo interesse, inoltre, le critiche che altri insegnanti o autorevoli studiosi del sardo riservarono a questi librettini, di cui rimane traccia all'interno di recensioni pubblicate sulle più prestigiose riviste isolane di quel periodo. Come mostrano alcuni esempi proposti nel

saggio, l'aspetto più controverso riguardava in particolare l'esiguità del numero delle forme raccolte, ma soprattutto l'errata classificazione come sardismi di forme che in realtà non lo erano o l'esclusione di sardismi veri e propri: in sostanza la loro scarsa scientificità. Tuttavia, al di là dei loro limiti, di questi manuali se ne apprezzava in modo particolare l'utilità a fini didattici, a conferma di quanto fosse ancora sentita a quest'altezza cronologica l'esigenza di poter disporre di nuovi strumenti «pratici» attraverso i quali sradicare forme e modi del lessico locale (italiano, non dialettale) dalle abitudini linguistiche degli studenti.

L'antropologa Susanna Paulis nel suo saggio mostra come Grazia Deledda, sebbene inizialmente non abbia incontrato il favore dei suoi conterranei, sia stata oggi riscoperta come *marker* semiotico nel processo di valorizzazione del territorio, non solo barbaricino, ma più genericamente isolano, e come sia stata riscoperta, secondo un processo di «filiazione inversa» quale antenata illustre dei sardi di oggi (*Per Grazia ricevuta*). Alla scrittrice nuorese nessuno può fare a meno di tributare il merito di aver contribuito a rendere la propria terra attraente agli occhi degli osservatori esterni, tanto che l'antropologo Giulio Angioni – pur avendo dichiarato di non riconoscersi nelle sue rappresentazioni – ha tuttavia riconosciuto che se in Sardegna «c'è una che merita il parco letterario è proprio lei, perché noi esistiamo come sardi nel mondo nei modi in cui ci ha rappresentato». La sua scrittura viene addirittura sfruttata all'interno del *marketing* emozionale da diverse aziende, fra le quali questo saggio propone l'esempio dell'enologica Mulleri di Quartucciu, in provincia di Cagliari. I nomi individuali dei vini di Mulleri traggono ispirazione ciascuno da un romanzo o una novella deleddiana e recano in etichetta, quale testo enogrammatico, una citazione della scrittrice legata al paesaggio sardo, che «nel mercato globale delle differenze culturali», miri a sfruttare, con finalità seduttive, il contributo emozionale dell'immaginario paesaggistico del nostro Nobel.

Il contributo del dottore di ricerca dell'Università di Vienna Stefano Fogarizzu propone a seguire una serie di riflessioni per un nuovo approccio alla narrativa contemporanea in lingua sarda e italiana (*Letteratura contemporanea in lingua sarda e italiana. Appunti per un nuovo approccio*). Nella prima delle tre parti si espongono i più importanti fattori

extra-testuali che influenzano la produzione letteraria, principalmente quella in *limba*: la situazione sociolinguistica dell'isola e quindi anche la questione dello standard linguistico; l'editoria e l'industria del libro; l'influenza delle riviste e dei premi letterari sulla produzione; e il profilo degli autori/autrici in lingua sarda. La seconda parte è dedicata al rapporto tra letteratura, cultura e spazio (culturale), volta a mettere in evidenza principalmente il ruolo della produzione letteraria in ottica filologica. Si prendono in considerazione teorie di studiosi e studiose quali, tra i tanti, Ricoeur, Bal, Foucault, Simmel e Lotman. La terza parte è dedicata alle riflessioni sui caratteri di un nuovo approccio alla narrativa contemporanea in sardo e in italiano, basato sulle concezioni esposte nelle due parti precedenti: le considerazioni di ordine pratico (parte prima) unite alle proposte teoriche (parte seconda). Quest'ultima unità di contenuto argomentativo si completa con il sunto ragionato degli orientamenti di pensiero sulla situazione letteraria in Sardegna sia da parte dei critici che di alcuni esponenti dell'editoria. Ne deriva un approccio per cui ai testi in sardo e italiano è assegnata pari dignità assiologica e grazie al quale è possibile mettere in evidenza la dialogicità tra i vari testi – indipendentemente dalla lingua di produzione – e anche la dialettica con lo spazio culturale sardo che li crea e di cui sono parte e espressione.

Il saggio del linguistica e dialettologo dell'Università di Zurigo Simone Pisano (*Appunti linguistici sulla varietà di Lollove*) mira invece a dare una prima descrizione della varietà di Lollove (Nuoro) in un'ottica contrastiva. Le caratteristiche fonologiche, morfologiche e lessicali del lollovese saranno infatti confrontate con quelle delle parlate vicine (soprattutto Nuoro e Orune). Nella seconda sezione, invece, lo studioso illustra, nello specifico, alcune caratteristiche della flessione verbale e si cercherà di analizzare soprattutto alcuni verbi irregolari mostrando come i *morfomi* (ARONOFF 1994; MAIDEN 2011, 2018, 2021; LOPORCARO 2013) influiscano nella «regolarizzazione» di alcuni di questi paradigmi.

Dal Dio oscuro all'icona: mimesi idolo-poietica tra nomos e physis in Grazia Deledda è il titolo del contributo proposto da Antonio Soro, studioso della letteratura italiana, che si propone di approfondire il rapporto esistente tra la fede religiosa dei personaggi deleddiani e la morale

collettiva. Soro rende esplicita e argomenta la struttura profondamente patriarcale della religione nei romanzi della scrittrice nuorese e le deformazioni che la spiritualità subisce da tradizioni e norme consuetudinarie (sia per ragioni storico-antropologiche che in conseguenza della grande crisi catechetica europea antecedente l'opera riformatrice di Pio X, i cui effetti tuttavia saranno molto tardi). Colpa e castigo sono le due condizioni attorno alle quali orbita la fede in un Dio oscuro e inaccessibile; concezione dalla quale Grazia Deledda appare prendere le distanze. La riflessione finale è sul rapporto tra romanzo e lettore conterraneo: questi appare chiamato a travalicare l'angosciante oscurità di remotissima origine e a osservare la realtà con occhi nuovi, finalmente liberi da quelle visioni deformi o dai timori spettrali che piagano le comunità della terra natia della scrittrice.

Il contributo di taglio filologico dello studioso Giambernardo Piroddi (*«Forza parìs!». Mistica della patria ed epica della Grande guerra nel poemetto L'eroe cieco di Salvator Ruiu*) approfondisce alcune tematiche relative all'opera del poeta sassarese, fecondo autore bilingue, in italiano ed in sassarese, nonché poliedrica figura di intellettuale i cui importanti sodalizi culturali, a partire dai primi del Novecento, coprono un arco temporale lungo più di cinquant'anni. Dal desiderio dello stesso autore di partecipare direttamente al primo conflitto mondiale nasce il poemetto epico-lirico in oggetto, dedicato a Ignazio Sanna: soldato divenuto cieco in seguito all'estremo sacrificio eroico in guerra. Nato a Laerru, nella subregione dell'Anglona, Sanna fu insignito della medaglia d'argento al valor militare: prima onorificenza attribuita durante la Grande Guerra dal Regno d'Italia ad un appartenente alla gloriosa 'Brigata Sassari'. *L'eroe cieco* cominciò a circolare dapprima in estratti nella pubblicistica periodica dell'epoca. L'opera ci è stata trasmessa attraverso testimoni a stampa: i citati estratti su quotidiani e riviste (non tutti conservati); l'*editio princeps* pubblicata a Sassari nel 1948 per i tipi di Gallizzi; un postillato con correzioni autografe alla *princeps* vergate nella prospettiva di ripubblicare il canto; una nuova edizione accresciuta, edita nel 1956, sempre per Gallizzi. Numerose stratificazioni letterarie si reverberano sul poemetto, laddove il modello epico inscindibilmente si lega alla poesia d'occasione, e quest'ultima altro non è se non il conflitto

cui i giovani sardi partecipano, a prezzo delle loro vite. La dura cronaca si fa poesia, e questa nuovamente dolorosa cronaca dalla quale germina quella ‘Sardegna eroica’ di cui scriveva all’epoca Gaetano Afeltra; eroismo che assai risente di un’*allure* dannunziana e del fascino di *kalòs thànatos*, ‘bella morte’ sul campo di battaglia: sicuro nutrimento e linfa al mito della nazione, nell’esaltazione del sacrificio patriottico. Il saggio anticipa, inoltre, alcuni degli aspetti filologici oggetto dell’edizione critica del poemetto in preparazione per i tipi di questa collana, inerenti la vicenda genetico-evolutiva dell’opera.

Nel 1910 lo scrittore Pietro Casu pubblicò il suo primo romanzo, *Notte sarda*, attirando su di sé l’attenzione della critica nazionale. Molti osservatori, visto l’enorme successo, attesero l’opera che avrebbe potuto consacrarlo, ma questa, per varie ragioni, non arrivò mai. Inserirsi nel panorama letterario del tempo nella difficile veste di sacerdote-scrittore, su di lui iniziano a gravare le sempre più pressanti critiche del mondo ecclesiastico che passò al vaglio i suoi scritti. Peraltro la questione dell’*imprimatur* finì per complicare i già delicati rapporti con gli editori. Tali giudizi influirono negativamente sulla sua scrittura che, da un certo momento in poi, divenne anemica ed oltremodo moralistica. Inizialmente i suoi romanzi vennero accostati a quelli deleddiani, come ricorda l’autore stesso. Tuttavia il differente impianto ideologico dei primi ha portato alcuni studiosi a considerare la sua produzione postdeleddiana, giudizio in auge tutt’oggi. Analizzando con perizia la produzione del berchiddese però, lo studioso Maurizio Brianda col suo saggio (*Pietro Casu e il romanzo deleddiano che guarda oltre*) ci avverte di quanto l’accostamento con la scrittrice nuorese sia tutt’altro che fuorviante, soprattutto se si prendono in considerazione *Notte sarda* e *Ghermita al core*. Oltre ad alcune inequivocabili scelte stilistiche, il legame tra i due è evidente per le molteplici intertestualità. Ragguardevole è inoltre la sua produzione in lingua sarda, dalle *Preigas* alle splendide *Cantones de Nadale*.

L’oggetto della trattazione del saggio che segue riguarda lo studio di una parte scelta dell’opera di Publio Emilio Dui, poeta di Lula (*La «poesia onesta» di Publio Dui, il cantore delle pietre. Verso l’edizione critica*). Questa preliminare proposta di restituzione testuale con esegesi è da

considerarsi propedeutica all'approntamento dell'edizione critica di un *corpus* più ampio di poesie. A oggi non esiste alcuna raccolta della sua produzione sistematicamente e organicamente allestita e pubblicata. Ma soprattutto manca una edizione presentata quale risultato di un rigoroso lavoro di ricerca, raccolta e comparazione dei testimoni e delle fonti (manoscritte e a stampa) e di restituzione degli originali tramite la scelta delle varianti d'autore, l'individuazione ed emendazione delle innovazioni trasmesse dalla tradizione, l'interpretazione e ricostituzione delle lezioni dubbie e controverse. Eppure i versi di Dui hanno circolato e continuano a vivere nella memoria di molti, e in taluni casi a essere fruiti e ricodificati in quanto espressione di una vulgata comune. Qualsiasi testualità, infatti, quando non scritta e non fissata tende inevitabilmente a diventare, nella sua trasmissione di memoria, patrimonio condiviso della comunità, che se ne appropria e non di rado la riadatta ai nuovi contesti situazionali e culturali. La tradizione superstita della sua opera poetica è costituita da stesure manoscritte e dattiloscritte, fogli sparsi e annotazioni varie che precedono le redazioni definitive, edizioni su riviste, appunti preparatori, nuclei generativi e primitive fasi di elaborazione, registrazioni e preziose trasmissioni orali dei testi. Si deve all'amorosa cura del figlio Gianfranco la conservazione, insieme al *corpus* avantestuale e testuale, di una documentazione paratestuale fatta di quaderni autografi (contenenti importanti notizie biografiche), interviste, articoli, recensioni, ricordi, pubblicazioni periodiche, informazioni accessorie, che rendono edotto il lettore della personalità dell'autore oltre che della circolazione e della ricezione della sua opera. Esiste poi l'altra importante tradizione, orale e indiretta, affidata alla memoria e all'imperituro ricordo dei tanti che lo conobbero ed ebbero la fortuna di apprezzarne l'indiscutibile talento poetico oltre che lo straordinario valore umano. Il lavoro filologico proposto dal sottoscritto non poteva non tener conto – e non solo nella preliminare fase della *recensio* – con una tale variegata qualità e quantità di testimonianze e di fonti.

Di Raimondo Chiodino (Arzachena, 1875 - 1964) e della sua raccolta di poesie in gallurese *Ore d'Ozjo* tratta il contributo che segue. Lo studioso Fabio Matzau si cimenta con metodo filologico con una ricca

varietà di forme e di contenuti e con una tradizione poetica ampiamente consolidata: convenzionale nei temi, nei modi e nella rima, priva di canto eroico, basata sull'abilità metrica, aperta al rapporto epistolare, caratterizzata dal tema religioso e morale, sentenziosa e difficilmente introspettiva, talvolta umoristica, civile poiché interprete dei problemi e delle aspirazioni, del corretto e dell'ingiusto, del bene e del male, del buono e del bello, del cattivo e dell'invenusto. Nella silloge si trova la lirica amorosa, il distillato moraleggiante, la poesia d'occasione, quella epistolare, il componimento critico e quello intimo-esistenziale. Le forme strofiche rilevabili sono molteplici, tutte note all'interno della tradizione poetica gallurese. Vi è nel Chiodino un'*ars* lirica che, raccogliendo dichiaratamente l'eredità dell'*Alluttu* e del Sechi, ricerca la soluzione del verso piano, elegante, mai artificioso. Il *labor limae* raffina i moduli poetici dominanti dell'ottava e dell'endecasillabo. Al censimento non mancano tuttavia forme quali la sestina e la novena, il settenario e l'ottonario. L'immaginario del versificare accoglie tragedie reali e drammi minori, da intendersi ineludibili entro una produzione che è cronaca oltreché dettato lirico. Una poesia, quella gallurese, legata a un proprio canone, smarcato e peculiare rispetto ad altre produzioni letterarie, eppure inglobante tendenze artistiche di più ampio respiro (si pensi ai motivi arcadici). Nel poeta di Arzachena v'è un momento in cui si esprime, almeno sul piano dei contenuti, l'essenza di questo comporre: forte la demarcazione rispetto alla poesia eroica e rispetto alle civiltà decisive nella parabola umana. Il Chiodino ha nel proprio il canto della poesia degli stazzi, espressione di un mondo autentico, semplice e sobrio, rispettoso e schietto.

Il secondo contributo di Giambernardo Piroddi dal titolo *Dai cantos anticos ai cantos urtimos* (*Le rappresentazioni della Sardegna nella poesia di Predu Mura*) intende invece analizzare le prime due delle tre sillogi poetiche che formano la raccolta *Sas poesias d'una bida*. Per questa ragione si è optato, diversamente dalla 'ultima volontà dell'autore' che aveva espresso l'intenzione di proporre un percorso *à rebours* (dai *cantos urtimos* ai *cantos anticos*), per seguire l'ordine cronologico di composizione delle liriche (dagli *anticos* agli *urtimos*): dunque dalla *pitzinnia* alla maturità artistica, al fine di evidenziare a pieno la crescita stilistica autorale e le

molteplici rappresentazioni della Sardegna che da essa sono scaturite. Relativamente ai contenuti, le liriche della prima e della seconda silloge testimoniano il profondo rapporto che lega il poeta alla natura da lui cantata: immensa e sconfinata, retta da regole invincibili. Tuttavia, pur pagando un evidente tributo alle ambientazioni bucoliche della cosiddetta 'Arcadia sarda' rappresentata da Pietro Pisurzi e Luca Cubeddu nel Settecento ed in seconda battuta da Paolo Mossa nell'Ottocento, Mura se ne distanzia nettamente, non accogliendo il carattere pedagogico-allegorico e la sentenziosità tipica della loro produzione. L'*humus* ideale della sua poetica è pertanto sostanzialmente diverso da quello dei predecessori, e lo dimostra pienamente la seconda silloge (*Cantos quasi urtimos*), in cui il linguaggio dell'artigiano di versi isilese comincia ad avvalersi della forza dell'analogia di matrice simbolista e del portato delle poetiche di Ungaretti e Lorca. Il suo stile andrà pertanto definitivamente modellandosi in quella direzione, strenuamente negando la matrice 'barbarica' cara a Sebastiano Satta ma non la lingua dei Sardi. Con essa il poeta dà il suo sostanziale contributo a forgiare, da ramaio della parola quale si definiva, quell'automodello culturale che gli consentirà di aprirsi con fiducia alle influenze più moderne del Novecento letterario italiano ed europeo.

Il secondo contributo di Susanna Paulis prende le mosse dalla riflessione che il tema della dialettica fra tradizione e modernità, di grande attualità, sia, effettivamente, di vecchia data (*Dall'umorismo alla tragedia. La mise en scène della tradizione come attrattiva turistica: rappresentazioni a confronto*). Infatti, era già ben presente nella polemica artistico-letteraria che si sviluppò in campo nazionale tra i due movimenti di Strapaese e Stracittà. Tale temperie culturale sortì i suoi effetti anche in Sardegna con l'aperta contrapposizione fra sostenitori del folklore e anti-folkloristi, specie nelle pagine del «Lunedì dell'Unione». Dal 1928 al 1932 questa testata contribuì fortemente ad animare la polemica contro gli eccessi folkloristici. Al contempo, però, non senza una qualche contraddizione, vi comparivano articoli redazionali programmati una vera e propria mercificazione dell'immaginario folklorico legato all'isola, «specchio per allodole curiose di nuove terre e di strani costumi». Questo tema è ivi declinato con

accenti non privi di attualità e con alcuni esempi tratti dall'industria del turismo isolano. Il tema del turismo, avente quale elemento di massima attrattiva la tradizione presentata come inalterabile e inalterata, compare, attraversato dalla briosa vena dell'umorismo di Tarquinio Sini, illustratore, pubblicitario e vignettista, nei *Contrasti* (1927), una collezione di tempere aventi come tema la contrapposizione tra usanze e costumi della Sardegna tradizionale e della modernità cittadina. Ma Sini fu autore anche di un'opera letteraria, *A quel paese... Romanzo moderno (a imitazione di tanti altri) per uso esterno* (1929). Vi compare il motivo della messa in scena di un set da Sardegna primitiva a favore dei turisti affamati di esotismo. Molti decenni più tardi questo stesso tema sarà l'asse portante anche del romanzo *Assandira* (2004) di Giulio Angioni, dal quale il regista Salvatore Mereu ha tratto la sceneggiatura dell'omonimo film (2020). Tanto nel romanzo dell'antropologo-scrittore, quanto nel film, all'umorismo di Sini si sostituiscono gli accenti tragici del dissidio interiore vissuto dall'anziano Costantino Saru, che, per accontentare figlio e nuora, deve inscenare a favore dei turisti la pantomima di quello che fu il suo mestiere, il pastore, con un conflitto dell'anima che sfocerà, infine, non in risata ma in tragedia.

Chiude la colletanea un saggio che ripropone a distanza di anni un testo riveduto e corretto di impostazione metodologica: *Lingue e culture della Sardegna. Verso una nuova comunicazione letteraria policentrica e plurilingue*. La legittimazione di una società multirazziale passa attraverso la valorizzazione della cultura della differenza e acquista un senso nel riconoscimento della propria appartenenza etnica. Se non si riconosce se stessi come parte di una pluralità non si può parlare di cultura della diversità e perciò di mondo multi-etnico e multiculturale. Il termine etnia (*éthnos*, popolo) designa una collettività distinta da altre, che ha sperimentato per molte generazioni una comunanza di territorio, di lingue e linguaggi, di forme comunicative, di storia e di memoria, in una parola di *cultura*; testo cultura inteso come *sistema di segni*, abiti e contenuti mentali, saperi e valori condivisi, tecniche di adattamento, complesso di norme (interiorizzate e non), forme di organizzazione e strutture comunitarie, modi di vita e di comportamento, convenzioni sociali, costumi e credenze, inconscio collettivo, infine, ovvero archivio

di simboli e miti tramandatosi nel tempo e strutturatosi attorno ad archetipi fondanti, a fantasie e a immagini primordiali, condivise non solo dell'individuo ma dall'intera collettività. L'individuo è condizionato e modificato nelle sue reazioni dal rapporto simbiotico con la società e con la cultura in cui si forma. In altre parole egli vive e si sviluppa in un gruppo le cui conoscenze e credenze e i cui comportamenti e valori sono dati prima che egli nasca.

Ognuno di noi, dunque, nasce in un mondo definito da modelli culturali preesistenti («eredità sociale») non trasmessi biologicamente ma attraverso processi educativi e partecipativi (nella trasmissione la cultura non solo si conserva ma si trasforma). Parimenti l'individuo interviene alla conservazione, trasmissione, elaborazione e innovazione della cultura della quale è soggetto investito e partecipe. L'essere umano è, perciò, aristotelicamente un «animale sociale», più precisamente un «animale culturale». Alla luce di quanto detto possiamo dire che l'identità culturale di un popolo si identifica con l'organizzazione del «patrimonio mentale storico dei suoi membri».

Questo patrimonio identitario va inteso e declinato nei vari modi dell'essere e dell'esistere: come modalità condivise di concepire e vivere il mondo e la vita, di rapportarsi con l'ambiente e relazionarsi col proprio gruppo in conformità a un apparato mentale di norme interiorizzate, come rapporto tra comunità, territorio ed ecosistema, come lingua (codice primo che veicola tutti i codici che modellizzano una cultura) e rappresentazione di se stessi («automodello»), come spazio comunicativo, significativo e simbolico, all'interno del quale il soggetto si struttura sviluppando le sue conoscenze e le sue capacità di orientamento e di «mutamento», come sentimento dell'appartenenza e nel contempo bisogno e sentimento dell'altro (ricerca dell'alterità come prova di un'identità di sé), come memoria, infine, individuale e collettiva e come consapevolezza di essere partecipanti e partecipati, spettatori e protagonisti, vittime ed eroi, testimoni ed eredi del processo storico-esperienziale di una comunità insediata in un territorio, e quindi consapevolezza di essere parte di una sorta di destino collettivo.

La forza dell'identità che una comunità umana esprime dipende, quindi, dalla consistenza della trama del proprio patrimonio culturale e

dalla capacità di sintetizzarlo e condividerlo col mondo, rendendo così distinguibile la propria presenza nel reticolo planetario (universale concreto). In questa prospettiva un tale patrimonio dovrà essere valorizzato, orientato (con effetti di ricaduta in differenti aree e settori, come la scuola, l'informazione, l'economia e il turismo) ma anche salvaguardato sia dalla illusoria esterofilia di maniera, sia dell'altrettanto sterile e controproducente contemplazione di matrice apologetica (se non agiografica) di un'arcaica e inesistente purezza autoctona, destinata al neoisolazionismo; scoraggiare, dunque, il perpetuarsi di ogni tipo di identità coloniale eterodiretta, ma nel contempo respingere qualsivoglia forma di nativismo nostalgico, inteso come reinvenzione di un'identità statica, antistorica, artificiale, legata a un'insidiosa concezione esclusivista che cerca nel codice genetico la prova della propria e altrui identità.

La Storia, straordinario terreno di verifica, ancorché connotata da invasioni e colonizzazioni più o meno oppressive e violente, ci ha insegnato, infatti, che la civiltà sarda è una sorta di conglomerato etnico, risultato di un incontro di lingue e di culture e che l'identità odierna è il frutto di un processo storico dinamico e polimorfo. La Sardegna di oggi fa parte della più generale cultura europea e occidentale (materiale, religiosa, politica, giuridica, letteraria, linguistica, artistica) e la sua attuale caratterizzazione è data da elementi tradizionali e non tradizionali che convivono, oltre che dalla compresenza di numerose micro-culture.

L'obiettivo ultimo, dunque, nell'opera di ridefinizione di un «automodello» forte, non potrà che essere quello di costruire una immagine dell'identità aperta e dinamica, dalla quale derivi l'energia vitale e morale di un nuovo modello di sviluppo economico e civile, in grado di rappresentare quella Sardegna che vive nell'intelligenza e nella creatività della sua gente, dei suoi artisti e dei suoi poeti.

Oggi, sappiamo bene che, a partire dal *Corso di linguistica generale* di Saussure (peraltro tradotto in Italia da De Mauro solo alla fine degli anni Sessanta, in ritardo rispetto ad altri paesi europei), si sono potuti precisare meglio nel Novecento i concetti di natura, funzione e ruolo della comunicazione letteraria. Il concetto stesso di *langue* – da intendersi anche come insieme di atti di *parole* (la lingua è l'insieme dei parlanti) – ha aperto, ad esempio, alla rivalutazione della comunicazione orale del

testo e alle sue modalità di trasmissione (bocca-orecchio), legittimando tutte le culture minoritarie (come la sarda), antropologicamente connotate, per secoli prevalentemente modellatesi sull'oralità primaria ed escluse dai circuiti e dal canone dei sistemi letterari nazionali. Il segno letterario non può, infatti, prescindere dal suo sostrato, che è il codice linguistico. Tutto ciò ha permesso, inoltre, di rivalutare tutte le lingue naturali e di studiare con maggiore competenza le lingue e le letterature delle minoranze post-coloniali di area ispanofona, anglofona e francofona. La rivoluzione culturale novecentesca ha inevitabilmente messo in crisi, insieme al concetto ottocentesco di stato-nazione, anche l'idea stessa di letteratura nazionale monolitica e monolingue.

Non ha più senso parlare di letteratura italiana o di letteratura sarda, quanto semmai di comunicazione letteraria degli italiani o dei sardi, ossia di sistemi letterari policentrici la cui identità si è storicamente e geograficamente affermata grazie al contributo di più lingue e di più culture. Come ha scritto Nicola Tanda, la considerazione della letteratura come sistema integrato della comunicazione, tutta risolta sul versante del linguaggio poetico, ha dunque dato un importante contributo alla critica e all'estetica contemporanea.

Con la riflessione aggiornata sui concetti di lingua e di testo, funzione e scopo, letterarietà e sistema, oralità e scrittura, comunicazione e cultura, si sono gradualmente riconsiderati, infatti, i fondamenti epistemologici che col tempo hanno condotto a uno studio diverso della fenomenologia letteraria, che non può essere inclusa in modo semplice nei vecchi termini della storia della letteratura in una sola lingua ma, semmai, in quelli nuovi di storia e geografia della comunicazione letteraria, di uno studio cioè della produzione ma anche della circolazione e della ricezione dei testi – intesi e studiati prima di tutto per la loro natura linguistica – in uno spazio storicamente circoscritto e in situazioni complesse di plurilinguismo e di pluriculturalismo.

SA JUIGHISSA:
PAROLE E SUONI DAL MEDIOEVO
ALL' *ELEONORA D'ARBOREA* DI DESSÌ-OPPO
(UN APPROCCIO INTERDISCIPLINARE)

Giampaolo Mele

Lianora – diranno – quella delle leggi!
GIUSEPPE DESSÌ, *Eleonora d'Arborea*,
Atto IV, Scena III

SOMMARIO: PARTE I. (*Preludio*) § 1.0. *L'Eleonora d'Arborea* (1964) di Giuseppe Dessì: una pièce 'senza teatro' e la nemesi Oppo (1976). § 1.1 *Un ritrovato opuscolo storico in lingua sarda su Eleonora d'Arborea* (1963), attribuito a Giuseppe Dessì di Villacidro. § 1.2. Sa Juighissa: simbolo identitario. PARTE II. § 2.0. Flashback. *Sul soundscape del mondo medioevale (sardo e cosmopolita) di Eleonora d'Arborea. Suoni e silenzi.* § 2.1. 'Suoni sacri'. Carta de Logu: libros, la forca e feste liturgiche. § 2.2. 'Suoni sacri.' L'aura culturale ai tempi di Eleonora: la cattedrale e i suoi codici liturgici. § 2.3. Monastero e chiesa di Santa Chiara: culto e canto ai tempi di Mariano IV ed Eleonora. § 2.4. Cappella giudicale di San Salvatore. § 2.5. Convento e chiesa di San Francesco in Aristanis. § 2.6. 'Suoni profani'. Trombe, giullari e simboli dinastici nella corte arboreense. § 2.7. 'Suoni profani'. Laudes et preconia per Ugueto, fratello di Eleonora. § 2.8. 'Suoni profani'. «Ellori Ellori elliri liri doy»: canti e gridi di guerra arborensi. § 2.9. 'Suoni profani'. Una eco della guerra di Eleonora e della Nació sardesca in una ballata dell'Ars subtilior in onore di Giovanni I d'Aragona. PARTE III. § 3.0. Suoni e parole su Eleonora. La Sarda Eroina in poesie, romanzi, inni, drammi, melodrammi, feste e fasti civili. § 3.1. Leonora d'Arborea o scene sarde di Vittorio Angius (1847) e i Falsi d'Arborea. § 3.2. Accademia letteraria in onore di Eleonora d'Arborea, con inno (1865). § 3.3. Eleonora d'Arborea (1868), «dramma storico» di Gioacchino Ciuffo. § 3.4. Eleonora d'Arborea alla battaglia di Sanluri (1869), melodramma di Gabriele Enrico Costa e musica di Gavino Nino. § 3.5. Eleonora d'Arboréa (1871), «dramma lirico» di Carlotta Ferrari. § 3.6. La misteriosa Eleonora d'Arborea (1877) di Vincenzo Fiorentino. § 3.7. Il monumento per Eleonora d'Arborea (1881). Inni italiani, poesie in sardo. § 3.8. «Fulminar la superba Aragona» (1865, 1881),

ovvero: l'inno patriottico per Eleonora che non piaceva a Gramsci. § 3.9. *La Leonorodia: un lambiccato modello metrico di Giovanni Spano*. § 3.10. «*Sa triunfadora / Sa legisladora*». § 3.11. *La deificazione di Eleonora (in 15169 endecasillabi)*. § 3.12. *Giovanni Filippo Pirisi Pirino: il cantastorie «illetterato» di Eleonora*. § 3.13. «*Una regina Sarda Gherriera*». § 3.14. «*Sa famosa Clorinda de Sardigna*». § 3.15. «*De armas e de leges professor*». § 3.16. «*Esempiu istrategicu e morale*». § 3.17. *Zuighes et sa Zuighessa («Giudici e la Giudicessa»)*. § 3.18. «*Elianora amentemus! sa Dea*». *Innu sardu (1919) di Montanaru e del sardo-parigino Lao Silesu*. PARTE IV. (Postludio) § 4.0. *Suoni e parole su Eleonora. La dimensione universale nell'«azione scenica» di Franco Oppo e il soundscape del «racconto drammatico» di Dessì*. § 4.1. *Un'altra obliata Eleonora d'Arborea (1968), Ouverture di Vincenzo Mortari*. § 4.2. *Un'ulteriore dimenticata Eleonora la Giudicessa (1975), «dramma» di Marcello Serra. Colophon*. APPENDICE 1. *Eleonora d'Arborea (ca. 1348/52?-1403). Fonti storiche e documenti (primo orientamento)*. APPENDICE 2. *Arma Arboree (Primo specimen dai Procesos contra los Arborea)*.

PARTE I

(Preludio)

§ 1.0. L'Eleonora d'Arborea (1964) di Giuseppe Dessì: una pièce «senza teatro» e la nemesi Oppò (1976)

Nel 1949, con una celebre e citatissima *boutade*, Giuseppe Dessì (1909-1977) affermò che la Sardegna ha avuto due soli personaggi con «quel tanto di fantasia che occorre per essere dei grandi uomini»: Eleonora d'Arborea e Grazia Deledda.¹ Successivamente, nel 1964, il grande scrittore di Villacidro tributò alla Giudicessa di Oristano l'omaggio di un «racconto drammatico in quattro atti».²

Quel testo ebbe diverse peripezie: trasmesso sul Terzo Programma il 3 aprile 1964, non approdò mai in teatro. Le varie promesse di allestimento della *pièce* su Eleonora caddero tutte, con somma delusione dell'Autore. Lo stesso Dessì, nel 1966 – in un intervento richiestogli dal critico teatrale Franco Quadri – ha tracciato un amaro e anche ironico

¹ Cfr. DESSÌ 1987, pp. 46-47: «Come mai un popolo così ricco di qualità morali e tutt'altro che privo di intelligenza (chiunque sia stato in Sardegna sa che la media dell'intelligenza è elevatissima) non ha lasciato tracce di sé nella storia; come mai la Sardegna non ha avuto nessun grande uomo? Si annoverano insigni studiosi, giuristi, qualche storico, qualche buon generale, ma veri e propri grandi uomini no. Sembra sia negato, a noi sardi, quel tanto di fantasia che occorre per essere grandi uomini. Solo due personaggi della storia sarda hanno questo carattere di fantasia: Eleonora d'Arborea e Grazia Deledda. Ma sono donne, non uomini. Sarebbe interessante studiare il carattere di queste due donne per arrivare a stabilire fino a che punto la loro forza riposi su una concezione matriarcale della vita che solo in parte contrasta con la famosa irsuta virilità degli uomini sardi». La versione originaria risale al 1949: «È il testo dell'articolo pubblicato dalla Eri nel 1949, con l'originario titolo *Le sarde* (pp. 37-42) nella raccolta *Donne italiane*, una serie di conversazioni radiofoniche sulla figura e il ruolo femminile in tutte le regioni d'Italia»; cfr. TANDA 1995, p. 20, nota 4. La *boutade* dessiana ha avuto diverse collocazioni, con qualche lieve variante. Si veda anche MUONI 1986, p. 161, nota 1: «La frase così radicalmente formulata ["Gli unici grandi uomini che la Sardegna abbia avuto sono due donne: Eleonora e Grazia"] appartiene a una lettera inedita dello scrittore a Mario Massaiu, ed è riportata da questo studioso come epigrafe al suo saggio fresco di stampa *Sardegnaamara (Una donna, un canto)*, Milano, IPL, 1983. Ma la si ritrova già concepita e più diffusamente espressa nell'elzeviro *Le donne*, pubblicato da Giuseppe Dessì su «Il Convegno» (Cagliari, anno 7° - N. 8, agosto 1954, pp. 15-18), e prima ancora, su «La Nuova Sardegna» del 23.1.1949 col titolo *La donna sarda*».

² Cfr. DESSÌ 1964; DESSÌ 1995; DESSÌ 2010.

resoconto delle sue peripezie nella speranza frustrata di vedere rappresentato il suo «racconto drammatico» su Eleonora d'Arborea.¹

¹ Cfr. l'intervento, sotto forma di lettera, di DESSÌ 1966, pp. 58-59; alla «Inchiesta tra gli autori», promossa da Franco Quadri, avevano inoltre risposto Massimo Binazzi, Massimo Dursi, Fabio Mauri, Gennaro Pistilli, Luigi Squarzina, Federico Zardi; ristampa del testo in DESSÌ 1995, pp. 165-168. Sui materiali storici e storiografici utilizzati da Dessì, cfr. *ivi*, p. 159: «Avantesto. Nota al quaderno di *Eleonora d'Arborea*»; *ivi*, pp. 160-162: «Il quaderno di *Eleonora d'Arborea*»; *ivi*, pp. 163-164: «La “Bibliografia essenziale”» (in cui spicca, a p. 164, una nota bibliografica su Eleonora fornita da Francesco Loddo Canepa [1887-1966], storico, direttore dell'Archivio di Stato di Cagliari). Cfr. anche TURI 1995, p. 13, e TURI 2014, *Eleonora d'Arborea* (1964), pp. 125-130; in particolare: «Il dramma storico (in quattro atti) pubblicato nel 1964 da Feltrinelli [*sic*] è il frutto di un lungo lavoro di ricerca intorno alla vita della ‘giudichessa’ Eleonora» (*ivi*, p. 125). Notizie sull'*Eleonora d'Arborea* figurano anche in CHIMIRRI 2013, alle pp. 196-197, nr. 99, Madrid 31 marzo 1963, lettera di «Pin» [ovvero: Mario Pinna, come in tutte le lettere da Madrid]; pp. 197-198 (nella nota 5, con refuso si rinvia al musicologo «Antonio Tridu» [*sic* per «Trudw»]); p. 198, nota 6: «Dessì avrebbe invece lavorato intensamente alla scrittura dell'*Eleonora* per tutta l'estate del 1963 [...]». Sull'*Eleonora d'Arborea* e le sue traversie, cfr. anche *ivi*, pp. 199-200, nr. 102, [Madrid] 10 novembre 1963; pp. 201-202, nota 2, e p. 202, nr. 103; pp. 202-203, nr. 104, Madrid 19 aprile 1964; a p. 202, nota 2, ampia notizia sulla trasmissione dell'*Eleonora* nel Terzo Programma della RAI, il 3 aprile 1964; pp. 203-204, nr. 105, Madrid 10 maggio 1964 (si veda anche *ivi*, p. 204, nota 1, e p. 205, nota 4). Sul teatro di Dessì, cfr. DOLFI 1980. Il «racconto drammatico» è stato trasmesso da RAI SARDEGNA 2013. L'*Eleonora* di Dessì, in una versione alquanto libera, con diversi interventi di canti sardi, è stata rappresentata anche durante *Sa die de sa Sardigna* del 28 aprile 2002, da “La botte e il cilindro”, in un allestimento di Sante Maurizi presso il Palazzo della Provincia di Sassari; cfr. LA BOTTE E IL CILINDRO. A proposito della “fortuna” del testo drammatico di Dessì, giova segnalare un'alta divulgazione che ha coinvolto di recente alcuni studiosi accademici; ad es., Giuseppe Marci (Università di Cagliari) ha pubblicato un'agile scheda sulla *Eleonora d'Arborea*, in *Arborensia*, www.istar.oristano.it (consultato il novembre 2017), «Racconto drammatico in quattro atti [...]»; il 18 maggio 2018, Massimo Onofri (Università di Sassari) ha svolto per l'ISTAR, presso la Biblioteca Comunale di Oristano, una conferenza: «*Lianora, quella delle Leggi*». La *Eleonora d'Arborea di Dessì*. In tale contesto di *revival* si inserisce anche l'evento ‘aperto’ «Ri-trascrizioni: *Eleonora d'Arborea racconto drammatico in quattro atti di Giuseppe Dessì*»; Installazione/performance interattiva ideata da Antonello Fresu», promossa dalla Biblioteca e dalla Pinacoteca comunali di Oristano. Le «Ritrascrizioni» sono installazioni/performance *sitespecific* che hanno come fine la creazione di un'opera attraverso la partecipazione del pubblico. L'installazione è costituita da una scrivania, una lampada e un libro aperto: la prima edizione (Mondadori, Milano 1964) di *Eleonora d'Arborea di Giuseppe Dessì*. Accanto al libro stampato è collocato un altro volume, sulle cui pagine bianche il pubblico è invitato a trascrivere a mano, fedelmente e integralmente, in sequenza, i diversi paragrafi del libro originale. Un piccolo segno dopo l'ultima parola copiata indica la fine di una trascrizione, ma anche il punto di partenza per l'intervento del “trascrittore” successivo. Un terzo libro raccoglie firme, commenti e impressioni dei “tra-scrittori”. L'opera finale è un libro scritto “a mano” dai tanti partecipanti che si saranno alternati alla scrivania fino al completamento della ricopiatura del libro originale. Per un'illustrazione critica dell'intreccio e delle scene del «racconto drammatico», cfr. BULLEGAS 2000, pp. 253-258. Si veda, infine, l'agile trattazione in MANCA 2020, pp. 188-191.

Infatti, un progetto originario (risalente addirittura alla ultimazione del primo atto, «nei primi mesi del 1963»), prevedeva il suo allestimento al Teatro Stabile di Bologna e poi al Festival di Venezia, ma entrambe le prospettive sfumarono.

Seguirono ulteriori progetti che coinvolsero ancora Bologna insieme a Ferrara («inaugurazione del teatro comunale di quella città»), per «proseguire le repliche nel numero di 50 nelle varie città dell'Emilia e della Romagna, e in seguito a Milano, Firenze, Roma e altre città italiane»; di fatto, l'allestimento dell'*Eleonora d'Arborea* rimase sempre sulla carta.² Fioccarono successivamente altre vane promesse dal Teatro Stabile di Torino, e nuovamente, nel 1965, dal Teatro Stabile di Roma, con l'ipotesi di affidare il ruolo di Eleonora alla «Signora Sarah Ferrati» e quello di Brancaleone Doria al sardo Amedeo Nazzari, nome caldeggiato dallo stesso scrittore villacidrese.³ Così si conchiude la lettera di Dessì, non esente da toni acerbi, ma intrisa al contempo di profonda dignità letteraria e umana: «Qui, per ora, si ferma la storia teatrale di Eleonora d'Arborea, che, come vede, supera di gran lunga la cartella da lei richiesta. Storia triste per Eleonora e per il suo autore, entrambi osannati, amati, offesi, ma non ancora umiliati».⁴

L'*Eleonora d'Arborea* ha successivamente goduto di una imprevedibile fortuna artistica – quasi una nemesi – ventidue anni dopo la sua pubblicazione nelle edizioni Mondadori. A Cagliari, il 4 luglio 1986, fu infatti allestita, «in prima esecuzione assoluta», *Eleonora d'Arborea*, «Azione scenica in due atti», con musica di Franco Oppo (1935-2016), su testo di Giuseppe Dessì e Marco Gagliardo.⁵

² Cfr. DESSÌ 1966, pp. 165-166.

³ Cfr. *ivi*, p. 167.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 168.

⁵ Cfr. AA.VV. 1986. L'utile libello, «Redazione a cura di Antonio Probst», senza numerazione delle pagine, è intercalato da numerose fotografie. Dietro il frontespizio (il corsivo è nostro): «Personaggi e interpreti. Soprano Maria Gabriella Ferroni. Baritono Lino Puglisi. *Eleonora* Francesca Benedetti. *Del Barbo* Filippo Alessandro. *Frate Lorenzo* Werner Di Donato. *Il mimo* Paolo Proietti. *Il Vescovo* Aldo Puglisi. *Brancaleone Doria* Lino Troisi. *Il giovane – Secondo messo* Alessandro Valentini. Direttore Alberto Peyretti. Regia Marco Gagliardo [...] Orchestra e Coro dell'Istituzione. Maestro del Coro Onofrio Figliola». Segue una prefazione (1 p.) a firma *Istituzione dei Concerti e del Teatro Lirico, Cagliari* con incipit: «Dessì definisce la sua Eleonora come poeta drammatico, ma al di là della

Sulla base di una originaria *Introduzione* presentata nell'ambito dell'Incontro di Studi sulla *Eleonora d'Arborea* di Franco Oppo, svoltosi

definizione è certo che la parola di Dessì è già musica o almeno contiene la possibilità della musica [...]. Sono inclusi scritti di Nilde Jotti (lettera datata «Il Presidente della Camera dei Deputati. Roma, 12 giugno 1986» e *Nilde Jotti parla di Eleonora*, da «Quaderni Oristanesi» n. 2/3. Maggio-Dicembre 1982 [7 pp.]), Francesco Cesare Casula (*Profilo storico di Eleonora d'Arborea* [7 pp.]), Umberto Cardia (*Eleonora d'Arborea come simbolo etnopolitico* [6 pp.]), Antonio Trudu (*L'Eleonora d'Arborea di Franco Oppo* [11 pp.]; il testo è preceduto dalla riproduzione fotografica «*Eleonora d'Arborea* di Franco Oppo, da un testo di Giuseppe Dessì: prima pagina della partitura»), Marco Gagliardo (*Note di regia* [2 pp.]), Sergio Bullegas («*Lianora*». *Ipotesi di analisi semiotica* [8 pp.]), Giuseppe Dessì (*Una lettera di Giuseppe Dessì a Franco Quadri* da «Sipario n. 261. Maggio 1966» [5 pp.]), Giacomo Colli (*Il teatro di Giuseppe Dessì*, [5 pp.]), *Argomento* (4 pp.), *Cenni biografici* <di Giuseppe Dessì> (1 p.), *Bibliografia* (4 pp.). Nel *Catalogo cronologico delle opere di Oppo*, in MELE (c.d.s.)f, a cura di ANTONIO TRUDU, N° 43, il titolo della *pièce* è: FRANCO OPPO «*Eleonora d'Arborea*, azione scenica in due atti per soprano, baritono, 6 attori, coro femminile e 3 gruppi strumentali (testo di G. Dessì e M. Gagliardo, 1986)». Nella partitura manoscritta originale (tuttora inedita) dell'«azione scenica» di Oppo, figura solo il titolo *Eleonora d'Arborea*, senza altre indicazioni; la denominazione «azione scenica», che sostituisce quindi quella di «poema drammatico» utilizzata nell'allestimento cagliaritano del luglio 1986, è stata concordata nel 2008 tra il compositore e Antonio Trudu in occasione della stesura dell'*Appendice* «1. Catalogo cronologico delle opere di Franco Oppo», e «2. Elenco degli scritti di Franco Oppo», in TRUDU 2009, pp. 117-118. L'esecuzione cagliaritana del 4 luglio in realtà non fu la «prima esecuzione assoluta», poiché «L'opera fu inserita in un breve ciclo, comprendente anche la *Madama Butterfly* di Puccini e *Il lago dei cigni* di Čaikovskij, che, sotto l'etichetta 'Lirica in Sardegna', nel mese di giugno 1986 fu proposto, oltre che all'anfiteatro romano di Cagliari, a Alghero, Bosa, Carbonia, Iglesias, Muravera, Nuoro, Olbia, Oristano, Pula, Sanluri, Sant'Antioco, Santa Teresa di Gallura». Cfr. TRUDU 2010, p. 84. Su alcune integrazioni 'dell'ultima ora' da parte di Oppo, cfr. in questo stesso volume TRUDU, *L'Eleonora d'Arborea di Marco Gagliardo e Franco Oppo*, a p. 72: «L'intera scena, comprendente il dialogo vero e proprio, parlato, fra la Giudicessa e il Frate, ma anche gli interventi del coro femminile e del soprano che intonano la seconda parte del "Silenzio e la morte", corrisponde al n. 29. È un ampio brano (come si apprende da un'intervista rilasciata a ridosso della "prima" cagliaritana, Oppo lo riscrisse prima delle rappresentazioni all'Anfiteatro Romano), suddiviso in 17 sezioni», con rimando *ibidem*, nella nota 119 a «Giglio, *Franco Oppo*, p. 127». La partitura dell'*Eleonora d'Arborea* è tuttora inedita; abbiamo potuto consultarla grazie alla cortesia dello stesso Oppo e di Trudu, attraverso chiare fotocopie. Sul compositore, si veda ora la ricca sintesi su vita e opere di TRUDU 2018. Il M° Oppo avrebbe voluto partecipare al Convegno scientifico organizzato dall'ISTAR il 13 dicembre 2013 sulla sua *Eleonora d'Arborea*, ma problemi di salute purtroppo glielo impedirono. Con la sua consueta e innata signorilità, scrisse una cortese e-mail: «Oggetto: Eleonora d'Arborea. Inviato: giovedì 05/12/2013 17:01. Caro prof. Giampaolo Mele, ho ricevuto l'invito per la giornata dedicata all'Eleonora D'Arborea. Purtroppo devo confermare la mia impossibilità di partecipare ai lavori, anche come semplice spettatore. Me ne rammarico tantissimo perché ho apprezzato il Suo impegno nell'organizzazione e nella scelta dei relatori. La prego di volermi scusare con loro e con le autorità presenti per la mia assenza. Con tanti auguri di buon lavoro Franco Oppo».

ad Oristano, l'ormai lontano 5 dicembre 2013,⁶ si propone un articolato saggio interdisciplinare intorno alla figura di Eleonora d'Arborea, partendo dal mondo letterario e musicale di Dessì e del compositore nuorese, cagliaritano di adozione. Della veste convegnoistica si è conservato il taglio colloquiale. La iniziale finalità introduttiva del testo è però fortemente cambiata. Scopo del presente saggio è, infatti, offrire una serie mirata di materiali eterogenei di diverso interesse 'eleonoriano': storico, letterario (soprattutto poetico, ma non solo), musicale, teatrale, bibliografico, con l'auspicio che possano essere utili sotto diversi punti di vista e/o per ulteriori approfondimenti scientifici di varia natura.

§ 1.1. *Un obliato opuscolo storico in lingua sarda su Eleonora d'Arborea* (1963), *attribuito a Giuseppe Dessì di Villacidro*

Un anno prima della stampa mondadoriana dell'*Eleonora d'Arborea* di Giuseppe Dessì, era uscito a Oristano, nel 1963, un opuscolo in sardo campidanese *Eleonora d'Arborea: su tempus sa vida e s'opera sua de "giudicessa", de gheirera e de legisladora: 1383-1404*, di Giuseppe Dessì.⁷ Il testo – che abbiamo riesumato di recente dopo decenni di oblio – riguarda una conferenza promossa dal Centro Studi Arborensi di Oristano nel 1963 «per rendere noto a tutti ciò che nessuno deve ignorare delle cose nostre più notevoli e preziose, che formano vanto e gloria del popolo sardo».⁸

⁶ Cfr. MELE (c.d.s.) f. .

⁷ DESSÌ 1963. L'opuscolo in sardo su Eleonora del 1963, sinora ascritto al grande scrittore villacidrese, non figura in «Fonti e Bibl.», in PELLEGRINO 1991. L'esemplare dell'opuscolo da noi rinvenuto è mutilo, poiché sono state asportate le ben 30 illustrazioni che impreziosivano la sezione finale del testo; l'edizione è conservata ad Oristano, Biblioteca comunale, *Fondo Zucca*, SAR 945.9 DES, mm 165 x 120, e presenta la seguente articolazione: pp. I-III, *Premessa* (in italiano); p. IV, *Prefazione in sardo*; pp. 1-18, *Eleonora de Arborea*, testo della conferenza in sardo campidanese. Alla fine dell'opuscolo, annotazione a penna: «22.534 / (Segue) = con 30 illustrazioni». Incipit: «Premessa. Nel programma del "Centro Studi Arborensi" [...]». Explicit: «(...) Eleonora bàdi impersonau s'idea [...] E nosu s'ens innoi, apposta po ndi [...] memoria!» [la parola mancante è coperta dalla segnatura biblioteconomica]. Per quanto sinora consta, l'esemplare oristanese costituisce un *unicum*: si tratta, infatti, dell'unica copia sopravvissuta in pubbliche biblioteche del saggio divulgativo di Dessì *Seddoresu* sulla giudicessa di Oristano; verrà ristampato integralmente dallo scrivente in una edizione a sé stante.

⁸ Cfr. *ivi*, p. I della *Premessa*.

Ma chi è il Dessì della stampa oristanese in sardo? Sinora, il testo, nelle bibliografie istituzionali, era ritenuto opera di Giuseppe Dessì di Villacidro; l'attribuzione va rettificata: si tratta di un omonimo Giuseppe Dessì di Sanluri.⁹

⁹ Sull'attribuzione dell'opuscolo a Giuseppe Dessì di Villacidro, cfr. TURI 1995, p. 12 e nota 6: «il 1963 vedrà la pubblicazione in campidanese di un opuscolo a carattere divulgativo sugli ultimi istanti gloriosi del giudicato» [6. DESSÌ 1963]; TURI 2014, nella imponente “Bibliografia degli scritti di Giuseppe Dessì”, pp. 157-202: 159: «[...] III – “Saggistica raccolta in volume o in numeri speciali di riviste”. *Eleonora d'Arborea: su tempus sa vida e s'opera sua de giudicessa, de gherrea e de legisladora: 1383-1404*, Oristano, Tipografia Artigiana, 1963». Cfr. anche *ivi*, p. 125: «Già nell'ottobre del 1959 Dessì scrive infatti a Carmen Scano, figlia del poeta oristanese Antonio, chiedendole di svolgere delle ricerche bibliografiche ad hoc (ricevendo in risposta, dopo un'attesa lunga sei mesi, solo un accenno alla biografia scritta da Camillo Bellieni nel 1929); e quattro anni dopo pubblica (in dialetto campidanese) un opuscolo a carattere divulgativo sugli ultimi istanti gloriosi del giudicato di Arborea (DESSÌ 1963), in concomitanza ormai con la trasposizione artistica delle stesse vicende»; CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI 1963, «[...] *Eleonora d'Arborea: su tempus sa vida e s'opera sua de giudicessa, de gherrea e de legisladora: 1383-1404*, Oristano, Tipografia Artigiana, 1963». Anche nell'Opac, *Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale*, l'opuscolo in sardo viene attribuito a «Dessì, Giuseppe <1909-1977>». Lo spunto per la rettifica è sorto a seguito dell'intervista di RIPA 2020a, a cui è seguito RIPA 2020b. Ci sia permesso riepilogare succintamente il caso bibliografico, estrapolando per comodità di esposizione alcune nostre informazioni, pubblicate da Ripa: «Devo a Paolo Lusci, autorevole presidente della Fondazione Dessì, lo spunto che oggi mi porta a fugare ogni eventuale dubbio. Dopo l'articolo dell'Unione Sarda che parlava della scoperta, congratolandosi calorosamente per il rinvenimento di un'opera che era scomparsa, Lusci mi ha accennato a un omonimo Giuseppe Dessì, autore di un volume di racconti in sardo campidanese, ma di cui non si sapeva assolutamente nulla [...]. Ovviamente mi sono incuriosito. [...]». A seguito di mirate verifiche bibliografiche e anagrafiche è scaturita la seguente conclusione: «Si tratta di un altro Giuseppe Dessì. Nato a Sanluri il 13 dicembre 1886, e morto a Oristano il 16 luglio 1971 all'età di 85 anni. Era un perito agrario, autore di diversi testi di agronomia, settore nel quale fondò e diresse anche diverse riviste: «L'Arte dei Campi» (1907), «Agricoltura e Cooperazione» (1952) etc. Stampò diverse altre pubblicazioni. Tra queste: *Atti del I° Congresso Cooperative e Mutue agrarie della Sardegna* (1913), *Manuale pratico di frutticoltura, ad uso degli agricoltori sardi* (1947) [...]. Il Dessì di Sanluri «scrive ben due raccolte di *Contus de Forredda*, “Racconti del focolaio”, stampate nel 1963 e 1964. Nel secondo volume, con prefazione dell'aprile 1964, in copertina figura il nome dell'autore «Giuseppe Dessì (Seddoresu)». Tra le sue opere in preparazione, annuncia a pagina IV: «Vita opera e azione di Eleonora d'Arborea, con illustrazioni – in dialetto campidanese», che però era stata già stampata nel 1963. Il Dessì Seddoresu era socio e collaboratore del Centro Studi Arborensi. Inoltre, nella prefazione sempre di *Contus de Forredda* – dove rimanda tra gli altri, a studiosi accademici quali il «Professore Paolo Toschi, eminente Ordinario di Storia delle tradizioni popolari alla Università di Roma», figura una parte della prefazione, in difesa dell'uso della lingua sarda, che risulta stampata anche nell'introduzione in italiano alla *Eleonora d'Arborea*, in sardo. Questione bibliografica chiusa». Tralasciando in questa sede altri dati bibliografici, ricordiamo anche che Giuseppe Dessì di Sanluri: «dopo un primo matrimonio nel 1918, si risposò nel 1969 all'età di 83 anni». Di certo, «[...] la ricerca sulle fonti, in qualsiasi ambito

Il Dessì *Seddoresu* rimarca nell'opuscolo l'esigenza dell'uso della lingua sarda, citando in particolare Rinaldo Botticini, preside, consigliere e assessore comunale socialista a Cagliari negli anni '60;¹⁰ come storico di riferimento si accampa «Dottor Raimondo Carta Raspi – *Oristanesù*», che pubblicò diversi saggi sul Giudicato d'Arborea e i suoi protagonisti.¹¹

Nelle note introduttive alla sua *Eleonora d'Arborea* in sardo campidanese, l'Autore svela quindi letture e simpatie, ripetendo pari pari considerazioni già stampate nei *Contus de Forredda*;¹² in particolare, cita come autore dialettale Emanuele Pili, magistrato di San Vito, autore di una fortunata commedia *in versus*, pubblicata a Cagliari nel 1907, e ristampata negli ultimi tempi con la curatela di un altro 'classico' scrittore sardo contemporaneo.¹³ Nel complesso, anche l'umile opuscolo *Eleonora d'Arborea: su tempus sa vida e s'opera sua* attesta ulteriormente il fascino popolare incrollabile della *gherrera* e *legisladora*, anche nel vagheggiamento di una Sardegna *indipendente*.¹⁴

scientifico, è sempre serenamente “in progress”). Cfr. RIPA 2020b. In una pubblicazione, ricca di fotografie, tabelle, e anche di una carta geografica artigianale della Sardegna, il *Seddoresu* figura come: «Prof. Giuseppe Dessì, *Per diffondere la Motoagraturo e la Motocultura in Sardegna*, Tipografia Pinna, Oristano [nel frontespizio: 1927; nella prefazione rivolta *Agli agricoltori sardi*, p.s. n., si riporta: “Oristano (Consorzio Agrario Cooperativo) marzo 1927”]». Per i documenti anagrafici, cfr. Comune di Sanluri, Ufficio di stato civile, Registro di nascita 1886, atto N. 123; Comune di Oristano, Ufficio di stato civile, Atti di Morte, 1971, N. 61, parte 1^a; tra l'altro, dall'atto di nascita si apprende che il Dessì era figlio di Francesco e Corrias Anna, e che fu sposato con Meloni Laura il 10 agosto 1918, e poi risposato in Oristano con Porta Salvatorica Agostina Rafaela il 12.11.1969, mentre dall'atto di nascita risulta che la morte del Dessì avvenne il 16 luglio, nella sua casa in Via Solferino 2, alle h. 12.00 (un vivo ringraziamento alla dott.ssa Patrizia Congia, bibliotecaria del Comune di Sanluri, e alla dott.ssa Domenica Antonella Salaris, Comune di Oristano, per la preziosa collaborazione).

¹⁰ Cfr. DESSÌ 1963, *Premessa*, pp. I-III, a p. I: «Da noi vige un pesante pregiudizio in campo letterario: ciò che non è scritto nell'idioma nazionale deve essere trascurato, dimenticato, disprezzato. Tale prevenzione, assai inveterata nelle parafrasi critiche, dipende, a nostro avviso, da una scarsa comprensione del fenomeno della lingua, che non è qualcosa di fisso, di stabile. Di cristallizzato, ma un “segno vivente” in continua evoluzione [...]». Si tratta delle stesse parole che si incontrano stampate anche in DESSÌ (Seddoresu) 1964, *Per intenderci*, pp. VIII-XVII, a p. X: «Da noi vige un pesante pregiudizio in campo letterario [...]».

¹¹ Cfr. DESSÌ 1963, p. 1. Tra i vari studi di Raimondo Carta Raspi (1893-1965), noti al Dessì di Sanluri, figura la monografia su Mariano IV citata *infra*, nota 18.

¹² Cfr. *supra*, nota 11.

¹³ Cfr. PILI 1978, autore anche della introduzione.

¹⁴ La parola *indipendenza* in DESSÌ 1963, ricorre 3 volte; cfr. pp. 3, 18.

§ 1.2. Sa Juighissa: *simbolo identitario*

È ben nota la vastità del *mare magnum* storiografico che ha investito Eleonora d'Arborea (ca 1348/52?-1403),¹⁵ figlia del grande giudice Mariano IV (1347-1375),¹⁶ il quale intraprese a partire dal 1353 il

¹⁵ Per un primo inquadramento critico, basato esclusivamente sulle fonti e le principali monografie storiche, cfr. *infra*, "Appendice 1". *Eleonora d'Arborea (ca. 1348/52?-1403). Fonti storiche e documenti (primo orientamento)*.

¹⁶ La principale fonte su Mariano IV e la guerra arborese restano i *Procesos contra los Arborea*. In particolare, contro il padre di Eleonora, cfr. Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón (= ACA), *Cancilleria, Procesos en volumen* [= *Procesos contra los Arborea*, in seguito abbreviato: *Procesos*], voll. 1-8. Su questi *Procesos*, complessivamente in 10 *volumenes*, a cui bisogna aggiungere altre unità archivistiche sinora inedite, cfr. *infra*, Appendice 1, § 1. I *Procesos* – preziosissima e originale fonte, ricchissima di dati sulla Sardegna nella seconda metà del secolo XIV, ovviamente da consultare con cautela, poiché risale ai vincitori, ancorché basata su testimonianze assai articolate e sempre ben documentate, con 'voci' e atti scritti, ufficiali, non di rado di parte giudicale – sono disponibili in una parziale trascrizione, riguardante i primi 3 volumi; cfr. ARMANGUÉ I HERRERO-CIREDDU ASTE-CUBONI 2001, vol. I; CHIRRA 2003. In questa edizione parziale le trascrizioni sono inspiegabilmente prive di indicazione dei fogli del vol. originario. Tutte le nostre trascrizioni e/o citazioni riguardanti i *Procesos* nel presente studio si basano direttamente sulle fonti conservate presso l'ACA, digitalizzate e immesse in rete, grazie al monumentale progetto del *Ministerio de Cultura* del governo spagnolo, cfr. PARES. L'edizione dei voll. II-III, secondo ORTU 2017, p. 116, nota 13, «è priva di ogni cura erudita e filologica, al punto che i registi dei documenti spesso non hanno che una vaga attinenza al loro contenuto». Tra le principali monografie e studi sul padre di Eleonora, cfr. CARTA RASPI 2001, PUTZULU 1962, e soprattutto SANNA 2003, pp. 475-485, che anticipa la data tradizionale della morte di Mariano IV dal 1376 al 1375, e a cui si rimanda per ulteriore bibliografia. Si veda inoltre GARAU 2017; MELE (c.d.s.)c. Anche sul grande Mariano IV, come nel caso più eclatante di Eleonora, non mancano fantasie storiografiche. Ad es., in MATTONE 2008, si riporta un immaginario riferimento a Mariano IV nelle *Familiares* del Petrarca, inventato di sana pianta: «La sua fama superava i confini dell'isola: venuto a conoscenza dell'alleanza stretta tra M. e la Repubblica di Genova, Petrarca in una lettera (febbraio-marzo 1353) al doge "*et Consilio Ianuensium*", pervasa da intenso calore retorico per la guerra "*cum externis hostibus*", prendeva a pretesto la ribellione arborese per un più ampio discorso sulle libertà italiane». *Ivi*, in bibliografia si rimanda a «F. Petrarca, *Le familiari*, a cura di V. Rossi, III, Firenze 1937, pp. 125 s.». In realtà, nelle pagine petrarchesche citate, non figura alcun riferimento né alla «ribellione arborese», né alla Sardegna, né ai Sardi, né a Mariano IV. L'unico riferimento esplicito nella epistola è ai *Venet*: «*Hic est, inquam, ille rex insolens, federum contemptor ac fidei; his populus pacis impatiens; hec scelerata classis et impia; hi vestri et publici hostes sunt. Et vos simul et rempublicam vindicate, et hos barbaros agnoscere cogite se amenter adversus iustitiam et armatos viros bellum indignum ac nefarium suscepisse, Venetorum auro attonitos et ceca cupidine alienarum opum, proprie interim conditionis oblitos*». Cfr. PETRARCA 1937, "Liber Quartus decimus", 6. *Ad eosdem, exhortatio ad bellum cum externis hostibus*, pp. 125-126: 126, 7, righe 42-49. Cfr. anche la traduzione italiana in *Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari libri ventiquattro lettere varie libro unico ora la prima volta raccolte volgarmente e dichiarate con note*, Volume terzo, Felice Le

conflitto contro la potente confederazione dei regni della Corona d'Aragona,¹⁷ destinato a protrarsi sanguinosamente per oltre mezzo secolo, sino alla disfatta di Sanluri (1409).¹⁸

Di certo, la provocatoria e caustica *boutade* di Dessì sui «grandi uomini della Sardegna» (incarnati in ... Eleonora e Grazia) è un tributo a due 'classici' punti di riferimento della identità nazionale (e nazionalistica) dei Sardi. In particolare, nell'immaginario collettivo la *Juighissa* di Oristano¹⁹ è assurta quasi a personificazione dell'Isola, e a suo

Monnier, Firenze 1865, «Lettera VI. Al Doge e Consiglio di Genova. *Quod optabam video*. Lieto che abbiano mosso guerra al Re di Aragona, caldissimamente li esorta a procurarne l'esterminio. – [... 1352.]», pp. 324-326, e la erudita *Nota* alle pp. 326-329, dove non appare alcun minimo riferimento a Mariano IV d'Arborea.

¹⁷ Sulla guerra tra l'Arborea e la Corona d'Aragona nella seconda metà del sec. XIV, cfr. FERRER I MALLOL 2000. Vedi anche CASULA 1982; CONDE Y DELGADO DE MOLINA 1987, [Icastica e allo stesso tempo assai pregnante la dichiarazione – quasi un enunciato metodologico – all'inizio della trattazione: «Riguardo a questo periodo “aragonese”, esiste un doppio problema di ottica: da parte dei suoi protagonisti e da parte dei suoi storiografi»; cfr. *ivi*, 1. *Un problema di ottica*, p. 252]; ANATRA 1984, Cap. 1, *La Sardegna nella guerra mediterranea dei cento anni*, pp. 191-364, *L'ascesa di Eleonora*, pp. 284-286 (anche pp. 286-305, sulla discesa in campo di Brancalione); ORTU 2017, pp. 19-248.

¹⁸ Cfr. CONDE Y DELGADO DE MOLINA 1997.

¹⁹ Sia «Eleonora», sia «Giudicessa», sono ovviamente scritti in forme diverse, a seconda delle fonti, anche con lievi varianti grafiche/fonetiche. In particolare, si veda il <Proemio> della *Carta de Logu*, incluso nelle due principali fonti del capolavoro del diritto sardo (emanato da Mariano IV, e aggiornato dalla figlia Eleonora): Cagliari, Biblioteca Universitaria (= BUC), ms. 211, c. 1r: «Nos Elionora pro issa gratia de Deus juighisa de A[r]baree», cfr. CdL 2010, p. 54; BUC, Inc. 230, c. 1r: «nos Elionora, pro issa gracia de Deus iuyghissa de Arboree», cfr. CdL 2016, p. 229. Compendiamo di seguito, in ordine alfabetico, le principali varianti del nome «Eleonora» nelle fonti. **Alienora** [lat., «*Alienoram Iudicissam* [ci aggiunto nell'interlineo] *Arboree*», ACA, *Procesos*, 9, f. 2r, 4 luglio 1391, e *ivi*, *passim* (*infra* Appendice 1, § 1)]. **Eleonora** [lat., «*Eleonora iudicis mater*», «*Eleonora mater*», «1403 defuncta Eleonora», in FARAE, p. 332. **Elionora**, [sardo, CdL 2010, p. 54, sec. XV²]. **Elionor** [lat., «*domine Elienori de Arboree*», TOLA 1984, I, doc. CL, p. 817, 24 gennaio 1388; p. 820: «*domine Elienoris iudicisse*», *passim*, catal., «*Madona Elienor*», *ibidem* (ma anche «*Madona Eleonor*»), p. 818; lat., «*domine Elienori iudicisse / arboree*», ACA, *Procesos*, vol. 9, 1390-1392, f. 8r]. **Elionora** [lat., «*Elionora Iudicissa Arboree*», PUTZULU 1965, p. 342, Oristano 17 giugno 1383, anche in D'ARIENZO 1970, doc. 798, p. 403 e TORRA; «*Elionoram Iudicissam Arboree*», ACA, *Procesos*, 10, 1392-1393, f. 2r; *ivi*, e *passim* (cfr. *infra*, Appendice 1, § 3)]. **Elionor** [in cat. corrente, e in lat., «*Huguetumque Elionore ac Bea / tricem*». **Elionora** [sardo, CdL 2016, p. 229; lat., «*Elionore iudi / cisse Arboree*», MELE 2005b, doc. 3, p. 341, Monzón 31 luglio 1389]. **Leonor** [cast., «*doña Leonor de Arborea*», ZURITA 1585, Libro X, Cap. XXXIV, XXXVIII, XLI, XLIII]. **Leonora** [lat., «*Leonora Arborea*», in FARAE, p. 332]. **Lionor** [cast., «*doña Lionor*», MANINCHEDDA 2000, p. 49, sec. XVI^{ex}]. **Lionora** [lat., «*domine Lionore consortis sive coniugis ipsius magnifici domini Branche et dicte insule iudicisse*», SERUIS 2013, p. 191, doc. 1, Pisa 2 aprile 1399 (*infra*, Appendice 1, § 5)]. In opere letterarie, tra le altre forme, figurano anche ital. **Leonora** e

emblema storico, facendo, per così dire, concorrenza a potenti simboli identitari quali i Quattro Mori e i nuraghi.²⁰

L'esaltazione di Eleonora, e delle sue doti 'virili', costituirà in Sardegna un *leitmotiv* – non solo storiografico – di capillare diffusione e dalla *longue durée*. Tale esaltazione nacque con gli stessi albori della storiografia sarda, tramite il sassarese Giovanni Francesco Fara (1543-1591), che trattando in alcuni stringati passi le imprese della "giudicessa" illustrò in particolare le sue triplici doti di: 1) *governante 'virile'* («*viriliter summa cum laude regnum administravit*»), 2) *legislatrice* («*uno volumine "Carta de Logu"*»²¹ *dicto compilavit*), 3) *guerriera* («*bellum cum rege Aragoniae gessit*»).²² Si tratta, in sostanza, delle stesse tre identiche qualità pubbliche che ricorrono in buona parte della letteratura storiografica, nonché nell'immaginario collettivo dei sardi, e attribuite a Eleonora ad esempio da Giuseppe Dessì *Seddoresu* sin dal titolo del suo opuscolo in sardo del 1963: «*Giudicessa, Gherrera, Legisladora*». Le medesime categorie morali riferite alla *Juighissa* le rinveniremo anche nella fiorente produzione poetica in lingua sarda che tratteremo più avanti.²³

Notoriamente, l'esaltazione storiografica della giudicessa raggiunse

Lianora [rispettivamente in ANGIUS 1847, e DESSÌ 1964, p. 24 («da voce di Lianora»), e *passim*]. Riguardo al titolo giudicale, in sardo: *Juighisa, Juyghissa, Iuighissa, Juighissa, Giuighissa, Giuichessa, Zuighissa, Zuighessa*; in docc. catalani del sec. XIV: *Jutgessa, Julgissa*; in docc. in latino: *Iudicissa*, e anche (meno frequente) *Judicissa*. Ma non mancano ulteriori forme.

²⁰ Sulla potenza del retaggio di Eleonora d'Arborea nell'immaginario collettivo dei Sardi e quale emblema identitario, esiste una vasta bibliografia; tra le ultime pubblicazioni, cfr. ad es. URBAN 2013, "Eleonora d'Arborea as a Symbol of National Identity", pp. 113-116. In quest'ottica è assai interessante e di rilievo il profondo interesse di Giuseppe Dessì per la Giudicessa: «Il dramma dessiano di Eleonora d'Arborea si può dunque riguardare come un vero palinsesto dell'immaginazione letteraria e popolare dei Sardi»; cfr. MUONI 1986, p. 161. *Sa juighissa* ha suscitato ovviamente anche diversi romanzi, e/o biografie romanzate, a parte i ben noti testi ottocenteschi, scaturiti o influenzati dai Falsi d'Arborea; in particolare, cfr. l'opliato FANCIULLI 1933, e PITZORNO 1984. Su queste, e altre recenti biografie romanzate, cfr. le schede analitiche in MELE (c.d.s.)b.

²¹ Sulla *Carta de Logu*, cfr. gli ampi richiami bibliografici inclusi *passim* in CdL 2010 e CdL 2016.

²² CADONI 1992, p. 332: «*viriliter summa cum laude regnum administravit et auxit legesque dedit, quas simul cum aliis a Mariano patre conditis uno volumine "Carta de Logu" dicto compilavit, ut ex illo – quo adhuc utimur – codice constat. Inde bellum cum rege Aragoniae gessit, in quo Brancalionem virum amisit et anno 1403 obiit magno cum Arborensium luctu et maerore. Zurita et aliis referentibus*». Da notare l'anno di morte, corretto (cfr. sull'argomento lo studio fondamentale di GALLINARI 1994).

²³ Cfr. *infra*, PARTE III, § 3.0.

l'acme nell'Ottocento, con varie mitizzazioni della *Sarda Eroina*, e più in generale del Giudicato d'Arborea, soprattutto mediante le famigerate false *Pergamene d'Arborea* (circolanti sin dal 1846), che ingannarono il fior fiore degli storici sardi (ma non solo), per essere poi puntualmente confutate, a partire soprattutto dal 1869/70, grazie ad analisi basate sul rigoroso metodo filologico, linguistico e paleografico messo in campo da una équipe di autorevoli studiosi della Reale Accademia delle Scienze di Berlino, a cui seguirono altri specialisti.²⁴ Ovviamente, Eleonora nelle *Pergamene d'Arborea* riveste un ruolo centrale, come vedremo più avanti. Di certo, i tempi sono maturi affinché la figura della *Juighissa* sia inquadrata in una focalizzazione storica “a tutto tondo”, col contributo sia specialistico, sia interdisciplinare, di diversi indirizzi storiografici, anche divergenti.²⁵

Eleonora d'Arborea – nella storia plurisecolare della sua sublimazione – alla fine del Novecento è assurta quindi anche al rango di protagonista di una sofisticata *pièce* di musica d'avanguardia. Ma l'opera di Oppo, basata su Dessì, non rappresenta l'esordio di Eleonora in campo musicale e teatrale. A suo tempo, il tardo Ottocento aveva paradossalmente coartato la *Sarda Eroina* – fautrice nel secolo XIV, sulla scia di suo padre Mariano IV, di una Sardegna fieramente indipendente da potenze esterne (per quanto realisticamente possibile, secondo i meccanismi di funzionamento del potere in quello scorcio del Medioevo) – in un'aura patriottica unitaria italiana, sabauda, tramite ampollosi drammi storici, inni e retorica civile, ove la musica rivestì un ruolo tutt'altro che marginale (su quattro opere teatrali ottocentesche sulla *Iudicissa* ben tre sono melodrammi).²⁶

Ma prima di addentrarci nella ‘Eleonoromania’ che avvolse la

²⁴ Cfr. GAVIANO 1996, in particolare: “La *Relazione* dei dotti di Berlino e le *Osservazioni* di Carlo Baudi di Vesme”, pp. 35-53, dove si ricostruisce, nello smascheramento della truffa, il ruolo di specialisti della caratura di Paul Haupt, Alfred Dove, Philipp Jaffé, Adolf Tobler e Theodor Mommsen. Sui falsi, che fecero discutere vivacemente a livello internazionale sino al primo scorcio del secolo XX (ma tuttora suscitano ampio interesse), cfr. inoltre i diversi saggi in MARROCU 1997.

²⁵ Un contributo in questa direzione ha inteso offrire l'ISTAR col convegno internazionale svoltosi a Oristano il 9-10 dicembre 2016; cfr. MELE (c.d.s.)a.

²⁶ Si veda, in MELE (c.d.s.)f, l'ottima sintesi storica in LIGIOS (c.d.s.), pp. 77-92 (in particolare: pp. 84-92). Cfr. inoltre *infra*, PARTE III, §§ 3.4, 3.5, 3.6

Sardegna (ma non solo) nella seconda metà dell'Ottocento, occorre risalire in primis alla Eleonora in carne ed ossa del secolo XIV, inquadrando nella fattispecie il mondo dei suoni in cui viveva, anche nel suo *milieu* familiare.

PARTE II

§ 2.0. Flashback. *Sul soundscape²⁷ del mondo medioevale (sardo e cosmopolita) di Eleonora d'Arborea. Suoni e silenzi*

Nulla si sa sull'infanzia di *Elionora*, futura «giudicessa» d'Arborea, né sulla sua educazione; peraltro, la sua formazione si deve immaginare non discosta da quella delle altre principesse del suo tempo, che assimilavano influssi culturali locali e peculiari influenze familiari, non di rado originarie di contesti geograficamente lontani.

Per il suo spiccato cosmopolitismo resta paradigmatico, *mutatis mutandis*, in epoca e in contesto storico-culturale ben diversi, il caso di un'altra ben nota *Aelionor*, duchessa di Aquitania e Guascogna (ca. 1122-1204), divenuta regina di Francia e poi di Inghilterra, cantata dai poeti e dai musicisti, la quale rivestì un ruolo centrale nella diffusione dei repertori dei trovatori attivi nel suo vivace *entourage*.²⁸ Essere al centro di una corte, anche in periferia, nel Medioevo significava sempre catalizzare la circolazione di composizioni letterarie a vario titolo, di tradizione scritta e/o orale, con o senza musica. Inoltre, per cogliere la vitalità delle corti medioevali, va sempre tenuto presente il ruolo delle cancellerie, dove operavano funzionari, notai, scrivani, normalmente con solide basi di cultura scritta, quanto meno fondata sul *Trivium*, ma a contatto anche con tradizioni orali tramandate soprattutto (ma non solo) dai giullari.²⁹

Questi complessi quadri culturali non sono monolitici, e cambiavano

²⁷ Sulla concezione di *soundscape*, cfr. MURRAY SCHAFER 1985.

²⁸ Sulle celebri relazioni tra Eleonora d'Aquitania e i trovatori, cfr. AUBRY 1996, pp. 1-2, 4, 9, 277 nota 27. Sulla musica nelle corti italiane basso-medioevali e i suoi flussi e influssi, cfr. GALLO 1992.

²⁹ Per un cenno sui giullari in Sardegna all'epoca di Eleonora d'Arborea, cfr. *infra*, § 2.6.

da corte a corte, nel tempo e nello spazio.³⁰

Il monitoraggio critico di ogni singolo *milieu* familiare e dinastico medioevale resta quindi centrale per ricostruire le forze culturali – centripete e/o centrifughe – che s'intrecciarono negli ambienti delle corti europee, invasivi e pervasi di suoni, soprattutto (ma non solo) nelle *performances* di natura poetica.

Nel caso arborense, va ancora rimarcato che Eleonora – in seguito sposata col genovese Brancalone Doria – era figlia della catalana *Timbors* (Timbora) di Roccabertì (nei documenti latini chiamata anche *Tinburgeta* e *Trabuqueta*); suo padre Mariano l'aveva conosciuta a Barcellona durante la sua lunga permanenza a corte, insieme al fratello Giovanni, con cui in seguito entrò in un conflitto irreparabile (lo rinchiuse infatti in carcere, ove restò per tutta la vita). In particolare, il *donnikellu* Mariano, con Giovanni, partecipò alla solenne incoronazione di Pietro IV il Cerimonioso, avvenuta a Saragozza il 7 aprile 1336, in primissima fila, suscitando l'invidia e le proteste vivaci dei nobili catalani: i due «*germans del Jutge d'Arborea [...] nobles persones e notables*» tennero, infatti, le redini del sovrano, privilegio ambizioso; la cerimonia fu costellata da feste e balli, con musiche e canti, in diversi punti della città.³¹ Tre anni dopo, nel 1339, a Mariano fu attribuito da parte di Pietro IV il titolo di conte del Goceano.

La dimestichezza di Mariano e Timbora di Roccabertì con i fasti di una vivace corte di ampio respiro internazionale come quella aragonese – brulicante di cantori, strumentisti e giullari di estrazione internazionale³² – non dovette risultare ininfluente nella sensibilità musicale e culturale dei loro figli. Giova inoltre notare, in quest'ottica,

³⁰ Cfr. le disamine storiche in GALLO 1992.

³¹ L'episodio è ricordato nella *Cronaca* di Pietro IV; cfr. PAGÈS 1941, *Capitol segon*, § 13, righe 11-18 e 24-25, p. 77. È probabile che a sua volta, Mariano IV abbia curato con la massima cura tutti gli aspetti rituali, liturgici, musicali di un evento centrale per il Giudicato e per la sua dinastia quale fu il suo insediamento come giudice d'Arborea ad Aristanis nel 1347, forse (ipotesi che comunque non è possibile dimostrare) integrando antiche tradizioni di cerimonie e rituali arborensi con suggestioni mutate dalla Corona d'Aragona, presso la quale era stato in buona parte educato, soprattutto in campo politico e istituzionale. Per le imitazioni arborensi dei cerimoniali di corte aragonesi, cfr. *infra*, § 2.6.

³² Cfr. GÓMEZ MUNTANÉ 2000, Capítulo V. *Del Ars Nova al Ars subtilior*, pp. 219-280; MELE 1986.

che ad *Aristanis*, e nei vari castelli arborensi, la servitù di Timbors era catalana, ed è possibile che Eleonora sia stata allevata anche con filastrocche e nenie iberiche.

Dal canto suo, la liturgia rappresentava un elemento centrale, costantemente presente, a diversi livelli, nella vita quotidiana delle corti medioevali. Le corti medievali, compresa quella arborense, che erano itineranti, erano munite di una cappella (con un apparato di arredi, libri e altare all'uopo 'portatile'), ed erano collegate con le principali istituzioni ecclesiastiche: cattedrali, monasteri, ma anche chiese o piccole cappelle particolari, legate a precise devozioni private di membri delle famiglie regnanti, che sovente tributavano ingenti donazioni e concedevano rilevanti privilegi per la celebrazione di messe e dell'ufficio divino a favore della loro dinastia, passata, presente e futura.

Nel caso del circuito familiare di Eleonora sono storicamente documentati specifici legami religiosi di tipo dinastico e privato, con i seguenti quattro centri ecclesiastici, che costituivano anche i principali nuclei storici della trasmissione del canto nel Giudicato: 1) cattedrale di Santa Maria Assunta; 2) chiesa e monastero di Santa Chiara; 3) cappella privata di San Salvatore (nel palazzo giudicale); 4) chiesa e convento di San Francesco. I vincoli della dinastia giudicale con questi centri religiosi comportavano relazioni e contatti a vario livello con diversi ecclesiastici e cantori, (canonici, cappellani, monaci, frati e suore «coristi/e»)³³ di cui in certi casi conosciamo anche i nomi,³⁴ si tratta di personaggi che almeno in parte erano noti alla *Juighissa*.

L'universo sonoro di Eleonora risuona ai nostri tempi attraverso le musiche dei codici liturgici, risalenti alla tradizione romano-franca (nota comunemente come «canto gregoriano»), ma è comunque recuperabile, indirettamente, anche da rare testimonianze documentarie.

Di certo, il silenzio delle fonti racchiude un composito mondo di

³³ Per la distinzione tra monache "del coro", le quali sapevano cantare e leggere, «*que legere et canere, noverint*» (ma che di solito non sempre sapevano scrivere), e le consorelle *illitteratae*, analfabete, cfr. Oristano, Archivio del Monastero di Santa Chiara, ms. 1bR, «*vj. Qualiter sorores divinum celebrent officium*», c. 11v, su cui cfr. MELE 1985, anche *ivi*, 2010, Ristampa rivista dell'ed. 1985, pp. 54-55 (trascrizione), 108 (facsimile).

³⁴ Cfr. PAU 1994, Appendice I, p. 159, Appendice II, pp. 165-167.

suoni vivo nella vita quotidiana della Sardegna arborense: dalle campane³⁵ alle trombette dei banditori che gridavano in sardo («*in idioma sardisca*») i bandi (*preconitzaciones*), talvolta anche cruenti,³⁶ dalle trombe di corte dei *tubicinadores/trompadors* – munite di gagliardetti con lo scudo dinastico dei Bas-Serra³⁷ – alle *laudes et preconia*³⁸ che inneggiavano alle imprese belliche dell'Infante Ughetto nei castelli conquistati, dalle filastrocche per i bambini ai canti delle osterie, dalle danze urbane e campestri allo scalpaccio/trambusto dei cavalli riuniti per feste civili con

³⁵ MURRAY SCHAFER 1985 “Il suono del tempo”, pp. 84-86 (conciso cenno sulle campane e gli orologi pubblici). Riguardo al suono delle campane, sicuramente Eleonora d'Arborea oltre ai rintocchi della cattedrale e di Santa Chiara, sentiva anche quelli della campana del convento di San Francesco, fatta fondere da suo fratello Ugone III nel 1382, l'anno prima di essere brutalmente assassinato. La campana, conservata presso il Museo Archeologico di Cagliari, che la detiene da tempo immemorabile, non senza rimozioni da parte dei cittadini di Oristano, nella storiografia sarda è stata mitizzata come la «campana della libertà», a causa della locuzione «*PATRIE LIBERACIONEM*», attribuita di solito allo stesso Ugone III. Cfr., ad es., CASULA 2003, p. 211, a proposito del giudice Ugone: «tutto teso alla lotta “per la salvaguardia della patria”, la comunità, com'egli stesso fece incidere nella campana della chiesa di S. Francesco di Oristano nel 1382». In realtà, l'iscrizione della campana – «*ALPHA ET O. MENTEM SANTAM SPONTANEAM HONOREM DEO ET PATRIE LIBERACIONEM HOC OPVS FECIT FIERI FRATRIS CHISTOFORI ET VENERABILIS FRATRES HELIE RENNANTE DOMINO VGHONE IVDEX [ar]BOREE TERTIO . ANNO DOMINI MCCCLXXXII . MARCVS DE PERVSLA ME . FECIT*», pubblicata in CASINI 1905, pp. 374-375, N. 90 – è un calco di un antico epitafio di Catania, riguardante sant'Agata. «Ad origliere del cadavere di S. Agata a Catania era stata adibita una lapidetta marmorea recante incisa la stessa invocazione che a noi interessa: *Mentem sanctam spontaneam honorem Deo et patrie liberationem*». Cfr. GEROLA 1931. L'iscrizione agatiana «*Mentem sanctam [...] patrie liberationem*» è diffusissima nel Medioevo, sin dal secolo XII, soprattutto in Italia, ma in seguito anche in Francia, penisola iberica, e persino in Terra Santa, ad Acri, nel 1266. Cfr. BAUTIER BRESC-BRESC 2010, pp. 49-71; in particolare, cfr. alle pp. 63-66 il lungo e documentato elenco, con date e luoghi, delle campane dove figura *patrie liberationem* (da integrare ora con la campana del 1382 di *Aristanis*). La campana della torre di San Cristoforo, che però risale all'epoca marchionale, è evocata nel “racconto drammatico” di Giuseppe Dessì ben quattro volte; cfr. *infra*, PARTE IV (Postludio) § 4.0.

³⁶ Cfr. ACA, *Procesos*, 5, f. 93r dove si ricorda che in terra di Aristanis («*in terra Aristannis*») fu pubblicamente proclamato a nome del detto giudice [Mariano IV] («*fuerat publice proclamatum pro parte dicti iudicis*») che i «*Cathalanis*» ovunque potevano e dovevano essere fatti prigionieri e uccisi («*possent et deberent capi et interfici*»); un simile bando in quel giorno doveva essere gridato anche nella detta città di Bosa («*similis // [f. 93r] preconizacio debebant ea die fieri in dicta civitate bosana*»). Cfr. anche *ivi*, ff. 104v-105r: «*dixit quod omnes preconitzaciones [...] // [f. 105r] pro iudice Arboree quarum preconitzaciones in effectu tenor talis erat in idioma / sardisca*». Su *praeconizatio*, cfr. DU CANGE, *Praconizatio, ad vocem*, <http://ducange.enc.sorbonne.fr/praeconizatio> (consultato il 20 giugno 2020).

³⁷ Cfr. *infra*, § 2. 6.

³⁸ Cfr. *infra*, § 2. 7.

ampio dispiego di bandiere,³⁹ dai gridi di guerra⁴⁰ ai canti e alle musiche eseguite da giullari professionisti,⁴¹ nonché da improvvisati esecutori dilettanti nelle piazze in *Aristanis* e nei centri rurali. Una *vox viva* perduta per sempre.

Cercheremo quindi ora di lumeggiare velocemente, quasi a guisa di flash, qualche squarcio di quel composito “paesaggio sonoro” arborense,⁴² tra sacro e profano, guerra e vita quotidiana, scrittura e oralità, tra il 1353 e la fine del secolo, sempre sulla base di un ricorso sistematico alle fonti. Ma prima giova rimarcare la severissima tutela nel Giudicato d’Arborea dei libri che tramandavano parole, suoni e segni del sacro.

§ 2.1. ‘Suoni sacri’. Carta de Logu: libros, la forza e feste liturgiche

Eleonora d’Arborea così scrive – a proposito della tutela degli arredi liturgici e dei libri sacri del Giudicato (muniti spesso di neumi) – nel capitolo 26 della *Carta de Logu*:

³⁹ Si veda la testimonianza resa da Tomaso di Paolo di Firenze, sabato, 19 ottobre 1353: «*Thomas Pauli de Florentia [...] vidit in dicto loco Aristanni / fieri magnum festum cum equis et hornationibus banderis*». Dal documento – trascritto nei *Procesos*, e da noi segnalato per la prima volta in MELE (c.d.s.)c – traspaiono le ragioni di quella «grande festa» («*magnum festum*»): ad Aristanis era giunta la notizia della ribellione contro il re Pietro IV presso il castello di Monteleone, ed estesasi subito ad Alghero (provocando nella capitale arborense il tripudio di popolo, cavalli e bandiere). Nello stesso documento, si precisa inoltre che “nel trionfo, ossia la festa fatta in Aristanis, le bandiere avevano tutto il campo bianco e l’albero verde”: «*banderie [...] in triumpho seu festo facto in Aris/ tanno [...] habebant campum totum album et arborem viridem*». Cfr. ACA, *Procesos*, 5, ff. 83v-84v; la datazione si ricava da f. 68v: «*die sabbati, nonadecima mensis octobris anno predicto, iuraverunt et deposuerunt testes sequentes*». Quindi, oltre alla locuzione «*festum magnum*», si utilizza anche il vocabolo «*triumphus*», col significato in questo caso di «*laetitia*», «*gaudium*», «*gaudere, festum agere*»; cfr. DU CANGE, *Glossarium, ad vocem*, 3. *Triumphus*, <http://ducange.enc.sorbonne.fr/triumphus> (consultato il 20 giugno 2020). All’inizio del testo, nel margine sinistro del f. 83v, a fianco della numerazione del documento, lx (n° 60), sono state interpolate 5 significative linee, su un eccidio di Catalani, che rimarcano l’importanza della testimonianza, ai fini della dimostrazione in tribunale della “ribellione” di Mariano IV: «*Notitia de morte facta / in Oristanno de / cathalanis et / probat de [segue cassato con un tratto orizzontale: ~~rebbi~~] rebellio/ ne facta*».

⁴⁰ Cfr. *infra*, § 2.8.

⁴¹ Cfr. *infra*, § 2.6.

⁴² Cfr. MURRAY SCHAFER 1985.

XXVI. «Item ordinamus qui si alcuna [p]ersone furarit alcuna causa dae alcuna ecclesia over dae domo de eccles[ia], ço est paramentos, libros, caliguis over alcuna attera causa sacrada, et «est·indi binquidu per testimongios, over qui 'llu confessarit, paguit prossa «fura primarga assa ecclesia pross'unu V et assu rennu prossa maquicia libras L. Et si non paghat prossa« maquicia liras L et pro s'unu «V», secundu qui est naradu de supra, boghent·illi «unu» hogu. Et daessa fura primarga «inantes» siat inpichadu per modu qui 'ndi morgiat et qui non canpit pro dinari perunu.⁴³

La giudicessa ordina perentoriamente: chi avesse trafugato paramenti, codici, calici, o qualsiasi altra cosa sacra («*paramentos, libros, caliguis over alcuna attera causa sacrada*»), sarebbe stato condannato per il furto al pagamento di multe salate: cinque volte alla Chiesa il valore dell'oggetto liturgico o del libro, e lire cinquanta all'Erario, oppure la perdita di un occhio («*boghent·illi «unu» hogu*»). In caso di ladri recidivi era prevista l'impiccagione, senza possibilità di essere salvati dal danaro («*siat inpichadu per modu qui 'ndi morgiat et qui non canpit pro dinari perunu*»). Ovviamente tra i libri *sacrados*, figuravano quelli liturgici, muniti di note musicali, o comunque impiegati nel canto.⁴⁴

Nella *Carta de Logu* è presente un calendario dei giorni di festa.⁴⁵ In tali occasioni, anche di valenza civile, istituzionali, la celebrazione liturgica dovette rivestire una particolare solennità, probabilmente con canti peculiari, legati alla festa del calendario liturgico che si celebrava alla presenza delle autorità giudicali; sono da escludere canti in sardo, poiché il rito romano-franco non prevedeva innesti in volgare nei formulari. È invece assai probabile che il clero locale disponesse di libri liturgici 'didattici' in sardo arborense, come gli *Ordines in vulgaris* presenti a Santa Igia nella prima metà del secolo XIII.⁴⁶

⁴³ Cfr. CdL 2010, p. 82; si veda anche CdL 2016, p. 261.

⁴⁴ Cfr. MELE 2009b, pp.15-16.

⁴⁵ Cfr. MELE 2010, *Prefazione*, in CdL 2010, «*Dei giorni feriatò*», pp. XVI-XVII.

⁴⁶ Cfr. MELE 2016a, pp. 228-229.

§ 2.2. 'Suoni sacri.' *L'aura culturale ai tempi di Eleonora: la cattedrale e i suoi codici liturgici*

La *Juighissa* sicuramente conosceva bene il mondo della liturgia medioevale, con i suoi simboli, i suoi riti, e – in misura purtroppo non ricostruibile – testi e melodie. I succitati quattro principali centri religiosi di Aristanis frequentati dalla Giudicessa sono concentrati nel cuore della città, nel raggio di poche centinaia di metri. Dal canto suo, il monastero dei cassinesi di San Nicola di Gurgo, fuori delle mura, fondato dal giudice Barisone I nel 1182, con una sua plurisecolare e peculiare vita monastica, tra culto, cultura e canti – nell'ultimo scorcio del Trecento era già avviato ad un inesorabile declino, come tutti i cenobi benedettini dell'Isola, tra cui il potente monastero camaldolese di Bonarcado, fondato a sua volta dagli antenati di Eleonora d'Arborea nel sec. XII, e particolarmente dedito al culto, secondo la tradizione liturgica e musicale dell'ordine romualdino (senza dimenticare il monastero femminile benedettino di San Martino, *extra muros*, decaduto e successivamente trasformato in convento domenicano). Per avere un'idea dei 'suoni sacri' ai tempi di Eleonora, occorre quindi soffermarsi, ancorché velocemente, sui quattro principali *milieu* ecclesiastici vivi e attivi in Aristanis nella seconda metà del sec. XIV, il *soundscape* del mondo religioso della Giudicessa: cattedrale, Santa Chiara, cappella di San Salvatore e San Francesco.

Il culto e i canti di età giudicale della cattedrale arborense sono splendidamente attestati in tredici codici membranacei, in gran parte sontuosamente miniati (secc. XIII^{4/4}-XV, 1609).⁴⁷ Tali monumentali manoscritti, insieme ad una nutrita serie di frammenti di uno smembrato Breviario toscano, con neumi, del sec. XIII¹, costituiscono il patrimonio librario medioevale più ricco e antico della Sardegna, comprendente anche *membra disiecta* di *testimonia* risalenti sino al secolo XII, e rappresentano – in assoluto – il più cospicuo fondo musicale dell'Isola, proveniente dall'Italia centro-settentrionale. In particolare, per le

⁴⁷ Cfr. MELE 2009a, in particolare MELE 2009c, pp. 219-319; MELE 2017a, pp. 449-453.

miniature brillano sei Antifonari⁴⁸ – il gruppo P. III-P. VIII – che rimontano al sec. XIII^{4/4}. Questi sontuosi codici rivestono altresì una specifica rilevanza nel contesto europeo delle fonti liturgico-musicali poiché si tratta di un ricco e compatto *corpus* codicologico, che rispecchia autorevolmente la coeva tradizione liturgica romano francescana, impostasi definitivamente in tutto l'orbe cristiano grazie al papa Niccolò III (1277-1280).⁴⁹ La Chiesa arborense e la dinastia dei Bas-Serra, insieme al convento francescano, furono all'avanguardia nell'Isola (ma non solo) nella diffusione dei canti *secundum morem romanæ curiæ*, ovvero, secondo il rito romano-francescano, che si impose a fine Duecento in tutta Europa.

I libri liturgici sicuramente presenti nella cattedrale arborense all'epoca di Eleonora erano i seguenti: per l'ufficio delle Ore, il succitato gruppo dei sei manoscritti P. III-VIII (Antifonari, sec. XIII^{4/4}); per la messa, i codici P. X (Graduale, sec. XIV^{2/4})⁵⁰ e P. XI (Graduale-Kyriale-Sequenziario,⁵¹ sec. XIV^{2/4}), a cui potrebbe aggiungersi il manoscritto P. XIII (*Psalterium-Hymnarium*),⁵² la cui proposta di datazione oscilla tra il sec. XIV/XV^{1/4} e il XV¹. Riguardo a questo codice, che in ogni caso rispecchia perfettamente l'utilizzo dell'innodia ad Aristanis “secondo l'uso della curia romana” ai tempi della *Juighissa*, va segnalato l'inno di sant'Ambrogio († 397) in dimetri giambici acatalettici, *Aeterne rerum conditor*, nonché altri inni, sempre santambrosiani, con rare melodie squisitamente mensurali (2° modo ritmico, $\cup -$ dell'*ars antiqua*).⁵³ Tutti i manoscritti arborensi furono esemplati e miniati in *Terramanna* (la penisola italiana), soprattutto nell'Italia centro-settentrionale, ed erano il nutrimento quotidiano dei canonici della cattedrale, legatissimi a Eleonora d'Arborea e alla dinastia giudicale.

La *Juighissa* era profondamente devota alla Madonna, come attesta anche l'invocazione alla Vergine nel <Proemio> della *Carta de Logu*, «ad

⁴⁸ Cfr. MELE 2009c, pp. 237-285.; MELE 2018, pp. 153-158 e *passim*.

⁴⁹ Cfr. MELE 2018, pp. 122-125; MELE 2017a, p. 450, nota 72.

⁵⁰ Cfr. MELE 2009c, pp. 289-302.

⁵¹ *Ivi*, pp. 303-308.

⁵² Cfr. MELE 1994.

⁵³ Cfr. la trascrizione di *Aeterne rerum conditor*, in MELE 1994, pp. 172-173 III, p. 250 IIIa J; MELE 2009b, p. 38, fig. 37.

honore de Deus omnipotente et dessa gloriosa Virgini Madonna santa Maria mama sua».⁵⁴ Riguardo ai formulari liturgici mariani, Eleonora forse conosceva i canti del *Proprium missae* dell'Assunta, inclusi nel Graduale trecentesco P. XI, in particolare lo sfolgorante introito *Gaudeamus omnes in Domino*,⁵⁵ considerata la intitolazione della cattedrale arborense alla Madonna festeggiata il 15 agosto (*Mesaustu*). Di certo, la Giudicessa che invocava la *gloriosa Virgini Madonna santa Maria* nel suo Codice di leggi non poteva ignorare un celeberrimo inno come *Ave maris stella*,⁵⁶ canonico in tutte le feste mariane, senza peraltro escludere che possa aver sentito anche altri inni per la Vergine, quali ad es. l'antico, «*ad nocturnum*», *Quem terra pontus æthera*,⁵⁷ e la sua *divisio*, «*ad laudes*», *O gloriosa domina excelsa*,⁵⁸ del sec. VII/VIII, o ancora il divulgatissimo responsorio/antifona/*tractus* come il *Gaude Mario virgo*, assai ben documentato nella cattedrale arborense.⁵⁹ Meno probabile risulta invece la conoscenza di suggestivi canti mariani come l'antifona ritmica di sapore laudistico *Ave virgo sanctissima*⁶⁰ e il *Te matrem laudamus*,⁶¹ una rara parafrasi mariologica del *Te Deum*.

Va altresì ricordata la presenza nei codici arborensi duecenteschi delle *historiae* francescane, a partire dall'Ufficio ritmico *Franciscus vir catholicus* composto da Giuliano di Spira, di notevole spessore letterario, assunto a nuovo modello letterario e musicale per gli uffici versificati, che con i

⁵⁴ Cfr. BUC ms. 211, c. 1r in CdL 2010, p. 54 (citiamo il passo sfrondando i segni della edizione critica); cfr. anche CdL 2016, p. 229.

⁵⁵ Cfr. ACO, ms. P. XI, Graduale-Kyriale-Sequenziario, sec. XIV^{2/4}, f. 1r, basato sull'introito per la festa di sant'Agata (5 febbraio), attestato dai più antichi codici romano-franchi di età carolingia, Laon, Bibliothèque municipale, 239, *post* 930, f. 28r; Einsiedeln, Stfbsbibl. 121, sec. XIⁱⁿ, p. 75. Cfr. GRADUALE TRIPLEX 1974, pp. 545-546 (introito per sant'Agata), 591 (introito per Annunciazione).

⁵⁶ Cfr. ACO, P. V, sec. XIII^{4/4}, f. 50r* (Maria: Purificazione, primi vesperi); P. VI, sec. XIII^{4/4}, f. 60r* (Maria: Assunzione: primi vesperi); *ivi*, 74r* (Maria: Natività, primi vesperi); ACO, P. VII, sec. XIII^{4/4}, f. 7r* (Maria: Annunciazione, primi vesperi); *ivi*, f. 17v* (Maria: Annunciazione, secondi vesperi); MELE, *Psalterium-Hymnarium Arborense*, c. 212r, LXVII [senza musica], c. 175v, p. 290 8a ♪.

⁵⁷ Cfr. MELE 1994, c. 212r [senza musica], pp. 220-221 LXVIII; ACO, ms. P. V, sec. XIII^{4/4}, f. 51r* [solo *incipit*] (Maria: Purificazione, mattutino); P. VI, sec. XIII^{4/4}, f. 7r* (Maria: Annunciazione, mattutino); P. VII, sec. XIII^{4/4}, f. 137v in MELE 2009a, CD-ROM allegato, BAROFFIO-TANGARI 2009.

⁵⁸ Cfr. MELE 1994, c. 212v, p. 22 LXIX, p. 277 LXIXa ♪.

⁵⁹ Cfr. MELE 2005c.

⁶⁰ Cfr. MELE 1994, f. 140r, p. 122 XV, p. 254 XVa ♪.

⁶¹ *Ivi*, c. 222v, pp. 236-238 LXXXIX, p. 283-287 LXXXIXa ♪.

loro inni, sequenze, antifone e responsori ritmici, contribuiranno all'affermazione definitiva nell'Europa basso-medievale degli stichi dinamico-accentuativi.⁶²

Il prestigio liturgico-musicale della cattedrale della capitale arborense in età giudicale – consapevole orgogliosamente di una sua peculiare identità in campo culturale – è infine attestato grazie alla straordinaria testimonianza di un *cursus* locale, rispecchiato nella serie salmodica interpolata a margine nel codice P. VI, ff. 220^v, 221^r (Antifonario, sec. XIII^{4/4}), risalente all'epoca del giudice Mariano II.⁶³

§ 2.3. *Monastero e chiesa di Santa Chiara: culto e canto ai tempi di Mariano IV ed Eleonora*

Nel trecentesco codice 1bR del monastero di Santa Chiara in Aristanis,⁶⁴ contenente anche intonazioni, in una lettera datata Barcellona 31 luglio 1353, il ministro provinciale francescano Bernardo Bruni, sollecitato dal cardinale protettore dell'ordine francescano, Elia Talairando, intimò una corretta applicazione delle norme che regolavano l'accesso nei monasteri delle clarisse di Oristano e di Santa Margherita di Cagliari.⁶⁵ La vicenda resta avvolta dal mistero, con l'ombra di scomuniche e del coinvolgimento della stessa giudicessa Timbora di Rocaberti, madre di Eleonora, la quale era solita accedere al monastero insieme alle sue due figlie con speciali privilegi pontifici. Tra i vari permessi di ingresso straordinario concessi alla famiglia arborense spicca

⁶² Cfr. MELE 2018, pp. 138-145.

⁶³ Cfr. MELE 2009c, N. 6, p. 270, fig. 14 (ascritto nel 1911 addirittura «al secolo XV»; cfr. *ibidem*). Per ulteriori approfondimenti sul principale patrimonio di scritture testuali e musicali, e canti del mondo medievale della Sardegna – risalente all'epoca di Mariano II (sec. XIII²), Mariano IV ed Eleonora d'Arborea (sec. XIV²) – sia consentito rimandare ancora al succitato MELE 2009a, con studi specialistici e interdisciplinari di Giacomo Baroffio, Roberto Coroneo, Amelia De Salvatore, Eun Ju Kim, Giampaolo Mele, Valentino Pace, Elena Petterlini, Ramón Saiz-Pardo Hurtado, Renata Serra, Nicola Tangari, Federica Toniolo, Maurizio Verde (il cd-rom allegato include ca. 11400 brani ricercabili, per incipit ed explicit testuali, musicali, con indicazione di codice, formulario liturgico, forma, numero carta).

⁶⁴ Cfr. MELE 1985, pp. 45-83 (trascrizione), 87-160 (facsimile paleografico integrale); MELE 2009c, pp. 348-350, figg. 1-6; MELE 2017a, p. 452.

⁶⁵ Cfr. MELE 1985, cc. 33^r-36^r, pp. 76-80.

una bolla di Innocenzo VI, del 18 luglio 1356, con cui il pontefice concede alla «*nobili Trabucquetae uxori dilecti filii nobilis viri Mariani iudicis Arborea*» di entrare nel monastero di Santa Chiara di Oristano ben sette volte all'anno, «*septies in anno*», con le sue figlie, «*cum filiabus suis*», ossia con Beatrice ed Eleonora.⁶⁶ Nei vari e agevolati accessi con sua madre, la futura *Juighissa* sin da bambina e ragazza ebbe certamente occasione di conoscere alcuni aspetti della vita quotidiana del cenobio, tra cui i suoi momenti liturgico-musicali, contemplati nel capitolo VI della Regola, promulgata da Urbano IV e conservata sino a giorni nostri.⁶⁷ Nello stesso codice 1bR figura un rituale di vestizione, con diversi canti, tra cui spicca l'antichissima antifona *Ancilla Christi sum*, risalente all'età carolingia, intonata nel monastero arborese nella seconda metà del Trecento, ai tempi di Mariano IV e della Giudicessa, quando una novizia prendeva il velo («*monialis velanda*»).⁶⁸

Il padre di Eleonora, era notoriamente un uomo pio. In un documento del 13 agosto 1375, il papa Gregorio XI scrivendo a Ugone III, fratello di Eleonora, descrive il giudice d'Arborea, recentemente defunto, come «*vir devotus et catholicus*»; l'indomito avversario della Corona d'Aragona aveva infatti conchiuso “in modo lodevole e felice” la sua esistenza munito dei sacramenti («*sacramentis premunitus finivit laudabiliter et feliciter terminum vite suae*»).⁶⁹

L'attenzione speciale del padre di Eleonora d'Arborea per la liturgia, e in particolare per il canto, sia della Messa, sia dell'Ufficio delle Ore, è dimostrato da un'importante donazione del 19 aprile 1368, attestata da un documento in copia apografa autentica del secolo XVI, tuttora conservata presso il monastero di Santa Chiara di Oristano.⁷⁰ Nella

⁶⁶ *Ini*, p. 24, nota 25, con rinvio a EUBEL 1802, doc. 699, pp. 296-297.

⁶⁷ Cfr. MELE 1985, c. 11*n*, pp. 54-55 (trascrizione), 108 (facsimile).

⁶⁸ *Ini*, c. 36*n*, p. 158, p. 82 (trascrizione) ♪. L'antifona è documentata da codici a partire dal IX sec., riguardanti la festa di sant'Agata (5 febbraio); cfr. prime indicazioni sulla tradizione manoscritta di testo e melodia, *ini*, pp. IX-X.

⁶⁹ Cfr. D'ARIENZO2015, p. 342, nota 62 e Appendice, doc. 38: Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, Reg. Vat. 271, ff. 136*r-v*.

⁷⁰ Oristano, Archivio del Monastero di Santa Chiara, *Condaxi de Sancta Clara*. In MELE 1985, p. 25, nota 26 si è rettificata la datazione proposta negli studi precedenti che indicavano erroneamente come anno il 1369. Il doc. di Mariano IV, è datato 19 aprile 1368 secondo lo stile pisano dell'Incarnazione, che contemplava il capodanno al 25 marzo; si

donazione, il giudice Mariano IV assegnò in perpetuo alle tredici clarisse, dai redditi, proventi e diritti dall'appalto delle gabelle pubbliche del porto di Oristano, «*ducentis sexaginta libras alfonsinorum minutorum*» (260 lire di alfonsini minuti), con l'obbligo di svolgere regolarmente le celebrazioni liturgiche e cantare l'ufficio a Dio, Maria Vergine e santa Chiara, per la salvezza dell'anima sua, di quella dei suoi parenti e del fratello (Pietro III), nonché per la conservazione di tutta la sua casa («*domus nostre*») e della sua discendenza (allora erano vivi Ugone ed Eleonora):

creatori nostro Deo omnipotenti / et gloriose beate Marie semper virginis
ac dicte sancte Clare devote serviant et / beneficia debita celebrent et decantent
iuxta dicti ordinis regulam et disciplinam et alias pro nobis ac pro salute anime
nostre et animarum parentum nostrorum / et dicti fratris nostri ac pro
conservacione totius domus nostre et prolium nostrorum (...) ducentis
sexaginta libras alfonsinorum minutorum.⁷¹

Nel caso di omissioni nel canto e nelle celebrazioni delle funzioni, i due cappellani preposti al monastero – scelti tra i migliori della cappella di San Salvatore, sita nel palazzo giudicale – erano tenuti a segnalarle puntualmente al Giudice, per l'applicazione di severe sanzioni economiche. Il documento fu letto e spiegato parola per parola dal notaio anche al Primogenito Ugone, che lo ratificò e confermò in tutte le sue parti: «*Ugo primogenitus prefacti magnifici domini iudicis lecto et ex/planato de verbo ad verbum [...] ratificavit con/firmavit*».⁷²

Nello stesso 1368, il papa Urbano V concesse a uno zio di Eleonora, Nicola d'Arborea, figlio di Ugone II, l'abbazia e la collegiata di Santa

tratta quindi dell'anno 1368, secondo lo stile moderno della Circoncisione, col capodanno al 1° gennaio (la data del 1369 è ripetuta in CASULA 2003, p. 526). Si veda inoltre PAU 1994, pp. 35-36, 49-52. Alle pp. 35-36, nota 35, pp. 36-37, nota 38, e pp. 52-53, nota 8, abbiamo offerto, dietro cortese sollecitazione delle clarisse, una prima, provvisoria trascrizione del *Condaxi de Sancta Clara*, come è denominato il doc. di Mariano IV in epoca spagnola, con un titolo fuorviante; per disguidi estranei alla accurata curatela della indimenticabile Sr. Celina Pau, a suo tempo non potemmo correggere le bozze del testo, che presenta alcune imprecisioni e refusi. Il doc. verrà pubblicato in edizione critica in MELE (c.d.s.)d.

⁷¹ PAU 1994, p. 35, nota 35.

⁷² Cfr. PAU 1994, pp. 36-37, nota 38.

Maria di Valladolid, nella diocesi di Palencia, sede assai ambita e importante; per acquisirla dal pontefice, il candidato doveva dimostrare buona conoscenza della lingua latina, con capacità di leggere, costruire un periodo, parlare in modo congruo, nonché saper cantare, *conditio sine qua non* per accedere all'ufficio divino quotidiano, proprio delle cattedrali, chiese collegiate e monasteri.⁷³ Nella famiglia di Eleonora il contatto con la galassia della liturgia e dei canti era strettissimo da sempre, e a tutti i livelli, anche nei momenti più delicati dal punto di vista politico e militare.

La data, 19 aprile 1368, della cospicua donazione di Mariano IV alle clarisse – elargizione vincolata alla liturgia e al canto – è assai sintomatica. Si tratta, infatti, della vigilia dell'arrivo nell'Isola dell'esercito catalano-aragonese di Pietro il Cerimonioso, guidato da uno dei suoi principali capi militari, Pero (Pedro) Martinez de Luna, il quale assediò Aristanis, ma nell'estate fu duramente sconfitto dal giudice Mariano IV e da suo figlio Ugone, in una battaglia campale, presso la capitale giudicale, in un luogo tuttora imprecisato, forse nei dintorni di sant'Anna. Lo stesso celebre condottiero perse la vita insieme a suo fratello in un'autentica carneficina, in cui l'esercito catalano-aragonese fu massacrato dai sardi arborensi. Il trionfo di Mariano IV e suo figlio nella *Battaglia di Aristanis* (1368) scosse profondamente un sovrano energico come Pietro IV. Si tratta della principale battaglia vittoriosa degli Arborea nel corso di tutta la lunga guerra con la Corona d'Aragona, e racchiude tutte le caratteristiche per assurgere al rango di evento identitario dell'intera Isola.

§ 2.4. *Cappella giudicale di San Salvatore*

La cappella di San Salvatore era ubicata nel palazzo giudicale, presso l'attuale Piazza Mannu, trasformato in carcere in età moderna, ora dismesso. Conosciamo i nomi di alcuni cappellani grazie al succitato atto

⁷³ Cfr. D'ARIENZO 2013, pp. 142-143, nota 14, con rimando a Roma, Archivio Segreto Vaticano, Reg. Aven., 199, ff. 131^v-132^v, pubblicato *in*, doc. IV in *Appendice*.

di donazione di Mariano IV del 1368 alle clarisse;⁷⁴ si tratta di religiosi sicuramente educati al canto, competenza obbligatoria a certi livelli in campo ecclesiastico, come abbiamo visto nel caso specifico di uno zio della *Juighissa*. Eleonora d'Arborea sicuramente, sin da *donnikella*, frequentava assiduamente la cappella della reggia, strettamente collegata con la vita quotidiana della corte giudicale.

Il culto e i canti che risuonavano nel palazzo giudicale rivestivano un carattere strettamente privato, rispetto alla solenne liturgia che si celebrava nella cattedrale e nei due insediamenti conventuali di San Francesco e Santa Chiara. Nell'ambito della devozione più strettamente familiare, è peraltro probabile che Eleonora, alla stessa stregua delle regine e principesse del Basso medioevo, disponesse di un privato Libro d'Ore in pergamena, forse miniato, utilizzato per la preghiera personale; tale tipologia libraria, include diversi ed eterogenei formulari eucologici, tra cui spiccano i sette salmi penitenziali (in particolare il 50/51, *Miserere*), l'ufficio della Vergine, le litanie e l'ufficio dei morti, nonché il calendario.

§ 2.5. *Convento e chiesa di San Francesco in Aristanis*

La chiesa e il convento di San Francesco sono stati un luminoso punto di riferimento della vita arborense, non solo in campo liturgico e spirituale, ma anche in quello civile. In particolare, il 24 gennaio 1388, nel refettorio del centro minoritico – dove di solito si svolgevano le principali assemblee giudicali – venne ratificata la pace tra Giovanni I d'Aragona ed Eleonora d'Arborea, a nome di tutta la *nació sardesca*, rappresentata da delegati di tutte le curatorie del Giudicato.⁷⁵

I cinque manoscritti liturgico-musicali medioevali conservati nella biblioteca del convento, purtroppo sono del secolo XV (BAO, P. I, II, III, IV, V), successivi alla morte di Eleonora (1403). Il convento conserva però anche alcuni frammenti duecenteschi, fondamentali per la

⁷⁴ Cfr. MELE 1985, p. 35. Si veda anche sulla cappella di San Salvatore *ivi*, pp. 35-36, nota 69 (che si riferisce all'epoca marchionale).

⁷⁵ TOLA 1984, [*infra* § 1], doc. CL* pp. 817-861.

tradizione testuale e musicale dell'ufficio ritmico per santa Chiara *Iam sanctæ Claræ claritas*;⁷⁶ allo stato attuale degli studi, si tratta dei testimoni tra i più antichi in assoluto della *historia* clariana originaria, munita di notazione musicale, e sinora l'unica attestazione testuale e melodica del secolo XIII dell'inno *Clara stella movet bella*.⁷⁷

L'ufficio liturgico clariano era eseguito sia nel convento di San Francesco, sia nel monastero di Santa Chiara, ed è plausibile che Eleonora conoscesse qualche canto, come l'antifona che dà il nome all'ufficio, *Iam sanctæ Claræ claritas*, e forse anche lo stesso inno *Clara stella movet bella*, dove la santa di Assisi appare in poco consuete vesti da agguerrita combattente contro il diavolo-Cerbero (*Clara stella movet bella / Veterem contra cerberum*), con un'immagine che anticipa la trasformazione del cane mostruoso della mitologia, custode degli inferi, in diavolo, 'lo demonio Cerbero' (DANTE, *Inferno*, VI, 13-33).

§ 2.6. 'Suoni profani'. Trombe, giullari e simboli dinastici nella corte arborese

Tra i suoni vivi nella reggia arborese intorno alla metà del Trecento, quando Eleonora era bambina, spiccavano le musiche 'istituzionali' previste dal cerimoniale di corte vigente ad *Aristanis* presso la corte degli Arborea.⁷⁸ Il pensiero corre soprattutto ai «*tubicinatores sive trompadors et alii mimmi*»,⁷⁹ ovvero suonatori di tromba e altri strumentisti

⁷⁶ Cfr. BAROFFIO-JU KIM 2004; MELE 2009c, pp. 345-347, N. 21, BAO, *Ufficio ritmico di santa Chiara* (frammenti ex P. I – ex P. II, sec. XIII/4, Umbria-Toscana), pp. 345-347, figg. 1-3.

⁷⁷ Le fonti sono collazionate in una nostra ricerca 'in fieri' *Decus morum, dux sororum: five unpublished hymns for Clare of Assisi, between the XIV and XV centuries*.

⁷⁸ Cfr. MELE 1984, p. 188, "La musica alla corte degli Arborea" (*Nota bibliografica* alle pp. 190-191). [Traduzione in catalano in *Els Catalans a Sardenya*, Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona 1984, pp. 187-190].

⁷⁹ *Sic per «mimi»*. CASULA 1978, p. 61 trascrive «*minimi*», confondendo un'asta della gotica *textualis*. Nel latino medioevale degli amanuensi e degli scrivani delle cancellerie non è rara la geminazione della nasale labiale sonora /m/; l'intero passo *ini*, pp. 60-61; cfr. anche p. 131, nota 31, che rimanda a «P. A. V, 107». L'erronea lezione *minimi* si è perpetuata in letteratura, su cui ci soffermeremo in altra sede, finché CASULA 1990, p. 261, non ha corretto in «*mimmi*», ma senza citare la fonte della correzione. Per *mimus*, nell'accezione di musicista/strumentista, cfr. la voce del Du Cange, nella edizione consultabile sul web (i corsivi sono nostri; il titolo dell'opera è abbreviato, come nella citazione del link, pubblicato dalla *École des Chartes*): «*MIMUS, Musicus: qui instrumentis musicis canit. Leges Palatinae Jacobi II.*

(giullari)/menestrelli che eseguivano interventi musicali («*sonabant*») prima e dopo i pasti («*ante et post comestionem*») del Giudice arborense. Le trombe erano munite di gagliardetti che accampavano le insegne giudicali: un albero verde in alto, simbolo dell'Arborea («*in eorum pendonibus desuper arbor viridis*»), e in basso le armi reali, cioè i “pali” d'Aragona («*et inferius signum regale*»).⁸⁰ Il rituale profano con le musiche eseguite prima e dopo i pasti giudicali – osservato ad Oristano presso la corte arborense dal testimone oculare catalano Berengario de Magarola, prigioniero di Mariano IV – ricalcava le Ordinanze di Corte (1344) di Pietro IV il Cerimonioso.⁸¹ Diamo di seguito, per la prima volta, l'integrale trascrizione conservativa della testimonianza di Berengario de Magarola, sul cerimoniale seguito nella corte di Mariano IV; il testo contiene anche un riferimento a rapporti tra il sovrano arborense e il papa:

Super xli° et ultimo capitulo interrogatus, et dixit se nichil scire nisi de / auditu, nam dici audivit in Aristanno dum erat in captione quod iudex / ipse miserat ad summum pontificem causa protestationis predictarum. Fuit etiam / interrogatus si viderat quod⁸² signa et arma mutavisset iudex ipse, et / dixit quod vidit quod tubicinatores sive *trompadors* et alii mimmi, qui / sonabant ante et post comestionem ipsius iudicis, tenebant signa in / eorum pendonibus desuper arbor viridis et inferius signum regale.⁸³

Reg. Majoric. tom. 3. SS. Junii pag. xxvii: In domibus Principum, ut tradit antiquitas, Mimi seu jocaliores licite possunt esse. Nam illorum officium tribuit tatitiam.... Quapropter volumus et ordinamus, quod in nostra curia Mimi debeant esse quinque, quorum duo sint tubicinatores et tertius sit tabelerius. [...]. Cfr. DU CANGE 1883-87, *Mimus*, ad vocem. È significativo che il Du Cange – come prima fonte documentale per il lemma *mimus* – accampi le *Leges Palatinae* di Giacomo II di Maiorca (1337), da cui dipendono le Ordinanze di Pietro IV il Cerimonioso (1344), che saranno a loro volta emulate dal padre di Eleonora.

⁸⁰ Riguardo allo scudo arborense, cfr. *infra*, Appendice 2, *Arma Arborensia*.

⁸¹ Cfr. MELE 1984, «La musica alla corte degli Arborea», p. 188. Il testimone chiamato in causa era Berengario di Magarola, «*notarius et scriptor potestatis ville Algerij*», imprigionato a suo tempo da Mariano IV. La testimonianza venne raccolta da Bartolomeo de Lauro, durante l'assedio di Alghero alla fine del mese di giugno 1354; cfr. ACA, *Procesos*, 5, f. 104r, linee 1-2: «*In obsidione ville Algerij die sabbati vicesima nona die junii / anno a nativitate Domini m.ccc.liiij*». Sulle Ordinanze di Pietro IV, gli strumentisti e i giullari, e le loro *performances* in occasione dei pasti del re, cfr. GÓMEZ MUNTANÉ 2000, p. 220. Sulle Ordinanze del Cerimonioso, si veda l'edizione critica in M. GIMENO BLAY-GONZALBO-TRENCHS 2009. Cfr. anche BEAUCHAMP 2014. Ulteriori fonti, bibliografia, sulle tipologie di *juglars* presenti nella corte catalano-aragonese, in MELE, «*Ellori, ellori*».

⁸² Segue *arma* cancellato con un tratto di penna (~~arma~~).

⁸³ ACA, *Canc., Procesos*, 5, f. 107r: linee 4-10.

Esiste anche un'altra trascrizione della testimonianza del Magarola, sui *trompadors* e i *mimmi*, registrata all'inizio dello stesso volume 5 dei *Procesos*; si tratta di uno dei tanti *borradores*, in pratica minute, bozze, che sovente sono state incluse senza alcun criterio nelle rilegature ottocentesche dei registri dei *Procesos*.⁸⁴ Nel 'mondo dei suoni' di Eleonora bambina rientravano, quindi, a pieno titolo anche gli squilli di tromba che – dietro prescrizione di suo padre Mariano IV – scandivano solennemente i pasti nel palazzo giudiciale di Oristano, soprattutto nelle occasioni ufficiali; questo rituale mondano in tempi penitenziali 'forti', come la Quaresima forse veniva sospeso. È assai plausibile che Eleonora d'Arborea avesse conservato ad Aristanis i cerimoniali di corte, di matrice catalano-aragonese, adottati dall'illustre genitore.

Riguardo ai giullari, oltre ai *mimi* attestati dai *Procesos*, sappiamo che nella Sardegna giudiciale e aragonese del Trecento sono attestati professionisti installatisi a *Castell de Caller* al seguito dell'esercito catalano-aragonese, sia incautamente vaganti nelle contrade arborensi ai primi tempi della guerra arborense. In un documento emanato dal rivale di Eleonora d'Arborea, Giovanni I il Cacciatore, il 15 aprile 1388, si fa riferimento a un *magistro* Pino de Nello che fu al servizio dell'Infante Alfonso nel Castello di Bonaria nel periodo in cui si svolsero le operazioni militari per la conquista di Cagliari (1324-1326).

Il de Nello prestava servizio nell'Isola sia come milite, sia come giullare («*tam cum equo et armis quam exercendo menestrellie officio*»). Per i meriti acquisiti il menestrello-soldato ottenne il permesso di stabilirsi insieme alla propria famiglia nel castello di Cagliari, godendo di tutti i privilegi di cui beneficiavano i catalani. Nel documento del sovrano aragonese, Michele de Nello, erede di Pino, forse anch'egli perito nell'arte paterna,

⁸⁴ ACA, *Canc.*, *Procesos*, 5, f. 12r, linee 5-10: «*Super .xli^o. et ultimo capitulo interrogatus, et dixit se nichil scire nisi de auditu, nam dici / audivit in Aristanno dum erat in captione quod index ipse miserat ad summum pontificem / causa protestationis et appellationis predictarum. Fuit etiam interrogatus si viderat quod signa et arma muta / visset index ipse, et dixit quod vidit quod tubicinatores sive trompadors et alii mimmi, qui sonabant / ante et post comestionem ipsius iudicis, tenebat [sic] signa desuper in eorum pendonibus desuper arbor / viridis et inferius signum regale*». Il vol. 5 dei *Procesos*, nei ff. 1-30, include minute e frammenti vari, incorporati nel momento della rilegatura moderna, nel sec. XIX, che riguardano documenti già trascritti nello stesso vol. 5, ma anche in altri.

consegui la conferma dei suddetti benefici.⁸⁵

Un altro caso riguarda Bosa. Nella città sul Temo due giullari («*duo joculariores*») provenienti da Alghero («*qui de Alguerio veniebant*»), scambiati per catalani, nonostante fossero siciliani («*cum reputarentur cathalani, cum tamen essent siculi*»), furono fatti prigionieri e percossi («*capti et malmenati*») da uomini di Mariano IV; a uno di questi fu sfigurata la faccia («*de quibus unus fuit vulneratus in fa/cie*»).⁸⁶

§ 2.7. 'Suoni profani'. Laudes et preconia per Ugueto, fratello di Eleonora

Sempre nei *Procesos* contro gli Arborea si incontrano significative testimonianze di canti in onore del *donnikellu* Ughetto, fratello di Eleonora e futuro Ugone III; si tratta di *laudes* («lodi») e *praeconia* («annunci/proclamazioni», ma anche «encomi», «elogi», «plausi»), in occasione della conquista di castelli.

Trascriviamo di seguito uno dei diversi passi in cui si evocano i canti e le acclamazioni in onore del futuro Ugone III. Nel *Proceso* in questione, un testimone dichiara di non avere assistito personalmente alla consegna del maniero di Casteldoria agli Arborensi da parte di Giovanni e Barisone di Navieça, ma di avere sentito personalmente *laudes* e *preconia* intonate nel castello in onore di Ugone («*ad honorem dicti Hugonis*»).

Lo stesso teste sentì le medesime lodi e altri canti simili («*et similia audivit*») per più notti («*pluribus noctis*»), secondo il costume di celebrare tali lodi in favore di Ugone anche in altri castelli («*ad laudem et honorem ipsius Hugonis prout laudes in castris aliis sunt solite celebrari*»):

⁸⁵ Cfr. ACA, *Canc.*, reg. 1938, ff. 121^v-122^v, segnalato e commentato in MELE 1984, pp. 188, 190.

⁸⁶ Cfr. ACA, *Procesos*, 5, f. 68^r, linee 2-5. Il documento è stato a suo tempo già segnalato: «La guerra era, così, praticamente iniziata. Dappertutto si dava la caccia ai catalani al grido di «*Helis, Helis*». Chi non parlava o non capiva il sardo, per timore che fosse aragonese, veniva ucciso. Due poveri giocolieri siciliani che si trovavano a Bosa furono assaliti perché creduti iberici per la loro lingua incomprensibile. Il «*cimiterio ecclesie Beate Marie*» di Oristano si riempì di tombe di nemici trucidati¹⁷». Cfr. CASULA 1978, p. 129; *ivi*, la nota 17, a p. 129, rimanda a «P. A., V, 71, 72, 68, 101». La traduzione di «*joculariores*» in «giocolieri» non è condivisibile; si tratta di «giullari», cfr. DU CANGE 1883-87, *Joculator*, *ad vocem*, e MELE 2008.

Interrogatus si ipse / vidit quod dicti Johannes et Barisonus dictum castrum tradiderint dicto / Hugoni vel aliis pro eo. Et dixit quod ipse tradicionem dicti castri et / possessionis eiusdem, eo quia erat extra dictum castrum videre non / potuit, sed audivit, die qua dicta familia dicti iudicis intravit / dictum castrum et iste cum dicto scriptore inde fuerunt eiecti, laudes / in dicto castro et preconia ad honorem dicti Hugonis laxis fibriis [sic] / resonari. Et hec etiam et similia audivit pluribus noctibus in cas/tro ipso proclamari ad laudem et honorem ipsius Hugonis prout lau/des in castris aliis sunt solite celebrari». ⁸⁷

Nel passo che riguarda le *laudes* è assai interessante la locuzione *laxis fibris resonari*, sinora sfuggita nella sua pregnanza. Si tratta di una evocazione squisitamente erudita; evoca, infatti, quasi come un calco, l'incipit del celeberrimo inno liturgico di forma saffica (tre endecasillabi + adonio) per san Giovanni *Ut queant laxis resonare fibris*, attribuito, non senza dubbi, allo storico e poeta di origini longobarde Paolo Diacono († 799), con musica di Guido d'Arezzo (*post* 1033). ⁸⁸

[156r] Et in presentia istius et plurimum aliorum qui ibi erant, dicti Johannes et Barisonus ac etiam Leonardus / de Naitça sponte tradiderunt dictum castrum et claves et possessionem eiusdem dicto Gonnario de Jana et alii, nomine et pro parte / nobilis Hugonis de Arborea, primogeniti egregii iudicis / Arboree. Et traditis dictis clavibus dicti castri iamdicto Gon/nario per dictos Johannem, Barisonum et Leonardum, dictus / Gonnarius una cum aliis qui cum eo errant, ascendit quam/dam turrin dicti castri, in qua quidam pendonus ad / signum regium consistebat quemque dicti Gonnarius et alii de / familia sua vituperose removens a dicta turri et alium / pendonum ad signum

⁸⁷ Cfr. ACA, *Canc., Procesos*, 1, f. 167r, linee 1-10. Come si è detto, il vol. 1 dei *Procesos*, è trascritto (senza la indicazione dei fogli dei registri) in ARMANGUÉ I HERRERO-CIREDDU ASTE-CUBONI 2001, vol. I, il documento dove sono citate le *laudes* è trascritto *ibidem*, pp. 242-262: «N° 84, 1361 aprile 12/17; maggio 1, s.l.». La nostra trascrizione è tratta, come sempre, direttamente dai volumi originali, digitalizzati in PARES. La notizia sulle *laudes* è reiterata in diversi documenti, in ACA, *Canc., Procesos*, 1 e 6. Segnalazione di «lodi» per Ugone, basata sul f. 215r del vol. 6, figura in CASULA 1978, p. 132, nota 35: «Nei voll. VI-VIII dei “Processi” cit., Ugone compare, fin da giovanissimo (era nato intorno al 1337), al fianco del padre nella lotta contro gli Aragonesi, tanto che nei castelli appena conquistati venivano cantate lodi in suo onore (P.A., VI, 215)». Nella scheda archivistica in *Pares* sul vol. 1 («*Alcance y contenido*») si informa: «*Los folios 161-226 aparecen copiados, aunque en desorden, en los folios 196-287 del volumen 6*». Il doc. del f. 215r del vol. 6 è infatti la duplicazione del testo presente nel f. 167r del vol. 1. L'istruttoria riguardante il processo sulla presa del castello è descritta in MELONI 1986.

⁸⁸ Cfr. MELE 2016b.

iudicis Arboree vel dicti eius primo/geniti posuerunt. Et ibidem et alibi in dicto castro fe/cerunt laudes domino Deo et beate Virgini Marie pro / dicto Hugone de Arborea, eo quia occupaverant dictum / castrum eciam dicendo *Viva, viva 'n Ugueto d'Arborea* / et alia que in celebrando laudes in castris sunt solita pro/[156]clamari.⁸⁹

Di certo, quelle formule laudatorie in onore del bellicoso *donnikellu* – a fianco di suo padre che intendeva metterlo in grande e bella evidenza nella guerra contro la Corona d'Aragona – erano ben note presso la corte di *Aristanis*. Eleonora, allora bambina, non poteva ignorarle; era, infatti, sicuramente al corrente, e orgogliosa delle vivaci intonazioni encomiastiche a favore del fratello, che rimbombavano nei castelli presi in pugno dalla *familia*⁹⁰ arborense: secondo l'accezione medioevale curiale, la cerchia ristretta di militi e di alti funzionari più vicina al Giudice e al suo Primogenito (e non come è stato talvolta scritto erroneamente, nel senso di famiglia-‘parenti’).

§ 2.8. ‘*Suoni profani*’. «Ellori Ellori elliri liri doy»: *canti e gridi di guerra arborensi*

Le *laudes* in onore di Ughetto aprono uno squarcio sui ‘suoni’ del clima bellico che visse Eleonora da bambina e poi per tutta la sua vita, con rare tregue e paci fugaci. Oltre agli encomi per il *donnikellu*, e a laudi per Dio e santa Maria, è ben noto in storiografia un misterioso canto bellico che sarebbe stato intonato mentre i Sardi facevano strage dei Catalani: «a Bosa, furono uccisi barbaramente parecchi iberici e il traditore Berengario Raiadello al canto di “*Ellori, ellori, elliri, liri doy*”».⁹¹

⁸⁹ ACA, *Procesos*, 1, ff. 156r-v.

⁹⁰ Per l'accezione di *familia* nel senso di stretto entourage dei sovrani, cfr. DU CANGE, *Familiares, ad vocem*. «[...] Erant autem ii *præcipui* Regis *consiliarii*, quibuscum *res majoris momenti* *disceptabat* et *dijudicabat*».

⁹¹ Cfr. CASULA 1990, p. 276; nell'apparato bibliografico, a p. 357: «Castelgenovese fu ripresa da Matteo Doria dopo un breve assedio (A.C.A. R.U., P. A., vol. V, f. 17v) ed il traditore Berengario Raiadello, ex podestà e vicario della città, catturato a Bosa, fu bastonato e ucciso al canto di «*Ellori, Ellori, Elliri, liri doy*» (A.C.A., R.U., P. A., vol. V, f. 11)». *La Sardegna Aragonesa*, p. 357. Il doc. citato è il *borrador* del testo trascritto in ACA, *Procesos*, 5, f. 11r (nella scheda archivistica del vol. 5, infatti si annota in “Alcance y contenido”: «*Precede borradores varios en los actuales folios 1-30*»). Cfr. PARES. Stessa lettura del

La questione merita ora una nuova ricostruzione, basata rigorosamente sulle fonti. Berengario «de Raiadello», ovvero *Berenguer de Rajadell*, esponente di un'antica dinastia di feudatari catalani, non venne trucidato al canto di *Ellori ellori*, ma fu ammazzato in circostanze assai diverse. I fatti risalgono al periodo in cui a Bosa erano vivissimi i sentimenti contro la Corona d'Aragona, e i catalani venivano massacrati quasi ad ogni piè sospinto. Un testimone, interrogato nel *Proceso contra los Arborea* all'inizio dell'estate 1354, dichiarò che, quando era prigioniero nel castello di Bosa, aveva sentito che il giudice d'Arborea aveva fatto fustigare e uccidere il *de Rajadell*, caduto in potere di Mariano IV. Il catalano giustiziato aveva ricoperto l'importante carica di «*vicarius et potestas*» di Castelgenovese (attuale Castelsardo).

La testimonianza venne fornita da «*Berengarius de Magarola, notarius et scriptor potestatis*» della villa di Alghero, interrogato durante l'assedio della stessa città, il 29 giugno 1354, da «*Bartholomeus de Lauro*». ⁹² Il teste affermò che diversi esponenti della *familia* ⁹³ del giudice arborense, erano convenuti presso la prigione nel castello di Bosa, dove a suo tempo era stato rinchiuso («*dum erat captus in castro Bose*»), e gli avevano detto in lingua sarda («*in vulgari sardisco*»), una frase (poi purtroppo tradotta in

doc. è riportata in CASULA 1978, p. 57: «Intanto, mentre le truppe dilagavano per tutta l'isola, ponevano gli accampamenti sotto le mura di Cagliari, e uccidendo cantavano “*Ellori, ellori, elliri, liri, doy*”»¹⁸; cfr. a p. 129, nella nota 18, rimando a «P. A., 104v» (il foglio indicato è sbagliato; il testo è incluso nel f. 105r). La stessa versione fantasiosa, talvolta con qualche variante, è reiterata in diverse sedi (anche in rete). Vedi ad es. CASULA 1994b, p. 116: «La guerra era praticamente cominciata, con le crudeltà di tutte le guerre (a Oristano, all'annuncio delle ostilità, una turba infuriata aveva assalito il carcere dov'erano rinchiusi quarantadue prigionieri catalani e li aveva fatti a pezzi; a Bosa, furono uccisi barbaramente parecchi iberici al canto peanico di “*Ellori, ellori, elliri, liri doy*”»). *Ivi*, nella nota 11 si rimanda a «ACA, P. A., vol. V, ff. 11-84» (inspiegabile «ff. 11-84»). Si veda anche CASULA 1979, p. 91, nota 28. Il canto ha suscitato, al di fuori delle ricostruzioni storiche, anche (legittime) fantasie letterarie, più o meno apprezzabili; ad es., cfr. UTZERI 2004, che include anche «Eleonora di Bas, reggente il Giudicato di Arborea»; il dramma medioevale inizia in un surreale scenario preistorico, dopo l'uccisione del fratello di Eleonora, il giudice Ugone III: «Scena I. Circolo megalitico di mehir intorno ai cadaveri di Ugone III e della figlia quindicenne stesi seminudi su tavole sollevate di pietra. Intorno alla ragazza, donne velate recitano il rosario». Cfr. *ivi*, p. 9.

⁹² ACA, *Procesos*, 5, f. 104r: «In obsidione ville Alguerij die sabbati vigesima nona die junii / anno a nativitate domini M.CCC.liij^o. / Subsequentes testes fuerunt interrogati et recepti per me Bartholomeum de / Lauro [...]. Berengarius de Magarola notarius et scriptor potestatis Ville Alguerij / testis iuratus et interrogatus [...]».

⁹³ Su *familia*, cfr. *supra*, nota 92.

catalano nella registrazione della deposizione), con un tono ferocemente canzonatorio che non è difficile immaginare: «d'ora in avanti messer Rajadell non aprirà la bocca, affinché i Sardi non possano cantare *Ellori ellori elliri liri doy*, («*que·ls sarts no ych pusquen cantar Ellori ellori elliri liri doy*»), poiché è stato frustato e ucciso. Infatti, il detto giudice [Mariano IV] lo consegnò a Damiano Doria, il quale lo fece atrocemente fustigare e giustiziare («*Nam dictus iudex tradidit / eum Damiano de Auria qui eum fecit atrociter avirgari et interfici*»). Di seguito, il celebre passo dei *Procesos* su *Ellori* (in prosa invero poco felice, ma chiara), per la prima volta qui trascritto integralmente:

Super .xv. capitulo interrogatus, et dixit quod sic, interrogatus quomodo scit et dixit quia / audivit dici dum erat captus in castro Bose quod iudex Arboree fecerat / avirgare et interficere Berengarium de Raiadello captum in eius posse, qui erat / ante rebellionem Castri Ianuensis vicarius et potestas castri eiusdem. Interrogatus quo/modo scit, et dixit quod plures de familia dicti iudicis venerunt ad hunc / testem ad captionem et dixerunt ei in vulgari sardisco: *d'aquí avant / no ych vadará en Rajadell que·ls sarts no ych pusquen cantar Ellori ellori / elliri liri doy* quia virgatus est seu interfectus. Nam dictus iudex tradidit / eum Damiano de Auria qui eum fecit atrociter avirgari et interfici [...].⁹⁴

Impossibile congetturare sulla forma musicale di *Ellori ellori*. Con tutta probabilità, si trattava di un canto di ritmo marziale con una precisa e inconfondibile melodia, perfettamente riconoscibile dai *Sarts* che probabilmente (ma resta impossibile dimostrarlo) la intonavano ‘coralmente’, anche come segno identitario; melodia ben nota e invisibile al potere catalano-aragonese, come dimostra l'accanimento del *Rajadell*. Detto questo, è inutile e pericoloso lanciarsi in dispersivi voli pindarici sulla musica di *Ellori ellori elliri liri doy*, destinata a rimanere sconosciuta per sempre (*en passant*, va comunque notato, ma senza alcuna enfasi o con pernicioso tentazione di fantastiche congetture, che un *nonsense* analogo, *Dilliri dilliri dilliriana*, è tuttora vivo sia in certi ‘ritmi’ melodici, sia nella poesia di tradizione orale della Sardegna, ad esempio nel *canto a tenore*, ma non solo).

⁹⁴ ACA, *Procesos*, 5, f. 105v, linee 9-17.

I gridi di guerra – insieme al canto *Ellori ellori* – appartengono all'universo sonoro del Giudicato nella seconda metà del Trecento. Ricordiamo i tre principali urli bellici attestati dai *Procesos*:

- *Helis!*⁹⁵
- *Arborea, Arborea!*⁹⁶
- *Viva el Jutge!*⁹⁷

È assai probabile che questi gridi di guerra, risalenti a Mariano IV, siano stati adottati anche dall'esercito della *Juighissa*.

§ 2.9. 'Suoni profani'. Una eco della guerra di Eleonora e della Nació sardesca in una ballata dell'*Ars subtilior in onore di Giovanni I d'Aragona*

In campo europeo, durante gli anni del governo di *Eliaonora*, nel mecenatismo musicale svettò la complessa figura di Giovanni I d'Aragona, denominato in storiografia il Cacciatore, il Musico, *El Amador de toda gentileza*, ma anche *El Descurat* (1387-1396), titolare del

⁹⁵ Una segnalazione del grido di guerra *Helis* sta in CASULA 1978, pp. 56, 129, nota 17, dove si congetturano origini bizantine (senza prove): «“Helis, helis” era probabilmente un antico grido di guerra bizantino», *ibidem*. CASULA 1990, p. 276: «la guerra era praticamente cominciata al grido di *Helis! Helis! Arborea! Arborea!*». Tra le numerose citazioni di *Helis* nei *Procesos* ricordiamo un interessante passo: vol. 5, f. 72r (citiamo dalla linea 2): «*sardi inceperunt inter se dicere Helis helis, et postmodum quasi incontinenti perve/nerunt contra hunc testem et alios cathalanos dicendo et clamando Al.s virgues al.s virgues / et Arborea! et Oria! quandoque unum quandoque aliud [...] predictos hostes / aliqua vexilla et qualia et dixit quo dilli de foris erant habebant plura vexilla quorum / aliqua habebant signum regale in parte inferiori et arma Arboree in parte superiori et / aliqua ex eis habebant arma regalia in medio et arma Arboree super et suptus, aliqua vero / erant alba in totum cum arboree (sic) viridi interserta*»; salvo errore, qui appare una tipologia di vessillo arborense sinora inedita: con i Pali catalani in mezzo e l'albero verde sia in alto, sia in basso («*arma regalia in medio et arma Arboree super et suptus*»).

⁹⁶ ACA, *Procesos*, 5, f. 49r: «*predicti Sardi veniebant hostiliter et cum armis, cum predictis vexillis usque prope ad / appendicia dicti castris et usque ad ortos et intus ortos dicti castris virgas et tela prohibiendo / et invadendo gentes domini regis et clamando Arborea! Arborea!*»; *ivi*, 78r: «*Dominus Aço iurisperitus qui dicitur de domo iudicis Arboree / et dominus Petrus de Açorij cum equitibus armigeris circa duecentos et peditibus (sic) circa qua/ tuor milia cum vexillis Arboree et clamando Arborea! Arborea!*».

⁹⁷ ACA, *Procesos*, 5, f. 66r: «*multitudo gentium equitum / et peditum armigerorum cum duobus vexillis, in quorum uno erant arma aurie et in alio arma regalia in parte inferiori et arboree in parte superiori, venierunt / hostiliter clamando Arborea! Arborea! Viva lo jutge! usque ad muros ipsius locis*»; *ivi*, 70r: «*clamantes Arborea! et Oria! et viv.el jutge!*».

Regnum Sardiniae et Corsicae.⁹⁸

Il sovrano aragonese fu promotore di una delle più autorevoli e raffinate cappelle musicali dell'Autunno del Medio Evo, formata principalmente da cantori della cappella musicale pontificia di Avignone, all'avanguardia nel panorama musicale occidentale della *musica mensurabilis*, sublimata nelle raffinate forme polifoniche, talvolta al limite del cerebralismo, dell'*Ars subtilior*.⁹⁹ Il monarca fu anche munifico 'sponsor' di un variegato stuolo di giullari e menestrelli, provenienti da tutta Europa; la sua corte era senza ombra di dubbio la più vivace in campo musicale nell'Europa dell'ultimo scorcio del Trecento.¹⁰⁰

Giovanni I era coetaneo della sua acerrima rivale Eleonora d'Arborea, essendo nato a Perpignano in Francia, nel Rossiglione, appartenente allora alla Corona d'Aragona, il 27 dicembre 1350. In seguito alla pace del 24 gennaio 1388, talvolta il sovrano si rivolse alla giudicessa Eleonora persino con toni affettuosi, destinati a mutarsi in accenti aspramente violenti, subito dopo la ripresa della guerra.

Una suggestiva eco poetica e musicale della solenne proclamazione della spedizione militare contro gli Arborea – annunciata da Giovanni I almeno dal 1379, quando era ancora Infante, e mai realizzata – risuona sotto forma di sogno («*songe*») in una raffinata ballata francese polifonica a 3 voci, *En seumeillant*. Testo e musica sono copiati in un celebre manoscritto di Chantilly, Musée Condé, ms. 564, f. 21v, con attribuzione a un certo Trebor, forse anagramma di un non meglio identificato Robert. In forma di sogno allegorico si esalta l'annunciato *passage* in Sardegna di Giovanni I, in nostra traduzione: «[...] In Sardegna ci mostra che d'Aragona / Farà dappertutto temere il grido di vendetta / Perché possente è in terra e in mare per rinomanza / Largo in doni, e ama senza obbligo / Armì, amori, Dame e Cavalleria».¹⁰¹

Quasi sicuramente Eleonora d'Arborea non sentì mai quella

⁹⁸ Cfr. MELE 1986, bibliografia e fonti: § 1.1, pp. 700-701; GALLINARI 2013.

⁹⁹ Cfr. GÓMEZ MUNTANÉ 2000, pp. 219-280; MELE 1986.

¹⁰⁰ Cfr. la nota precedente.

¹⁰¹ Cfr. MELE 2000b, § 5.2 «*Au songe conclusion. Le passatge [...] en Sardaigne*. Un sogno in musica dell'*Ars subtilior*, pp. 733-734; MELE 1984, p. 188 (col testo francese), 190-191; GÓMEZ MUNTANÉ 2000, «*Johan Robert alias Trebor [...]*», pp. 240-241: col *facsimile* della ballata (*Ilustración* 28), bibliografia e fonti alle pp. 277-278.

s sofisticata ballata polifonica con la quale il re d'Aragona annunciava al mondo di volere annientarla.

PARTE III

§ 3.0. *Suoni e parole su Eleonora. La Sarda Eroina in poesie, romanzi, inni, drammi, melodrammi, feste e fasti civili*

È ben noto che la «giudicessa» d'Arborea fu oggetto di un autentico culto patriottico soprattutto nell'Ottocento che si trasformò in una vera e propria *Eleonoromania*.¹⁰² Sin dal primo scorcio del secolo, il sacerdote Gianandrea Massala (1777-1817) in una sua raccolta di sonetti che evoca la storia della Sardegna, dedicò alla «Regina Eleonora d'Arborea nel Secolo XIV» il penoso componimento *Ove siede Oristan, donna vegg'io*, con

¹⁰² Il curioso neologismo si incontra in SAMOÉ 1865, pp. 1-2, con la riproduzione digitalizzata dell'articolo); a p. 2: «Spirto Samoè, Cagliari, 1 Settembre 1865». L'A. commenta con sarcasmo il clima di euforia pro Eleonora: «[...] L'*Eleonoromania* è una malattia che ha la sua sede nel cuore e nella intelligenza, provocata da un lodevole sentimento d'amor proprio. Il primo che ne fu colpito non apparteneva alla Sardegna, ma il contagio fu così rapido e generale che dalle spiagge della vecchia Ichnusa, si propagò nelle città del Continente nelle quali, se vogliamo, serpeggia e cova ancora, minacciando d'irrompere, se per poco si continui a soffiare nel fuoco. Nella Sardegna la malattia fece straordinari progressi. I primi che ne furono colpiti cominciarono a gridare, a scalmanare, ad incensare: fu un ripetere ai quattro punti cardinali le stesse cose e lo stesso panegirico. Come succede in tutte le cose di questo mondo, la curiosità aprì la strada e fece dei proseliti. Eleonora in versi, in prosa, in gesso, in marmo, nelle tende, (*Stoie*), nelle tele, in chiesa, in teatro, nei caffè e per le strade, Eleonora dappertutto: fu una vera irruzione della regina d'Arborea col suo cappuccietto e co' la sua corona!... Si sbattezzarono i caffè, anche del nome d'Italia, per fregarli con quello della Sarda eroina; le bibite, i sorbetti, a seconda delle loro qualità, furono conosciuti sotto il nome di Eleonora o Brancaleone; nelle *carte* degli alberghi non si vedevano che pasticci alla Eleonora, pesci di scoglio alla Mariano, e merli alla Brancaleone; i fior, gli uccelli, i quadrupedi cambiarono nomi, risalendo a quelli dei vecchi tempi della gloriosa Arborèa. I suonatori suonarono Eleonora, i cantanti la cantavano in tutti i toni; oggiogiorno ancora si scrivono poemi, libretti d'opera, drammi, racconti, e tutti col classico nome di Eleonora!... [...]». La Gazzetta Popolare è citata in DEL PIANO 1982, p. 177, 237, nota 105, nonché in BAZZANO 2015, p. 213, nota 34 [non cita Del Piano; nello stesso interessante saggio qualche imprecisione storica; ad es., a p. 203, Eleonora è considerata «figlia del giudice Mariano IV d'Arborea e di Teresa Rocabertí», invece che di Timbora di Rocaberti, probabilmente dietro influsso di GAZANO 1707, p. 56: «esso giudice [Mariano IV] mandovvi in vece sua Teresa Rocaberti sua sposa». Notoriamente, in campo storiografico, il Gazano è stato il più feroce detrattore di Eleonora d'Arborea; cfr. PILI 1991, pp. 188-189].

un incipit pomposamente falso 'stilnovistico', in cui si celebrano le doti della legislatrice arborense:

Ove siede Oristan, donna vegg'io, / Cui diadema Regal cinge la fronte, /
Ed eque lanci nella man tien pronte / Per premio al giusto, al trasgressor per
fio, / Questa all'avita saviezza e conte; / Né dal tempo temer può ingiurie ed
onte, / Che trionfò degli anni e dell'oblio, / Vivon le legge, che dettate avea, /
E che a codice augusto indi destina, / E al Neva colori simile idèa. / Greco
scultor, su Pario marmo segna / Nanti ad Anna, ad Elisa, a Caterina / il nome
di *Eleonora* augusta e degna.¹⁰³

Tre anni prima il «Patrizio di Cagliari, e di Rocca-Contrada Giudice del Consolato di Cagliari della Società Georgica di Treja», Giovanni Maria Mameli de' Mannelli (1758-1843), zio del ben più celebre Goffredo Mameli (1827-1849), autore del *Canto degli Italiani* (1847), attuale inno italiano, aveva pubblicato a Roma una discussa edizione delle *Costituzioni di Eleonora Giudicessa d'Arborea*, con traduzione a fronte «nell'Italiana Favella»; tra le «copiose Note» non manca qualche fantasiosa digressione di interesse musicale, riguardante le *launeddas* e il ballo sardo.¹⁰⁴

¹⁰³ MASSALA 1808, n° XXVII, p. 39. Nelle pp. 170-173 cfr. il commento storico del sonetto, con encomio della «Sarda Eroina» (appellativo che avrà una immensa fortuna in tutto l'Ottocento, e non solo) che si conclude con un richiamo a Caterina di Russia: «L'immortale Caterina II. Legislatrice delle Russie seguì le tracce della Sarda Eroina, le cui leggi ella chiese, ed ebbe presenti» (p. 173).

¹⁰⁴ Riproduciamo il frontespizio in trascrizione diplomatica: *LE COSTITUZIONI* || di ||
ELEONORA || GIUDICESSA D'ARBOREA || *intitolate* || CARTA DE LOGU || *Colla*
Traduzione Letterale dalla Sarda nell'Italiana Favella || e con copiose Note || DEL CONSIGLIERE DI
STATO, E RIFERENDARIO || CAVALIERE || DON GIOVANNI MARIA MAMELI DE' MANNELLI
|| PATRIZIO DI CAGLIARI, E DI ROCCA-CONTRADA || GIUDICE DEL CONSOLATO IN
CAGLIARI || DELLA SOCIETÀ GEORGICA DI TREJA || *La nota CCXXXV contiene un Saggio*
Storico-Geneologico || *della Nobilissima Casa d'Arborèa.* || IN ROMA, MDCCCV. || PRESSO
ANTONIO FULGONI. || CON LICENZA DE' SUPERIORI. Nel complesso, l'editore sardo-romano del codice di Eleonora ravvisa, ad ogni piè sospinto, «molti costumi» degli antichi Greci e dei Latini. Cfr. in particolare l'exkursus *ivi*, pp. 58-62, nota * (s.n.); p. 58 sulle «*Launeddas*»; p. 60 sulla «Carola, o sia ballo tondo de' Sardi», evocato anche a p. 62.

§ 3.1. Leonora d'Arborea o scene sarde di Vittorio Angius (1847) e i Falsi d'Arborea

Il «culto» di Eleonora nella prima metà del secolo XIX ricevette un rilevante impulso grazie a Vittorio Angius (1797-1862), letterato, storico, deputato al Parlamento di Torino, autore dell'inno del Regno di Sardegna (adottato in seguito anche dal Regno d'Italia) *Conservet Deus su Re*, musicato da Giovanni Gonella.¹⁰⁵ L'Angius, scolopio (ma nel 1842 si secolarizzerà), scrisse una orazione latina in lode di Eleonora come prolusione all'inaugurazione dell'anno accademico dell'Università di Sassari il 4 novembre 1835;¹⁰⁶ si tratta di un testo utile, pur nella sua ampollosità, anche per cogliere umori culturali e storiografici di quella temperie.¹⁰⁷ Lo stesso Angius nel 1847 diede alle stampe un prolioso romanzo storico su Eleonora d'Arborea, circondato da un'aura di mistero.¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Himnu Sardu Nationali Compostu || et dedicadu || ad || S' Ill. Consiliu de Kalari || dae Johanne Gonella Capu Musicu || de su Reggimentu || Sardu* [segue incolonnata a destra la traduzione italiana] *Inno Sardo Nazionale || Composto e dedicato || all' Ill. || Consiglio Civico di Cagliari || da || Gio.ⁿⁱ Gonella Capo Musica || della Brigata Guardia / Regg.^{io} Cacc.^{ri}*, Dalla Calcografia Nagrini [sic, per Magrini] Piazza Carignano, Torino s.d. [Sotto un fregio, sormontato da corona, con figura umana che reca un cartiglio, si legge il ritornello dell'inno *Himnu || Conservet Deus su Re [sic] || Sabet su Rennu Sardu || Et gloria à s'istendardu || Concedat de su Re*. Sul Gonella, tra gli altri, scrisse un encomio anche un noto avvocato bosano, Gavino Nino, che successivamente redigerà, come vedremo, il libretto per un melodramma su Eleonora d'Arborea (cfr. *infra*, nota 143). Cfr. NINO 1844, gonfio di retorica stucchevole. Si veda anche, sempre nello stesso numero del giornale, GONELLA 1844, dove si afferma: «Nutro bella fiducia che questo mio lavoro [una raccolta di canti sardi], nuovissimo per la Sardegna, sia per trovare un eco nel cuore dei miei concittadini: e me ne affida il considerare il fortunato incontro che ha recentemente avuto l'inno sardo nazionale *Conservet Deus su Re*, oggetto delle più vive rimozioni d'un solenne gradimento». Cfr. *ivi*, p. 120. Segue, dello stesso Gonella, *Condizioni d'Associazione*, in pratica un annuncio commerciale, per acquistare la «raccolta» di canti sardi dello stesso compositore, dove si specifica: «Non fornirà parte di questa raccolta l'inno sardo nazionale uscito non ha guari in luce colle stampe di Torino, e dedicato al Consiglio Civico di Cagliari. Coloro cui piacesse farne acquisto, sono pregati rivolgersi all'istesso autore». Cfr. *ibidem*.

¹⁰⁶ ANGIUS 1839. Lunga *laudatio* (pp. 1-64) di Eleonora d'Arborea, con dedica al Barone Giuseppe Manno: «*Viro amplissimo / Josepho Manno*». P. III; introduzione alle pp. III-VIII.

¹⁰⁷ Cfr. CARTA 1991a, pp. 184-201.

¹⁰⁸ ANGIUS 1847. «Al benigno lettore», <pp. I-III>, prefazione datata «Torino, a dì 1° luglio 1847». La prosa è intercalata da numerose sezioni in versi. Ciascuna parte del romanzo è inoltre corredata di note al testo, con notizie, storiche, geografiche e anche etnografiche. Il previsto volume secondo non è mai stato pubblicato.

Così scrive nella sua introduzione l'ex scolio:

Si scuoprì nel 1844 un MS. in lingua sarda, nobile, nel quale è narrata l'impresa della celebre eroina sarda, Leonora d'Arborea, che in sulla fine del secolo XIV poté con la forza delle armi racquistare il regno paterno e con la sapienza delle leggi renderlo più prospero che mai fosse stato.¹⁰⁹

La necessità di una traduzione italiana, senza l'edizione del testo sardo originario è così spiegata:

E il motivo è stato questo, perché dopo mature considerazioni ho creduto che l'importanza del testo sarebbe assai ristretta, e che pubblicandolo avrei doppiato il volume dell'opera e la spesa a' sottoscrittori. Tuttavolta [...] mi dichiaro pronto a pubblicare quel MS. se coloro, cui può giovare la lettura del medesimo, e sono essi i Sardi, li studiosi della linguistica, e quelli che vorranno accertarsi di mia fedeltà nell'interpretazione dell'Autore, ne facciano sufficienti domande. In altro caso, a grado a grado come si procederà nelle dispense della traduzione, io deporrò in una delle pubbliche biblioteche di Torino la parte corrispondente dell'originale, ove rimarrà per un anno intero dopo compita l'edizione.¹¹⁰

Come si evince da queste dichiarazioni (che lasciano intravedere una precisa operazione economica editoriale, certamente non disgiunta da una sincera e appassionata sensibilità storica sarda 'nazionale', ancorché in chiave filosabauda), i contorni del rinvenimento del sedicente manoscritto – che si «scuoprì nel 1844» – sono alquanto oscuri e pongono diversi interrogativi.

Giova rimarcare a questo proposito alcuni oggettivi e sintomatici elementi cronologici:

1. A partire dal 1845-1846 principiò la clamorosa pubblicazione delle *Pergamene d'Arborea* (oggi citate soprattutto come *Carte d'Arborea*) da cui successivamente scaturì un'accesa *querelle* storiografica e filologica (ma anche con cospicui risvolti economici).¹¹¹

¹⁰⁹ Cfr. *ivi*, «Al benigno lettore» <p. I>.

¹¹⁰ Cfr. *ibidem*, <pp. II-III>.

¹¹¹ Cfr. *supra*, nota 26.

2. In particolare, nel 1846 Pietro Martini (1800-1866), Presidente della Biblioteca Universitaria di Cagliari, diede alle stampe la *Pergamena d'Arborea*¹¹² in cui appare Torbeno Falliti,¹¹³ e un suo carme per Eleonora, di cui riportiamo, come *specimen*, uno stralcio:

O Magnifica figia de Marianu
 Chi supra su cavallu plus valenti
 E stringuendo sa lanza in issa manu
 In mesu de sa guerra plus ardenti
 Binchidu has su forti capitanu
 Atterrados soldados et sa genti
 Cun forza et valore supra humanu
 Abbattida et presida vilimenti
 [...].¹¹⁴

¹¹² MARTINI 1846.

¹¹³ *Ivi*, Art. 1, *Torbeno Falliti, poeta sardo*, pp. 150-155.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 60 (traduzione italiana a p. 61). Si veda inoltre, riguardo alle poesie su Eleonora nelle *Pergamene d'Arborea*, anche con pseudo 'novità', la raccolta successiva MARTINI 1863, che comprende diverse «Dispense», dal 1863 al 1865 (Ristampa anastatica di Cagliari 1863 [-65], Arnaldo Forni s.l. [ma Bologna] 1986, *Nota introduttiva* di Alberto Boscolo, pp. V-VII); in particolare, cfr. *Pergamena Quinta*, pp. 173-208. Contiene, tra l'altro, i testi succitati riguardanti «Torbeno Falliti d'Oristano, giurisperito e poeta a Mariano IV giudice d'Arborèa. [...] Torbeno si fece grande coi dotti studi a lui agevolati da Ugone, e dall'illustre casa d'Arborèa. Per approfondirsi si recò oltremare e come sembra, in Italia: e tanto prò ne trasse da diventare famoso giurista. A un tempo riuscì così caro alle Muse che fu chiamato il sardo Petrarca. [...] Torbeno poetò nella corte di Mariano IV, e d'Ugone V [sic] ed Eleonora suoi figlioli. Egli era già morto il 25 dicembre 1385 che appunto è la data della Pergamena», pp. 173-174. Versi su Eleonora alle pp. 193-201, gli stessi testé richiamati, già stampati nell'edizione del 1846: «[...] O magnifica figia de Marianu / Chi supra su cavallu plus valenti, / Et stringuendo sa lanza in issa manu, / In mesu de sa guerra plus ardenti / Binchidu has su forti capitanu [...]», p. 193. Si veda, inoltre *ivi*, sempre su Eleonora, il *Codice cartaceo undecimo*, pp. 375-385. Scrive il Martini: «Nel diritto e nel rovescio della prima carta si leggono due sonetti in lingua italiana per la morte di Eleonora, giudicessa di Oristano, scritti il primo d'Antonio Pira d'Oristano, il secondo da Gantini (ossia Costantino) Chelo di Sassari. I quali furono anche trascritti nel Codice XII: dove per altro il Chelo è nominato *Gaini* ossia Gavino. Nella stessa prima carta si legge un altro Sonetto del Pira parimenti in italiano; dettato dopoché avea letto la storia d'Eleonora contenuta in questo codice. Nel diritto della carta seconda comincia la storia d'Eleonora scritta in lingua sardesca da Don Giovanni Cupello o Cubello d'Oristano» p. 375. Diamo la prima strofa dei tre sonetti e l'incipit della *Breve historia* di «Donna Elienora quondam Iuyghissa de Arbarée»: I. «Testo. *Sonettu de Anthone Pira de Aristanis pro sa morte de sa egregia et magnifica Seniors Donna Elienora Iuyguissa de Arborèa et Biscontissa de Basso de bona memoria*. "Silenzio mesto, atro e profondo lutto, / Sospiri ardenti e corrucciato pianto, / Estrema doglia ahimè regna per tutto: Ognun si

1. Il voluminoso romanzo storico dell'Angius venne stampato nel 1847, tre anni dopo la pseudo scoperta del fantomatico codice originario «in lingua sarda, nobile, nel quale è narrata l'impresa della celebre eroina sarda, Leonora d'Arborea»; fonte codicologica – inventata di sana pianta – che di fatto non venne mai concretamente alla luce.
2. Nella *Leonora d'Arborea* del 1847 – che stante la dichiarazione dell'Autore si basava direttamente sul manoscritto in lingua sarda scoperto nel 1844 – appare il poeta Torbeno Falliti.¹¹⁵

Sorge il fondato sospetto che Vittorio Angius possa aver preso parte, in modo tuttora da chiarire, al torbido *affaire* delle *Pergamene d'Arborea*. Il Falliti è stato preso di sana pianta dalla *Pergamena Quinta* pubblicata dal Martini nel 1846? In ogni caso Angius perpetra un inganno: fa credere al «benigno lettore» che il poeta Falliti sia già presente nell'inesistente manoscritto 'rinvenuto' nel 1844. Di certo l'ex scolio apparterne *in toto* alla surriscaldata aura storica, storiografica e letteraria delle famigerate *Carte d'Arborea*.¹¹⁶ Forse una comparazione critica e un'analisi

veste di funereo manto [...]». II. «*Sonettu de Gantini Chelu de Sassari pro sa istessa causa. "A che lo pianto i lai et i sospiri? Falsia è lo dir ch'Eleonora è morta. / Intro l'avel per la marmorea porta / Entrai ben io, né questi son deliri [...]"*». III. «*Vaga qual rosa e assai più vaga e bella / Elienora del pio Marianu nascea, / Alle scienze et alle armi essa crescea: Chè la serbava a grandi honor sua stella [...]*». IV. «*In su presente caternucciu si cuntenet una breve historia dessa magnifica et egregia Donna Elienora quondam Iuyghissa de Arbarée – scripta de ssu Donnu Johanne Cupellu de Aristanis. Custa potente et magnifica femina admirabile pro totu su mundu fuit figia legitima et naturale de su Iuygue Marianu de Arbarée et Visucompte de Basso – bella cantu su sole – risplendente cantu issa luna – amabile cantu una rosa de berano – de humore dulce et affabile cum ssos inferiores – prompta ad su piantu pro ssos miserabiles – et multu severa contra issos malos et crudeles qui oppriment sos similes*», pp. 376-377.

¹¹⁵ Cfr. ANGIUS 1847, *passim*, ad es. «V. Il Doria e il Falliti», pp. 5-6. Così commenta l'Angius a p. 36, nota 29: «Torbeno Falliti, fratello naturale del padre di Leonora, uomo di gran dottrina e valoroso poeta».

¹¹⁶ La questione merita approfondimenti, sia in campo storico che letterario. Di certo, non mancano analisi e riflessioni su *Leonora*. «Per avere, invece, il primo romanzo storico dobbiamo attendere il 1847, anno in cui Vittorio Angius (1797-1862) pubblica la *Leonora d'Arborea o scene sarde degli ultimi lustri del secolo XIV*. Luciano Carta ha ricostruito la fase preparatoria di quest'opera, innanzi tutto notando che negli anni compresi fra il 1839 e il 1845 (quando cominceranno ad apparire le false Carte d'Arborea che inquineranno il quadro della ricerca storica) vengono pubblicate alcune fra le opere più significative della

stilistica serrata dei versi italiani (pessimi) della *Leonora* e di alcune tipologie di stichi italiani (altrettanto pessimi), presenti nella *Pergamena* pubblicata da Pietro Martini,¹¹⁷ potrebbe essere d'aiuto per illuminare meglio la questione. L'«argomento» di *Leonora d'Arborea* è riassunto a p. <IV>: la vicenda si dipana intorno alle conseguenze dell'assassinio di Ugone III (si tratta dello stesso contesto drammaturgico da cui parte l'*Eleonora d'Arborea* in musica di Dessì-Oppo). I congiurati intendono impadronirsi del potere, ma Eleonora, «donna di maschia virtù», riesce a sconfiggerli, così come umilia gli Aragonesi con cocenti sconfitte. L'«Eroina» fa il suo ingresso nella vicenda «domenica 12 agosto 1383» [per la cronaca: il 12 agosto 1383 era un mercoledì]:¹¹⁸

Parte prima. Il Castello di Monteleone. Bruna nelle vesti, mestissima nel volto la Donna di Monteleone [*scil.* Eleonora] arrestasi in sulla sponda del domestico giardino, tra due merli verdeggianti d'edera; e qui nell'ombra delle quercie frondose, siepe e riparo alle piante gentili contro l'influenza degli astri, posando su la palma sinistra la fronte gravata da pensieri angosciosi, permettesì, non veduta da due riverenti scudieri e da' paggi, uno sfogo, e lascia qualche esito a' sospiri, onde ha gonfio il seno, alle lagrime, onde ha gli occhi pregni.¹¹⁹

Il 'romanzo' – farcito di numerosi versi melensi in italiano, privi di valore, come si è detto – è altresì intriso di fervide fantasie sulla vita quotidiana della corte di Eleonora, nei villaggi, nelle campagne. Tra

cultura isolana [...] Luciano Carta ha anche pubblicato le lettere indirizzate dall'Angius a Giovanni Spano che consentono di ricostruire le tappe attraverso le quali l'autore è giunto alla pubblicazione della *Leonora d'Arborea*, così come la conosciamo, composta da un unico volume scritto in italiano con parti in versi intercalate alla prosa del romanzo». Cfr. MARCI 2005, con rinvio a CARTA 1991b, p. 159.

¹¹⁷ Si pensi, come esempio, ai versi italiani del poeta Francesco Carau, allievo del Falliti (considerato nientemeno che il «Petrarca sardo»), che si riferiscono alla nascita del suo maestro: «La Betsabea nutria / Mariano che vagia, / e il frutto di fallanza»; versi sottolineati nella introduzione di MARTINI 1846, p. 9. *Ivi*, a p. 155, si introduce una elucubrazione riguardante le poesie di Torbeno Falliti, che si presterebbero brillantemente alle «rusticane zampogne (*launeddas*)», con riferimenti anche alla metrica sarda; a tale proposito, *ivi*, nella nota 1, vengono citati Vittorio Angius e Giovanni Spano. Di certo, sarebbe utile analizzare più a fondo i versi sardi delle famigerate *Pergamene d'Arborea*, anche per esplorare possibili influssi della coeva poesia sarda di tradizione orale.

¹¹⁸ Cfr. CAPPELLI 1930, p. 37.

¹¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 2.

l'altro, i riferimenti al canto e alla musica, oltre che alle feste, sono piuttosto numerosi; tra gli strumenti, in particolare spicca l'arpa.¹²⁰ Non mancano gli inni, tra cui un melodrammatico «inno di guerra» (tetrastici di ottonari con l'ultimo stico ossitono; il 1° verso della stanza 1 è un ottonario sdrucchiolo, schema rimico: abbx), intonato da un cantore a cui rispondono 1° Coro e 2° Coro, ciascuno col suo ritornello, formando insieme una quartina a rima alternata (cxcx):

Lo stendardo della patria alto in mezzo alle schiere si mosse ben tosto, e allora
ammutolite le trombe si udi la voce di Barrano, modulante l'inno di guerra.

Quanti siete, o sardi popoli,
Or intorno vi levate
E acclamando salutate
La bandiera d'Arvarè.

E susseguivano in coro le confuse voci della moltitudine in due cori.

1° Coro. Sempre adornisi di gloria
Vincitore il nostro Re.¹²¹

¹²⁰ Abbiamo schedato i principali passi di interesse musicale di *Leonora*; ne anticipiamo una cernita ristretta, riservandoci di ritornare sull'argomento, anche perché vengono immaginate vere e proprie *performances* di cantori e strumentisti, tra cui spicca «Amerigo» il suonatore di cetra, impegnato in momenti sia sacri, sia profani. «XVII. *La festa dell'Assunzione*», pp. 20-22. «Squilla il campanello, sorge l'armonia dell'arpa, Leonardo comincia i sacri riti» p. 21. XXIII. *L'orazion mattutina*, p. 27. «E aperto il libro degli inni leggeva: Ora che aggiorna io supplico / Te sommo, eterno Dio, / Che in ogni fatto mio / Mi salvi da peccar [...]». Trattasi di una canzonetta, di pretto stampo ottocentesco, suggellata da dossologia innologica trinitaria, che svela la stretta formazione ecclesiastica e liturgica dell'autore: «A te Padre, a te Figlio, / A te d'entrambi Spiro, / Che con misterio miro / Sei trino in tua unità», *ibidem*. Ma i canti risuonano in continuazione nel modestissimo intreccio, ad es. nella Parte seconda. *La scelta della torre*, pp. 39-40; XXXVI. *I cantori*, pp. 63-65; XXXVIII. *Leonora sul balafredo*, pp. 65-66, dove la Giudicessa «udiva tale una prelusione [*sic*, in luogo di *prolusione*] dell'arpa, che pareva dalle stesse dita d'Amerigo, e co' modi dell'arpa la musica d'una voce armoniosa. Non volendo nella discesa perderne nessuna nota arrestossi e udi: Cantiamo al Nume altissimo / Intorno al sacro altare [...], etc. Nella nota 2 a p. 77, l'Angius offre perfino il testo «originale» di una canzone in sardo, dal fantomatico manoscritto: «Ecco l'originale di questa canzone: *Creder quie potet quantu / Suffra ego subta unu destinu reu?*» (il corsivo è nostro).

¹²¹ L'invocazione al Re, invece che alla Regina Eleonora, è spiegata dall'Angius con motivi pseudo storici a p. 120, nota 13: «Inno antico di guerra solito cantarsi dagli

2° *Coro*: Sempre onori la vittoria
I valenti d'Arvarè.

Riprese il cantore:

Della pace, della tregua,
Passò il tempo: or suona all'arme
Col consueto fier tuo carme
O trombetta d'Arvarè.

1° *Coro*. Sempre adornisi di gloria
Vincitore il nostro Re.

2° *Coro*: Sempre onori la vittoria
I valenti d'Arvarè.
[...].¹²²

L'aura da melodramma e gli spiriti patriottici e belligeranti che ammantano questo inno di guerra arborese (*d'Arvarè*), avvolgono tutti gli infelici versi che farciscono il 'romanzo' dell'Angius.

Un analogo clima nazionalistico trasuda anche da un altro romanzo storico, sempre di ambito sardo medioevale, *Preziosa di Sanluri* (1857), del medico tortonese Carlo Varese (1793-1866),¹²³ ambientato però nel contesto della battaglia di Macomer (1479). Il dibattito internazionale sul romanzo storico-nazionale, con tutte le implicazioni 'melodrammatiche' che comporta, confluisce a modo suo anche in quest'opera. Non a caso, *Preziosa di Sanluri*, collocata ai tempi del Marchesato di Oristano degli Alagon e dei Cubello, che avevano ereditato la tensione nazionalistica e all'indipendenza propria del Giudicato d'Arborea (ovviamente secondo la *forma mentis* dell'uomo del Medioevo), è preceduto, prima della

Arboresi». Sul patriottismo, cfr., in un mare retorico e suggestioni arcadiche a scoppio ritardato, ad es. XXVI. *Lo stendardo nazionale*, pp. 33-34. «— Il vessillo d'Arborea! Tu dunque l'hai qui portato? Udivasi dopo l'altre la parola di Leonora. — Hai tu potuto salvare la sacra insegna del regno, il glorioso stendardo di mio padre? *Pusello*. Sì, quella stessa stoffa, che tu giovinetta ricamasti dalle riuniti frondi di quercia, olivo e lauro, fregiasti di belle ghirlandette, intorno al trigramma M A S Mariano Salvator d'Arborea [...]». p. 33.

¹²² ANGIUS 1847, Parte terza. IX. *I primi passi dell'impresa*, pp. 91-93: 93, a p. 93: «inno di guerra»

¹²³ VARESE 1957. Sul romanzo storico in Sardegna, cfr. MORACE 2014.

prefazione, da un prolisso saggio musicale/letterario, che si intitola significativamente *Di Rossini e di Walter-Scott messi a confronto come genii d'indole identica e del romanzo in generale*.¹²⁴

§ 3.2. *Accademia letteraria in onore di Eleonora d'Arborea, con inno* (1865)

Un evento sintomatico e di notevole risalto pubblico, per il 'culto' di Eleonora, ebbe luogo a Cagliari nel 1865. Il martedì 14 marzo di quell'anno, il novarese Giuseppe Regaldi (1809-1883) promosse presso il Teatro civico una *Accademia letteraria in onore di Eleonora d'Arborea*.¹²⁵ Regaldi era una nota figura eclettica di poeta estemporaneo, storico, patriota. Sin da giovane «improvvisava e recitava in pubblico con grande e rara facilità e con abilità ammirevole».

Per cogliere lo spirito di quell'*Accademia letteraria*, giova richiamare alcuni aspetti della movimentata biografia del Regaldi. Proscritto nel 1834 da Milano per motivi politici, si mise a «pellegrinare a modo de' trovatori». Fu a Roma, Bologna, Firenze e Perugia. A Parigi, fece parte dello stesso circolo letterario di George Sand e Alphonse de Lamartine, riscuotendo notevoli successi.

Diede spettacoli poetici di improvvisazione anche a Baden, Ginevra, Losanna; visse poi in Sicilia, a Napoli, e infine in Oriente. In particolare, si legò alla Grecia. Rientrato in patria, il re Vittorio Emanuele II gli offrì, a causa della sua indigenza, una pensione di mille lire; nel 1860 fu professore di storia e geografia al Liceo di Parma, dove rimase fino al 1863, quando accettò la cattedra di storia antica all'Università di Cagliari, tenendovi lezioni sull'Egitto e la sua storia. Nel 1866, si trasferì all'Università di Bologna, alla cattedra di storia antica e moderna. Morì nella stessa Bologna il 14 febbraio 1883.¹²⁶

Nella *Accademia* del 1865, in onore della Giudicessa, si susseguirono declamazioni in versi e sermoni storici; tra i protagonisti incontriamo il

¹²⁴ Cfr. VARESE 1957, pp. V-LIII; segue la prefazione *Lettor cortese!*, pp. 4-8.

¹²⁵ ACCADEMIA LETTERARIA 1865. Dopo il frontespizio figura uno pseudo ritratto di Eleonora d'Arborea.

¹²⁶ I dati biografici sono tratti da TSOLKAS 2016. Nella ricca bibliografia non figura l'edizione dell'*Accademia letteraria in onore di Eleonora d'Arborea*, citata nella nota precedente.

bosano Gavino Nino (1807-1886),¹²⁷ considerato tra gli artefici delle *Pergamene d'Arborea* e che, come vedremo, due anni dopo scriverà il libretto del melodramma *Eleonora d'Arborea alla battaglia di Sanluri*; l'evento bellico rievocato era stato inventato di sana pianta dalle stesse false *Carte d'Arborea*, e sbuca anche nella *Accademia* cagliaritana del Regaldi, in un'infelice poesia di tale B. Gatti.¹²⁸

Sulla scia dell'Accademia del Regaldi e dei comitati per il Monumento ad Eleonora continuarono ad imperversare poesie ed iniziative musicali, ad opera di artisti, più o meno improvvisati, di tutte le classi sociali. Ad es., nel 1881, Luigi Marras, «povero ex operaio cieco», scrisse 12 sestine di claudicanti endecasillabi in onore della Eroina: *Canzoni Sarda de Eleonora d'Arborea*, in lingua sarda campidanese, *Totus rispettaus a dona Eleonora*,¹²⁹ con esplicito riferimento alla imminente inaugurazione del monumento: «*De dda inaugurai arribada est s'ora, / Presentada in manus ed is*

¹²⁷ Sulla figura, assai discussa, del Nino, cfr. MASTINO-RUGGERI 1996, pp. 253-259 (sulla *Eleonora d'Arborea*, cfr. p. 255, nota 135). Prima del melodramma *Eleonora d'Arborea*, il Nino aveva scritto un *Ugone d'Arborea. Dramma in cinque atti*; cfr. NINO 1861. Vent'anni dopo, in occasione dell'inaugurazione del monumento a Eleonora a Oristano, l'editore Pietro Valdés cercò di rifilare una ristampa del libretto al Municipio di Oristano; cfr. *infra*, § 3.7, nota 175.

¹²⁸ Riportiamo di seguito l'articolazione dell'*Accademia* in onore della Giudicessa: pp. I-VII: *Alle donne italiane*, di GAVINO SCANO (Cagliari 5 maggio 1865); pp. 3-7: *Introduzione* di GIUSEPPE REGALDI; pp. 9-12: *Le nozze di Eleonora* di ANGELO ARHOLT, 1° verso «Perché di lieti cantici»; pp. 13-22: *Torbino* [sic] *Falliti*, di FELICE UDA, 1° verso «Posano l'armi – non attesa torna»; pp. 23-32: *Eleonora legislatrice*, di EFISIO TANDA; pp. 33-38: *Alle Donne italiane*, Canzone di G. NINO, 1° verso «Sol poca e fredda polve»; pp. 39-50: *Eleonora e le Donne illustri della Sardegna*, di FILIPPO VIVANET; pp. 51-54: *La battaglia di Sanluri*, 1° verso «Sorrìdea col suo serto di stelle», di B. GATTI; pp. 55-61: *Alla mia patria Arborea e Tharros*, 1° verso «Siedi or squallida e muta», di SALVATORE ANGELO DE-CASTRO; pp. 62-68: *Le ultime ore di Eleonora d'Arborea. Frammenti di un racconto storico*, di PIETRO MOSSA; pp. 69-70: *Conclusione dell'Accademia*, 1° verso «Dolci amici con nobili accenti», di G. REGALDI; pp. 71-72: *Inno ad Eleonora d'Arborea, parole dell'Avv. Cav. PIETRO MOSSA, musica del M.° G. C. DESSY*, 1° verso «Fulminar la superba Aragona»; pp. 73-74: *Epigrafi che si leggevano nella facciata del Teatro Civico la sera dell'Accademia*; pp. 75-77: *Festa popolare in onore di Eleonora d'Arborea* a cura del COMITATO PROMOTORE.

¹²⁹ Cfr. MARRAS [ca. 1881]. Sotto il titolo: *Illustrissimi Signori Cittadini Cagliaritani, Sassaresi ed Oristanesi* || *accolgano questo foglio a beneficenza d'un povero ex operaio cieco*. Foglio sciolto a stampa, conservato a Cagliari, Biblioteca Comunale Generale e di Studi Sardi, *Miscellanea Sarda* H 21. Riportiamo la prima sestina, dove si esplicita la data della inaugurazione del monumento: «*Totus rispettaus a dona Eleonora / Chi po sa sardigna* [sic] *meda s'est prestada, / Felizj de cuddu chi bat connottu cuss'ora, / In is terras nostras essiri collocada, / E inaugurada in maju binti dus, / Cun is votus sus po dda venera*».

zittadinus, / Implorendi zerriant: Viva Eleonora [...]],¹³⁰ mentre un alto magistrato, «il Consigliere alla Corte di appello di Aquila», Michele Ravot Carboni, sfoggiò il sanguigno e bolso sonetto pro Eleonora *Di bellica virtute e civil senno*.¹³¹

Nella seconda metà del secolo XIX, in un clima sardo nazionalistico che propiziava ampia produzione letteraria sulla storia patria (in un fervore politico, come si è detto, saldamente ancorato alla dinastia Savoia), e nell'atmosfera euforica che gravitava intorno al monumento ad Eleonora d'Arborea, fioriscono ben quattro opere teatrali basate sulla «giudicessa», di cui tre musicali:

1. *Eleonora d'Arborea* (1868), dramma storico di Gioacchino Ciuffo.
2. *Eleonora d'Arborea alla battaglia di Sanluri* (1868/1869) melodramma di Gavino Nino, musica di Gabriele Enrico Costa.
3. *Eleonora d'Arborea* (1871) dramma lirico di Carlotta Ferrari, autrice di libretto e musica.
4. *Eleonora d'Arborea* (1877) misterioso melodramma di Vincenzo Fiorentino.

Diamo appresso alcune essenziali notizie storico-bibliografiche su queste opere teatrali (le partiture dei melodrammi sono purtroppo andate perdute), auspicando approfondimenti specialistici, in particolare sulla *Eleonora d'Arborea* della Ferrari, anche nell'ottica di una «geografia del teatro d'opera in Italia» e delle sue peculiari dinamiche storiche, tra policentrismo e periferie, illustrate in un'ampia e articolata visione storica di sintesi da Lorenzo Bianconi.¹³²

Di certo, la Sardegna, soprattutto con Cagliari, nel corso del secolo XIX rientrava nel circuito di allestimenti di opere liriche di successo che raggiunsero, insieme ai centri più prestigiosi, anche le periferie;¹³³ la

¹³⁰ Cfr. *ivi*, strofa 6.

¹³¹ Cfr. *infra*, §. 3.7, nota 177, N. 23.

¹³² Cfr. BIANCONI 1993.

¹³³ Cfr. ad es., un caso sintomatico *ivi*, *Tabella 3. Località dove nel 1846 fu dato l'Ernani di Verdi* (1844): p. 15 «stagioni: carnevale Ancona, Cagliari, Crema, Firenze, Foligno, Fossombrone, Lodi, Milano, Novara, Pallanza, Pisa, Pistoia, Prato, Rieti, Roma, Saluzzo, Spoleto, Terni, Trieste, Venezia».

diligante *Eleonoromania* della seconda metà del secolo XIX investì in Sardegna anche il mondo del melodramma, che a Cagliari vantava solidi radici.

§ 3.3. Eleonora d'Arborea (1868), «*dramma storico*» di Gioacchino Ciuffo

Il «dramma storico» del 1868 *Eleonora d'Arborea* dell'avvocato Gioacchino Ciuffo,¹³⁴ è preceduto da una vivace prefazione rivolta «Ai lettori»,¹³⁵ in cui l'Autore, pur professandosi «profano all'arte drammatica»,¹³⁶ non disdegnò di polemizzare aspramente contro la *donna romantica* che a suo dire imperversava nei teatri.

Si scagliò pertanto con veemenza contro scrittori d'oltralpe, citando «arguti versi del Fusinati», ovvero del poeta patriota Arnaldo Fusinato (1817-1888), che a sua volta aveva lanciato strali soprattutto contro gli scrittori francesi Victor Hugo (1802-1885), Frédéric *Sonlié* (1800-1847), Honoré de Balzac (1799-1850), Alexandre Dumas (1802-1870).¹³⁷

Scrisse il Ciuffo con fiammeggiante empito moralistico contro le «romanticherie» francesi:

Sarebbe pur tempo di farsi scomparire dalle Italiche scene cotali sconvenienze, se si desidera da senno di far ricostituire nel nostro teatro una vera scuola popolare di buon costume, di virtù e d'onore, ad esempio di quella tracciatane dai più rinomati classici, non che dai loro maestri dell'antica Grecia, e di Roma. ELEONORA forniva per me un soggetto tutt'altro che quello ispirato dalle leziosaggini e mollezze della moderna *donna romantica*, od anche voglia dirsi *emancipata* [...].¹³⁸

Nella prefazione figura anche l'*argomento* (un riassunto della trama):

Eccovi intanto un sunto dell'*argomento*, e dell'ordine da me osservato nello sceneggiamento. Dopochè Eleonora riportava nella famosa battaglia di Sanluri completa vittoria. E faceva nella città d'Oristano il suo glorioso e trionfale

¹³⁴ CIUFFO 1868.

¹³⁵ *Ivi*, pp. 3-8.

¹³⁶ *Ivi*, p. 3.

¹³⁷ *Ivi*, p. 4.

¹³⁸ *Ivi*, pp. 4-5.

ritorno, ritiravasi tutta commossa e tranquilla nel suo Castello, ossia nella Corte del Giudicato, accompagnata dai suoi ufficiali e guardie d'onore. Se non che presso la piazza esterna di esso castello dove reduci dal campo marciavano le milizie Arborensi, soffermavasi ancora una moltitudine di popolo, che festeggiante innalzava insieme colle medesime degli evviva alla Giudicessa. In questo punto ha principio il dramma: Guantino, capitano delle suddette milizie, ed il già noto nella storia ricco inglese, Lord Bruch (il quale ebbe gran parte in tutte le imprese D'Eleonora, e quindi anche alle gioie di sì grande vittoria) concertavano fra loro di farla godere nel modo più strepitoso, e partecipare della universale esultanza del popolo ancorché vi facesse per di lei parte ostacolo la lontananza del suo consorte il Principe Doria, che trovavasi ancora in ostaggio presso il Governo d'Aragona.¹³⁹

Il seguito della vicenda si dipana in maniera piatta e banale con aberrazioni storiografiche. Brancaleone viene liberato, e sottopone a Eleonora la bozza di un trattato di pace di cui la Giudicessa diffida.

Don Guglielmo, legato aragonese, non riesce a mediare, ed Eleonora riprende le armi e ordina la conquista del Logudoro che capitola grazie a Brancaleone e Guantino. Ma al rientro ad Oristano, per celebrare il trionfo, i condottieri arborensi trovano la capitale del Giudicato «sventuratamente colpita da un'orribile pestilenza; ed Eleonora gravemente preoccupata dalle tristi conseguenze di tale estrema sciagura, nonché tutta intenta a provvedere per dar pronto sollievo e soccorso agli infelici che n'erano vittime». Lo zelo profuso da Eleonora nel curare gli ammorbatì le procura inevitabilmente il contagio, e in «breve ore emise l'ultimo anelito».¹⁴⁰

§ 3.4. Eleonora d'Arborea alla battaglia di Sanluri (1869), *melodramma di Gabriele Enrico Costa e musica di Gavino Nino*

Dal canto suo, il melodramma *Eleonora d'Arborea alla battaglia di Sanluri*, in 3 atti, su libretto di Gabriele Enrico Costa e musica di Gavino Nino (1868, 2^a ed. 1869)¹⁴¹ ebbe una certa risonanza in campo locale, ma

¹³⁹ *Ivi*, pp. 5-6.

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 7-8.

¹⁴¹ Cfr. COSTA-NINO 1868. Esiste anche una stampa del libretto nell'anno successivo, 1869, e che colloca la prima del melodramma nello stesso 1869, data generalmente seguita;

secondo un giudizio di fine secolo, senza riscuotere un vero successo,¹⁴² e si iscrive a sua volta nel clima generale nazionalistico e romantico che in Sardegna propiziò la creazione di opere in musica con argomento arborense.¹⁴³

La prima ebbe luogo a Cagliari il 6 febbraio 1869, presso il Teatro Civico;¹⁴⁴ nella fattispecie, l'opera va collocata nell'aura sardo-patriottica innescata dal Comitato per il Monumento ad Eleonora. In un'avvertenza all'inizio, prima del testo, è infatti esplicitamente dichiarato: «A beneficio del Monumento ad Eleonora / Giudicessa d'Arborea»¹⁴⁵ e più avanti: «*Il presente libretto è di esclusiva proprietà del Comitato / pel Monumento ad*

sempre nella edizione del 1869 al Costa, autore delle «parole», si aggiunge anche il nome di «Gabriele». Cfr. COSTA-NINO 1869. Secondo l'OPAC l'unico esemplare della edizione del 1869 si trova a Sassari, Biblioteca Universitaria (= BUS), *Sala Sarda, Misc. Sarda*, E 0021, qui utilizzato (*en passant*, ricordiamo che mentre l'ed. del 1868 include 1-39 pp. e misura 19 cm., l'ed. del 1869 comprende 1-40 pp. e misura 17 cm.). I due libretti presentano differenze varie nel testo; ad es. nell'*Atto secondo*, nell'edizione del 1869, tra le pp. 23-25. Tra l'altro, l'ed. del 1869 appare assai scorretta in diversi punti; ad es., a p. 24 l'ultimo verso «Si volgerà» è stato stampato «Si vol» [*sic*]; fu completato artigianalmente a mano, con penna nera: «si volgerà». Ovviamente, sarebbe auspicabile fare un rilevamento sistematico di tutte le discrepanze tra le due edizioni.

¹⁴² Il melodramma, quasi trent'anni dopo, è così ricordato: «Gabriele Costa, napoletano, che, dopo aver per qualche tempo insegnato musica ad Oristano, su libretto dell'avv. Gavino Nino nel carnevale 1868-69, pare non troppo fortunatamente, produceva in Cagliari una sua *Eleonora d'Arborea alla battaglia di Sanluri*». Cfr. GIACOMELLI 1896, pp. 90-91. Segnaliamo anche il ms. inedito, Sassari, BUS, *Misc. Sarda*, B 139: *L'11. Agosto 1868* || *in* || *Cagliari* || *ovvero* || *Eleonora d'Arborea* || *alla* || *Battaglia di Sanluri* || *Marcia - Valse* || *Omaggio* || *della Patronessa* || *Livia De Sica* || *nata Petrosino* || *eseguito dalla Musica del prode 49° Reggimento* || *di linea nella fausta circostanza dell'estrazione* || *di premi della Lotteria destinata ad innalzare* || *un Monumento a Colei che ha sì* || *ben meritato della Patria*.

¹⁴³ Sul teatro musicale di argomento sardo riguardante il Giudicato d'Arborea, cfr. le schede di Franco Ruggieri in QUAQUERO 2005, p. 351; «1871, Quaresima, *Eleonora d'Arborea*, dramma lirico, Carlotta Ferrari – Carlotta Ferrari», *ivi*, p. 354. In particolare, si veda RUGGIERI 2005, pp. 409-412: 411-412: «*Mariano d'Arborea*, operetta melodrammatica / 'autore nazionale' – 'dilettante cagliaritano' (Carnevale 1848) [...] *Don Martino d'Aragona*, dramma lirico / Augusto Zagnoni – Giovanni Battista Dessy (Carnevale 1859) [...]. *Eleonora d'Arborea alla battaglia di Sanluri*, melodramma / Gavino Nino – Enrico Costa (Carnevale 1869) [...] *Eleonora d'Arborea*, dramma lirico / Carlotta Ferrari – Carlotta Ferrari (Quaresima 1871)», pp. 409-412: 411-412; QUAQUERO, pp. 412-431: 422-431. Sul *Don Martino d'Aragona* di Dessy, cfr. le analisi *ivi*, pp. 422-430 (con esempi musicali) e p. 431, nota 10; a p. 422 si mettono in rilievo influssi di Giuseppe Saverio Mercadante (1795-1870).

¹⁴⁴ Cfr. LIGIOS (c.d.s.), p. 93; alle pp. 87-88 un chiaro e snello riassunto dei 3 atti.

¹⁴⁵ Cfr. NINO, *All'Egregio Presidente del Comitato pel Monumento ad Eleonora d'Arboréa*, in COSTA-NINO 1868, [p. 3]; stesso testo nell'ed. 1869, [p. 3].

Eleonora d'Arborèa, *il quale intende / fruire dei dritti accordati dalle vigenti leggi*» (il corsivo sta nel testo);¹⁴⁶ la prefazione di Gavino Nino, firmata «Bosa, 23 giugno 1867» è a sua volta indirizzata «All'Egregio Presidente del Comitato pel Monumento ad Eleonora d'Arborèa».¹⁴⁷

Dopo essersi dilungato sull'argomento del melodramma, basato sulla inesistente battaglia di Sanluri del 1383, che sarebbe stata condotta da Eleonora d'Arborea, in realtà inventata dalle false *Carte d'Arborea*,¹⁴⁸ si conclude: «Questo, poco su poco giù, è il soggetto del Dramma, il quale si compie entro lo spazio di tempo che corre tra gli anni 1383 e 1386».¹⁴⁹

Nel libretto del 1869, a differenza della edizione del 1868, sono ricordati insieme ai «Personaggi» anche gli «Attori». In particolare: «ELEONORA GIUDICESSA D'ARBORÈA / Sig.^a Clotilde Rosavalle»; «ELENA DAMIGELLA D'ELEONORA / Sig.^a Bettina Capozzi»; «MICHELE GALLO CORNELIO BRANCA UFFICIALI DEL CAMPO / Signor Angelo Masini Signor Rainieri Dei»; «TOMASO BRUCH GENTILUOMO INGLESE / Signor Augusto Pifferi».¹⁵⁰ Inoltre, come nell'ed. del 1868, la stampa del 1869 indica i cori, le comparse, e la stessa didascalia ma con un refuso: «Coro d'uomini – Coro di donne. Popolo e seguito di guerrieri. *La scena, durante l'atto primo, ha luogo nel campo militare degli Arborensi presso al castello di*

¹⁴⁶ *Ivi*, ed. 1868, [p. 4].

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. [5]-9.

¹⁴⁸ La notizia della pseudo battaglia di Sanluri del 1383, con tutti i fantasiosi aspetti drammatici e 'melodrammatici' inventati di sana pianta, è ampiamente illustrata in DE CASTRO 1881, cap. IX, pp. 20-23; in particolare: «Eleonora intendeva soprattutto a recarsi in mano il castello di Sanluri le tante volte disputato agli Aragonesi dai regoli d'Arborea. Condotte colà le sue schiere nel dì 28 ottobre 1383, e sfidata a battaglia, l'oste nemica, ne fè tale scempio che pochi sopravvissero, riparatisi fuggendo entro il castello, fin dove gli Arborensi gl'inseguirono, combattendoli sempre. Sicura della vittoria, Eleonora già era sul punto d'ordinare l'assalto, quand'ecco una voce levarsi nel campo, e ripetersi da tutti che il figlio della Giudicessa era quasi per morire, e che chiamava la madre per averne l'estremo conforto [...]»; cfr. *ibidem*, pp. 20-21. (In precedenza Salvatorangelo De Castro (1817-1880) aveva pubblicato una vita di Eleonora in DE CASTRO 1860). La vera, storica e tragica battaglia di Sanluri, che vide contrapposte le forze arborensi, guidate dal visconte Guglielmo III di Narbona (1383 ca. –1424), nipote di Beatrice d'Arborea, sorella maggiore di Eleonora, contro le truppe aragonesi, guidate dall'Infante d'Aragona e re di Sicilia Martino il Giovane (1374-1409), avvenne sei anni dopo la morte della *juighissa*, la domenica 30 giugno 1409. Cfr. CONDE Y DELGADO DE MOLINA 1997.

¹⁴⁹ Cfr. COSTA-NINO 1869, nella prefazione di Gavino Nino *All'Egregio Presidente*, p. 7. Il Nino a [p. 5] parla di «Ugone V giudice d'Arborea», in realtà Ugone III.

¹⁵⁰ Cfr. COSTA-NINO 1869, p. 11.

Sanluri, durante l'alto [sic]¹⁵¹ *secondo e terzo nella città d'Oristano*¹⁵² [il corsivo nel testo].

Ricordiamo i versi dalla Scena I all'inizio della Scena II, allorquando fa il suo ingresso «l'invitta Eleonora»:

Atto Primo. Scena I. *Campo militare degli Arborese presso il Castello di Sanluri.* / Corelio e Coro di Soldati. / Delle nostre spade al lampo / Aragona in cuor tremò; / Fugge vinta e lascia il campo / Ove altera ci sfidò. / Nella rocca in cui dimora / Cela indarno il suo terror; / Dell'invitta Eleonora / Dovrà cedere al valor. / Sugli spaldi ove la scolta / Gridar senti: - Chi va là? / Il vessillo un'altra volta / D'Arborea sventolerà. // Or dintorno qui di guerra / Canti l'inno ogni guerrier: / Che mai cerchi in questa terra?. / Va via fuori, va stranier. COR. Il canto, amici, sospendete; viene / L'invitta Eleonora... Scena II. / Eleonora e detti. ELEON. Al cuor mi scende / Soave, o prodi, il canto / Forier di nuova desiata pugna [...].¹⁵³

Il melodramma si conchiude in un clima di tripudio patriottico e militare, fra balli e canti:

(*Eleonora parte con seguito di guerrieri fra il suono di musica militare e fra il popolo che la circonda ballando e cantando i seguenti versi:*) / Viva la figlia / Di Mariano / Essa la gloria / È dell'età. / TUTTI. Balliam, cantiam, / Con festa e gioja / Per la città". / (*S'abbassa la tenda*) / FINE DELL'ATTO TERZO ED ULTIMO.¹⁵⁴

§ 3.5. Eleonora d'Arboréa (1871), «*dramma lirico*» di Carlotta Ferrari

Il *tópos* storiografico e letterario di Eleonora d'Arborea – paradigma di saggia legislatrice, condottiera audace e governante giusta – figurò a tutto tondo, anche nella *Eleonora d'Arboréa* (1871), dramma lirico in quattro atti di Carlotta Ferrari (1831-1907), autrice di libretto e musica.¹⁵⁵

¹⁵¹ Cfr. COSTA-NINO 1868, p. 11: «atto».

¹⁵² Cfr. COSTA-NINO 1869, p. 11.

¹⁵³ Cfr. COSTA-NINO 1868, p. 14.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 39.

¹⁵⁵ FERRARI 1870. Scheda in: <http://corago.unibo.it/opera/0000702353>; la fonte è il sistema informativo *Corago*, basato sul pionieristico prototipo *RADAMES* [*Repertoriazione e Archiviazione di Documenti Attinenti al Melodramma E allo Spettacolo*], ideato da Angelo Pompilio (una ricostruzione dell'encomiabile impresa, ai suoi albori, sta in BIANCONI-POMPILIO-

Ma la Ferrari introdusse una inedita caratteristica nel personaggio della intrepida Eroina medioevale: la femminilità di Eleonora, «tenera ed amante»:

non bastava mostrarla legislatrice, guerriera e savia rettrice di popoli; bisognava che la donna apparisse, e tanto più soavemente tenera ed amante, quanto più forte, magnanima e dotata di maschili prerogative erasi prima palesata. Rarissimi pregi cotesti che ne raccomandavano il nome alla posterità, ma che sembravano scemarne al tempo stesso il donnesco prestigio.¹⁵⁶

La poliedrica personalità della Ferrari, compositrice, poetessa, intellettuale *engagée*, merita nuovo interesse storiografico; di recente si è ravvivato un certo interesse nei suoi confronti. La musicista-poetessa nacque a Lodi il 27 gennaio 1831 (*Carlotta Ferrari da Lodi* era il nome con cui firmava le sue opere letterarie e musicali). All'attività di musicista la Ferrari accompagnò sempre quella di poetessa.

In particolare, fu apprezzato il suo poema in dieci canti e in terza

PAGANNONE 2004. 'Tramite «Corago» – nel link che rimanda a München, Bayerische Staatsbibliothek (*Collocazione: L.eleg.m. 6233*) – si incontra il *facsimile* integrale del libretto dell'*Eleonorad'Arborea*: https://books.google.it/books?id=e5JEAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (consultato il 20 giugno 2020). Un altro *facsimile* del libretto, in questo caso tratto da un altro esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (*Collocazione: TH.4.R.2184*), sta in: <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004455815#page/26/mode/2up> (consultato il 20 giugno 2020). Si tratta però di una stampa che presenta qualche aspetto da chiarire; infatti, mentre nell'esemplare di München, l'indirizzo dell'editore è stampato nella stessa riga: «Tip. TEATRALE di B. SOM, via Carlo Alberto, N. 22», in quello di Firenze è scritto sotto, e in caratteri diversi: «Tipografia teatrale di B. SOM, || Via Carlo Alberto, N. 22» (inoltre, nell'esemplare conservato a Firenze alla fine figura, su quattro colonne, un *Elenco || dei libretti d'opere teatrali || vendibili in Torino || presso la Tipografia Teatrale di B. SOM || Via Carlo Alberto, N. 22*», assente nella copia custodita in Germania). Nel *verso* del frontespizio è stampata la seguente annotazione: «Il presente Drama lirico è di esclusiva proprietà del Comitato Cagliaritano promotore del monumento per Eleonora d'Arborea». In Sardegna 2 esemplari del libretto dell'*Eleonora d'Arborea* sono conservati a Cagliari, Biblioteca comunale generale e Studi Sardi (*Collocazione: AMAT LOP C 0072 e MISC SARDA A 004.14*). In <http://www.italianopera.org/compositori/F/c218119.htm> (consultato il 20 giugno 2020) tra i «Libretti a stampa» si rimanda erroneamente a «Eleanora [*sic*] d'Armorea [*sic*] (Cagliari 1871)». Il drama lirico sulla “giudicessa” sarda è ora citato in MCVICKER 2016, pp. 63-64: «Carlotta Ferrari [...] *Works*. 1857 *Ugo*, opera, Librettist: Ferrari, Milan. 1866 *Sofia*, opera, Librettist: Ferrari, Lodi. 1871 *Eleonora d'Arborea*, opera, Librettist: Ferrari, Cagliari».

¹⁵⁶ Cfr. FERRARI 1870, [p. 3].

rima *Dante Alighieri* (Lodi, 1867, a cui seguirono diverse edizioni).¹⁵⁷ Il poema era scaturito da un interesse sistematico per l'opera dantesca che le valse nel 1889 la presidenza a Firenze del Comitato femminile per il sesto centenario della scomparsa di Beatrice Portinari. La nomea, anche internazionale, della Ferrari è attestata dalla nomina a membro del comitato ausiliario dell'Esposizione mondiale di Chicago per l'arte musicale. Le sue opere furono raccolte in quattro volumi, *Versi e prose* stampati a Bologna.¹⁵⁸

A proposito di teatro, va infine segnalata la trasposizione in versi di una traduzione del melodramma in cinque atti *La vita per lo Czar* del Rosen (Milano, 1874),¹⁵⁹ musicato da Michail Ivanovič Glinka (1804-1857), e messo in scena il 27 novembre 1836 presso il teatro imperiale di Pietroburgo. La fama artistica Ferrari svanì presto; morì dimenticata, dopo una lunga malattia, a Bologna il 22 novembre 1907.¹⁶⁰

¹⁵⁷ FERRARI DA LODI 1967.

¹⁵⁸ FERRARI DA LODI 1878-80.

¹⁵⁹ ROSEN 1874.

¹⁶⁰ Notizie biografiche sulla Ferrari si incontrano in D'INTINO 1996, su cui ci siamo basati (a parte la data di nascita, e citazioni bibliografiche riguardanti il poemetto su Dante, la raccolta *Versi e prose*, i drammi lirici *Ugo* e *Sofia*, estrapolati dall'OPAC). Si veda, inoltre, LIGIOS (c.d.s.), pp. 88-92. D'INTINO 1996, indica come data di nascita il 27 gennaio 1830; l'anno 1831 da noi riportato, si basa sull'atto di battesimo: «Nata a Lodi il 27 gennaio 1831, come si apprende dall'atto di nascita e di battesimo documentato da Giovanni Antonelli»; cfr. il capitolo 1. *Carlotta Ferrari da Lodi: «la Bellini in gonnella»*, in BEDOGNÈ 2014, pp. 13-14; nella nota 5 a p. 13 si rimanda a ANTONELLI 1968, p. 182. «Atto di nascita e di Battesimo di Ferrari Carlotta. Parrocchia di SS. Salvatore al Carmine. Volume VI dei Battesimi. Anno 1831. Anno D.ni ut supra die vigesimaseptima mensis Jann. ii Ego Alojsius Moro, hujus Eccl. Paroec. Coad. Baptizavi Infantulam hac mane circa hora prima natam ex Alojsio Ferrari et Marianna Morosini Jugalibus hujus Proec., cui nomen imposui Annunciata, Felicità, Carlotta. Matrigna fuit Maria Baldracchi fil. Petri ex hac Proecia. Nota. Gli sposi abitavano sotto la Parrocchia del Carmine. Carlotta è la prima creatura avuta dagli sposi Ferrari»; cfr. BEDOGNÈ 2014, p. 13, che correttamente cita ampiamente Antonelli, il quale scoprì il documento dopo «insistenti ricerche personali negli Archivi delle Parrocchie di città». Dall'atto di battesimo apprendiamo quindi che il nome completo della compositrice era «Annunciata, Felicità, Carlotta». La bibliografia nell'utile voce del *Dizionario Biografico* va integrata – oltre che con i libretti dei drammi lirici e con diverse edizioni non citate, e ora reperibili nell'OPAC – anche con OLDRINI 1883, pp. 244-250; ORRÙ 1897, pp. 58-63, e soprattutto con FERRARI 1908. Sempre riguardo al *Dizionario Biografico*, va osservato che colloca la prima dell'*Eleonora d'Arborea* al 1870, invece che al 1871. Nella recente monografia BEDOGNÈ 2014 figurano diversi autografi della compositrice; in particolare, cfr. 1.1 *Cenni biografici*, pp. 13-22: 16, 17, 21, 22. Un riferimento ad *Eleonora d'Arborea* è presente a p. 13, mentre a p. 18 si ricorda una esecuzione bolognese nell'anno 1900 di una romanza

I suoi legami con la Sardegna trovano riscontro in famiglia, poiché la sorella minore Larissa, anche lei musicista e scrittrice, nonché sua biografa,¹⁶¹ era moglie di un avvocato cagliaritano, «Siotto», sinora non meglio identificato, da non confondere col celebre avvocato, magistrato, deputato e senatore, storico della letteratura, Giovanni Siotto-Pintor (1805-1882). Tra l'altro, Ferrari compose anche un brano, di ispirazione sarda, intitolato *Il marinaio sardo*.¹⁶²

La prima rappresentazione del dramma lirico *Eleonora d'Arborea*, il cui allestimento, era previsto originariamente, come recita il frontespizio del libretto, «nel civico Teatro di Cagliari | | L'Autunno del 1870»,¹⁶³ non fu privo di problemi; ebbe finalmente luogo il 4 marzo 1871 presso il Teatro Civico di Cagliari. Fu un trionfo, con grandi festeggiamenti tributati alla Autrice e numerosi bis.¹⁶⁴ La trama dell'*Eleonora d'Arborea*,

dall'*Eleonora d'Arborea*: Sul giornale «Le cronache musicali» del 1900 si trova ancora traccia di un concerto di musica da camera tenuto il primo aprile nella Sala del Liceo di Bologna. Nell'articolo intitolato: «Società del Quartetto – Concerto Ferrari da Lodi – Opera nuova», si menziona l'interessante concerto dato dalla signora Ferrari nella duplice veste di pianista e di compositrice. Il programma prevedeva, ad eccezione di due pezzi, tutti brani dell'autrice, allieva del maestro Mazzucato. I brani preferiti dal pubblico furono la romanza per tenore nell'opera *Eleonora d'Arborea* e il duetto *Quis est homo*» (la fonte cronachistica sta *ivi*, nella nota 9).

¹⁶¹ FERRARI 1908 (cfr. nota precedente).

¹⁶² FERRARI 1880-90, titolo tratto dall'OPAC, di cui compendiamo la scheda analitica, conservando la interpunzione: «1 partitura (8 p.); 29 cm. In testa alla copertina: Natura ed arte. [dati della composizione:] [forma:] canzone [org. sint.:] 1V, str [org. analit.:] 1V, pf [tonal.:] fa maggiore. [org. sint.:] V, 1str [org. analit.:] V, pf».

¹⁶³ Cfr. *supra*, nota 157.

¹⁶⁴ Sulle vicende legate alla messa in scena dell'opera, e sul successo della prima, cfr. ad es. le cronache cittadine nell'*Avvenire di Sardegna*, catalogate in <http://www.artmus.it/public/om/indice/articoli/IDGiornale/13/anno/1871>: 8, 16, 19, 27, 32, 47, 49, 52, 54, 56, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 69 (consultato il 20 giugno 2020); la fonte è «ARTMUS», *Articoli musicali nei quotidiani dell'Ottocento in Italia*, progetto PRIN coordinato nel biennio dal 2009 da Adriana Guarnieri, Università di Venezia (responsabile per l'Università di Cagliari: Antonio Trudu) e nel triennio dal 2012 da Mila De Santis, Università di Firenze (responsabile per l'Università di Cagliari dal 13/6/2013: Ignazio Macchiarella). Sul successo cagliaritano della *Eleonora d'Arborea*, cfr. ORRÙ 1897, pp. 58-63: 60-61: «Sottoposta l'opera, prima che venisse eseguita, all'autorevole giudizio del Marc. F. d'Arcais, questi indirizzò al Presidente del comitato una lettera, che fu pubblicata nel *Corriere di Sardegna* e nella *Gazzetta Piemontese*. Nella medesima chiamava l'*Eleonora d'Arborea* opera, sapientemente elaborata, melodica e abbastanza originale. Fu messa in scena dall'autrice al teatro civico di Cagliari, aperto appositamente, nella stagione di quaresima del 1871 [...]. L'autrice fu festeggiata e chiamata al proscenio molte volte, e nelle successive undici rappresentazioni crebbero sempre più l'entusiasmo ed il numero delle chiamate, e molti pezzi vennero replicati. A tali trionfi si aggiunse quello

incentrata sul «triangolo», Eleonora-Lord-Bruce-Brancaleone, si basa su una limitata *costellazione di personaggi*, ed è acutamente analizzata da Antonio Ligios.¹⁶⁵

§ 3.6. *La misteriosa Eleonora d'Arborea* (1877) di Vincenzo Fiorentino

Si ha inoltre notizia anche di *Eleonora d'Arborea*, melodramma in quattro atti, risalente al 1877,¹⁶⁶ mai rappresentato, e di cui si sa ben poco, opera dell'eclettico musicista dilettante, storico della musica e poligrafo, originario di Cagliari, Vincenzo Fiorentino (1846-1928), che si interessò anche della musica in Sardegna, con visioni storiche piuttosto disinvolte. Vincenzo Fiorentino-Valle dei Conti Borro Viale «che ebbero rami in Val di Nievole, Genova e Sardegna e infine, come Borro-Fiorentino-Valle-Viale a Napoli [...], nacque a Cagliari il 22 agosto 1846».¹⁶⁷ Fu peraltro autore di un'ambiziosa e fumosa monografia sulla musica, di oltre trecento pagine, che ebbe una certa risonanza ai suoi tempi,¹⁶⁸ dove trinciò giudizi non di rado truculenti.¹⁶⁹ Si occupò anche

riportato nella sera della sua beneficiata, in cui si rivelò valente esecutrice, avendo suonato col pianoforte scelti pezzi con maestria e sentimento. Il palco scenico fu inondato di fiori e da due distinte signore le fu presentata una magnifica corona di lauro con bellissimo nastro». Su Orrù si basano le poche righe sulla *Eleonora d'Arborea* in GIACOMELLI 1896, pp. 91-92.

¹⁶⁵ Cfr. LIGIOS (c.d.s.), pp. 89-92. Lo stesso studioso nota opportunamente che la Ferrari, pur ricorrendo a personaggi e situazioni desunti dalle *Carte d'Arborea*, prudentemente dichiara di non volersi pronunciare sulla autenticità storica delle controverse pergamene, limitandosi a farne un uso strettamente poetico; cfr. *ivi*, pp. 91-92.

¹⁶⁶ Cfr. VINCENTIUS 1877, p. 1, dove si riporta una «Lunga e colorita cronaca da Napoli incentrata sulla figura dello scrittore e filologo cagliaritano Vincenzo Fiorentino residente nel centro partenopeo. Tra i vari aspetti della personalità del Fiorentino si mettono in evidenza i suoi gusti e le sue competenze musicali («nella musica una preferenza marcata: Verdi») e in particolare si informa che egli ha composto un'opera sulla figura della giudicessa Eleonora d'Arborea»; in <http://www.artmus.it/public/om/anteprima/anteprima/idarticoli/35077/tipo/avanzata/query/true> (consultato il 20 giugno 2020). Cfr. anche *ibidem*, dove si estrapola un passo del VINCENTIUS: «Perché come mi avvicinai al pianoforte, e vidi un certo manoscritto con tutte le impronte di una composizione calda calda, sdruciolando sulla china delle indiscrezioni, seppi come fosse l'ultimo atto di un'opera intitolata "Eleonora D'Arborea"». *Ibidem*, nella sezione «Immagini» la digitalizzazione dell'articolo.

¹⁶⁷ Cfr. LODOLINI 1962, p. 325.

¹⁶⁸ FIORENTINO 1886. In GIACOMELLI 1896, pp. 99-102, si esprime un giudizio assai positivo sulle discutibili qualità musicologiche del Fiorentino; si osserva, tra l'altro:

di Wagner,¹⁷⁰ musicò poesie¹⁷¹ e sino alla fine, quasi solo contro tutti, restò un patetico fautore della autenticità dei falsi arborensi, per i quali combatté caparbiamente dal 1870 sino al 1924, allorquando, con tenacia patetica, continuò ancora a strombazzare una surreale «vittoria delle Carte d'Arborea».¹⁷² Poco prima di morire, quasi cieco, a «ottantuno anni e quattro mesi», Fiorentino nel gennaio 1928 redasse un *Testamento letterario*, dove cita anche la sua *Eleonora d'Arborea*:

«L'assunto, adunque, di questo lavoro consiste nel dimostrare come, dopo il primo periodo, cioè l'orientale, l'Italia sia stata la madre-patria della musica moderna. L'Italia, che la diffuse per l'orbe intero e, per mezzo della Sardegna, tuttora ne serba integralmente la storia; imperochè dal sardo Ignazio (2) vescovo di Antiochia, forse derivò il canto ecclesiastico o sacro, e dai toscani, la musica scenica o teatrale, onde, tra i menestrelli, le camerate, ed i misteri, originò l'opera»; cfr. *ivi*, p. 100. Si cita fuggevolmente anche l'*Eleonora d'Arborea*, in un periodo contorto, assai infelice dal punto di vista sintattico: «Intorno a queste linee fondamentali sviluppasi l'opera voluminosa del Fiorentino: un'opera che, ove pur si volesse tacere di una sua *Eleonora d'Arborea*, melodramma in quattro atti, che da non pochi valenti musicisti, che l'hanno udito, si vorrebbe assunto all'onore delle scene, – e delle altre sue svariate composizioni musicali (1); [nella nota 1, pp. 101-102 si elencano alcuni brani musicali] ben da se sola, per la parte importante che la Sardegna vi rappresenta nella storia della musica italiana, ci poneva nell'obbligo di ricordarne il nome dell'autore in queste pagine, che di nomi degni ed illustri dimostrano, così vivo, e legittimo desiderio»; *ivi*, pp. 101-102.

¹⁶⁹ Ad esempio, pur proclamandosi un profondo ammiratore di Verdi, l'Autore definisce il libretto del *Rigoletto* «sempre terribile, atroce in tutto: passione drammatica, lingua, forma e soggetto». Cfr. FIORENTINO 1881, p. 283. Sulla contorta fede verdiana di Fiorentino, cfr. VINCENTIUS 1877, p. 1: «nella musica una preferenza marcata: Verdi»; in <http://www.artmus.it/public/om/anteprima/anteprima/idarticoli/35077/tipo/avanzata/query/true> (consultato il 20 giugno 2020), che include la digitalizzazione dell'articolo.

¹⁷⁰ FIORENTINO 1881, [in copertina una lunga epigrafe che principia: «Wagner è la NEGAZIONE del canto»].

¹⁷¹ Ricordiamo, in particolare «*Patria. Pianoforte, canto e pianoforte / poesia d'Enrico Panzacchi; musica di Vincenzo Fiorentino*, [s.n], Napoli, dep. 1889» (scheda OPAC). Enrico Panzacchi (1840-1904) ai suoi tempi era notissimo come poeta, critico letterario, e occasionalmente anche critico musicale. «In occasione dell'VIII centenario dell'Alma Mater (1888) fu insignito della laurea *honoris causa* in filologia, grazie all'interessamento, tra gli altri, dell'amico Giosuè Carducci». Panzacchi ebbe legami con la Sardegna, poiché nel 1866, iniziò la sua carriera di insegnante a Sassari, presso il Liceo Azuni, come docente di Storia, esperienza evocata nel racconto breve *La mia unica traversata*. Cfr. MERCI 2014. Tra le altre composizioni del Fiorentino di cui si ha notizia si veda: «L'Avvenire di Sardegna» (15 novembre 1878, p. 3: «Si presentano tre nuove pubblicazioni del cagliaritano Vincenzo Fiorentino ossia tre liriche della poetessa Giannina Milli messe in musica dal Fiorentino: «Un desiderio» per mezzo soprano; «Lisa de' Lapi» per contralto e baritono, «Ti vidi» per tenore e soprano». Un elenco di musiche editte sta in Lodolini 1962.

¹⁷² Cfr. FIORENTINO 1870; FIORENTINO 1874, [Opac rimanda anche «2. ed. su la fiorentina, 1874 - Napoli: Marghieri, \ dopo il 1874!»]; FIORENTINO 1898; FIORENTINO 1924; LODOLINI 1962.

IV. Desidero, che le due opere teatrali in musica, Ossian ed Eleonora, sieno eseguite fedelmente, secondo la mia partitura; impedendo, che maestri di qualsiasi grado, reputazione e valore vengano a portarvi il loro naso; ma sol lasciando *libero il direttore tecnico* d'orchestra che si regoli come meglio crede, quanto alle difficoltà tecniche, senza intaccare (già s'intende), la mia armonia originale semplice naturale; tutto è spiegato nel Catalogo Ragionato. [...] Roma, gennaio del 19ventotto.¹⁷³

Disponiamo di poche altre scarse notizie sull'opera (il rigore della descrizione non è sempre impeccabile):

Documenti. Appendice prima: «Bibliografia musicale (da descrizione dello stesso Fiorentino). Lavori musicali editi [...]; alle pp. 333-334: «*Eleonora d'Arborea* – Opera seria in quattro atti. Partitura completa a grande orchestra, per l'esecuzione dell'Opera. Vincenzo Lombardi, direttore del San Carlo (Napoli) a capo della Commisisione tecnica, giudicò l'opera tutta quanta ispirata, da cima a fondo; – l'espressioni armoniche spesso nuove e ricercate; – il sentimento drammatico, profondo, in ogni sua parte; – la teatralità dell'opera intera, immancabile; – non meno di settantamila lire per poterla eseguire: – così, compagnia di prim'ordine, cori di Milano; l'orchestra, secondo la partitura, che presenta la novità di essere divisa in quartetti; – si comprende nella spesa il vestiario a posta e le scene. Vincenzo Lombardi morì giovanissimo in Madrid, direttore di quel Massimo; se ne ritornava in Italia, l'opera «*Eleonora*» immancabilmente si sarebbe data al *San Carlo*. In quell'anno il Commissario Regio non si accordò con l'impresa Villani, e il San Carlo restò chiuso; e Lombardi partì per Madrid. Anche il maestro Guagni, in Roma, trattando l'impresa, tra il *Costanzì* e l'*Argentina*, era ben disposto a farla eseguire. Con la partitura è la relativa riduzione al piano:– pianoforte solo: canto e pianoforte.¹⁷⁴

È prevista da parte dello scrivente una ricerca sulla misteriosa *Eleonora d'Arborea*; Fiorentino donò, infatti, le sue pubblicazioni e i suoi inediti all'Archivio di Stato di Roma.

§ 3.7. *Il monumento per Eleonora d'Arborea* (1881). *Inni italiani, poesie in sardo*

La *Eleonoromania* culminò nella inaugurazione del monumento ad Eleonora in Oristano in un solenne triduo di feste e fasti civili, il 22, 23,

¹⁷³ Cfr. *ivi*, pp. 326-327.

¹⁷⁴ Cfr. *ivi*, pp. 332-333.

24 maggio 1881, tra ampollosi sermoni, odi, canti, danze, fuochi d'artificio e pubblici banchetti. Fu una sorta di euforia collettiva, con manifestazioni le più variegate.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Cfr. ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI ORISTANO (= ASCO), Cartella 1611, Fascicoli (in seguito *Fasc.*) 6381-6392. Diamo qui un primo elenco dei componimenti conservati in ASCO, Fasc. 6382, *Monumento ad Eleonora d'Arborea. / Canzoni e sonetti* (Anno 1881, VI/3). N. 11-12, «Per l'inaugurazione / Del Monumento eretto in Oristano / Alla immortale Eroeina / Eleonora d'Arborea. / Canzone. / *Questa che il marmo eterna* [...] / Roma li 14 Maggio / 1881 / *Efizio Ravot Licheri*». N. 13-14. «Al / Comitato Promotore / del monumento a Eleonora d'Arborea / *Rallegrati, Oristano, trionfa, cittade amata* [...] / *Speranza Chessa nata Manca* / Cagliari 16 maggio 1881». N. 15. «A Eleonora d'Arborea / Sonetto [...]» Scrittura assai sbiadita. «Riola 20 maggio 1881 [...]». N. 18. «Per l'inaugurazione [...] / *Vinse il Genio! Da divo scalpello* [...] / Cagliari, 18 maggio 1881, *Luigi Solinas*». N. 21. «Al Municipio di Oristano [...] / *Varca i monti ed i piani sorvola*, [...] / <Luigi Solinas>». N. 22. «Eleonora a Sanluri / *Tuona il bronzo – la biblica tromba* [...] / *Luigi Solinas*». N. 23. «A'miei compatrioti [...] / *Di bellica virtute e civil senno* [...] / *Michele Ravot Carboni* (Consigliere alla Corte di / appello di Aquila)». N. 25. «In occasione / della inaugurazione del Monumento [...] / Sonetto. / *Del celeste riposo, ove ne stai* [...] / *Giuseppe Salis Pinna*»; a stampa, s. l., s. n., s. d. N. 35-36. «Nella solenne inaugurazione / del Monumento / ad Eleonora d'Arborea / il 22 Maggio 1881 in Oristano / Sonetto. *Orgogliosa di palme, Icnusa, il crine* [...] / Melchiorre Mameli. / Cagliari, Tip. Del Corriere» (2 copie). N. 39. «Per / l'erezione del Monumento / d'Eleonora d'Arborea / Ode / *Di Cleopatra ed Elena i vani pregi* [...] / G. T., Tip. Arborense». N. 41-42. «*Cantones in onore de sa sarda eroeina / Eleonora Regina d'Arborea / compostas dae su rettore de Orune / Don Franciscangelu Satta – Musio / Commendadore Maurizianu / Ue sunt sos trionfos de Arborea* [...] / // *Sonettu <41>*» / *De Castaliu in s'unda, Euterpe bella*, / [...] / // <42>» *Cantica pro sa matesi. No perit no de sos benefattores*. N. 43-44. «Fasti della Città d'Oristano nella solenne occorrenza / dell'inaugurazione * monumentale [aggiunto al margine] della Legislatrice Eleonora / *Dall'Archi sopra il vertice* [...] / <44r> Sonetto 1^{mo}. *Là del Tirso sul margi* [sic!] *un dii soletto* / [...] Religione d'Oristano. / Sonetto 2^{do}. // Sul Tirso all'imbrunir soletto, e muto [...] // <44v>. Eleonora Regina d'Oristano / Sonetto terzo. *Come la strana vision scomparve* [...]. / P. S. Un Rettore Parrocchiale dell'Archidiocesi». N. 45-62. «*L'Angelo d'Eleonora / al Popolo d'Arborea / Canto / di Francesc'Angelo Murgia / Parroco di Bidoni* [...]»; <49r> *Dalle foreste tacite* [...] [50 strofe]. N. 63-73. *Il Tirso* / Imitazione biblica / del Prof. Gavino Scano [...], Cagliari, Tipografia del Corriere, 1881, / Cagliari Maggio 1881. / Gavino Scano». Cfr. anche Fasc. 6382. N. 16-17, Cagliari 20 maggio 1881, lettera di Pietro Valdés. «Tipografia / e / Cartoleria del Commercio / di / Felice Muscas / Cagliari. Cagliari li 20 Maggio 1881. Sig.^r Comm. Corrias / Volendo anch'io partecipare alle / imminenti feste di Eleonora d'Arborea / ho creduto bene di stampare per mio proprio / conto il Drama in 5 atti in versi del / Can. Gavino Nin dal titolo Ugone / d'Arborea. / Le non indifferenti spese / affrontate per la pubblicazione del suddetto / Lavoro mi fanno ardito di chiedere da codesto / Municipio un aiuto nella vendita delle copie, / epperçiò [sic] gliene spedisco a mezzo ferrovia g. v. / N. 50 esemplari. / Qualora ne abbisognasse di altre copie, la prevengo d'averne fatto deposito presso il / Sig.^r Gennaro Galasso Negoziante in Codesta. / Nella lusinga di vedermi aiutato / da codesto rispettabile consesso Municipale, col massimo ossequio mi dichiaro / Della S. V. Ill.^{ma} / um.^o servo p.p.g. FELICE MUSCAS [nome apposto con timbro] / Pietro Valdés»; Fasc. 6383. N. 18-21, «G. Gonetta, *Relazione / delle feste celebrate il 22, 23 e 24 maggio 1881 in*

Il Comitato per il Monumento ad Eleonora catalizzò insomma una vivace produzione poetica, in italiano e in sardo sulla Eroina, nonché varie iniziative musicali (i canti in lingua sarda saranno richiamati nei §§ 3.9–3.18). Ci è rimasta anche una *Eleonora d'Arborea*, «Marcia trionfale per pianoforte», dell'avvocato fiorentino Emanuele Federici, stampata nel 1870, in un periodo quindi assai fecondo in campo musicale nell'Isola, poiché, come si è visto, tra il 1868 e il 1871 fiorirono i due melodrammi sulla Giudicessa; non a caso la composizione pianistica è dedicata ad Antonio Giuseppe Satta Musio, presidente del Comitato per il monumento a Eleonora.¹⁷⁶

Sui festeggiamenti per il monumento a Eleonora, con diverse iniziative musicali, esiste ormai una nutrita bibliografia.¹⁷⁷ I comitati per

Oristano / per la solenne inaugurazione del Monumento / ad Eleonora d'Arborea / a cura del Municipio di Oristano. Estratto dal Pitagora di Napoli, Cronica di Scienze, Lettere ed Arti, diretta dall'Avv. Cav. Caivano-Schipani – Anno X. Fasc. 100 – 4 Aprile 1882 <pp. 1-8>». La documentazione di interesse storico-amministrativo è studiata a fondo in un volume di Gigi Piredda di imminente pubblicazione da parte della Fondazione Oristano.

¹⁷⁶ Cfr. FEDERICI 1870.

¹⁷⁷ Cfr. in particolare MURTAS 1981, con diverse riproduzioni di presunti ritratti e varie fantasiose raffigurazioni della Giudicessa. Prefazione adespota [ma GIUSEPPE MURTAS]: *Il Monumento*, pp. 5-16. Il volume, miscelaneo, contiene in apertura la riproduzione anastatica di DEIDDA 1951. Di seguito l'articolazione analitica di tutte le sezioni incluse nel volume, poiché i testi sono assemblati in maniera confusa, talvolta senza precisi stacchi: DEIDDA, <Prefazione>, riproduzione anastatica, pp. 21-23 [pp. 3-5]; *Oristano Maggio 1881 – Maggio 1951**, (*Relazione pubblicata su «La Nuova Sardegna» di Sassari, n. 146-147 del 26-27 Giugno 1951), riproduzione anastatica, pp. 25-38 [pp. 7-20]; *Manifesto || d'Associazione || per un Monumento || ad || Eleonora d'Arborea*, Tipografia Timon, Cagliari 1863, riproduzione anastatica, pp. 43-50 [non figura il numero delle pagine nella edizione originaria]; CORRIAS 1881, *In Occasione || del || collocamento della prima pietra del Monumento || in onore || d'Eleonora d'Arborea || parole pronunciate dal Sindaco d'Oristano || Comm. Giuseppe Corrias ||* Tipografia del Commercio, Cagliari 1881, riproduzione anastatica, pp. 55-58 [pp. 1-4]; MURTAS, *Vita di Eleonora*, pp. 61-65; ID., *Data della morte e tomba di Eleonora*, pp. 65-66; ID., *Il ritratto di Eleonora*, pp. 67-77; ID., *Bibliografia su Eleonora d'Arborea*, p. 76 (17 titoli); DE CASTRO, *Vita || d'Eleonora d'Arborea*, pp. 79-124 [pp. 3-56]. Nella ristampa della biografia di Eleonora del De Castro, alle pp. 81-82 [pp. 3-4], figura una nuova prefazione rivolta *Ai Signori della Giunta Municipale d'Oristano e dei due Comitati Speciali Per l'inaugurazione del monumento ad Eleonora d'Arborea*, firmata «Oristano, maggio 1881» da Salvatore Uras, «Tipografo Editore», il quale dichiara di riprodurre «la Biografia della grande Eroina Sarda, che compilò l'aurea penna che fu quella del cav. Can. Salvatore Angelo De-Castro, aggiungendovi pure alcune poesie che da Sardi Poeti vennero composte in lode della memoria d'Eleonora», p. 81 [p. 3]. Tra le fonti pubblicistiche coeve all'erezione del monumento, ricordiamo anche un titolo poco noto, estratto dall'Opac, che va verificato meglio: «*I voti del paese e l'opera del comitato per un monumento ad Eleonora d'Arborea... / Comitato esecutivo per le feste ad Eleonora d'Arborea*, s.l. :

il monumento ad Eleonora erano profondamente immersi anche nelle polemiche politiche nazionali:

Eppure, Oristano, come segno d'inizio della sua modernizzazione e laicizzazione, procederà all'ideazione e creazione di un monumento ad Eleonora d'Arborea. L'opera attirerà l'attenzione della stampa e di gran parte dell'opinione pubblica locale e in qualche caso anche nazionale [...]. La decisione di posizionare una statua in onore di Eleonora d'Arborea in un periodo in cui la Chiesa cattolica, in seguito alla proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione da parte di Pio IX, si faceva interprete del desiderio di erigere monumenti in onore della madonna, può essere interpretata con il fine di rimarcare il carattere "laico" d'Oristano», se è vero che lo stesso Giorgio Asproni definiva – in quegli stessi anni – il suo collegio come "il più clericale della Sardegna".¹⁷⁸

Una ricostruzione degli eventi legati all'inaugurazione del monumento è offerta in una vivace sintesi da Lorenzo Del Piano che giova riportare per esteso, anche per le diverse notizie di interesse musicale:

Pieno successo ebbe invece un'altra iniziativa, alla quale molti massoni lavorarono con vivo impegno, e cioè la costruzione ad Oristano di un monumento ad Eleonora d'Arborea, sulla quale aveva richiamato l'attenzione la nuova storiografia sarda, e che Carlo Cattaneo aveva contribuito a far conoscere in campo nazionale. Uno dei più attivi propagandisti di questa iniziativa, fu Giuseppe Regaldi [...] Il Regaldi fu sempre in prima linea nelle celebrazioni, conferenze, manifestazioni varie che si tennero in onore della

s.n., [1880?! (Cagliari: Tip. Dell'Avvenire di Sardegna)]». Sul monumento per Eleonora d'Arborea resta fondamentale la Cartella 1611, contenente i fascicoli 6381-6392 dell'Archivio Storico Comunale di Oristano, con rare eccezioni ancora in gran parte inediti (ma non tutti i fascicoli contengono documentazione sul monumento). Le poesie e gli inni sono inclusi nel fascicolo 6383 (cfr. *infra*, nota 177). Anche il De Castro si era cimentato con una poesia sulla *juighissa*, dalla sorte travagliata: «Io avevo scritto una canzone un po' libera in lode di Eleonora. La mandai a Torino per pubblicarla. Capitata nelle forbici della censura torinese, la si fece tosto conoscere a Villamarina, il quale scrisse al Reggente di Cagliari che impedisse che quella canzone venisse pubblicata. Né si pubblicò». Cfr. MURTAS, 1989, pp. 12-13; MURTAS 1981, p. 61. Per gli aspetti storici si vedano soprattutto gli studi di Lorenzo Del Piano e Giuseppe Zichi citati nella nota successiva, e un annunciato volume di Gigi Piredda, che ha analizzato soprattutto la documentazione amministrativa, e a cui rimandiamo anche per la riproduzione facsimilare di rari opuscoli.

¹⁷⁸ Cfr. ZICHI 2015, p. 221.

Giudicessa di Oristano con l'immane fioritura di composizioni in versi più o meno felici, delle quali una almeno sopravvisse per decenni. Si tratta precisamente dell'inno che, ancora agli inizi del '900, qualche maestro elementare faceva imparare a memoria e cantare ai suoi alunni. Le parole dell'inno rispecchiano in termini di immediata efficacia l'immagine di Eleonora, legislatrice e guerriera [...] Non manca nemmeno un accenno alla morte che Eleonora incontrò durante un'epidemia, mentre assisteva i malati [...] La Sardegna attraversò dunque un periodo, per usare l'espressione della «Gazzetta Popolare», di *Eleonoromania*, sicché il nome della Giudicessa venne dato tra l'altro ad una delle prime locomotive che percorsero i pochi chilometri di strada ferrata costruiti nel 1864-65. Dobbiamo ancora accennare ad un melodramma intitolato a Eleonora d'Arborea, con parole di Gavino Nino e musica del cav. Enrico Costa, capitano di S. M. della Guardia Nazionale di Napoli; ad un «*Elixir* febbrifugo Eleonora» prodotto ad Oristano dal farmacista Raffaele Leu, e ad una corrispondenza da Firenze nella quale si dava notizia di un «lavoro musicale per pianoforte, intitolato *Eleonora d'Arborea*, dell'avv. Emanuele Federici, dedicato ad una damigella di codesta città delle più valenti nell'arte di toccare quello strumento [...]».¹⁷⁹

Intorno al monumento di Eleonora si intrecciavano stretti rapporti tra circuiti sardi legati alla monarchia sabauda e ambienti aristocratici del 'continente', in un fervore letterario e artistico in cui la musica rivestì una parte rilevante, sia in campo mondano, sia in campo politico-propagandistico. Di certo, nella *Eleonoromania* si innestarono anche potenti influssi politici e massonici. Alla fine, tra polemiche, rivalità, invidie ed episodi poco chiari, la statua venne inaugurata solennemente il 22 maggio 1881, con tanto di inno *ad hoc* intonato da «un coro di giovinette»:

Sul piano organizzativo, l'iniziativa venne sostenuta da diversi comitati, presieduti quello di Cagliari da Antonio Giuseppe Satta Musio, che per l'impegno col quale svolse l'incarico venne soprannominato «Brancaleone», dal nome di Brancaleone Doria, marito di Eleonora; quello di Oristano, dal canonico Salvatore Angelo De Castro. [...] L'appoggio che la Massoneria dette all'iniziativa attraverso i suoi affiliati non passò inosservato, specie dopo l'offerta di 300 lire da parte della loggia «Vittoria», con conseguenti gravi

¹⁷⁹ Cfr. DEL PIANO 1982, Cap. III. *Massoni e cattolici nel primo periodo unitario*, § 8, pp. 176-177.

imbarazzi per il De Castro, dato che i paolotti di Oristano erano convinti che il comitato di Cagliari fosse un nido di massoni. Tra le altre iniziative per raccogliere fondi, fu presa anche quella di bandire una lotteria, con doni, offerti un po' da tutti, che avrebbero entusiasmato Guido Gozzano. [...] Il Satta Musio continuava peraltro l'azione intrapresa tenendo anche a Sassari un'accademia in onore di Eleonora d'Arborea, ed avviando a realizzazione l'iniziativa, grazie agli accordi stabiliti con lo scultore Ulisse Cambi, mentre affiorava l'idea di costruire un monumento ad Eleonora anche a Roma. Il problema fu risolto rapidamente dal Cambi, che ribattezzò col nome di Eleonora una statua da dedicarsi all'Italia. [...] Dopo tredici anni da quando era stata lanciata l'idea, poté così inaugurarsi il monumento, ciò che avvenne il 22 maggio 1881, con la massima solennità e con enorme concorso di autorità e di pubblico, provenienti, grazie alla ferrovia, da tutta l'isola. La statua fu scoperta mentre un coro di giovinette cantava l'inno composto per l'occasione [...].¹⁸⁰

Conosciamo gli inni intonati nel corso delle feste del maggio 1881, ma purtroppo non le musiche, andate perdute. Di seguito le poesie recitate e i canti intonati (si riporta la 1ª strofa):

- «I. Silenzio mesto, atro e profondo lutto» / Sospiri ardenti, e corrucciato pianto, / Estrema doglia, ahimè, regna per tutto, / Ognun si veste di funereo manto [...].¹⁸¹

- «II. A che lo pianto, i lai ed i sospiri / Falsa è lo dir ch'Eleonora è morta. / Intro l'avel per la marmorea porta / Entrai ben io, né questi son deliri [...].¹⁸²

- «III. Vaga qual rosa, e assai più vaga e bella / Elionora del pio Marian nascea; / Alla scienza et all'armi ella crescea; / Che la serbava a grandi honor sua stella [...].¹⁸³

- «IV. Ben degno e giusto è il vostro duolo e lutto / Che degna e giusta è la

¹⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp.177-179.

¹⁸¹ Cfr. MURTAS 1981, p. 125 [= p. 17 della ristampa della *Vita d'Eleonora d'Arborea* del De Castro]; componimento tratto dalle *Carte d'Arborea*, come i successivi sonetti. Titolo della sezione poetica e nota dell'editore [Uras]: «NOTIZIE SULLA VITA D'ELEONORA. [Nota 1. «Estrate dai nuovi Codici d'Arborea, pag. 109»]. *Sonetto di Antonio Pira d'Oristano, in morte dell'egregia e magnifica signora Donna Eleonora, Giudicessa d'Arborea e Viscontessa di Basso, di buona memoria*» [il corsivo nel testo]; *ibidem*.

¹⁸² Cfr. *ivi*, p. 126 [p. 48]. «*Sonetto di Guantino Chelo da Sassari sullo stesso oggetto*» [il corsivo nel testo]; *ibidem*.

¹⁸³ Cfr. *ivi*, p. 127 [p. 49]. «*Nel seguente sonetto che fu dai dotti lodato contiensi tutto quanto in questo quaderno trovasi scritto intorno alla storia della famosa Giudicessa Donna Eleonora, di buona e felice memoria. Il qual sonetto venne composto dal sopradetto A. Pira dopo aver letta quella storia*» [il corsivo nel testo]; *ibidem*.

cagion del pianto, / Piangasi adunque, e vesta da per tutto / L'Arborens
provincia il nero ammanto [...].¹⁸⁴

- «Sonetto V. Si sciolle in pianto amaro lo meo viso / E lo meo core
d'amarezza è pieno, / Or che l'arbore antico have reciso / Lo fiore più gentil,
più grato e ameno [...], D'ANTONIO PIRA». ¹⁸⁵

- «Sonetto VI. Molle di pianto e pallido nel viso / Stretto lo core e di
mestizia pieno, / Tu me inviti a cantar or che reciso / Ha cruda morte lo bel
fiore ameno [...].¹⁸⁶

- «*Inno / ad Eleonora d'Arborea*. Fulminar la superba Aragona [...]. P.
MOSSA». ¹⁸⁷

- «*Inno / della musica d'Arborea*. Nel chiaro Sebèto, nei fieri vulcani / Il
fascino appresi (*) dei suoni italiani! / Partenope mia, regina del canto, /
Diffondi, mi disse, dell'arte l'incanto [...]. M. MAMELI». ¹⁸⁸

- «*Inno / al Monumento d'Eleonora / cantato / All'atto dello scuoprimento della
Statua / dagli studenti d'Oristano*. Col maggio che ride negli orti e nel cielo /
L'antica regina rimuove qual velo / Il fosco sudario che il tempo tessè» [...].¹⁸⁹

- «*La resipiscenza d'Italia / sulle glorie d'Eleonora d'Arborea*. Romanza*. Era
Icnusa [sic] derelitta / Come Niobe sul mar: / Il retaggio dell'Invitta / Era solo
lacrimar! [...].¹⁹⁰

Ma la proliferazione di musiche e canti è ben lungi dall'esaurirsi in
questi componimenti. Si veda, ad es. anche un altro un sonetto, caduto
giustamente nell'oblio, che auspica una resurrezione della *Nobile Eroina*:

¹⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 128 [p. 50]. *Ibidem*, <parole di SALVATORANGELO DE CASTRO>: «L'egregio
paleografo Ignazio Pillito ci donò graziosamente i sonetti che seguono, estratti da antiche carte dal medesimo
possedute. Noi crediamo far cosa gradita ai nostri lettori pubblicandoli in questo codice. Il sonetto che segue è
una risposta al sonetto sovra riportato nel num. 1, ed è composto con le stesse rime» [il corsivo nel testo].
[Ignazio Pillito (1806-1895), originario di Oristano, notaio e archivista a Cagliari, è ritenuto
unanimemente il principale artefice delle false *Carte d'Arborea*].

¹⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 129 [p. 51]. Nel 1° tristico del sonetto appare una nota: «Ma ora che i sardi
vati in tutto loco / Cantan pietosi d'Eleonora i fasti, / Carau (!), stai muto, e non ti scuoti
un poco?». Nota: «(1) Francesco Carau poeta e giurisperito cagliaritano. Di lui abbiamo
nella prima pergamena d'Arborea una canzone diretta all'onorata memoria di Torbeno
falliti d'Oristano, suo venerato maestro, ed una consulta sulle decime, che abbiamo
pubblicato in questi codici».

¹⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 130 [p. 52]. «*Risposta di Francesco Carau al detto Pira*» [il corsivo nel testo];
ibidem.

¹⁸⁷ Cfr. *ivi*, p. 131 [p. 53]. Cfr. *infra*, § 3.8 la trascrizione integrale.

¹⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 132 [p. 54]. «(*) Si allude al maestro di musica E. Lario di Napoli».

¹⁸⁹ Cfr. *ivi*, p. 133 [p. 55].

¹⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 134 [p. 56]. «* Scritta dietro invito per essere musicata dal maestro P. Siri,
e cantata in occasione delle feste per l'inaugurazione del monumento da una Signorina di
Cagliari».

Dal celeste riposo ove ne stai
Eternamente, Nobile Eroïna
Sorgi e vien nel loco che regina
Ti ebbe, e pianse con dolenti lai.

A te, cui l'universa Isola dona
Di somma lode, ed al tuo valore
Vuol modellarsi ogni anima buona.

Sorgi esultante, o Prode, e tu vedrai
Unito il Popol tuo che ti divina.
Nella via dell'onor deh! c'incammina
amore.¹⁹¹
Se pur cura di noi ti tange omai.

La patria in questo dì con vero core
L'augusta fronte cinge di corona.
Pegno d'eterna fè, d'eterno

I versi diletantistici sulla Sarda Eroïna non avevano freno, e ogni tanto ne affiora qualcuno, anche in pubblicazioni a scoppio ritardato.¹⁹²

Come si evince anche da questi *specimina*, i versi italiani¹⁹³ declamati e/o intonati in onore di Eleonora d'Arborea – con rare sprazzi di freschezza, e tutti certamente segnati da profondo amore per la storia della Sardegna giudicale, soprattutto arborense – appartengono alla più trita e melensa tradizione lirica ottocentesca, di ispirazione tardo patriottica, scaturita nell'ambito di un acceso nazionalismo sardo, ma aderente supinamente alla dinastia sabauda, e quindi ben lontano dallo spirito giudicale arborense.

Nel secolo XIV, Mariano IV ed Eleonora d'Arborea avevano aspramente combattuto la monarchia aragonese insieme alla *nació sardesca*, nella complessa e drammatica ricerca di nuove prospettive di

¹⁹¹ Cfr. SALIS-PINNA 1881. Sonetto imbarazzante da ogni punto di vista (anche metrico; ad es. il v. 7 è un ipermetro: un bolso e goffo dodecasillabo, salvo non applicare una assurda sineresi in «via», 3ª sede, mentre in v. 9 per far quadrare l'endecasillabo occorre una sinalefe in 7ª sede, «universa Isola», ma gli stichi sono zeppi di incongruenze formali che non vale la pena di rilevare (e questo vale per il complesso dei versi zampillati, scritti e/o cantati, in occasione della solenne kermesse per il monumento di Eleonora).

¹⁹² Ad es. cfr. MARSELLI VALLI 1910, pp. 3-17, «Quando nel 1881 fu inaugurato il suo monumento ad Oristano, vari inni furono composti in sua lode. In una romanza "La risipiscenza d'Italia sulle glorie d'Eleonora d'Arborea" si leggono queste quartine [seguono quattro quartine; il corsivo nel testo]: «Mentre in Itali concenti / L'alto vate divino / Il diritto delle genti / La Gran Sarda propugnò [...]», p. 16. *Ibidem*, una fotografia sul Monumento di Eleonora, con una veduta sulla piazza.

¹⁹³ A ben altro livello aderono le strofe in sardo su Eleonora in poeti di razza quali Francesco Dore, Celestino Caddeo, Sebastiano Moretti, sebbene anche nella poesia 'eleonoriana' di questi protagonisti talvolta non manchino comprensibili e perdonabili melensaggini retoriche. Cfr. *infra*, §§ 3.11, § 3.13, § 3.14.

affrancamento da poteri esterni, nella fattispecie catalano-aragonesi (ovviamente secondo le oggettive condizioni storiche che offriva la realtà del tempo, tra giochi dinastici, papato, impero...).

§ 3.8. «*Fulminar la superba Aragona*» (1865, 1881), ovvero: *l'inno patriottico per Eleonora che non piaceva a Gramsci*

Nell'ambito della succitata *Accademia* del 1865, promossa da Giuseppe Regaldi, venne intonato un inno per Eleonora d'Arborea¹⁹⁴ che godette di un'ampia fortuna, almeno sino al primo scorcio del Novecento; sicuramente il testo con musica più divulgato durante la lunga stagione dell'Eleonoromania. Nel 1868 la melodia era considerata «bellissima» (il testo un po' meno).¹⁹⁵ L'*Inno ad Eleonora* d'Arborea, di cui abbiamo ritrovato la musica,¹⁹⁶ composto dall'avvocato Pietro Mossa,

¹⁹⁴ Cfr. ACCADEMIA LETTERARIA 1865, pp. 71-72: «*Inno ad Eleonora d'Arborea* || parole || dell'Avv. Cav. Pietro Mossa || Musica || del M.^o G. C. [*sic*, per refuso, in luogo di «G. B.»] Dessy - Fulminar la superba Aragona / T'han veduta le attonite genti [...]» [6 strofe].

¹⁹⁵ «Il maestro di musica Avv. Battista Dessi, musicò per orchestra un'inno [*sic*] ad Eleonora. Le parole sono dell'avv. Cav. Pietro Mossa. La musica del Dessi ne pare bellissima. La poesia del Mossa non è mancante di pregi». Cfr. FARA 1868, p. 108. Nella *Nota* alle pp. 108-109 si forniscono ulteriori notizie su poeti, ma anche pittori, più o meno improvvisati, nonché musicisti che si cimentarono con opere celebrative su Eleonora d'Arborea, in prospettiva del monumento: «Il sig. Gabriele Gariel compose un Album musicale contenente vari pezzi di musica, marcie, inni e ballabili per le nozze d'Eleonora. Il Sig. Enrico Lario musicò un inno ad Eleonora; la poesia è del Sig. Giuseppe Floris-Puggioni di Nuoro. - Il Sig. Gabriele Costa si accinse a comporre la musica un'opera completa; il libretto di poesia, intitolato *Eleonora*, è del canonico Gavino Nino. La musica del Costa non manca in alcuni pezzi di qualche bellezza. Tutti meritano elogio per l'argomento patriottico che impresero a trattare» (p. 108).

¹⁹⁶ Segnaliamo qui per la prima volta lo spartito: MOSSA-DESSY 1865; sempre nel frontespizio: «Prop. degli editori. 8236. Fr. 1,50»; la musica sta nelle pp. 2-4. Non figura la data; senza escludere a priori il 1864, e neanche altre date successive, si tratta forse del 1865, poiché in quell'anno, il 14 marzo, come si è visto l'inno venne eseguito durante l'Accademia promossa dal Regaldi (cfr. *supra*, nota 127). Il testo, senza musica, figura anche in un foglietto sciolto: MOSSA-DESSY 1865, conservato a Cagliari, Biblioteca comunale generale e Studi Sardi, *Inventario Z01 12127, Misc. Sarda C 053.42*. Il testo letterario dell'*Inno ad Eleonora d'Arborea*, è inoltre trascritto nell'appendice della *Vita d' Eleonora d'Arborea scritta dal Cav. Can. Salvatore Angelo De-Castro e riprodotta in occasione delle Feste che si celebrano in Oristano nei giorni 22, 23 e 24 maggio 1881 per l'inaugurazione del Monumento alla Sarda Eroina*, Tipografia Arborense, Oristano 1881, p. 53 ristampato in MURTAS 1981, p. 131; *ibidem*, a p. 54 [132 della rist.] è riportato anche l'*Inno della musica d'Arborea*, di M. Mameli. L'inno su Eleonora ebbe una certa diffusione sul territorio nazionale grazie anche alla stampa, sinora caduta nell'oblio, di DESSY 1891 (*La Musica del Popolo*, 3). A p. <1> il testo dell'inno: «Inno

musicato da Giovanni Battista Dessy (1834-1918),¹⁹⁷ stampato probabilmente per la prima volta nel 1865,¹⁹⁸ venne solennemente cantato ad Oristano il 22 maggio del 1881, allorquando venne inaugurato il monumento ad Eleonora.

Fulminar la superba Aragona
t'han veduta le attonite genti,
rinnovar gli obliati portenti
del romano e del greco valor!

La tua destra, si prode, nell'armi
I destini d'un popolo regge;
Nel sapiente voler d'un a legge
Il diritto s'intese parlar.

Dove l'urto dei tuoni più tuona
Ivi brilla il tuo brando di morte
Dove pende più incerta la sorte
La tua voce ravviva ogni cor!

Come un angiol dal cielo disceso
Tra i percossi da morbo fatale,
Nell'angoscia dell'ora mortale,
Tu infondevi la pace nel cor.

De' tuoi vati¹⁹⁹ ne' facili carmi
T'inspirava divino un pensiero
Di far salvi dal goglio straniero
I tuoi monti e il cerulo mar.

Se al tuo genio dal fato conteso
Non si fosse più vasto confine,
Dalle Greche e Romane eroine
La tua fama sarebbe maggior.²⁰⁰

Nazionale Sardo || parole dell'avvocato || Cav. Pietro Mossa || musica || di G. B. Dessì», alle pp. <2-4> la musica: *Inno Nazionale Sardo* || *Musica del M.^o G. B. Dessy*, «Tempo di Marcia. Pianoforte». Nella pagina pubblicitaria che chiude lo spartito si informa: «*La Musica del Popolo*. Questa splendida pubblicazione ha incontrato l'universo favore. Di facile esecuzione e di squisita fattura, la *Musica del popolo* contiene *Inni Nazionali*, *Marcie*, *Ballabili*, *Canzoni*, *Romanze facili e melodiche* ecc. per pianoforte solo; per canto, violino o mandolino con accompagnamento di Piano o di chitarra, ecc. In essa è raccolto quanto di più bello e popolare abbiano scritto i migliori Maestri. Ciascun pezzo centesimi 20».

¹⁹⁷ Sul musicista-avvocato Giovanni Battista Dessy, cfr. MOSSA 1991, con bibliografia da integrare; tra gli studi pubblicati successivamente, si veda in particolare QUAQUERO 2005, pp. 404-405, 438 note 122-123 (con 2 lettere inedite sul Teatro Civico di Cagliari), e p. 431 nota 9 (con notizie bio-bibliografiche).

¹⁹⁸ Cfr. MOSSA-DESSY 1865, include l'inno in questione, senza musica, alle pp. 71-72: «*Inno ad Eleonora d'Arborea / parole dell'Avv. Cav. Pietro Mossa / Musica / del M.^o G. C. [sic, per refuso, in luogo di «G. B.】 Dessy: “Fulminar la superba Aragona / T'han veduta le attonite genti [...]”*» [6 strofe]. Il testo, sempre senza musica, figura inoltre in un foglietto sciolto *Inno || ad Eleonora d'Arborea || parole || dell'Avv. Cav. Pietro Mossa || Musica || del M. G. B. Dessy*, Tip. Corriere di Sardegna, s. l. [Cagliari], s. d. [1865?], conservato a CAGLIARI, Biblioteca comunale generale e Studi Sardi, *Inventario Z01 12127, Misc. Sarda C 053.42*, Ancora, il testo dell'*Inno ad Eleonora d'Arborea*, è trascritto nell'appendice di DE CASTRO 1881, p. 53 [rist. in MURTAS 1981, p. 131]; *ibidem*, a p. 54 [132 della rist.] è riportato anche l'*Inno della musica d'Arborea*, di «M. Mamelì».

¹⁹⁹ Nel testo: «vati»; nella ed. del Corriere di Sardegna: «vati».

²⁰⁰ Cfr. ACCADEMIA LETTERARIA 1865, pp. 71-72.

Le sei strofe tetrastiche sono composte di decasillabi anapestici, il metro assai amato dalla lirica e dalla librettistica del Settecento e Ottocento,²⁰¹ con accento fisso su 3^a, 6^a, 9^a (*Fulminár la supérba Aragóna: ◡◡◡◡◡◡◡◡◡◡*, col 4° verso tronco: *Del románo e del gréco valór: ◡◡◡◡◡◡◡◡◡◡*). Detti anche decasillabi “manzoniani”, i versi del Mossa ricalcano il ritmo di celeberrime odi patriottiche, ad es.: «Soffermati sull’arida sponda / Vòlti i guardi al varcato Ticino, / Tutti assorti nel novo destino, / Certi in cor dell’antica virtù (...)» (*Marzo 1821*, Alessandro Manzoni),²⁰² e sono assai comuni nell’opera italiana.²⁰³ Si tratta di un metro particolarmente adatto per gli «empiti bellicosì».²⁰⁴

L’inno pomposo e allo stesso tempo scorrevole su Eleonora, in tonalità di *si* bemolle maggiore, su «Tempo di marcia» in 2/4, fu cantato – a dire il vero con scarso entusiasmo, come riconosce lui stesso – anche dall’alunno Antonio Gramsci (1891-1937) nelle scuole elementari di Ghilarza, sotto la guida del «maestro cavalier Pietro Sotgiu», nell’anno scolastico 1901-1902. Così scrive, infatti, nelle *Lettere dal carcere* Gramsci a sua sorella Teresina, il 4 maggio 1931:

Che sia gloriosa la storia di una regione che ha sempre appartenuto a molti dominatori e che non ha mai avuto una storia propria, non lo diceva neanche il maestro cavalier Pietro Sotgiu, quando ci faceva cantare: «Fulminar la superba Aragona, – t’han veduto le attonite genti, – rinnovar gli obliati portenti – del romano e del greco valor». A noi, ricordo, non riusciva di immaginare queste «genti attonite» per l’eroismo del marchese di Zuri: piuttosto piaceva Pasquale Tolu e anche Derosas che sentivamo più «sardi» anche della grande Eleonora.²⁰⁵

²⁰¹ Sui rapporti tra metrica e musica nell’opera italiana cfr. PAOLO FABBRI 1988, e l’ampiamiento in FABBRI 2007.

²⁰² Cfr. MANZONI 1973, pp. 1-4.

²⁰³ Cfr. LA VIA 2017, p. 66.

²⁰⁴ FABBRI 2007, p. 120: «Quanto ai metri, le capacità connotative riconosciute a quelli più in uso erano le tradizionali, assai generiche e meglio individuabili solo per gli estremi della gamma considerata: il decasillabo per il furore, l’agitazione incontenibile, gli empiti bellicosi [...]».

²⁰⁵ Cfr. GRAMSCI 1965, p. 432. I due banditi citati da Gramsci sono i celebri latitanti Giovanni Tolu, di Florinas (1822-1896), chiamato per sbaglio «Pasquale Tolu» [forse per influsso del nome del noto storico Pasquale Tola (1800-1874)], e Francesco Derosas di Usini (1861- m. *post* 1899). Il passo di Gramsci è stato variamente citato e commentato; in particolare, cfr. SOTGIU 1995, p. 251.

§ 3.9. La Leonorodia: un lambiccato modello metrico di Giovanni Spano

Il canonico Giovanni Spano (1803-1878), di Ploaghe, rettore dell'Università di Cagliari, padre dell'archeologia sarda, storico, linguista, studioso di ogni sorta di antichità dell'Isola, nonché infaticabile raccoglitore di poesia popolare sarda, nella sua *Ortografia sarda* del 1840 – opera assai interessante anche per rare informazioni sul canto sardo – tratta il *modellu* chiamato *chimbantachimbe* (di 55 versi),²⁰⁶ ovvero una complicatissima struttura strofica, simile al «*trinta sex*, o vittoria» (*trintasese*, 36 versi), composizione improvvisata con cui i cantori ottenevano, o meno, la «vittoria» sui loro avversari nelle gare poetiche.²⁰⁷

Come esempio di *chimbantachimbe*, l'illustre studioso accampa un lambiccato componimento dedicato a Eleonora d'Arborea, *Est Deus chi at creadu e postu in via*, testo talvolta considerato adespoto, ma in realtà opera dello stesso Giovanni Spano, che così aggiunse alle sue innumerevoli doti scientifiche anche una poco nota tecnica di brillante versificatore,²⁰⁸ ad onta di qualche perdonabile stico sbagliato, ad es. l'ipermetro *Qu'in vida bat postu, et creadu bat solu Deu*, che assolutamente nulla toglie al suo talento, anche in questo campo. Lo studioso di Ploaghe conia di fatto nella sua *Ortografia sarda* un neologismo metrico quasi spettacolare: *Leonoriada*, il metro in onore di Eleonora.

Lo Spano è ben cosciente del prestigio letterario della *moda/modellu* – canto sardo virtuosistico per eccellenza – che esemplifica brillantemente la *balentia* dei *poetas*, legata in Sardegna soprattutto alla ostentazione di

²⁰⁶ Cfr. SPANO 1840. [La *Parte prima* finisce a p. 201; segue un *Indice generale della prima parte*, senza numerazione di pagine. La *Parte segunda* finisce a p. 219; segue un *Indice generale della seconda parte*, senza numerazione di pagine; gli indici riportano anche i riferimenti ai metri e alle cose notevoli]. Per la *Leonorodia*, cfr. Parte II, Cap. II, § XXXIX, pp. 43-45.

²⁰⁷ *Ivi*, II, Cap. II, § XXXVIII, p. 41: «Usasi solamente nelle poetiche aringhe e massime da quelli che vogliono far ostentazione della loro valentia e memoria, anzi è un canto che decide la vittoria per l'una o per l'altra parte (per cui converrebbe meglio appellarlo con questo nome di VITTORIA) perché secondo il numero delle voci del tema i versi possono crescere fino a cento. Questo canto in somma è lo scandaglio della vastità e ritentiva di mente del cantore». Ricordiamo che il *trintasese*, a cui si raccorda il *chimbantachimbe*, presenta forme distinte, dalle più 'semplici' a quelle più cerebrali, quali il *retrogadu fioridu e tentu a maglia*.

²⁰⁸ *Ivi*, II, pp. 43-45.

perizia tecnica e memoria («*valentia e memoria*»),²⁰⁹ grazie in primis agli elaborati versi retrogradati.²¹⁰ Nell'ottica dello Spano, Eleonora (massimo personaggio storico della Sardegna) esalta il *modellu*, mentre il *modellu* (massimo livello poetico della Sardegna), a sua volta esalta Eleonora.²¹¹

§ 3.10. «*Sa triunfadora / Sa legisladora*»

Nella ricca raccolta delle *Canzoni popolari* di Sardegna dello stesso Spano figura anche un *Innu* a «donna Eleonora d'Arborea, in dialetto arborense ossia campidanese»: *Populus benei – cun gosu e cuntentu* («Popolo accorri, con gioia e allegria»), di Domenico Fois Passino.

Il componimento – che come sempre trasuda ampollosa retorica – si inquadra nell'aura delle varie iniziative per il monumento a Eleonora su cui ci siamo già ampiamenti soffermati.²¹² Nella nota all'edizione del componimento, lo Spano rivendica il merito di essere stato il primo a propugnare l'esigenza civile di un monumento alla *Sarda Eroina*, sin dall'epoca della pubblicazione della succitata *Ortografia sarda*, nel 1840.²¹³ L'*Innu* del Fois Passino consta di 6 sestine di senari doppi, dove gli

²⁰⁹ *Ivi*, p. 41.

²¹⁰ Alcune tecniche della poesia sarda cantata, di estrazione culta (ma di cui è arduo stabilire il canale storico) sono evocate in CIRESE 1964, ripubblicato con alcuni interventi in CIRESE 1988a, pp. 183-349 e in CIRESE 1988b; in particolare, sui «*ritlmi* o *versus transformati* mediolatini, i *bordos retrogradatz per dictios* della trattatistica provenzale, ecc.», cfr. CIRESE 1988b, p. 6. Una prima riflessione storica sui trovatori in Sardegna in MANINCHEDDA 1995, pp. 155-170: 167-168, successivamente sviluppata dall'A. in altri saggi. Vedi anche MELE (c.d.s.)e. Torneremo in altra sede sull'argomento. Sul canto e la musica nella Sardegna medioevale, cfr. MELE 2017a.

²¹¹ Nel complesso, la poesia, e in particolare la poesia cantata estemporanea, gode nell'Isola di un significativo prestigio artistico, culturale, etico e sociale, tuttora discretamente diffuso, con rari riscontri nel contesto contemporaneo delle civiltà letterarie e musicali del Mediterraneo e dell'Europa. I poeti improvvisatori-cantori che intonano versi *a bolu* sono in Sardegna i «poeti» per eccellenza (*poetas/poetes/cantadores*). Analogo prestigio godono i poeti improvvisatori nel sud dell'Isola, con modelli metrici e musicali a sé stanti. Cfr. MELE (c.d.s.)e.

²¹² Cfr. *supra*, § 3.7 e *passim*.

²¹³ Cfr. SPANO 1999, II, p. 76 (commento a piè di pagina): «Questo è il voto che io avevo emesso da ora trent'anni, allorché pubblicai l'*Ortografia sarda*, dedicandole un inno, e lamentando che tuttora i sardi non le avessero eretto un monumento». Si veda l'ultimo stico dell'*Eleonoriade*.

ultimi due versi costituiscono la *torrada*; si tratta di un metro tipico della poesia in campidanese²¹⁴ (il corsivo della *torrada* è nostro).

1. Populus benei – cun gosu e cuntentu
A su monumentu – marmoreu e fastosu
Chi hoi su Thirsu – tantu gloriosu
A nobili eroina – bollit innalzai.
Populus benei – sa triunfadora
*Sa legisladora – benei a saludai.*²¹⁵

Nella strofa 2, rimarcando che la *grandi Eleonora* è degna *successora* di Mariano IV e di Ugone III, si richiamano altre celebri regine; oltre alla trita e ritrita Didone (*Dido*), stavolta si scomoda la meno usurata *Tomiri* (Tomiride) nel VI secolo a. C. regina del popolo iranico dei Massageti, citata da Erodoto (la sua nomea è legata all'uccisione di Ciro il Vecchio):

2. Filla a Marianu – germana ad Ugoni,
de babu e de fradi – digna e successora,
grandi Eleonora – tui has fattu biri
chi Dido e Tomiri – podias emulai.
*Populus benei...*²¹⁶

Nell'ultima strofa si invoca Eleonora, affinché dagli astri lucenti infonda virtù ai Sardi, con una sottolineatura: l'età presente (*s'edadi presenti*) e quella futura (*s'edadi futura*) la rimpiangeranno con grande amarezza (*t'hant a suspirai*).

²¹⁴ Antecedenti illustri del metro si incontrano nell'opera dell'arcivescovo sassarese Antonio Cano († 1476 /1478) *Sa Vitta et sa Morte, et Passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januarin*. Riguardo alla metrica, quest'opera in logudorese meriterebbe un'attenzione a parte, per i suoi distici a rima baciata oscillanti fra le nove e le quindici sillabe, con tendenza prevalente al doppio senario ma anche ricorsi di veri e propri endecasillabi (dove forse non saranno da escludere relazioni col verso spagnolo d'arte mayor). Cfr. PORCU 2008, pp. 11-12. L'edizione critica del poema agiografico del presule turritano sta in CANO 2002, a cura di Dino Manca; in particolare, per questioni metriche riguardanti l'anisosillabismo e la polimetria, ma anche altri fenomeni cruciali dal punto di vista ritmico, tra scrittura e oralità, cfr. *Introduzione*, pp. LXXXIII-XCI con ricche note.

²¹⁵ SPANO 1999, II, p. 76.

²¹⁶ *Ibidem*.

5. De is astrus luxentis – infundi Eleonora
 a i sardus virtudi – de coro e de menti;
 s’edadi presenti, – s’edadi futura
 cun grand’amargura – t’hant a suspirai.
*Populus benei...*²¹⁷

§ 3.11. *La deificazione di Eleonora (in 15169 endecasillabi)*

Nel 1870, Francesco/*Franciscu* Dore (Posada, 1833?-Cagliari, 1910),²¹⁸ nato da genitori bittesi, medico-chirurgo, munito di cultura letteraria e storica più che dignitosa, pubblicò l’ampio poema di ben 15169 endecasillabi, in 1896 strofe di *ottavas serradas*, in 11 Cantigos, intitolato *Su triunfu d’Eleonora d’Arborea o siat su mundu, s’umanidade, su progressu*.²¹⁹ Lo scopo precipuo dell’Autore, dichiarato nella *Dedica*, è ripristinare l’onore della lingua logudorese che a suo tempo risuonava «nella celebre e

²¹⁷ *Ivi*, p. 77.

²¹⁸ Ampie notizie biografiche e bibliografiche in PULINA 2014. Il *poema epicu* (cfr. nota successiva) del Dore godé a suo tempo di una notevole fortuna popolare, come attestano ben due significative citazioni di Grazia Deledda ne *La via del male* (1896): 1) «Ed ecco, ad un tratto, un giovine *istranzu*, cioè d’un paese vicino, si alzò, col bicchiere in mano. Tutti aspettarono un brindisi, ma il giovinotto sollevò il bicchiere, mosse la mano sinistra con la punta dell’indice e quella del pollice unite, e cominciò a declamare una strofa del poema: *Su triunfu d’Eleonora d’Arborea*, d’un poeta sardo: *Cando s’amore cun sas frizzas d’oro, Su prima olta m’hat fertu su sinu*»; cfr. DELEDDA 1945, p. 338. 2) «Quando si svegliava Maria preparava il caffè, poi sedeva davanti alla capanna, all’ombra della roccia, e trapuntava una camicia, mentre Francesco leggeva un numero arretrato de «La Nuova Sardegna», o il poema sardo “Su triunfu d’Eleonora d’Arborea, del poeta Dore di Posada”» *ivi*, p. 351.

²¹⁹ DORE 1870; la stessa edizione, di 639 pagine, è stata ristampata, con il medesimo frontespizio, in «Calaris || Dai s’imprenta de G. Serreli || 1910», edizione a sua volta ancora ripubblicata, sempre in ristampa anastatica, da 3T Cagliari, s. d. [in OPAC: «1980»], da cui estrapoliamo le ottave. Esiste anche una edizione parziale, artigianale, a partire dal *Cantigu settimu*, ovvero da p. 383: *Terza Parte. || Su Triunfu || d’Eleonora de Arboirea || o siat || Su Mundu, || S’Umanidade, || Su progressu || Poema Epicu in ottava rima || de su Dottore || Franciscu Dore de Posada || Calaris, s’imprenta de G. Serreli || 1910*, Tipografia Editrice Artigiana, Cagliari, s. d. [trattasi di un’edizione di Antonio Cuccu]. Il poema si articola in 11 “Cantici”, di misura disuguale: *Cantigu primu*, str. 1-113, pp. 5-42. *Cantigu segundu*, str. 1-201, pp. 43-110. *Cantigu terzu*, str. 1-203, pp. 110-178. *Cantigu quartu*, str. 200, pp. 178-245. *Cantigu quintu*, str. 211, pp. 245-315. *Cantigu sestu*, str. 200, pp. 316-382. *Cantigu settimu*, str. 1-202, pp. 383-450. *Cantigu ottavu*, str. 51, pp. 451-468. *Cantigu nonu*, str. 1-153, pp. 468-519. *Cantigu decimu*, str. 1-155, pp. 520-571. *Cantigu undecimu*, str. 1-201, pp. 572- 639.

sovrana corte d'Arborea».²²⁰ L'Autore immagina di sorvolare sul pianeta e nello spazio dell'universo in compagnia di Eleonora rediviva, "in libera uscita" dall'Olimpo, dove spiccava tra le massime divinità. Prima di incontrare Eleonora d'Arborea, il poeta 'trasvola' Parigi e altre capitali, soffermandosi anche su questioni di costume, moda, commercio, attualità, politica. Finalmente, durante il viaggio immaginario del poeta, affiorano notizie della Giudicessa, assunta a divinità olimpica. La informazione della sua appartenenza all'Olimpo è appresa dal poeta presso la grotta marina della Sibilla: all'improvviso, dopo un piccolo terremoto, appaiono nella corrente mille rose senza spina, a guisa di una bella corona («*vaga coronas*») che nel suo seno racchiude 4 foglie («*battor foza*»), con scritte formanti una stella.²²¹ Il poeta legge con fatica («*lezo cum pelea*») le iscrizioni (il corsivo è dell'Autore):

Est in s'Olimpu; lezo cun pelea
Sa prima foza: e bist [sic] ancora
S'atera noto: S'armigera Dea:
In sa terza: Sa dotta Eleonora
*In s'ultima ido iscrittu: De Arborea.*²²²

Giunto all'Olimpo con l'aiuto di Apollo, il poeta, comodamente seduto, ammira quindi la ex Giudicessa in gloria insieme a Giunone e al Dio del fulmine, Giove, denominato, non senza originalità, *Su Deus de s'Elettrica saetta*: «*Setidu osservo in sa superba vetta / E cum Eleonora e cum Giunone, / Su Deus de s'Elettrica saetta*».²²³ La triade Giove-Giunone-Eleonora svetta ai vertici, in unione con le altre principali divinità; seguono, nella gerarchia dell'Olimpo, gli dei minori e gli eroi semidei.²²⁴ Nella visione del poeta Eleonora è quindi superiore a Ercole, Achille etc. La deificazione di Eleonora è completa, ormai denominata «*Dea*

²²⁰ «*A Tie Sarda Terra infelìze, e Patria isventurada [...] Pro chi torret in onore / Sa dulce e sonante limba de su Logudoro / Ateras boltas fueddada / In sa zelebre e sovrana Corte d'Arborea*». Cfr. *ivi*, *Dedica* (p. s. n.).

²²¹ *Ivi*, IV, str. 23-24, p. 186.

²²² *Ivi*, IV, str. 26, vv. 1-4, p. 187.

²²³ *Ivi*, IV, str. 46, vv. 1-3, p. 193.

²²⁴ *Ibidem*, vv. 6-8.

incantadoras;²²⁵ «*Dea singularis*»;²²⁶ «*Dea potentis*»,²²⁷ e ovviamente Dea guerriera: «*Est Leonora s'armigera Dea / E che tale in s'Olimpu venerada*».²²⁸ La Regina deificata, è «*giustissima*», «*severa*», «*libera*», coraggiosa, odiatrice dei tiranni, nata in Sardegna, ma amante di tutta l'Italia («*Ausonia*»), e si sa bene: laddove tornasse in vita, ella fustigherebbe in ogni maniera l'infame tirannia e il latrocinio:

E bene ischides chi torrende in vida
 Una Dea giustissima e severa
 Una Reina libera, attrivida,
 Ch'odiat sos tirannos e gherrera;
 Una Sovrana in Sardigna naschida
 Amante d'Ausonia totu intera,
 Depet in dogni modu cundannare
 S'infame tirannia, su furare.²²⁹

Soffermiamoci con un rapido excursus su qualche altro aspetto dei *Triunfos*. Eleonora – novello e originale ‘Virgilio’ – accompagna il viaggio immaginario del poeta sulla terra e negli altri mondi; ad un certo punto, nel volo nell’universo, i due viaggiatori ‘atterrano’ nel pianeta Saturno, dove *Umbras maestosas* di insigni condottieri, tra cui Alessandro Magno, interpellano la Dea per un consiglio sulla pace per tra i popoli: «*Como chi ses inoghe, amada Dea, / Dignadi de nos dare altu consizu: / Tue, dotta Reina d'Arborea*».²³⁰ Più avanti, nel *Cantigu quintu*, Eleonora, rispetto ai deprecabili tiranni, si vanta di non essere nata «*pro terrorizare*», ma per assoggettare gli Aragonesi e assicurare l'indipendenza della Sardegna: «*Oh / non naschesi pro terrorizare! / Chi sol'in Arborea venerada, / Hapo sos d'Aragona assuggettadu, / Sa sarda indipendenza assiguradu*».²³¹

Nell'incontro con vari personaggi storici del passato la Sarda Eroeina interviene sovente. Ad es., interloquisce con Amsicora nel *Cantigu*

²²⁵ *Ivi*, IV, str. 44, v. 2, p. 193.

²²⁶ *Ivi*, IV, str. 65, v. 8, p. 200.

²²⁷ *Ivi*, IV, str. 66, v. 5, p. 200.

²²⁸ *Ivi*, IV, str. 64, vv. 1-2, p. 199.

²²⁹ *Ivi*, IV, str. 69, vv. 1-8, p. 201.

²³⁰ *Ivi*, V, str. 18, p. 251, vv. 1-3.

²³¹ *Ivi*, V, str. 78, vv. 5-8, p. 271.

quintu,²³² dove l'eroe sardo racconta in numerose ottave la sua vicenda all'epoca delle guerre tra Roma e Cartagine, in chiave sempre di liberazione dei Sardi dal giogo della tirannia. Sempre nel *Cantigu quintu*, tra «*sos Sardos famosos*»,²³³ Eleonora si imbatte coi suoi gloriosi e amati genitori: Mariano, Timbora, e il fratello Ugone: «*Curret pro s'abbrazzare in unione / Cum Marianu, Timbora, e Ugone*». ²³⁴

Si passa poi, con la velocità del vento o del lampo, al mondo dei dannati («*sa misera gente cundannada*»).²³⁵ Il poeta chiede alla sua guida chi sia quella gente tormentata: «*E naro a Leonora: «Cale gente / Est custa? E prit'asie tormentada?»*,²³⁶ ed Eleonora/Virgilio risponde, sono anime indolenti di tiranni: «*De sos tirannos s'Anima indolente*». ²³⁷ Si indicano, tra gli altri, Ippia, Giugurta, Catilina, ma soprattutto l'infido Giovanni d'Arborea, fratello di Mariano IV, a cui l'anima dannata intendeva sottrarre il regno, dietro istigazione del re d'Aragona: «*Custu si nat Giuanne de Arborea [...] Pro leare su regnu a su sovranu / Chi fit su frade sou Marianu*». ²³⁸

Nel *Cantigu settimu*, avviene l'incontro con Omero, a cui la Dea arborense chiede quale è la migliore armonia (poetica): «*Est pro ischire, Omerum de una ia / Cal'est sa vera e plus grata armonia*». ²³⁹ Dopo apparizioni fugaci di Virgilio, Dante e altri insigni poeti, si indicano anche i poeti sardi ritenuti più ragguardevoli, tra cui spicca il sassarese Girolamo Araolla (1542-1615), citato due volte, nonché altri protagonisti della letteratura e della cultura sarda, tra cui il pittore cagliaritano Giovanni Marghinotti (1898-1965). ²⁴⁰

Lo sdegno etico del poeta e di Eleonora contro i corrotti nella vita

²³² *Ivi*, V, str. 130-181, pp. 289-305.

²³³ *Ivi*, V, str. 185, v. 8, p. 307.

²³⁴ *Ivi*, V, str. 182, p. 306, vv. 7-8 (si veda anche str. 183-189, pp. 306-308).

²³⁵ *Ivi*, V, str. 190, v. 8, p. 308.

²³⁶ *Ivi*, V, str. 196, vv. 1-2, p. 310.

²³⁷ *Ibidem*, v. 5.

²³⁸ *Ivi*, V, str. 203, vv. 1, 7-8, p. 312.

²³⁹ *Ivi*, VII, str. 32, vv. 7-8, p. 393.

²⁴⁰ *Ivi*, VII, str. 126, vv. 1-8, p. 425: «*A Cupeddu, a Pisurzi distinghimus, / E d'Araolla sa sublime fronte; / A Carboni, a Buragna connoschimus, / A Delitala in s'amenu orizzone; / A Pes puru, a Delogu, Ibba bidimus, / A Lonis, a Garippa in custu monte, / A Frassu, a Marghinotti su pintore, / A Figù Angelu Pinna e-a Pintore*». La virgola in «Delogu, Ibba» va espunta, poiché il riferimento riguarda il ben noto poeta, rettore di Villanova Monteleone, GIOVANNI DELOGU IBBA († 1738).

pubblica è palese, e rispecchia sicuramente la nobile sensibilità ‘politica’ del Dore. In particolare, tale afflato etico-politico traspare nella scena dei «*Ladros d’istadu*», dannati avvolti dal catrame: «*E Leonora rispondet: Sunt custos / Ladros d’istadu, prit’essende in vida / Fint ladros cumandende, e fint ingiustos / Amministrende una Giustissia infida*».²⁴¹ Alla fine, nel *Cantigu undecimu*, il poeta si compiace di essere stato in compagnia nel cosmo con la grande Dea, artefice della fortuna del Giudicato d’Arborea:

E bidesi sa celebre Eroina
 Ch’hat illustradu sa Patria mia,
 Ch’incoronada de lughe divina
 M’hat sempre fattu in Chelu cunpanzia.
 Oh! Pustis d’haer terras e marina
 Chircadu in s’Europa, non creia
 D’incontrare pius sa grande Dea
 Ch’ha fattu sa fortuna d’Arborea.²⁴²

§ 3.12. Giovanni Filippo Pirisi Pirino: il cantastorie «illetterato» di Eleonora

Il mito di Eleonora risuonò anche nelle poesie dei cantori e/o declamatori della tradizione orale. Questi componimenti, di norma intonati con moduli melodici non documentabili (ma che forse non dovettero discostarsi troppo dalle attuali melopee vive nella tradizione orale), sono in gran parte perduti, nondimeno, sopravvivono tuttora rari esempi sintomatici. In particolare, è interessante il caso emblematico di Giovanni Filippo Pirisi Pirino (Borutta, 1835 - ?) il quale, nel 1902, diede alle stampe *Poesia sarda pro sos triunfos de sa Regina Sarda Eleonora Giuichessa de Arborea*, che include 26 ottavas serradas.²⁴³

²⁴¹ *Ivi*, VIII, str. 147, vv. 1-4, p. 517.

²⁴² *Ivi*, VIII, str. 197, vv. 1-8, p. 637.

²⁴³ PIRISI PIRINO 1902, Citiamo dall’esemplare, composto complessivamente di 8 pagine senza numerazione – sinora unica copia dell’edizione presente in una biblioteca pubblica – conservato a Nuoro, Biblioteca «S. Satta», collocazione: 858.8 ACC. (Si ringrazia per la cortese collaborazione Maria Eugenia Musina, responsabile della Sezione Sarda della Biblioteca “Satta”, che sta seguendo da tempo schedatura e digitalizzazione di ampi materiali bibliografici rari riguardanti la poesia sarda). *Incipit* della 1^a ottava: «*In su milli tregentos est naschida*», <p. 1>. *Explicit* dell’ultima ottava (26): «*E de su bene sou los provvediats*», <p. 8>. Sul Pirisi, segnaliamo due lettere inedite, rispettivamente del sacerdote Giovanni

Gramsci, in un passo di una lettera alla madre, del 3 ottobre 1927, in cui tra l'altro rivela anche di avere avuto a suo tempo «tutte le carte d'Arborea» (l'edizione delle false Pergamene), chiese dal carcere «qualcheduna delle canzoni sarde che cantano per le strade i discendenti di Pirisi Pirione di Bolotana». Il poeta Pirisi Pirino di Borutta, erroneamente chiamato *Pirisi Pirione di Bolotana*, era quindi assurto, per il pensatore sardo, a paradigma dei cantori ambulanti della Sardegna. È importante il fatto che Gramsci ricordi esplicitamente quelle poesie come «cantate» (purtroppo nulla sappiamo della loro intonazione musicale):

Avevo un grosso volume rilegato (molto grosso, del peso di almeno 10 kili) con la raccolta di tutte le carte d'Arborea, ma non ricordo se l'avevo portato. [...] Quando ti capita mandami qualcheduna delle canzoni sarde che cantano per le strade i discendenti di Pirisi Pirione di Bolotana e se fanno, per qualche festa, le gare poetiche, scrivimi quali temi vengono cantati.²⁴⁴

L'edizione sopravvissuta delle ottave del Pirisi intorno a *sos triunfos de sa Regina Sarda Eleonora Giuichessa de Arborea*, del 1902, presenta nelle ottave una sintassi talvolta sconnessa. È possibile che qualche pecca della edizione vada ascritta soprattutto al trascrittore/*editor* dei versi, con tutta probabilità il tipografo di Ozieri, ma più plausibilmente si tratta *tout*

Marras, cappellano presso l'Ospedale Civile Nuovo di Sassari («Sassari 2.XI.83», due fogli scritti a mano, con penna blu, non numerati), già parroco a Borutta, e di Mons. Luigi Cherchi, canonico della cattedrale di Cagliari («11/XI/1983», 1 foglio dattiloscritto). Cfr. Cagliari, Biblioteca della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna (= BPFTS), *Fondo Cherchi*, PO158-PO159. Marras scrive tra l'altro: «Le ho dato altra volta alcuni dati biografici che ho trovato in archivio a Borutta. Era nato nel 1835», cita quindi alcuni versi scritti dal Pirisi su su sé stesso: «*Eo mi naro Giuanne Filippu / naschidu e battijadu intro 'e Orutta. / A s'ajanedda chi giugat sutta / che li zacco su pé intro su zippu*». Aggiunge il Marras: «Ma a Borutta è pressoché sconosciuto, è invece noto / in Campidano dove raggiunse una certa notorietà. / Nato sciancato, cominciò col fare l'apprendista presso un cia-/battino di Thiesi, un certo «Mastru Cossu». La sua data di morte, avvenuta forse a Quartu, sinora è sconosciuta. Cfr. BPFTS, *Cherchi*, PO159, p. 1. Il Canonico Cherchi, in risposta al Marras, elenca una serie di 17 componimenti del Pirisi, più un rimando alla *Bibliografia* del Ciasca [=CIASCA 1931-34], corrispondente al vol. III, n° 13948, p. 417; si tratta delle ottave per Eleonora d'Arborea (titolo non esplicitato nella generosa lettera-bibliografica del Cherchi). I componimenti di «Pirino Giovanni Filippo, poeta sardo popolare di Borutta», sono riportati dal CIASCA 1931-34, dal n° 13943, III, p. 416, al n° 13949, p. 417.

²⁴⁴ Cfr. GRAMSCI 1965, pp. 131-133: 132.

court di smagliature di un non brillante canto del ‘rapsodo’ di Borutta (tale performance, peraltro, nulla toglie alla sua restante, stimata produzione, di cui giunse eco sino a Gramsci). L’*allure* della sintassi involuta di diversi stichi dei *Triunfos* – praticamente privi di interpunzione (è infatti presente solo il punto, alla fine di ciascuna strofa, quasi certamente conseguenza della concezione orale del testo e del suo continuum declamatorio/melodico) – traspare sin dalla prima ottava:

In su milli tregentos est naschida
 In Oristanis sa vittoriosa
 De Marianu quartu provvedida
 Sende padrona si desit animosa
 Da ch’in tantu podere issa s’est bida
 Cun forzas de ogn’arma coraggiosa
 Sos oneres d’Eleonora e bonidade
 Connota de Marianu s’autoridade.²⁴⁵

A parte versi bolsi – quali il 2°, con dieresi obbligatoria in «*vittoriösa*» per far quadrare il computo dell’endecasillabo piano (ma si veda subito dopo, nel verso 6°, con le stesse vocali, il regolare dittongo *io* nella ultima parola parossitona dello stico: «*coraggiosa*»), aspetti metrici invero assai comuni soprattutto nella versificazione di tradizione orale, ma anche in quella “a taulinu” – è sintomatico del periodare assai libero il distico baciato finale, che suggella l’infelice ottava di apertura del pur interessante componimento: «*Sos oneres* [*sic*, probabilmente refuso per «onores»] *d’Eleonora e bonidade / Connota de Marianu s’autoridade*», del tutto slegato e anacolutico, impensabile nella gara a poesia.

Il testo si impone comunque come un documento pregnante della fortuna popolare di cui godevano le gesta di Eleonora, dalla Sardegna centro-settentrionale sino al Campidano, agli albori del Novecento. Dal punto di vista dei contenuti storici, le imprese di Eleonora sono raccontate in modo confuso; anche il flashback sull’assassinio di Ugone

²⁴⁵ Cfr. PIRISI PIRINO 1902, str. 1, vv. 1-8 [stichi riportati, come tutti i versi di Pirisi Pirino successivamente citati, in MELE (c.d.s.)e].

III (1383), seppure evocato in un distico efficace e storicamente fondato, «*E da chi mortu Ugone est'istadu / Eleonora pro padrona hat cumandadu*», risulta privo di coerenza narrativa, rispetto al contesto.²⁴⁶ Si accenna anche a un fantasioso e rocambolesco rientro ad Oristano della *Ginichessa de Arborea*, preoccupata per la falsa notizia, divulgata da spie aragonesi, di una improvvisa malattia del figlio Mariano: si tratta di un episodio riportato dalle false *Pergamene d'Arborea*. Non manca ovviamente una canonica esaltazione della *Carta de Logu*, e infine la celebrazione della regina arborense come protettrice dei poveri, moribonda per peste, nell'ultima ottava, che tutto sommato forse risulta tra le più azzeccate.

Finis d'Eleonora sa memoria
Pro sa Sardigna nostra bona istesit
Morit de una peste custa gloria
De una peste chi chimb'annos duresit
In eternu est iscritta in ogn'istoria
Amorosa pro poveros istesit
A su palattu sou los giughiat
E de su bene sou los provvediat.²⁴⁷

§ 3.13. «Una regina Sarda Gherriera»

Dopo la Eleonora del benemerito cantastorie girovago Pirisi, va ricordata la Eleonora del poeta *cantadore* Sebastiano (*Pittanu*) Moretti (1868-1932), di Tresnuraghes, minatore nel Sulcis,²⁴⁸ raffinato artefice di

²⁴⁶ *Ivi*, str. 15, vv. 7-8.

²⁴⁷ *Ivi*, str. 26, vv. 1-8. Sul Pirisi, si veda anche TOLA 2006, Parte VII. *La poesia sommersa. Il grande mondo dell'oralità*, p. 276, e soprattutto TOLA 2018.

²⁴⁸ Notizie sulla vita del Moretti si incontrano in http://www.poesias.it/poeti/moretti_pittanu_sebastiano/moretti.htm (consultato il 20 giugno 2020). Tuttavia, anche nella memoria popolare dei cultori di canto sardo, Pittanu Moretti è considerato il padre moderno di nuove forme sofisticate di *moda/modellu*, affermate dal poeta di Tresnuraghes nelle gare poetiche a partire circa dagli anni '20 del Novecento. Si veda anche, per un elenco ancorché assai lacunoso delle opere (tra cui figura anche qualche intervento polemico sulle tenzoni in poesia improvvisata), il sempre ineludibile CIASCA, *Bibliografia sarda*: «Moretti Cadoni Sebastiano, di Tresnuraghes», da n° 11716 a n° 11723, vol. III, pp.176-177; il componimento su Eleonora d'Arborea, *Una regina Sarda Gherriera*, non figura.

virtuosistiche composizioni *a retrogada* (in particolare col succitato metro *trintases retrogadu*), il quale scrisse in 64 *ottavas serradas* il poemetto *Una regina Sarda Gherriera* (ca. 1920/1921).²⁴⁹ Celebrando nel 1920 *Su valore de sos sardos in gherra*,²⁵⁰ nell'ottava 72 evoca la «gigantesca lotta ingaggiata da Mariano IV», Brancalone Doria e la «grande gherriera Eleonora», di cui parlerà in un altro momento («*Chi nd'hap'a faeddare in atter'ora*»):

Sa gigantesca lotta hat ingaggiadu
 Marianu quartu de Arborea
 Cun su re d'Aragona – anima fea –
 Chi gherrende vint'annos est duradu!
 E Brancalone Doria eh' 'istadu
 Generu l'est, isposende sa dea
 Sarda, grande gherriera Eleonora
 Chi nd'hap'a faeddare in atter'ora.²⁵¹

Il poeta mantiene la parola. E infatti, in *Una regina Sarda Gherriera*, Moretti dopo avere trattato diffusamente Mariano IV e le sue imprese nelle ottave 1-30,²⁵² racconta nelle strofe ottave 30-64 le vicende della Giudicessa e le sue impareggiabili doti.²⁵³ Tra le virtù esaltate, nell'ottava 49 si rimarca «Una potente forza leonina», difficilmente immaginabile «in una così bella e gentile donna» (nel testo «*femina*», col ricorso alla diastole, fenomeno tutt'altro che raro nel canto sardo, anzi: da taluni è considerato una sorta di preziosismo):

²⁴⁹ Il testo originario, non riportato come si è visto dalla *Bibliografia sarda* del Ciasca (cfr. nota precedente), è noto soprattutto attraverso la ristampa in MORETTI 1994; vedi anche nelle *Note*, pp. 25-28 i rimandi storici (alcuni scorretti: es. sul rivale di Eleonora, Giovanni I, morto nel 1396: «Don Giovanni I muore nel 1359», p. 28, nota 17; in questo caso potrebbe trattarsi di un refuso, poiché *ibidem* si parla del suo successore Martino I, con un pertinente rimando a vicende del 1397. Nella strofa 60, p. 23, affiorano le *Carte d'Arborea*, con la citazione del poeta giudicale Torbeno, creato dai falsari: «*De Torbeno sas operas famosas*»). Le nostre citazioni sono tratte dall'edizione CUCCU-PILLERI.

²⁵⁰ MORETTI 1921; CIASCA 1931-34, cita al n° 11723 l'edizione: «*Su valore de sos sardos in gherra dae s'origine a s'attuale vittoria*, Gallizzi, Sassari, 1921 [pp. 1-24]». Vedi ora edizione sul web di MORETTI 1921 da cui citeremo.

²⁵¹ *Ibidem*, str. 72.

²⁵² MORETTI 1994.

²⁵³ *Ivi*, pp. 13-24.

Nessun 'haiat pottidu sognare
In gosi bella e gentile femina
Una potente forza leonina;
Un'ardore [ivi] gherrescu 'b' incontrare
Capazzu tales colpos de isferrare,
Chi seminat s'istrage ei sa mina.
Pro custu s'est giamada Eleonora
Sa sarda gherriera triunfadora.²⁵⁴

È da segnalare la sensibilità storiografica del poeta; a parte il riferimento al poeta Torbeno dei *Falsi d'Arborea*, e altre diverse eco di quelle famigerate pergamene, nonché varie incongruenze storiche presenti anche nelle *Note* in appendice al poemetto, Moretti si dimostra comunque informato su consolidata bibliografia riguardante la *Regina Sardignola*, accampando anche *auctoritates* quali il grande storico e magistrato Pasquale Tola (1800-1874), citato nella strofa 58 a proposito della *Carta de Logu* (che secondo il poeta avrebbe addirittura ispirato tutte le leggi pubblicate):

Segundu su giudiziu de Tola
(Istoricu e illustre magistradu)
Hat sa Carta de Logu dimustradu
Sa dotta mente, su sinnu, s'iscola;
De sa grande Regina Sardignola
Chi medas dottos hat meravigliadu;
Pro chi tottu sas legges publicadas
Da custu Carta istesint ispiradas.²⁵⁵

La conclusione della strofa 64 fa riferimento alla statua in Oristano, con un solenne saluto finale alla *amada Dea*:

Su tou monumentu, Eleonora,
In Oristanu nd'ammirat sa zente:
'Tue ses morta? Ma sempre vivente
Su nomen tou no est mortu ancora.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 19.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 22.

Sa fama tua risplendet dogn'ora
 In passadu, futuru e in presente;
 Pro cussu ti repito amada Dea:
 Salve, Eleonora d'Arborea!²⁵⁶

§ 3.14. «*Sa famosa Clorinda de Sardigna*»

Dopo le feste e i fasti di Oristano nel 1881, tra i primi componimenti in sardo sulla Giudicessa si impose *La Vita d'Eleonora d'Arborea Sarda Eroina*, in 100 ottave *serradas*, pubblicata nel 1889 da Celestino Caddeo (Dualchi, 1862 - *ivi*, 1945), e ristampata più volte, anche insieme ad altri componimenti.²⁵⁷

L'edizione del 1889 presenta in ottonari una «Dedica / all'esimio tipografo d'Oristano / Salvatore Uras», definito «*Tipografu Oristanesu, / De amore tanto azzesu*»; Caddeo ringrazia per essere stato ispirato a comporre «*Sa seguente cantone / in rima sarda dechida / Chi narat totu sa vida / De sa potente femina / E viscontissa e regina / ELEONORA D'ARBOREA*». Interessante il passo in cui si parla di *cumponner in tenores*: «*M'has isceltu e preferidu / Tra sos ateros cantores / Pro cumponner in tenores / Sa numenada cantone*».²⁵⁸ Le strofe della *cantone* «*In ottava rima serradas*», sono in tutto 100, escluso il componimento di dedica al tipografo Uras, espunto da

²⁵⁶ *Ivi*, p. 24.

²⁵⁷ CADDEO 1889 [in copertina figura anche a stampa: *Prezzo Centesimi 30*; nell'esemplare da cui citiamo, conservato presso la Biblioteca "Satta" di Nuoro, in basso è stampigliato: «Lutzu Mario»]; CADDEO 1916; CADDEO 1923; CADDEO DE DUALCHI s.d. Nel "sonetto a coda" di dedica, *Custa mia poetica fadiga*, pp. 43-44, figura la sottoscrizione «Celestino Caddeo / Dualchi, gennaio 1916»; il sonetto è indirizzato ad un gruppo di amici, a cui il poeta chiede consigli e correzioni (la *Vita d'Eleonora d'Arborea Sarda Eroina*, sta alle pp. 45-78; nel testo non sono riprodotte le note storiche che figurano nella edizione originaria. Antonio Cuccu [1921-2003] di San Vito, è stato un benemerito 'editore artigianale' e commerciante ambulante di poesia e canti sardi che vendeva nelle piazze durante i mercati, le sagre, le manifestazioni di interesse sociale); CADDEO 1930; DEMURU-FOIS-MASALA 1995 (la *Vita d'Eleonora d'Arborea Sarda Eroina* inizia a p. 88 e termina a p. 96, con la nota 16). Rimandi bibliografici in CIASCA 1931-34, vol. I, p. 238, n° 2304: «*Vita di Eleonora d'Arborea sarda eroina*. Canzone in dialetto logudorese. – Oristano, tip. arborense, 1889, 16°, pp. 38, 4^a ed., Oristano, Patrizio Carta, 1923, 16°, pp. 30». Sull'edizione delle poesie di Caddeo del 1995, cfr. MANCA 1995, con cenni biografici (a p. 63 si cita anche la 1^a ottava della *Vita di Eleonora d'Arborea*).

²⁵⁸ Cfr. CADDEO 1930, p. <4>.

tutte le edizioni successive.²⁵⁹

La prima ottava esordisce con una onesta prudenza cronologica sulla data della nascita della Giudicessa, collocata tra il 1347 e il 1348:

Sa sarda Eleonora d'Arborea
Fit fiza de su prode Marianu;
Generada pro ponnere in pelea
S'Aragonesu populu tiranu;
Est oe venerada cale Dea,
Ca s'est distinta pro mente e pro manu;
Naschida forsis su milli treghentos
Barantases o sette pro ammentos.²⁶⁰

Le virtù di Eleonora si estrinsecano in primis come madre premurosa, che impartisce ai due figli Federico e Mariano una perfetta educazione cristiana, istruendoli anche nelle scienze, nelle arti liberali e in quelle raffinate della cavalleria:

Dae su matrimoniu felice
Naschesit Federicu e Marianu,
Un'amorosa cura educatrice
In su santu camminu cristianu
Li desit sa famosa genitrice,
Istruendolos puru manu manu
In scienzas e bellas disciplinas
E de cavalleria in s'arte finas.²⁶¹

L'assassinio di Ugone III il 6 marzo 1383, che scaraventò Eleonora nell'agone politico e militare, abbraccia le ottave 12-15;²⁶² la sommossa oristanese è considerata una falsa ricerca di libertà. I congiurati, sotto le mentite spoglie di liberatori della patria, in realtà sono sostenitori degli Aragonesi: «*Ma sunt ingannos perfidos tiranos / De sos Aragonesos partigianos*»²⁶³

²⁵⁹ *Ivi*, p. <5>-38.

²⁶⁰ Cfr. CADDEO 1930, p. <5>. Nella edizione CUCCU, p. 45, per errore figura un insensato *turmentos* ("tormenti"), in luogo di *amentos* («ricordi»).

²⁶¹ *Ivi*, str. 11, p. 9.

²⁶² *Ivi*, str. 12-15, pp. 9- 10.

²⁶³ *Ivi*, str. 13, vv. 7-8.

(str. 13, vv. 7-8). E a questo punto interviene Eleonora, ovviamente a cavallo, per sistemate le cose e ripristinare l'ordine costituito del Giudicato: «*Cherinde s'eroina defensare / Cuddos derettos suos meda bellos, / S'armat montat a caddu pro gherrare / E faghet ubbidire sos ribellos*» («Volendo difendere quei diritti molto pregevoli, / l'Eroina si arma, monta a cavallo, / e rende all'obbedienza i ribelli»).

Il modello della donna guerriera a cui ricorre Caddeo è in questo caso l'eroina della *Gerusalemme liberata*: «*Sa famosa Clorinda de Sardigna / Dae su Creadore beneitta*».²⁶⁴ La *Carta de Logu* è esaltata in 4 ottave,²⁶⁵ il *famosu codice*, concepito originariamente solo per il Giudicato d'Arborea, successivamente («*pustis*») venne osservato come «Legge comune della Nazione (sarda)»:

Custu famosu codice formadu,
In d'una zerta parte senza dolu,
Carta de Logu l'hat intitoladu
O siat pro su sou regnu solu;
Sa bella santa die promulgadu (11)
De Pasca cun mirabile consolu,
Pustis fit osservadu pro rejone (12)
Legge comune de sa nazione.²⁶⁶

§ 3.15. «*De armas e de leges professor*»

Il *cantadore* Bucianu Nieddu di Villanova Monteleone (1879-1929) – amico e Maestro del più celebre Raimondo (*Remundu*) Piras di Villanova Monteleone (1905-1978), fulgida *auctoritas* della poesia sarda cantata *a bolu* («al volo») – nel suo *A sos eroes sardos*, dedica le *otavas serradas* 11-12 alla *Juighissa*; tra gli endecasillabi spicca, nella strofa 11, l'icastico epiteto di «*de armas e de leges professor*», dove l'arte della guerra e la sapienza giuridica sono riunite in un'unica cattedra, detenuta appunto dalla

²⁶⁴ *Ivi*, str. 5, vv. 1-2, p. 7.

²⁶⁵ *Ivi*, str. 67-70, pp. 27-28.

²⁶⁶ *Ivi*, str. 68, p. 28. Per le note 11 e 12, cfr. *ivi*, p. <39>; il primo riferimento riguarda la data di promulgazione della *Carta de Logu*, collocata arbitrariamente «l'11 aprile 1395» (nota 11) e il secondo all'estensione del codice a tutta l'Isola da parte di Alfonso V il Magnanimo: «S'intende regnante Don Alfonso nel 1421» (nota 12).

«professora» Eleonora d'Arborea (qui Nieddu, per un corto circuito storico che consideriamo una 'licenza poetica', colloca la italica Camilla «in Giudea»):

XI- Finidos sos triunfos de Borea
su samben sardu est triunfante ancora.
Naschesit Eleonora de Arborea
ch'est vivida pro s'arma imperadora,
de armas e de leges professora
fit mezus de Camilla in sa Giudea.
E la onorat su regnu italianu
ca s'est distinta pro mente e pro manu.

XII - Sardos ch'azis industria e talentu
chi sempre azis lassadu fama 'ona,
Cagliari nde possedit sa corona
de s'Itàlia primu fundamentu:
t'at dadu Eleonora isperimentu
ca nd'est istada reina e padrona
chi pro totu sos séculos at fama
ca at superadu ogn'ardente fiamma.²⁶⁷

Il cantadore Mario (*Marieddu*) Masala, nel 1969, in una gara poetica con il succitato Remundu Piras e Francesco (*Frantziscu*) Mura, mise in campo una *immortalada Eleonora*. Il tema I della tenzone verteva su *Casteddu - Nuoro - Sassari*. In questo vivace contesto, tra i personaggi evocati, oltre alla *Juighissa*, sbucano anche la beata Antonia Mesina (1919-1935), di Orgosolo, e *Antoni Segni tatharesu*, il sassarese Antonio Segni (1891-1972), presidente della repubblica italiana:

31. MÀSALA (40" [= tempo di esecuzione dell'*otada*]).
Si in poesia s'ghides ancora
ammentade chi dades paga resa.
Ma in sa pianura seneghesa
si est immortalada Eleonora:
sos invasores che los bogat fora

²⁶⁷ Cfr. PILLONCA 2006, p. 155.

cando fit sa Saldigna vilipesa.
Ite coraggiu bellu 'e cumbatente
e rendet sa Saldigna indipendente.

32. PIRAS (51'')

Tue po Leonora ti misuras
ma deo a Leonora conto istranu.
Cando 'ennidu ch'este su romanu
sos macos restan in sas pianuras:
su sardu veru, fieru e galanu
pigadu ja si ch'est a sas alturas.
Cussu so deo e so ancora inie,
no mi so sutapostu che tie.

33. MURA (48'')

Màsala, s'eroina as in bidea;
a ti risponder dêt tocare a Mura
ca no est isbagliada s'iscritura
si mirada ti l'asa tota intrea:
pensa ch'Eleonora de Alborea
naschet in sos istatzos de Gaddura.
In Seneghe che 'ogat sos rivaless
ma Sassari l'at dadu sos natales.

34. MÀSALA (40'')

Sa cosa ch'est sa tua ti che lea
e-i s'anzena rispètala, Mura.
Un'eroina bella che una dea,
rispeta a mie e l'assala sa fura.
E si mi naras chi est de Gaddura
puite est chi la jamas Alborea?
Poi su monumentu 'e Leonora
est in su Campidanu a punta fora.

35. PIRAS (42'')

Si sun brighende po una signora
ma cussa briga mi paret mischina.
Invece deo che la lasso fora
ca no m'imbruto po una femina.
Deo bi tenzo a Antónia Mesina,
chi 'alet pius chi no Leonora.
No at su monumentu 'e pianta

ma sun in boza de la fagher santa.

36. MURA (52")

Chi santa ti la fetan veramente

deo pagu bi creo, si as cumpresu.

Leamus argumentu diferente

sena che ponner sos santos in mesu.

S'Italia tentu at unu presidente

e fit Antoni Segni sassaresu.

Lassende a Antónia e a Leonora:

ma 'ois no bi nd'azis tentu ancora.²⁶⁸

Nella poesia cantata *a bolu*, l'ironia, la satira e la denigrazione dell'avversario contano su ogni cosa, compresa la verità storica e il rispetto per mostri sacri come Eleonora.²⁶⁹

§ 3.16. «Esempiu istrategicu e morale»

Non si poteva chiudere questa ancorché rapida panoramica sulla poesia cantata in onore della *Juighissa* senza fare almeno un cenno fugace ai canti più recenti. Abbiamo trascritto quindi due sintomatici esempi. Iniziamo con una *Moda pro Eleonora D'Arborea* di Giuseppe (Peppinu) Rosas, (Noragugume, 1947). Notoriamente, le componenti della *moda* sono tre: *istèrrida*, *retrogas* e *fiores*, allo stesso tempo autonome e concatenate in un sofisticato ingranaggio rimico; infatti, l'ultimo verso della *istèrrida* (che viene gradualmente variato, 'a rotazione') deve rimare con il primo verso del *fiore* e con l'ultimo della *retroga*. Il *cantadore* si concentra su pochi ma efficaci concetti, come impone il sofisticato carattere «retrogrado» della *moda/modellu*.

²⁶⁸ Cfr. MÀSALA-PIRAS-MURA 1969. L'*otada* di Masala *Si in poesia s'ghides ancora* è stata interpretata *a tenore* da *Janna Bentosa*, di Nuoro, in memoria dell'illustre cantadore di Silanus, scomparso il quindici ottobre del 2015, https://m.facebook.com/tenorejannabentosa/posts/?refsrc=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fpg%2Ftenorejannabentosa%2Fposts%2F&_rdr (consultato il 20 giugno 2020). Si veda inoltre la interessante e ben documentata ricerca in COCCO 2012-2013; in particolare, cfr. *Potava serrada* in onore della *Juighissa* citata a p. 98 (anche in SOZU-MÀSALA 1991).

²⁶⁹ Una sintesi su aspetti sulla poesia *a bolu*, con particolare riferimento agli aspetti metrico e musicali, e bibliografia, in MELE (c.d.s.)e.

Si parte dall'illustre prosapia di Eleonora (il corsivo, che evidenzia il complesso e retrogradato sistema di rima, è nostro):

Istèrrida

Marianu quartu de Bas-Serra
maridu de Roccamberti Timbora
ant tentu custa fiza Eleonora
vera eroina de sa sarda terra;
[...]
in brama 'e genovesos e *pisanos*.

Si illustrano quindi le doti morali della Giudicessa: forza, severità, eloquenza, in funzione di un programma, una «*istrategia*» mantenuta «*fissa*», quasi un'ossessione, con la mente e con l'azione, («*cun sa ment'e cun sas manos*»), con la rima dell'ultimo endecasillabo dell'*Istèrrida*, ripresa nel primo stico del *Primu fiore*, «*pisanos*»/«*manos*»:

Primu fiore

Ma issa cun sa ment'e cun sas *manos*
sa vera istrategia tenent fissa,
[...].

Le lodi di Eleonora e della sua famiglia, anche con richiami assai fantasiosi, sono sviluppate nella *Segunda retroga*, nell'*Ultimu fiore*, e nell'*Ultima retroga*, dove gli stichi si intrecciano col consueto virtuosismo che impone il raffinato genere poetico-musicale della *moda* (nell'*Ultimu fiore* il *cantadore* fantastica sull'unificazione da parte della Giudicessa di «*duos Giudicados*»):

Segunda retroga

Marianu quartu de Bas-Serra
[...]
de pisanos in brama 'e *genovesos*.

Ultimu fiore

Sos duos Giudicados sunt *cuntesos*
e dae Eleonora unificados,
[...]

onorada muser'e bona *mama*.

Ultima retroga

Marianu quartu de Bas-Serra

(...)

de genovesos e pisanos in *brama*.²⁷⁰

Il commiato (*despedida*) principia icasticamente: «*Attenta a s'andamentu 'e dogni drama*», con puntuale collegamento rimico al precedente «*de genovesos e pisanos in brama*» (che però risulta ipermetrico, anomalia certamente superata dal *continuum* melodico del canto), stico scaturito a sua volta dal nucleo poietico nella *segunda retroga*: «*de pisanos in brama 'e genovesos*». Dopo avere rimarcato l'attenzione di Eleonora verso i fatti drammatici della guerra, e la sua prontezza e decisione, il poeta con i versi retrogradi rimarca il concetto di unificazione della Sardegna bramato dalla Giudicessa: «*de unificare s'isula at in mente / e arborese unu regnu a formare, / s'isula in mente at de unificare / e formare arborese unu regnu*». Tale strategia bellica venne stroncata dalla morte tragica per peste, che colpì tanti sardi («*colpida da una peste ispiedada / che tantos sardos perdidu at sa vida, / da una peste ispiedada colpida / sa vida perdidu at che tantos sardos*»). Accomiatandosi, il poeta ricorda l'*esempiu istrategicu e morale* della Giudicessa e la memoria viva dei suoi standardi; giunto quindi al finale della *moda*, saluta il pubblico e la stessa Eleonora:

Dispedida

Attenta a s'andamentu 'e dogni *drama*,

[...]

attenta a dogni drama in s'andamentu,

pronta, decisa in s'interventu sou,

istudiande onzi regime nou

po poder render cuntenta sa zente

de unificare s'isula at in mente

e arborese unu regnu a formare,

s'isula in mente at de unificare

e formare arborese unu regnu

²⁷⁰https://www.luigiladu.it/poesias/moda_pro_eleonora_d%27arborea.htm (consultato il 20 giugno 2020).

ma cun s'idea sua ei s'impegnu
 a su disizu no est arrivada,
 colpida da una peste ispiadada
 che tantos sardos perdidu at sa vida,
 da una peste ispiadada colpida
 sa vida perdidu at che tantos sardos;
 sos suos eroismos gagliardos
 d'esempiu istrategicu e morale
 in sa Sardigna ammentamos ancora
 anorande sos suos istendardos;
 battindeche sa moda a sa finale
 saludo a bois e a Eleonora.

§ 3.17. Zuighes et sa Zuighessa («Giudici e la Giudicessa»)

Eleonora d'Arborea è stata di recente anche oggetto di composizione di versi utilizzati per il canto *a tenore*.²⁷¹ È il caso promosso dai *Tenores di Neoneli*, con ampia esperienza internazionale (al pubblico nazionale sono noti soprattutto per il loro connubio artistico con il popolare gruppo *Elio e le Storie Tese*); il loro leader Tonino Cau, nel suo *Zuighes* («Giudici»)²⁷² ha raccontato la storia del Giudicato d'Arborea in ben 800 ottave *serradas*: 6400 endecasillabi, composti con lo scrupolo del cultore informato e appassionato di storia della Sardegna, ben consapevole di concedersi nel racconto anche diverse ma sempre sorvegliate 'licenze poetiche'.²⁷³

Dal punto di vista storico è particolarmente azzeccata la strofa 181,

²⁷¹ Per un primo e agile approccio alla tradizione del canto *a tenore*, vedi il testo di alta divulgazione con interventi di diversi specialisti e bibliografie essenziali in SEBASTIANO PILOSU (ed.), *Canto a tenore*, voll. I-II, con DVD e CD, in CASU-LUTZU 2012.

²⁷² Cfr. CAU 2014.

²⁷³ Cau, oltre che poeta, svolge il ruolo di *bassu* del Coro di Neoneli di cui è fondatore. Mentre componeva l'ultima parte di ottave e rivedeva il tutto, abbiamo avuto occasione di discutere insieme, oltre che diverse questioni storiche, anche alcuni concreti aspetti metrici e ritmici. Ad es., la vocale paragogica, o epitetica, onnipresente nel sardo parlato che evita di terminare le parole con le consonanti (es. 3ª persona verbo *essere*: *est/este*), incide notevolmente nella concezione dei versi, soprattutto se devono essere cantati (le scelte pratiche dei versificatori/cantori sono a questo proposito assai variegate: non esiste una regola riconosciuta). A causa della vocale paragogica, di fatto, gli stichi con parole che presentino terminazioni in consonante possono facilmente diventare ipermetri.

riguardante Mariano IV, che emanò una prima stesura della *Carta de Logu*, poi aggiornata e nuovamente promulgata dalla figlia Eleonora. Il Giudice arborense – che nel 1353 intraprese la guerra implacabile contro Pietro IV il Cerimonioso – è descritto con veloci ed efficaci pennellate; insieme all'universale stima, alle capacità di governo, nonché alla fermezza manifestata con gli Aragonesi, si mettono in risalto le sue leggi e riforme, quali testimoni di profonda saggezza (*grandu sabiesa*), capaci di conciliare le esigenze di ogni ceto sociale:

Marianu fit un'omine istimadu,
unu regnante de rara proesa,
s'ammentat in totue sa firmesa
chi cun s'aragonesu at dimustradu,
sas normas chi a pizu nd'at bogadu,
sun testimonios de grandu sabiesa,
in sas reformas postu b'at aficu,
e at cuntentadu poberu cun ricu.²⁷⁴

Le strofe che riguardano Eleonora sono numerose; la sezione intitolata *Sa leghend'e Eleonora* (“La leggenda di Eleonora”) abbraccia infatti ben 25 *ottadas*;²⁷⁵ *Eleonora e sa paghe noa* («Eleonora e la nuova pace») altre 15,²⁷⁶ mentre la parte che illustra *Sa Sardigna de Eleonora* («La Sardegna di Eleonora») impegna ulteriori 15 strofe.²⁷⁷ Ma, ovviamente, *sa Zuighissa* è presente capillarmente in tutta la narrazione che riguarda l'ultimo scorcio del secolo XIV, sino alla sua morte, all'inizio del Quattrocento. Riportiamo la strofa 424, che riguarda il momento in cui la sorella (*sorre*) di Ugone III assurse al potere dopo il feroce assassinio del Giudice e della sua figlioletta Benedetta (1383): è una regina entrata nella storia, dove resterà per sempre, secondo le parole dell'autore:

A una sorre, duncas, in cuss'ora,
passadu est in manos su podere,
fortzis manc'issa lu podiat crere,

²⁷⁴ Cfr. CAU 2014, str. 181, p. 61.

²⁷⁵ *Ivi*, str. 434-459, pp. 132-138.

²⁷⁶ *Ivi*, str. 575-584, pp. 172-174.

²⁷⁷ *Ivi*, str. 640-654, pp. 191- 194.

de diventare 'asie sa sennora,
 ma propiu in cussu modu Eleonora
 de s'Arborea est diventada mere:
 una reina chi est in s'istoria
 e at a restare semper in memoria.²⁷⁸

Dal canto suo, la *Carta de Logu* è cantata in 14 strofe.²⁷⁹

§ 3.18. «*Elianora amentemus! sa Dea*». Innu sardu (1919) di *Montanaru e del sardo-parigino Lao Silesu*

In conclusione di questo primo rapido *excursus* sui canti in lingua sarda per Eleonora, va citato anche *Sardigna. Innu sardu*, testo di *Montanaru/Antiocho Casula* (1878-1957), di Desulo, e musica di Lao Silesu (1883-1953), originario di Samassi, che ebbe una brillante carriera a Parigi. Incipit: *Est sa terra de Amsicora amada*.²⁸⁰ La strofa III, l'ultima, qui riportata, è dedicata a Eleonora d'Arborea, *Gherriera de tempos lontanos* (il grassetto è nel testo).

III

(<i>solì uomini</i>)	Elianora amentemus! sa Dea
(<i>sole donne</i>)	Gherriera de tempos lontanos
(<i>solì uomini</i>)	Cand'in sos Sardos ardentes pianos
(<i>sole donne</i>)	Triumfare faghiat Arborea -
(<i>insieme</i>)	Triumfare faghiat Arborea -
	Como torra a s'attaccu Sardigna
(<i>sole donne</i>)	Cun d'un impetu sanctu e majore

²⁷⁸ *Ivi*, str. 424, p. 129.

²⁷⁹ *Ivi*, str. 626-639, pp. 187-190. Sull'assassinio di Ugone III, cfr. TANDA 1981.

²⁸⁰ Cfr. *SARDIGNA* 1919. Secondo l'Opac l'unica copia dello spartito è quella attualmente conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica "L. Canepa" di Sassari con la segnatura MUS F 629 (Inv. 15810). Nella scheda Opac si cita come luogo di stampa «Roma»; a p. <1>, in basso a destra si legge però: «TOUS DROITS D'EXÉCUTION DE REPRODUCTION ET D'ARRANGEMENT RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS», e a p. <3>: «Imp. Michel Dillard, Paris». (Si ringrazia il Direttore del Conservatorio di Sassari, M.° Prof. Antonio Ligios per la gentile collaborazione). Si veda anche la citazione dell'inno di Silesu in CATALOG 1949, p. 180: «SILESU, STANISLAS, 1883-. Sardigna, Innu Sardu; poesia de Montanaru, música de Lao Silesu. [np.] Edizione musicale Sarda. © Lao Silesu; 7Sep48; EF12549. Score: chorus (SATB) and piano». Una biografia di Silesu in PIANA 2006.

(sole donne)	Preparende a sos fizos s'honore
(sole donne)	De una sorte noedda e benigna
(soli uomini)	Preparende a sos fizos s'honore
(soli uomini)	De una sorte noedda e benigna.
(insieme)	Sardos, Sardos! etc... ²⁸¹

PARTE IV (*Postludio*)

§ 4.0. *Suoni e parole su Eleonora. La dimensione universale nell'«azione scenica» di Franco Oppo e il soundscape del «racconto drammatico» di Dessì*

Alla fine di questa prima panoramica esplorativa storiografica sui suoni e sulle parole fiorite intorno alla *Juighissa*, ritorniamo all'«azione scenica» di Oppo-Dessì, con un'ultima concisa riflessione. Riguardo al testo, sarebbe auspicabile una puntuale analisi critica delle scelte squisitamente letterarie e drammaturgiche assunte da Franco Oppo col suo stretto collaboratore Marco Gagliardo rispetto al testo di Dessì.²⁸² Per gli aspetti squisitamente musicologici dell'opera di Oppo, disponiamo delle trattazioni di Antonio Trudu. In particolare, riguardo ai riferimenti musicali in Dessì e alla poetica musicale di Oppo, si sottolinea opportunamente:

Malgrado i molteplici riferimenti – comunque sempre assai stilizzati e senza citazioni testuali – alla musica popolare della Sardegna, la volontà di Franco Oppo di legare per quanto possibile il dramma di Eleonora e del suo popolo da un contesto storico e geografico preciso rendendolo invece “universale” è

²⁸¹ Il ritornello per esteso è il seguente: «*ainoghe sa manu, / Sardos tottus, ainoghe su coro! S'unione s'affettu est tesoro* (bis) / *Chi sos babbos chircadu han'invanu*». Cfr. *Sardigna. Innu Sardu*, p. <1>, str. I, vv. 12-15.

²⁸² L'*Eleonora d'Arborea* di Oppo e il suo duplice libretto (il testo teatrale originario di Dessì e l'«adattamento» di Gagliardo) offrono stimolanti spunti di studio, in un approccio critico riguardante tutte le componenti dell'«azione scenica». Si vedano, a questo proposito, le ampie riflessioni generali e metodologiche in BIANCONI 1986, in particolare a p. 7: «Il rango preminente tenuto dalla musica tra le arti che concorrono alla produzione operistica non risulta sminuito dall'attenzione che, ora, lo storico tributa a quell'anomalo genere letterario ch'è il libretto d'opera, oppure alla vocalità, oppure alle forme della scenografia e della mess'in scena, nel loro rapporto di convivenza e di differenziata corrispondenza con la musica».

confermata dal fatto che il musicista lascia cadere praticamente sempre – l'unica eccezione è il *Te Deum*,²⁸³ che però sarebbe stato assai arduo e del tutto ingiustificato ignorare o non musicare – le situazioni musicali o i riferimenti sonori che si trovano nel testo di Dessì.²⁸⁴

La composizione di Oppo emana uno spirito universale, attraverso un linguaggio musicale scevro da qualsiasi richiamo localistico. Nell'*Eleonora d'Arborea* di Dessì i suoni – ancorché indirettamente – sono parte integrante del dramma, attraverso canti liturgici, pregnanti silenzi, rumori, ballo sardo, tamburi, e persino grazie a una lirica eseguita da un cantore-liutista. Riportiamo appresso una nostra schedatura.²⁸⁵

Nell'Atto II sono diverse le componenti 'sonore', concitate, quasi da sequenza cinematografica: «clamore di voci», «grido disperato», «un'imprecazione», «nuovo clamore», «la campana della torre di San Cristoforo», «Un clamore, un tonfo, poi un grido prolungato, straziante, in lontananza»:

- In lontananza scoppia ogni tanto un clamore di voci, un grido disperato, un'imprecazione, subito sopraffatta da un nuovo clamore. Si ode la campana della torre di

²⁸³ Probabilmente Dessì conosceva la versione 'gregoriana' del *Te Deum*, cantato nelle parrocchie ai suoi tempi (sicuramente anche a Villacidro), e su cui cfr. l'edizione più comune, circolante anche tra le mani dei preti di periferia: *Liber Usualis* 1903, pp. 67-70: *Te Deum laudamus*, "Pro gratiarum actione. Tonus solemnis", pp. 70-72, *Te Deum laudamus* "Tonus simplex" (citiamo la prima 'classica' edizione del *Liber Usualis*, diffuso sino al Concilio Vaticano II [1962-1965] in maniera capillare, attraverso numerose ristampe). In *Aristanis*, ai tempi di Eleonora, si cantava anche una rara parafrasi mariana del *Te Deum laudamus*, ovvero il *Te Matrem laudamus*, attestato in un Salterio-Innario confezionato nel secolo XIV/XV, o nel primo scorcio del secolo XV, quindi all'epoca di Eleonora d'Arborea, deceduta nel 1403. Cfr. *supra*, nota 63. Una esecuzione del *Te Matrem laudamus*, basata sul ms. P. XIII, si può ascoltare da parte di Giacomo Baroffio ed Eun Ju Kim in *Istar Arborensia*: <http://www.istar.oristano.it/it/materiali/inni-arborensi/inni-arborensi/Te-matrem-laudamus/> (consultato il 20 giugno 2020). Oppo, che tralascia gli spunti di musica etnica presenti in Dessì, utilizza appunto eccezionalmente la presenza del *Te Deum* per un innesto musicale dalla tradizione orale sarda, come egli stesso afferma: «quando ho dovuto impiegare un *Te Deum* ho scartato quello barocco o gregoriano. Ne ho scelto uno popolare con l'andamento del canto sardo». Cfr. GIGLIO, a p. 23 delle bozze, con rimando alla fonte giornalistica nella nota 54.

²⁸⁴ Cfr. MELE (c.d.s.), TRUDU, *L'Eleonora d'Arborea di Marco Gagliardo e Franco Oppo*, p. 73.

²⁸⁵ Si veda anche *in*, l'utile sintesi delle «situazioni musicali o i riferimenti sonori che si trovano nel testo di Dessì» in TRUDU, *ibidem*, [i rimandi sono citati dall'ed. Ilisso, Nuoro 2010].

San Cristoforo [il corsivo è sempre nel testo, come nei passi successivi], Atto II, Scena I.²⁸⁶

- *In lontananza urla, fischi, il galoppo di un cavallo.* Atto II, Scena I.²⁸⁷

- *Un clamore, un tonfo, poi un grido prolungato, straziante, in lontananza. Alcune donne si tappano le orecchie per non sentire, altre ascoltano.* Atto II, Scena I.²⁸⁸

- *La campana cessa di sonare. La gente si guarda attorno, cerca una spiegazione.* Atto II, Scena I.²⁸⁹

Sempre nell'Atto II entra in scena il rullo del tamburo (che gioca un ruolo di rilievo in questo scorcio del dramma) e altri elementi sonori:

- *Si ode un rullo di tamburo, lungo, insistente. Non si ode più la campana.* [Pleonasmo: la campana già taceva, come risulta da didascalia precedente: *La campana cessa di sonare.*] *La gente seduta si alza, ascolta. Poi la voce del banditore, in lontananza: non si capisce quello che dice la voce lontana, che scandisce le frasi modulandole quasi come un prete.* Atto II, Scena I.²⁹⁰

- UOMO A. Ssssh. UOMO F. Da tre giorni non si sentiva più il banditore: ci sono novità, ci sono! *Il rullo del tamburo si avvicina: la voce grida il bando, ma ancora le parole non si capiscono.* UOMO K. Ma... ma... non si capisce niente. UOMO A. *con autorità.* Sei tu che non capisci. Ecco: sta a sentire. *Un clamore simile a quelli che si sono uditi in precedenza, ma più vicino.* Atto II, Scena I.²⁹¹

- *Rullo di tamburo; poi la voce del banditore, questa volta chiarissima [...].* VOCE DEL BANDITORE, *fuori scena.* D'ordine della eccellentissima giudichessa Lianora Arbarè: Da questo momento e da questo suono di tamburo la legge torna ad essere legge. [...] *Tutta la gente della piazza commenta con mormorio diffuso.* UOMO K. Ohé! Che è questo? UOMO A. Un bando. UOMO L. Che è un bando l'ho sentito: ma cosa c'è dietro? Atto II, Scena I.²⁹²

- *Il rullo del tamburo e la voce del banditore si allontanano, ripetendosi a uguali intervalli fino a perdersi. Le donne fanno gesti di deprecazione, discutono. Si ode crescere intorno il brusio della città, si ode un vociare di folla, come una marea che monta; scalpicio di passi di gente che corre verso un solo punto [...]. Rullo di tamburo, più lontano, la voce del banditore, di nuovo incomprensibile.* Atto II, Scena I.²⁹³

²⁸⁶ Cfr. DESSÌ 1964, p. 49.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 53.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 57.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 58.

²⁹¹ *Ivi*, p. 59.

²⁹² *Ivi*, p. 60.

²⁹³ *Ivi*, p. 61.

Nell'Atto III, la città e la gente di *Aristanis* fanno sentire la loro 'voce' in diversi frangenti:

- *Scoppia nella sala un'ovazione incontenibile; Fraile, Orrù, Gunale e altri fedeli si lanciano verso Eleonora cercando di baciarle le mani, di portarla in trionfo; altri gridano «Vittoria! Vittoria! Viva Arbarè!» ecc. Qualcuno si affaccia alla finestra e grida la grande notizia, che in un batter d'occhio si diffonde. La campana di San Cristoforo comincia a suonare a raccolta. Nel frattempo si svolge la scena seguente: a un cenno di Eleonora, si fa silenzio nella sala – un silenzio religioso attorno alla piccola donna che alza la piccola mano bianca. Atto III, Scena II.*²⁹⁴

- *Si ode fuori dal palazzo, il crescente brusio della folla che si va radunando. Atto III, Scena III.*²⁹⁵

- *Approvazioni dei presenti, che sembrano riecheggiare e ingigantite dalla voce della folla. Atto III, Scena III.*²⁹⁶

Nel primo scorcio della scena I dell'Atto IV, tra sagrato e cattedrale, si gioca 'drammaticamente' con la evocazione di diversi piani sonori/musicali, in un clima surreale, non esente dal registro dello stile "comico" nella descrizione delle voci dell'organo e del coro:

- *Piazza davanti alla Cattedrale. Dall'interno della chiesa arriva il suono dell'organo, a volte flebile, inceppato, incerto, a volte chiaro, trionfante, e il coro maschile e femminile, ora confuso, ora distinto, strofe per strofe; le voci aspre, caprine degli uomini si avvicinano a quelle stridule delle donne. La voce del celebrante sovrasta, a tratti, le altre, le guida come il caprone guida il suo gregge [...]. Atto IV, Scena I.*²⁹⁷

Echeggiano i versetti del *Te Deum*:

- VOCE DEL PRETE, dall'interno della chiesa. "Te Deum, Laudamus, Te, Domine, confitemur..."²⁹⁸ Segue il coro virile e femminile. Atto IV, Scena I.²⁹⁹

- VOCE DEL PRETE, dalla chiesa. "Te Prophetarum laudabilis numerus, / Te Martyrum candidatus laudat exercitus..." Atto IV, Scena I.³⁰⁰

²⁹⁴ *Ivi*, p. 112.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 127.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 131.

²⁹⁸ Testo e musica in *Liber Usualis* 1903, p. 68, tetragrammi 1-2.

²⁹⁹ Cfr. DESSÌ 1964, p. 132.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 133.

Questo scorcio dell'«azione scenica», nell'Atto IV, è particolarmente interessante anche per cogliere alcuni umori culturali (ma staremmo per dire ideologici) di Dessì, nei confronti della Chiesa che si palesano proprio durante il canto del *Te Deum*. Osserviamo il dipanarsi della scena. Ritorna la voce 'buona' e rispettata del tamburo del banditore, a cui segue, dalla Cattedrale, il versicolo liturgico *Benedicamus Patrem et Filium cum Sancto Spiritu*,³⁰¹ parole ripetute dal coro «confuso» (ma di solito questo testo, solo recitato, era di stretta competenza del celebrante). La gente esce dalla chiesa, e si riversa in piazza; l'animazione si estende «acusticamente» (espressione significativamente usata da Dessì) a tutta la «città invisibile». È palese, insomma, una ricercata contrapposizione: piazza *versus* chiesa (non priva di una venatura negativa riguardo al mondo ecclesiastico), in cui la Cattedrale rappresenta un luogo chiuso, lontano, quasi confuso, insensibile agli umori del popolo arborense, mentre il sagrato costituisce un ambiente aperto e gioioso, dove le voci in un «clamore festoso» risultano finalmente «liberate», con uomini e donne pronti a danzare il ballo tondo al suono dello strumento 'nazionale', le *launeddas*:³⁰²

- VECCHIO A. Ora, quando sento il tamburo del banditore che grida quel bando, mi levo la berretta! (*Se la leva*). Atto IV, Scena I.³⁰³

- VOCE DEL PRETE. “*Index créderis esse ventuturus*”?³⁰⁴ VECCHIO A, *indicando la chiesa*. Sentito? EREMITANO, *non capisce, si stringe nelle spalle e guarda diffidente i tre*. Atto IV, Scena I.³⁰⁵

- VOCE DEL PRETE, *sovrastando potente*. «*Benedicamus Patrem et Filium; cum Sancto Spiritu. / Laudemus et superexaltemus Eum in saecula*». Atto IV, Scena I.³⁰⁶

Il coro riprende le parole del prete e le ripete confuso; dalla chiesa comincia a uscire la gente; [...] poi gli uomini dalla voce di caprone; [...] e tutta la piazza si riempie di un clamore festoso di voci liberate. [...] Si crea nella piazza una grande animazione che, acusticamente, è estesa a tutta la città invisibile, con tutte le altre sue chiese, piazze, strade

³⁰¹ Cfr. *Liber Usualis* 1903, p. 69.

³⁰² In una letteratura sulle *launeddas* assai vasta, si veda sempre, tra gli altri, il fondamentale BENTZON WEIS 2002. Per le miniature medioevali sulle *launeddas* cfr. MELE 1997.

³⁰³ Cfr. DESSÌ 1964, p. 133.

³⁰⁴ Cfr. *Liber Usualis* 1903, p. 68, penultimo tetragramma.

³⁰⁵ Cfr. DESSÌ 1964, p. 135.

³⁰⁶ *Ibidem*.

[...]. Atto IV, Scena I.³⁰⁷

- *Arriva fino alla piazza il clamore della città in festa. L'animazione cresce, mentre si volge il dialogo tra i preti e i notabili. Da un lato del sagrato si leva a un tratto di suono delle «launeddas» con un motivo popolare di danza simile a un complesso e melodioso ronzio di alveari. Spontaneamente si forma il cerchio del ballo tondo, si allarga; uomini e donne di tutte le età. Si leva qualche grido di gioia come un alto nitrito.* Atto IV, Scena I.

Ma all'improvviso, come un fulmine a ciel sereno, poco prima che inizi il ballo sardo, interviene una «spettrale» delegazione aragonese di quattro Cavalieri vestiti di nero, annunciata da un suono di quattro tamburi bellico e ingiurioso (a differenza di quello del Banditore, «morbido, familiare»):

- *Il ballo sta per cominciare, quando si leva, rovinoso, militaresco, insultante, un rullar di tamburi. Non è il morbido, familiare rullo del Banditore, è una voce straniera, intrusa, minacciosa, tracotante, che avanza inesorabile e paralizza ogni cosa. La folla, come un sol uomo, si volta al rumore. Ed ecco che, preceduti da un Alfiere, che porta una bandiera bianca, ampia funerea, e da quattro temburi (il cui suono incombe simile al rombo di quattro bombardieri) quattro Cavalieri aragonesi vestiti di nero, con lunghi mantelli e cappelli piumati, alti, spettrali, attraversano la piazza con rigido passo burattinesco. La folla si divide, muta, per lasciarli passare; un solco di silenzio e di morte si apre davanti e dietro il corteo.* Atto IV, Scena I.³⁰⁸

Ma un urlo in sardo, trionfale e di beffarda irrisione, seguito da altre grida, ad un tratto si leva quasi sovrapponendosi al rullo dei tamburi, poco prima definito «militaresco e insultante».

Poi, si leva, nella sua maestosità, il «primaverile ronzio armonioso» delle *launeddas* che sovrasta, con serenità potente, tutte le altre voci e suoni:

Poi, — a un tratto, — si leva un grido di trionfo e di scherno «Istu lliòri, mrajai scnuu» Altri gridi simili si levano assieme ai fischi e arrivano quasi a coprire il rullo dei tamburi. Poi, sugli urli, sul rullo dei tamburi, sulle grida si leva di nuovo, sereno e potente, il primaverile ronzio armonioso delle «launeddas». Atto IV, Scena I.³⁰⁹

³⁰⁷ *Ivi*, pp. 135-136.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 136.

³⁰⁹ *Ibidem*.

Dal punto di vista poetico-musicale, merita una trattazione a sé stante l'episodio del canto dell'*Uomo con la cote*, nell'Atto III, Scena I.³¹⁰

- UOMO CON LA COTE, *posa la cote, prende un liuto, e canta.*

[str. 1] Bisogna che parli con noi / Io so quello che bisogna fare: / Bisogna combattere, / Non ci dobbiamo fermare. // [str. 2] Villa di Chiesa e Salvaterra, / La rocca d'Osilo e Bonvicino / Ce le ha ridate la buona guerra / E non l'intrigo ed il quattrino // [str. 3] È con noi che devi venire / Se a Cagliari vuoi arrivare, / Ma bisogna combattere, / Ma non si deve patteggiare. // [str. 4] Ferro con ferro, legno con legno, / Cuore con cuore a salvaguardia, / Non si patteggia, non si baratta / Con il nemico di Sardegna. // [str. 5] Noi sulla torre di San Pancrazio / Ci pianteremo lo stendardo / E ci starà fino a quando / Pioveranno fave con lardo. // [str. 6] Ferro con ferro, legno con legno, / Cuore con cuore nella battaglia, / Non si patteggia, non si baratta / Con la gente del Regno. // [str. 7] È con noi che devi venire, / A Cagliari per arrivare, / Lianora Arbarè. Come un fiume / Noi scenderemo al mare. // [str. 8]. Ferro con ferro, legno con legno / Cuore con cuore, fino alla morte, / Con le chiavi di Aristani / Di Cagliari apriremo le porte. // [str. 9] Sulla torre dell'Elefante / Pianteremo la nostra bandiera / E sarà come il fiore / Che annuncia la primavera. // [str. 10] Ferro con ferro, legno con legno / Forza insieme fino alla morte, / Via dalla terra sarda / I baroni e la mala sorte.

L'innesto di questa lirica ha suscitato qualche perplessità:

[...] la canzone di guerra che intona l'*Uomo con la cote*, accompagnandosi con il liuto, ci sembra un puro ingrediente convenzionale di colore storico, peraltro estraneo, una stonatura o una soperchieria manieristica in questo ritmo di corale partecipazione e di *potenza dei sentimenti* che conferisce a tutta l'opera l'atmosfera, l'impasto e la cadenza del più autentico melodramma (sebbene proprio per la topica ritualità riconfermi a sua volta la formula melodrammatica).³¹¹

³¹⁰ *Ivi*, pp. 102-104. Per la musica abbiamo utilizzato FRANCO OPPO, *Eleonora d'Arborea*, ms., pp. 53-55, fotocopie in nostro possesso, autorizzate dall'A. nell'anno 2012, sull'autografo, risalente al 1986. Ai tempi della prima stesura del presente lavoro, l'originale si trovava a Cagliari presso la Fam. Oppo, attualmente è conservato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Si ringrazia sentitamente la Fam. Oppo e il prof. Antonio Trudu (già docente presso l'Università di Cagliari) per la cortese disponibilità.

³¹¹ Cfr. MUONI 1986, p. 170.

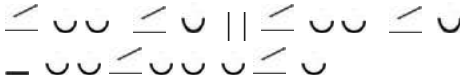
Queste 10 strofe tetrastiche di Dessì, di fatto, costituiscono nell'«azione scenica» un peculiare caso lirico a sé stante, tanto interessante quanto contraddittorio, sul piano formale. Nel canto dell'*Uomo con la Cote*, infatti, sono frammischiati stichi privi di un qualsiasi schema metrico coerente. D'altro canto, nella lirica, con incipit *Bisogna che parli con noi*, non si può parlare di premeditato ricorso al *free verse*, poiché ad esempio nella 4^a quartina, presenta, nel tristico, una evidente propensione a riprodurre stentorei decasillabi, reiterati nel tristico in str. 6, 1-3, ma anche in alcuni distici, come si vedrà.

Di seguito, usando lo stesso sistema grafico utilizzato per la scansione dell'inno per Eleonora d'Arborea, *Fulminar la superba Aragona*, a guisa di *specimen*, schematizziamo la strofa 4 musicata, con alternanze di « ∪ » e « — », ovviamente senza il significato originario, proprio della poesia quantitativa, di sillaba breve e lunga, bensì per indicare rispettivamente nella poesia accentuativa la sillaba tonica e la sillaba atona (rappresentate graficamente anche con «X» e «/»); la stanza risulta così costituita da un compatto tristico di decasillabi piani, divisi in due quinari, con accento su 1^a, 4^a, 6^a, 9^a a cui segue *ex abrupto* uno stridente novenario piano, con accento su 4^a e 8^a:

*Férro con férro, légno con légno,*³¹²
Cuóre con cuóre a salvaguárdia,
Nón si pattéggia, non si barátta
Con il nemíco di Sardégna.

$\begin{array}{cccccc} \diagup & \cup & \cup & \diagup & \cup & || & \diagup & \cup & \cup & \diagup & \cup \\ \diagdown & \cup & \cup & \diagdown & \cup & || & \diagdown & \cup & \cup & \diagdown & \cup \end{array}$

³¹² *Ivi*, p. 102. Nel canto del liutista lo stico *Ferro con ferro, legno con legno* è reiterato come una sorta di grido di guerra ben 4 volte, in altrettante strofette tetrastiche. Riguardo alle stanze in cui ricorre questo verso va però rimarcato una stridente discrasia metrica: mentre il decasillabo piano (diviso, come si è visto, in due quinari, con cesura efficace, e accento su 1^a, 4^a, 6^a, 9^a) è presente nel tristico in str. 4, 1-3, str. 6, 1-3, e nei distici in str. 8, 1-2, e str. 10, 1-2, tutti gli altri versi nelle quattro quartine con incipit *Ferro con ferro, legno con legno* sono di misura diversa, senza alcun criterio strofico; ad es., limitandoci al 4° stico, cfr. str. 4, 4, *Con il nemico di Sardegna* (novenario piano, con 1° accento sulla 4^a sede); str. 6, 4, *Con la gente del Regno* (settenario piano); str. 8, 4, *Di Cagliari apriremo le porte* (decasillabo piano); str. 10, 4, *I baroni e la mala sorte* (novenario piano, con 1° accento sulla 3^a sede).



Soffermiamoci per ragioni di spazio esclusivamente sul 1° verso di questa quartina: *Férro con férro, légno con légno*. Il decasillabo con scansione dattilico-trocaica, e cesura, presenta un'*allure* ritmica sui generis, agli antipodi rispetto a quella fluida, operistica del decasillabo anapestico (ovvero “manzoniano”), senza cesura ritmica, dell'*Inno ad Eleonora* di Mossa-Dessy, con accento su 3^a, 6^a, 9^a: *Fulminár la supérba Aragóna*.³¹³ Nella *Eleonora d'Arborea* di Oppo il decasillabo di Dessì è intonato in 2 icastiche battute, basate sui due emistichi quinari, con indicazione dinamica *F* (*forte*), dove le 5 note della prima battuta, *mi-mi-mi re*[#] si inarcano quasi come uno squillo acuto, che poi si distende in moto discendente attestato sul *la*, distensione enfaticizzata dalla pausa, a cui seguono nella seconda battuta altre 5 note: una quarta ascendente, dal *la* al *re* naturale (con bequadro) ribattuto, un *mi* e un *re*[#].³¹⁴



La soluzione musicale di Oppo, di grande efficacia melodica e di sapiente simmetria ritmica – la seconda battuta raddoppia il valore di ciascuna nota della battuta precedente: *Ferro con ferro*: 1 croma + 2 biscrome + 2 crome + pausa di minima | | *legno con legno*: 1 semiminima + 2 crome + 2 semiminime – conferisce a questo plateale e icastico stico di Dessì (innestato in un contesto formale invero assai problematico, come si è visto) una peculiare potenza drammatica, che quasi reinventa il verso, grazie a un fine gioco ritmico-melodico, basato su una sorta di

³¹³ Cfr. *supra* § 3.8. Sul decasillabo in musica, cfr. LA VIA 2017, pp. 65-67.

³¹⁴ Cfr. FRANCO OPPO, *Eleonora d'Arborea*, ms., p. 54.

variatio del 1° emistichio dopo una pregnante cesura.³¹⁵ Nel complesso, la volontà del compositore sardo di elevare a livelli universali i valori etici e civili incarnati da Eleonora d'Arborea – «quella delle leggi» (Atto IV, Scena III)³¹⁶ – si sublima nella cifra stilistica di un raffinato e complesso linguaggio musicale d'avanguardia, scevro da ogni facile localismo.

§ 4.1. *Un'altra obliata* Eleonora d'Arborea (1968), *Ouverture di Vincenzo Mortari*

In campo musicale, esiste anche un'obliata partitura contemporanea riguardante la giudicessa d'Arborea; si tratta di una *Ouverture. Eleonora d'Arborea*³¹⁷ pubblicata presso le edizioni Ricordi nel 1968 da Virgilio Mortari (1902-1993), in gioventù esponente del futurismo musicale, stretto collaboratore di Ildebrando Pizzetti (1880-1868), e maestro di composizione a Roma dello stesso Franco Oppo nei primi anni '60. L'incontro tra Oppo e Mortari avvenne a Roma:

Intanto Oppo si era diplomato in pianoforte nel 1958 e in composizione nel

³¹⁵ Sulla *vexata quaestio* dei rapporti tra il ritmo della poesia e il ritmo della musica, cfr. BIANCONI 2005, con un imponente dispiego di esempi ed enucleazione di principi generali, ma con taglio fortemente critico e interrogativo, sempre chiarissimo; in particolare, per il nostro caso, cfr. p. 184: «Il ritmo della poesia e il ritmo della musica rispondono a sistemi metrici diversi, eterogenei: essi un po' convergono e un po' divergono, un po' sono compatibili e un po' sono incompatibili. Non sono mai (mai) totalmente riducibili l'uno all'altro. Mettere in musica dei versi è come un tradur poesia da una lingua in un'altra: operazione notoriamente impossibile, se non come reinvenzione».

³¹⁶ Cfr. DESSI 2010, p. 171.

³¹⁷ Cfr. MORTARI 1968, pp. 2-48; a p. 2: «Composizione dell'orchestra: ottavino / 2 flauti / 2 oboi / corno inglese / 2 clarinetti in sib / clarinetto basso in sib / 2 fagotti / 4 corni in fa / 3 trombe in do / 3 tamburi / tuba / timpani / triangolo / tamburo / tamburo basso / piatti / casse piccole senza timbro / gran cassa / xilofono / archi». La composizione principia a p. <3>: «Virgilio Mortari / Eleonora d'Arborea (1968) / ouverture / *Andante* (♩ - = 56) (...)». In alto a destra dedica: «ad Aldo ed Eliana Ceccato»: si tratta del direttore d'orchestra Aldo Ceccato (1934) e di sua moglie Eliana, figlia di Victor de Sabata (1892-1967). Mortari si cimentò anche con altre composizioni di ispirazione sarda; cfr. «Mortari Virgilio, *Attitiddu: Lamento funebre (Sardegna)*; *Gosus (Sardegna)*; *Tiro delle ancore (Sicilia)*, [Partitura]. “Autografo, seconda metà del 20. sec. - 1 partitura (7 c.); 320x240 mm. Organico: 1V, pf. Riproduzione in fotocopia di manoscritto autografo”, Brescia, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luca Marenzio [segnatura non disponibile in rete]; in <https://www.biblioteche.regione.lombardia.it/vufind/> (consultato il 20 giugno 2020); segnalato in MELE 2017b, p. 288.

1960. Sebbene sino alla metà degli anni Sessanta non gli fosse ancora chiaro se avrebbe fatto il pianista o il compositore, nei mesi invernali fra il 1961 e il 1962 e fra il 1962 e il 1963 visse a Roma dove fece un anno di tirocinio con Virgilio Mortari e dove frequentò il corso di Goffredo Petrassi all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.³¹⁸

Mortari in quegli anni godeva di una rilevante notorietà che risaliva ai tempi della guerra. Nel 1940 era, infatti, diventato insegnante di composizione nell'Accademia di S. Cecilia, e l'anno successivo fu inserito nella commissione voluta dal ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai e presieduta da Ildebrando Pizzetti, con l'incarico di elaborare forme di autarchia della scuola italiana nella pedagogia musicale. Dopo la liberazione di Roma, nel 1944 assunse la direzione artistica dell'Accademia filarmonica. Dotato di una profonda curiosità culturale, Mortari si dedicò inoltre, con metodo discutibile e senza alcuna preparazione filologica (di cui era onestamente consapevole), anche a edizioni di opere antiche, del tutto prive di scientificità; tra l'altro «sfrondò senza remore i recitativi, ritenendo che fossero di “ostacolo alle esigenze della moderna attenzione”».³¹⁹

Riguardo alle concezioni tecniche del didatta romano di Oppo, giova ricordare che nel 1945-46 Mortari lavorò con Casella al trattato *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, «un manuale pratico e aggiornato che tratta della tecnica e delle possibilità espressive degli strumenti nell'orchestra contemporanea», pubblicato nel 1948 e dedicato a Casella «quale omaggio di affetto, di devota gratitudine e di ammirazione».³²⁰ In sintesi: «Musicista informato delle tendenze musicali del suo tempo, Mortari non si è mai pienamente identificato con nessuna di esse, attenendosi a una libera vena espressiva, sotto molti aspetti tradizionale».³²¹

Sarebbe oggi interessante conoscere meglio i rapporti pedagogici, didattici e umani intercorsi tra Oppo e Mortari durante la formazione a Roma del compositore sardo.

³¹⁸ Cfr. TRUDU 2009, p. 98.

³¹⁹ Tutte le notizie sono tratte da BERNARDONI 2012.

³²⁰ Cfr. *ibidem*.

³²¹ Cfr. *ibidem*.

Per cogliere l'humus culturale della *Eleonora d'Arborea* di Virgilio Mortari è indispensabile fare riferimento ad uno scarno ma sintomatico documento, che fa parte del carteggio di Giuseppe Dessì:

MORTARI, Virgilio [Corrispondenza]. [Lettera 19]65 genn. 11, Milano [a Giuseppe] Dessì / Virgilio Mortari. – [2] p. su 1 c.; 255x186 mm. – Carta intestata “Albergo Regina & Metropoli. Milano”. – Sul r. appunto a matita di Luisa Dessì, con indicazione del mittente. Si informa su suo stato di salute. Ha letto Eleonora d'Arborea che gli è parsa “stupenda”. “La sua viva e intensa coralità è una forte tentazione per un compositore”. GD 15. 1. 354. 1.³²²

La frase di Mortari sulla *Eleonora d'Arborea* dello scrittore sardo, risalente al 1965 (quindi appena un anno dopo la prima pubblicazione, mondadoriana, del «racconto drammatico»), e segnalata dalla signora Dessì, è assai sintomatica: «La sua viva e intensa coralità è una forte tentazione per un compositore».

Tutto lascia credere (ben intesi, senza certezze e prove documentali) che Mortari abbia accarezzato concretamente l'idea di musicare il testo drammatico di Dessì; l'*Overture* stampata da Ricordi nel 1968, come suggerisce anche la sua denominazione musicale teatrale, potrebbe rappresentare un interessante frutto iniziale, e/o isolato, appartenente a un progetto compositivo più ampio e articolato, poi abbandonato.³²³ Sarebbe ora auspicabile un'analisi puntuale della partitura da parte di specialisti di musica contemporanea per mettere in luce le caratteristiche compositive dell'opera.

³²² Cfr. NENCIONI 2009, p. 265. Si veda anche NENCIONI 2010, dove a p. 7 si riporta: «Mortari, Virgilio 1 pezzo, 1965». Inoltre, segnaliamo che *ivi*, a p. 26 dell'indice, nella *Corrispondenza di lavoro di Luisa Dessì* figura il rimando «Oppo Franco 3».

³²³ È ben nota la produzione teatrale di Mortari: «Nel dopoguerra Mortari indirizzò più spesso la propria attività compositiva al teatro, campo in cui ha dato esiti eclettici e di assoluto disimpegno nella scelta dei soggetti, talvolta perfino grotteschi, e ha prodotto opere distribuite su un ampio spettro di generi [...]». Cfr. BERNARDONI 2012, con un elenco esaustivo delle opere teatrali.

§ 4.2. *Un'ulteriore dimenticata* Eleonora la Giudicessa (1975), «*dramma*» di Marcello Serra

In età contemporanea esiste anche un'altra opera teatrale su Eleonora d'Arborea – caduta nell'oblio – a sua volta 'senza teatro', priva di allestimento, come quella di Giuseppe Dessì. Si tratta di *Eleonora la Giudicessa*, «dramma in cinque azioni e un intermezzo», di Marcello Serra (1913-1992), stampato nel 1975, con 12 tavole del pittore Dino Fantini (1913-1989),³²⁴ ma risalente all'inizio degli anni '50: «Nel luglio del 1953, la nuova opera era compiuta e pronta ad essere rappresentata».³²⁵

Nella introduzione alla edizione del dramma, anche Serra, come il ben più celebre Dessì (con cui peraltro nutriva un ottimo rapporto), ricorda amareggiato – e persino con toni aspri e polemici contro i politici locali – tutte le peripezie e le delusioni riguardo alla prospettata messa in scena della sua *Eleonora la Giudicessa*; accenna infatti a promesse di rappresentazioni della sua *pièce* ad Oristano, poi a Napoli, Roma e Milano, col miraggio anche di un film con il personaggio di Eleonora affidato ad attrici come Anita Ekberg, Eleonora Rossi Drago, Ingrid Bergman, «ma solo sulla carta».³²⁶

Il dramma *Eleonora d'Arborea* di Serra principia con l'assassinio di Ugone III – come nella *Eleonora d'Arborea* di Dessì – e si conclude con la morte per peste della Giudicessa. L'opera teatrale, da cui fu tratta qualche fugace *performance* presso RAI Sardegna,³²⁷ presenta tra le «*dramatis personae*» Eleonora, Brancaleone Doria e una caterva di personaggi minori. Si intravede l'aspirazione a fornire uno “spaccato” storico della composita società giudicale, attraverso una serie di personaggi che rappresentano le diverse classi sociali, con una patina anche di tipo etnografico e folkloristico, compreso l'immane suonatore di *launeddas*. Spicca inoltre una esorbitante presenza di ben sei

³²⁴ Cfr. SERRA 1975.

³²⁵ Cfr. *ivi*, p. 7.

³²⁶ Cfr. *ivi*, *La lunga e vana attesa di Eleonora*, pp. 7-9.

³²⁷ Cfr. RAI SARDEGNA 2005: «Eleonora decide di andare incontro al suo destino, smettere il ruolo di moglie, vendicare il fratello e prendere il regno di suo padre Mariano» [...], RAI, Roma/Cagliari 2005, 9'31”; RAI SARDEGNA 2014.

cori diversi: «coro dei pastori, dei contadini dei maggiori»; «coro maschile e femminile della «Corona de logu»; «coro dei danzatori»; «coro dei boiachesi [ovvero i *buiaikosos*; le guardie dei Giudici, e in questo caso della Giudicessa] e il suo corifeo»:

Eleonora d'Arborea · Brancaleone Doria, suo marito · Comita Pansa, consigliere della Giudicessa · Ximon Perez de Arena, governatore di Aragona in Sardegna · Leonardo, vescovo di Santa Giusta · Nino d'Anglona, Pietro Verro, detto Margiani · Simone Luna · lo scudiero di Eleonora · Guido Sigerro, messaggero · terrazzani di Casteldoria · I · II · III · congiurato · altri congiurati · coro dei pastori, dei contadini dei maggiori · un araldo · coro maschile e femminile della «Corona de logu» · le prefiche · Paska · Fioretta · Daniela e le loro amiche · una vecchia · Guccio · Antine ed altri pastori · Barore Montesu · I e II mietitrice · un mietitore · altri mietitori e mietitrici · il massaio · il poeta · il suonatore di «launeddas» · il coro dei danzatori · l'appestato · un sacerdote, gentiluomini, cavalieri e soldati catalani · un vendemmiatore e tre vendemmiatrici · cinque soldati boiachesi · il coro dei boiachesi e il suo corifeo. In Sardegna, tra il 1383 e il 1404.³²⁸

Colophon

La caratura storica della Giudicessa arborense, documentata nel secolo XIV da fonti istituzionali prestigiose quali la *Carta de Logu*, e perpetuata nei secoli in ambito storiografico a partire dal secolo XVI sino ai giorni nostri, è rimasta viva grazie anche a una copiosa ed eterogenea produzione letteraria (di tradizione sia scritta, sia orale, in

³²⁸ Cfr. SERRA 1975, p. <16>. Nell'iconografia, a cura del pittore Dino Fantini, riveste interesse musicale la Tavola IX (con firma «Fantini 974»), che raffigura 4 cantori, in vesti pastorali, uno dei quali con la classica posa della mano destra intorno all'orecchio, tipica nel canto «a tenore», con la didascalia: «Ora cantiamo insieme alla maniera barbaricina, in coro, a quattro voci. Sì! Beviamo e cantiamo per lodare la donna che ci regge e ci difende». Cfr. *ivi*, *Tavole*, Tav. IX. Nel dramma di Serra sono numerosi i riferimenti alla musica sarda; ad es., nella «Quarta azione o intermezzo», primo quadro, «PASKA: (dopo aver cantato una “disispirada” e mentre continua a lavare i panni) *Canto per confortare / i miei vent'anni [...]*»; «FIORETTA: [...] *Ora lavando insieme, ad una voce / canteremo sul filo di quest'onda / per confortarci: Paska i suoi vent'anni, / io, la stretta del cuore, e tu, Daniela? / DANIELA: Io, per quietare un male che non dico* (Cantano insieme ad una voce il tema precedente della “disispirada”)). Cfr. *ivi*, pp. 75, 77. La sequela di varie *Eleonora d'Arborea* a teatro, non è comunque esaurita; va ricordata, infatti, la più recente SINIS 2007; citiamo, infine, un'ennesima *pièce* (giustamente) obliata del primo scorcio del secolo scorso, CAMBONI ALBA 1908, opera mielosa, e farcita dei Falsi d'Arborea.

italiano, latino e sardo), teatrale e musicale, dispiegatasi nei secoli XIX e XX.

Oggi, occorre ancora studiare, senza preconcetti o tesi precostituite. Di certo, qualsiasi approccio critico alla figura di Eleonora d'Arborea deve avvalersi in primis di fonti scientificamente controllate e ponderate.

Concludendo questa prima panoramica interdisciplinare sulla *Juighissa* – assolutamente provvisoria e perfettibile – si auspica che possa essere di qualche minima utilità per futuri approfondimenti.

APPENDICE 1

Eleonora d'Arborea (ca. 1348/52?-1403).

Fonti storiche e documenti

(primo orientamento)

§. 1. *Ante* sec. XX

BARCELONA, Archivio de la Corona de Aragón (= ACA), *Cancilleria, Procesos en volumen* [*Procesos contra los Arborea*, in seguito abbreviato: *Procesos*], 9. [Diamo di seguito, in nostra traduzione italiana, i dati archivistici relativi ai voll. 9 e 10, riguardanti i registri concernenti Eleonora d'Arborea e suo marito Brancaleone Doria, inclusi in LÓPEZ RODRÍGUEZ-TORRA 2000 (ringraziamo i due illustri archivisti, rispettivamente Direttore e Vice Direttore dell'ACA, per averci consentito l'utilizzo e la traduzione in italiano del testo inedito, che sarà stampato dall'ISTAR, nella prospettiva di una nuova edizione critica di tutte le fonti concernenti i *Procesos*, comprese quindi quelle riguardanti Eleonora d'Arborea): «Include 84 fogli. Foliazione originaria: 1-96; mancano i ff. 3-17, probabilmente in bianco, con 3 fogli senza numerazione per errore tra i ff. 45/46, 48/49 y 56/57 (foliazione moderna: 31, 35 e 44). Foliazione moderna (sec. XIX). Rilegatura in pergamena del secolo XIX. Titolo annotato dall'archivista Pere Miquel Carbonell (ca. 1500): *Processus inquisitionis factae per magnificum Exemenum Perez de Arenosio militem, tunc generalem gubernatorem et reformatorem insule Sardiniae per serenissimo domino rege, et Ioanem de Tolo locutenentem ipsius gubernatoris, ac Ioannem de Montebovino deinde gubernatorem prefatae insulae, contra nobilem Alienoram iudicissam Arboreae et filium suum Marianum ac Brancham Leonem de Auria comitem Montis Leonis ipsius dominae Alienore maritum, extractus ab regestis*

regalibus gubernationis regni praefati (f. 1). Nello stesso foglio, è annotato, ai tempi della rilegatura: N° 450 (da intendere: del «*Armario 8 Cerdeña*»). Nell'inventario di Macip del 1589 viene descritto come «*altro llibre ab cubertes de pragami, scrit sobre aquelles Inquisitio. Conte en si LXXXVI fulles scrites*» (ACA, *Memoriales*, 70/4, fol. 46v). L'*incipit* e l'*explicit* indicato coincide con quelli attuali nei ff. 1r e 84v. Contiene il processo istruito dal governatore di Sardegna Joan de Montbui contro Eleonora d'Arborea, suo figlio Mariano e suo marito Brancalone Doria, iniziato a Cagliari il 4 luglio 1391 e continuato sino al 28 maggio 1392. Incorpora corrispondenza tra il precedente governatore Eximen Pérez de Arenós e il suo luogotenente Joan de Tolo con Brancalone Doria dal 1390-1391, copiata dai registri della governatura, e altre carte tra Joan de Montbuy e Brancalone Doria»].

Ivi, *Procesos*, 10 [«volume in folio di 173 fogli, più una cedola sciolta cucita entro gli attuali ff. 143 e 144. Foliazione (sec. XVI): 1-207; mancano i ff. 3-17, 127 e 143-177, tutti probabilmente in bianco, con due fogli senza numerazione, per errore, tra i fogli 27/28 e 46/47 (foliazione moderna: 28 e 48). Foliazione moderna (sec. XIX): 1-173. Rilegatura in pergamena del secolo XIX. Manca il titolo generale. Ai tempi della rilegatura è stato annotato: N° 462. 8 *Armi de Sardenya, extra sacos* (f.1). Nell'inventario di Macip del 1589 è descritto come «un proces ab cubertes de pragami intitulat *Originalis processus factus contra nobiles Brancam Leonis de Auria militem comitem Montisleonis, Elionorem iudicisam Arboreae in regno Sardiniae, ipsius Branchae uxorem, et Marianum de Arborea dictorum coniugum filium et ipsius Mariani tutorem, curatorem seu rectorem ac totam sardicam nationem delatos de rebellione, proditione et aliis criminibus facinoribus destestandis commisis nequissime contra dictum dominum regem et suam excelsam regiam magestatem*. Conte en si CCVI fulles» (ACA, *Memoriales*, 70/4, fol. 48r). L'*incipit* e l'*explicit* coicidono con quelli attuali (f. 1r e 172v). Contiene il processo contro Eleonora d'Arborea, suo figlio Mariano, suo marito Bracaleone Doria, istruito su richiesta di Giovanni I d'Aragona da Bernat Despont, vicencancelliere della regina, e Bernat Serra, procuratore fiscale, iniziato il 1° marzo 1392 con la presentazione della denuncia contro i succitati. Segue l'annotazione delle pratiche e documenti anteriori realizzati sino al 18 giugno 1393, che includono la illustrazione e incorporazione agli atti di diverse carte e documenti anteriori, il processo incoato da Francesc de Montbuy, luogotenente del governatore, di Logudoro contro Romà Janover e Guerau de Pina de Alghero, accusati di tradimento (1-16 agosto 1391; ff. 17r-32r), e l'interrogatorio con testimoni, da parte del procuratore fiscale, iniziato il 18 marzo 1392, gli atti del quale si includono alla fine del volume (ff. 144r-172v). Tutti i *Procesos*, registrati in *volumenes*, si possono leggere in PARES. La prima notizia di ben 28 unità archivistiche dei *Procesos* in

più, rispetto ai *Procesos in volumen*, figura in LÓPEZ RODRÍGUEZ 2018: «Abbiamo dunque non solo i 10 volumi dei “processi contro gli Arborea”, così come li conosciamo oggi, ma un totale di 38 pezzi, quindi 28 unità archivistiche in più. Alcune di queste unità sono copie parziali o integrali di quelli già pubblicati, ma fanno comunque parte della collezione *Procesos contra los Arborea* e per tanto devono essere tenuti in conto nel caso in cui si volesse procedere con l'edizione»].

ZURITA 1585 su «*doña Leonor de Arborea*», cfr. Libro X, Cap. XXXIV, XXXVIII, XLI, XLIII.

FARÆ su *Eleonora/Leonora Arborea*, pp. 330 (riga 29); 332 (r. 13), (r. 18), (r. 26), (r. 30); il frontespizio del *Liber primus* del *De rebus sardois*, della prima edizione, cagliaritana («*Excudebat Franciscus Guarnerius, Lugdunensis, Typis admodum illustris, || et Reuerendissimi D. D. Nicolau Canellas Bosanensis Episcopi*») riporta la data *Calari, 1580*.

DE COSCOJUELA 1712, N° 40 [«*Elieonora Judicissa Arboree*», con *datatio topica e chronica*, senza indicazione del giorno «*Arestani die mensis Iunii, Millesimo CCC. LXXXIII*»]; il «n° 40» è reiterato, senza alcuna distinzione, per tutta una serie, non diversamente connotata, di altri documenti eterogenei.

MARTINI 1837-38, II (1838), pp. 78-93 *ad vocem*.

TOLA 1838, *Eleonora (Regina di Arborea)*, II, pp. 52-58 *ad vocem* (E: «ELEONORA giudicessa d'Arborea, figliuola di Mariano IV e Timbora di Roccaberti [...]»).

ANGIUS 1839.

TOLA 1984, *Diplomi e carte del secolo XIV*, doc. CXLIV* pp. 813-814 (nota 1), doc. CXLV* pp. 814-815, doc. CXLVI* p. 815, doc. CL* pp. 817-861, doc. CLI* pp. 861-867, doc. CLII* pp. 867-868; doc. CLIII* pp. 868-871.

Per la storiografia su Eleonora «sino alla soglia del XIX secolo», cfr. PILI 1991.

§ 2. Sec. XX¹

MIRET Y SANS 1907, pp. 135-136.

BELLIENI 1929.

CIASCA 1931-34, *Eleonora d'Arborea*, V, p. 158, «Storia medievale in generale», alla lettera «g», che rimanda a 66 titoli sulla Giudicessa, sparsi nei 5 volumi.

SCANO 1941, *Urbano VI*, doc. DCXLIV, pp. 476-477 e nota 1.

MITJÀ 1958, p. 392 [doc. sinora ignorato dalla storiografia sarda: «*Interrogat si sab o ha hoyt dir que l dit mossen Excemen Perez prenes e bagues del dit micer Brancha*

XXII^m florins e de la judgessa XIV^m florins, los quals s a retenguts vers si en gran e irreparable dan de la illa de Serdenya e de la honor del senyor rey e de la sua corona e de tots sos regnes e terres e de la cosa publica», ibidem].

§ 3. Sec. XX^{3/4}

PUTZULU 1957a, pp. 99-104, pp. 128-132 doc. 10 (f. 10), pp. 132-134 doc. 11 (f. 11v), p. 134 nota 1, pp. 134-136 doc. 12 (f. 13), p. 137 doc. 13 (f. 14), pp. 138-141 doc. 14 (f. 17), pp. 141-144 doc. 15, pp. 146-148 doc. 18 (f. 19v), pp. 148-149 (f. 21), pp. 152-153 (f. 24), pp. 153-155 (f. 24v), pp. 155-156 doc. 24 (f. 26), pp. 156-157 doc. 25, pp. 157-158 doc. 26 (f. 27v), pp. 159-160 doc. 27 (f. 28), pp. 160-162 doc. 29 (f. 30v), pp. 162-163 doc. 30, pp. 163 doc. 31 (f. 32v), pp. 164-167 doc. 33 (f. 35v), pp. 169-170 doc. 35 (f. 38). PUTZULU 1957b: *passim*, «Appendice» docc. 1-6 pp. 7-9, doc. 32 p. 36, doc. 37 pp. 36-41, doc. 39 pp. 57-59, doc. 47 pp. 65-66; PUTZULU 1961 [in realtà l'A., che ha fornito contributi documentali fondamentali su Eleonora, tuttora ineludibili, in questo caso non pubblica alcun documento, neanche sotto forma di regesto, «riservandomene l'edizione e l'illustrazione ad altra sede», p. 83. Si limita quindi a segnalare una serie di scoperte presso l'ACA, e a estrapolare qualche passo, ma senza mai citare neanche una segnatura]; PUTZULU 1963, pp. 13-16; PUTZULU 1965, pp. 342, 358.

OLLA REPETTO 1977, p. 57 nota 1, doc. 68 p. 58, doc. 759 p. 66, doc. 1118 p. 71, docc. 1190-1196 pp. 71-72.

D'ARIENZO 1970, *Indice onomastico*, p. 461, «Eleonora, giudicessa d'Arborea»: nota 319 [pp. 394-395, nota relativa al doc. 781], doc. 798 [p. 403; facsimile tra le pp. 412-413; il doc., emanato a Oristano il 17 giugno 1383, è ora consultabile anche on line in TORRA, doc. 799 [p. 403], doc. 800 [p. 404], doc. 819 [p. 413], doc. 822 [pp. 414-415], doc. 823 [pp. 415-416], doc. 828 [pp. 417-418], doc. 13 (app. 1) [pp. 432-433]; nota 12 (app. 1).

COSTA PARETAS 1971, p. 109, nota 55 [segnala un doc., datato 20 dicembre 1354, che menziona i tre figli di Mariano IV in un salvacondotto concesso da Pietro IV <ad Alghero>: «*El 20 de desembre de 1354 el rei concedeix guiatge al jutge Marià, a la seva esposa Timburgeta i al sens fills Huguet, Elionor i Beatriu, per anar a la presència reial onsevullaes trobin els reis dintre Sardenya, sempre que ho desitgin*»; allo stato attuale degli studi è il 1° doc. che citi esplicitamente Eleonora d'Arborea].

§ 4. Sec. XX^{4/4}

CASULA 1977, *Indice onomastico e toponomastico*, p. 194: «*Arborea, Eleonora* (1383-1402?), giudicessa: 6-37, 19-46 [ma pp. 45-46; il regesto non cita in nessun modo Eleonora d'Arborea], 26-56 [ma pp. 50-55; i docc. trascritti, risalenti all'agosto 1391, «Cassa 4, Carta 582», non menzionano Eleonora d'Arborea, bensì sempre «*miser Brancha*»], 57-85, 62-88, 128-151 [ma pp. 150-151], 141-167, 142-173, 145-176, 146-180 [ma pp. 179-181], 153-188 [ma pp. 185-189]»; CASULA 1982, «*Eleonora d'Arborea*», § 19, pp. 43-46 (cfr. anche § 23, pp. 52-56; § 26, pp. 58-60); CASULA 1987; CASULA 2003 [A p. 1, la nascita di Eleonora d'Arborea è collocata, senza basi documentali, in Catalogna, a Molins del Rey].

PETTI BALBI 1984, *Appendice*, docc. I-V, pp. 34-41 [i 5 docc. pubblicati risalgono tutti al 1382].

MELE 1985, p. 24, nota 25, che rimanda a CONRADUS EUBEL, *Bullarium Franciscanum* [...], tomus sextus, Typis Vaticanis, Romae MDCCCII, doc. 699, pp. 296-297 [facoltà concessa da Innocenzo VI, il 18 luglio 1356, alla «*nobili Trabuquetae uxori dilecti filii nobilis viri Mariani iudicis Arboreae*» di entrare nel monastero di Santa Chiara di Oristano «*septies in anno cum filiabus suis*»].

PILI 1991 [ricco di fonti e bibliografia storiografica].

SIMBULA 1991, pp. 127-130, *Appendice documentaria*, 131-134 [doc. del 27 maggio 1373].

CARTA 1991a.

MATTONE 1993. La voce (qui utilizziamo la versione on line) presenta diverse fantasie nel rimando alle fonti, e alcune imprecisioni cronologiche nella datazione dei documenti. Ad es., il 1° titolo indicato tra le *Fonti* riguarda il succitato settecentesco *Memorial del Marqués de Coscojuela* (cfr. *supra*, § 1. *Ante sec. XX*), e rimanda al doc. n° 45, del 14 agosto 1478, che non ha niente a che fare con Eleonora d'Arborea: concerne, infatti, il re Giovanni II d'Aragona (1458-1479) e il Marchese di Oristano, Leonardo Alagon (1436-1494), senza alcun riferimento alla Giudicessa. Inoltre, nel rimandare al succitato *Codex Diplomaticus Sardiniae* si menziona il doc. «21»; in realtà, il doc. XXI, «1323, 5 luglio», pp. 669-671, non riguarda Eleonora, ma la concessione in feudo a Ugone II del Giudicato d'Arborea da parte dell'Infante d'Aragona Alfonso, in nome del re d'Aragona Giacomo II, suo padre. Sempre per le *Fonti edite*, nel rimando riguardante i docc. inclusi in PUTZULU 1957a, «docc. 6, 10-16, 18, 20, 22-26, 28-35», figurano diverse incongruenze; ad es. il doc. 6 (f. 4) alle pp. 115-116, non riguarda Eleonora: si tratta di un doc. di Alfonso IV del «1 maggio 1328». Nel rinvio riguardante i docc. editi in OLLA REPETTO 1977, si citano le

«pp. 44-47, 58-72, 96, 98 s.», ma nelle pp. «44-47» non figura alcun riferimento a Eleonora, e neanche nelle pp. 59-65, 67. Il doc. segnalato da Costa Paretas (cfr. *supra*, § 3. Sec. XX^{3/4}), riguardante la prima citazione esplicita di Eleonora d'Arborea, è travisato: «In un *guialge* (salvacondotto) concesso il 20 dic. 1354 dal sovrano a Timbora e ai suoi tre figli per recarsi a Barcellona (il viaggio poi non ebbe luogo) troviamo un cenno indiretto alla giovane “principessa”. La prima menzione di E. in un documento ufficiale risale tuttavia al 2 giugno 1355, in una lettera inviata da Pietro IV d'Aragona al proprio camerario Lope de Gurrea». In realtà, il re Pietro IV d'Aragona nel doc. del 20 dicembre 1354 nomina esplicitamente Eleonora: «*Huguetumque Elionorem ac Bea/tricem filios vestros*» (nostra trascrizione da ACA, *Canc.*, Sardiniae, reg. 1025, ff. 1r-1v: 1r, 2° doc., linee 2-3). Tra le imprecisioni cronologiche, si veda ad es. il doc. di Eleonora, in copia autentica del sec. XV, riguardante Santu Lussurgiu, che segue nella *datatio chronica* il *calculus pisanus*: l'Autore della voce riporta la data 1° maggio 1385, mentre il doc. risale al 10 maggio 1384 (cfr. gli articoli di Multinu e Deidda, nonché Mauro Sanna, in MELE 2005a, I, pp. 167-180, p. 74, nota 40); MATTONE, *Un mito nazionale per la Sardegna. Eleonora d'Arborea nella tradizione storiografica (XVI-XIX secolo)*, in MELE 1995, pp. 17-50.

CADEDU 1993, p. 34 nota 28, 35 nota 29 (rimando al «verbale delle Corti di Monzón del 28 giugno 1383), *ibidem* nota 30, pp. 35-36 nota 31, p. 36 note 32-33, pp. 41-42 nota 52, e *Appendice documentaria*, pp. 44-52: 50-52 [con trascrizione integrale di un importante doc. inedito, datato Torrente 30 giugno 1384, che cita la “primogenitura” di Beatrice, sorella di Eleonora e di Ugone III, sposa di Amerigo VI, visconte di Narbona, morta nel 1377; «*B[e]atricem filiam suam primogenitam*», p. 51. Il «*Johannem Conorti, iudicem biterensem*», inviato a Pietro IV, per perorare la causa di Beatrice contro Eleonora, citato nel doc. a p. 51 non è un «giudice bittese», di Bitti, Sardegna (p. 42), bensì un «giudice di Béziers», città dell'Occitania a circa 25 km da Narbona. Il Primogenito resta, in ogni caso, Ugone, come attestato abbondantemente dalle fonti].

FOIS 1993, p. 53 e nota 1, p. 54 e note 4-6 (nella nota 6 rimando a doc. su Eleonora del 30 agosto 1383, citato da MELONI 1982, p. 169), p. 55 e note 7, 8, 10, p. 57 nota 18, p. 58 note 21-23, p. 59 nota 27, pp. 60-61, p. 62 nota 39, pp. 63-64, p. 65 nota 42, p. 66, p. 70, pp. 74-75 nota 59, pp. 81, pp. 81-84 doc. 1, pp. 84-86 doc. 3, pp. 86-90 doc. 3.

MELONI 1993. [A p. 88: «il 20 dicembre dell'anno precedente [1354], era stato emesso un guidatico di valore generale per Mariano d'Arborea, per sua moglie Timbors e per i figli Ughetto, Eleonora, Beatrice». È il doc. segnalato da COSTA PARETAS 1971, *supra*, § 3. Completa trascrizione del documento *ivi*, in *Documentazione di supporto*, pp. 321-322, N° 62].

GALLINARI 1994 [sulla base di fonti inedite fissa rigorosamente i precisi termini cronologici della data di morte di Eleonora d'Arborea: *terminus ante quem* 28/ultimi giorni di maggio 1403, *terminus post quem* 23 giugno 1403; cfr. pp. 178-179. Nell'*Appendice*, sono fedelmente trascritti due importanti documenti: 1) ACA, *Real Patrimonio, Maestro Racional, Administración del Cabo de Cállar. Libros de cuentas de los administradores*, reg. 2094, c. 140v; 2) *ivi*, c. 142r; cfr. pp. 180-181].

SOTGIU 1995.

§ 5. Sec. XXI

MELE 2000b, vol. II, 756-757 doc. 3.

MANINCHEDDA 2000, pp. 49, 110 [Archivio Comunale di Cagliari, *Cartulari d'Arborea*, Fondo manoscritti Sanjust, codice 55, cartaceo, «XVI secolo ex., miscellaneo», p. XVI. La *Memoria* è trascritta nelle cc. 54r-83r. Su Eleonora d'Arborea, citata come moglie (*muger*) di Brancaleone Doria: «*Et con gran poder de gentes, comiença a hazer guerra por las encontradas et tierras et castillos que avía dado su muger, porque saliese de poder de catalanes*»; cfr. f. 78r, p. 49, linee 9-12, traduz. italiana a p. 110; Eleonora d'Arborea, citata come madre di Mariano V (†): «*Año MCCCCIX. [...] señor miçer Mariani d'Arborea, hijo de la señora doña Lionor et de miçer Blancadoria, la qual señor<i>a et Judicado d'Arborea quedó †..† señor miser Mariano, por retagui (sic!) de doña Leonor, que poco <ti>empo la poseyó, e este poco tiempo jamás la podía señorear, porque miser Blanca no se la dexava señorear, ante se la avía llevado para sñ*»; cfr. *ibidem*, linee 15-21, traduz. italiana a p. 110].

MULTINU 2004, pp. 293-295 [«1384 maggio 10, Oristano [...] Archivio di Stato di Cagliari, *Museo del Risorgimento*, n. 611. Copia autentica [sec. XV]»].

MELE 2005b, *Appendice*, pp. 341-342 doc. 3 [lettera in latino di Giovanni I a Eleonora d'Arborea: «*Johannes etc. Nobilibus et fidelibus nostris iudi/cisse Arboree et eciam Mariano filio su, necnon universis / et singulis populis eorumdem intra regnum sardum constitutis [...]*», pp. 342-343 doc. 4 [stessa lettera del sovrano a Eleonora, ma in catalano, inviata a Brancaleone Doria: «*En Johan etc. Als noble e amat e feels nostres micer Branca / leo Doria comte de Montileo, e a tots e sengles pobles seus / dins la isla de Serdenya constitutis [...]*»].

DEIDDA 2012 [regesto: «1384 maggio 10, Oristano, Eleonora, giudicessa d'Arborea, dona agli abitanti di Santu Lussurgiu, rappresentati da Ponso Deleda e Leonardo Pilitis, i salti di Padru maggiore e di Forquillas, in segno di riconoscimento per i servigi prestati (PMris611)»], *facsimile* a colori nella *Sezione iconografica*, p. s. n.

SANNA 2012 [Nella puntuale trattazione storica, basata sulle fonti, con

ipotesi sempre equilibrate e ponderate, si propone come data di nascita di Eleonora e della primogenita Beatrice, il lasso di tempo tra 1348-1352, «con Eleonora di due o tre anni più giovane della sorella», p. 326].

SERUIS 2013, pp. 191-195 [doc. 1, Pisa, 2 aprile 1399; Eleonora è denominata *potentis domine domine insule iudicissa: «domini Branche de Aurea insule Sardinee domini et comitis Montisleonis dicte insule ac etiam manifice et potentis domine domine Lionore consortis sive coniugis ipsius magnifici domini Mariani karissimi primogeniti eorumdem»*, p. 192]; pp. 195-198 [doc. 2, <Pisa, 2 aprile 1399>]; pp. 199-201 [doc. 3, presso la costa di Oristano, 27 giugno <1399>; Eleonora non è citata]; pp. 201-205 [doc. 4, Pisa, 22 dicembre <1399>].

LIZONDO 2013, docc. 780, 785.

ORTU 2017: *La Sardegna tra Arborea e Aragona*, XI. *Illusioni di pace*, pp. 171-183; in particolare, per l'insediamento di Eleonora, cfr. § 1. *Una regina sul trono d'Arborea*, pp. 171-174.

TORRA (c.d.s.) [studio ed edizione critica dei docc. conservati a Barcellona nell'ACA, riguardanti Eleonora d'Arborea e Pietro IV il Cerimonioso], docc. 1-22.

Una bibliografia ragionata e interdisciplinare (materiali storici, storiografici, biografici, letterari, artistici, musicali) – con articolate integrazioni documentali, tra cui una schedatura sistematica del prezioso GIRONA I LLAGOSTERA 1928; *ivi*, XIV (1929), pp. 115-226; *ivi*, XV (1930), pp. 41-91 [anche in vol.: ID., *Itinerari del Rey En Joan I (1387-1396)*, Extret de la Revista d'«Estudis Universitaris Catalans», s. n., Barcelona 1931] – figurerà in MELE (c.d.s.)a, dove si includerà un sinottico quadro cronologico di tutte le fonti archivistiche.

APPENDICE 2

Arma Arboree

(*Primo specimen dai Procesos contra los Arborea*)

Riguardo allo scudo del Giudicato d'Arborea, sinora la storiografia si basa sinora sostanzialmente su circa tre o quattro documenti, ancorché i *Procesos* ne riportino a iosa. La citazione più celebre sullo stemma arborense è quella dove figura la misteriosa parola *hunciam*: «*set bene sonat fama...quod predictae gentes (arborenses) deferebant vexilla alba hunciam intus pictam arborem viridem que arma...ab antiquo sunt arma regni Arboree; alia vero vexilla que habent annexa arma regalia sunt armaregni Arboree; alia vero vexilla que habent annexa arma regalia sunt arma propria*

iudicis antedictis. Cfr. CASULA 1978, pp. 55-56, con rimando alla nota 14, a p. 128. Stesso testo, con qualche ‘variante’: «[...] *gentes (arborenses)* – testimoniava il vescovo regnicolo di Dolianova, Saladino, nel 1355 – *deferebant vexilla alba, hunciam intus pictam arborem viridem que arma ab antiquo sunt arma regni Arboree; alia vero vexilla que habent annexa arma regalia (i ‘pali’ catalani) sunt arma propria iudicis (Mariani)*». Cfr. CASULA 1984, p. 41, nota 74, con rimando a «A.C.A., P. A., vol. V, f. 76». Il passo è reiterato sovente, con commenti storici, ad es.: «gli stendardi propri di Mariano IV, che al simbolo dello Stato – l’Albero diradicato – avevano annessi tre (e non quattro) “pali” dei conti-re di Barcellona (*“vexilla alba hunciam intus pictam arborem viridem sunt ab antiquo arma regni Arboree; alia vero vexilla que habent annexa arma regalia sunt arma propria iudicis Mariani”*)» avevano subito due importanti modificazioni che nel Medioevo assumono significato esplicito: prima le “Armi” regie che stavano *sopra* l’Albero deradicato in segno di personale vassallaggio e sottomissione di Mariano erano state poste polemicamente sotto il simbolo dell’Arborea (*“arma regalia, qua [sic] primo erant in parte superiori, erant posita in parte inferiori, et desuper arma Arboree”*); poi, furono addirittura rimosse dalle bandiere che, da quel momento, portarono in segno d’indipendenza solo l’Albero deradicato statale in campo argento o bianco (*“totum campum album et intus arborem viridem sine aliquo signo regali”*); cfr. CASULA 1990, Capitolo sesto, *Guerre fra l’Arborea e l’Aragona*, § 2. *Guerre fra i Sardi e i Catalano-Aragonesi*, pp. 275-276; nell’apparato bibliografico riguardante il cap. VI, a p. 352 si legge: «la descrizione delle bandiere è nel vol. V, ff. 7078 [sic]». Vedi anche CASULA 1994a, p. 798: «[Lemma 350]. La guerra, deliberata in *corona de logu*, scoppiò agli inizi di settembre del 1353 [...]. Mariano IV ruppe allora il suo rapporto di vassallaggio personale con la Corona abolendo dai suoi stendardi l’antico emblema del tre *Pali* catalani, simbolo alterato dei conti di Barcellona (lemma 370), ed assumendo quello figurativo del suo Stato: l’*Albero deradicato* in campo argento o bianco (*“vexilla alba, hunciam intus pictam arborem viridem...sine aliquo signo regali”*) con cui invase il Cagliaritano».

Nel celebre passo in questione – su cui sostanzialmente si basa buona parte della storiografia sullo scudo arborense – affiora quindi la misteriosa parola *hunciam*. Tale vocabolo in realtà non esiste. Il documento presenta, infatti, con caratteri in minuscola gotica documentaria, la forma *hntia* (dove il tracciato della lettera «n» in questo caso è vagamente simile a quello della «m»), col segno abbreviativo di contrazione: indica il participio presente neutro plurale *h(abe)ntia* (dal verbo *habeo*). Nostra trascrizione del brano in questione, con traduzione: «[...] *predicte gentes deferebant vexilla alba habentia intus pictam arborem viridem que / arma ut dixit ipse episcopus scire* [preceduto da sciret, depennato con tratto di penna: ~~sciret~~] *pro certo et ab antiquo sunt arma regni Arbo/ree, alia vero vexilla que*

habent annexa arma regalia sunt arma propria iudicis / antedicti [...]», («le genti suddette recavano vessilli bianchi che avevano all'interno un albero verde dipinto; tali stemmi, come disse lo stesso vescovo, si sa che di certo e da epoca antica sono le armi del Regno d'Arborea. Invece, gli altri vessilli che recano le insegne del re sono le armi personali del Giudice suddetto [Mariano IV]»). Cfr. ACA, *Procesos*, 5, f. 76r, redatto «*Die martis xxiiij mensis octobris anno predicto [1383]*»; cfr. *ivi*, f. 72r. L'intero documento, ff. 75v-76v, è trascritto correttamente in FORCI 2014, in particolare cfr. p. 83, nota 108, e doc. XII, (1353 ottobre [23]), pp. 94-95. CASULA 1984, p. 41, data invece il doc. «1355».

I *Procesos contra los Arborea*, come detto, pullulano di notizie su *arma*, *banderae*, *vexilla*, *pennones*. Ad esempio, considerando solo i fogli dal 39v al 67v del volume 5 dei *Procesos*, affiorano non meno di una trentina di documenti con ampie e reiterate citazioni dei vessilli con gli stemmi dipinti. Ricordiamo, come meri *specimina* della fitta messe di attestazioni, due documenti sinora inediti trascritti a distanza di un paio di fogli, preceduti e seguiti da numerosi altri. 1) ACA, *Procesos*, vol 5, f. 39v: si attesta che il vessillo dei cavalieri arborensi era bianco con albero verde, senza altro segno del re d'Aragona; sotto quella bandiera tutti i Sardi gridavano *Arborea! Arborea!* («*omnes Sardi clama/bant Arborea! Arborea!*»); nello stesso passo si cita anche un «*vexillum equitum*», recato «*da Meylum Birri*», abitante di Oristano. 2) *Ivi*, ff. 40v-41r: si citano sempre i cavalieri dell'Arborea («*equites Arboree*»), i quali sventolavano un vessillo bianco con l'albero verde dipinto senza alcun segno del re d'Aragona; sotto quella bandiera l'esercito dei Sardi gridava con insistenza *Arborea! Arborea!* («*continue clamabat exercitus / Sardorum Arborea! Arborea!*»). Si vedano anche i casi citati *supra*, ad es. nelle note 97-98.

La dovizia nei *Procesos* dei documenti sulle *arma* degli Arborea – stemma del Giudicato e scudo della dinastia dei Bas-Serra – è veramente notevole. Si parla di *vexilla* ad *Aristanis*, Bosa, Alghero, Monteleone, Ozieri, Mogoro, Sanluri, Selargius, Decimo, Quartu eccetera. Accertare la tipologia e l'uso dei vessilli arborensi era un'ossessione del re d'Aragona. Riportiamo concisamente altri sintomatici esempi. Ad *Aristanis* nel 1353 Mariano IV faceva confezionare numerose bandiere bianche con l'albero verde («*iudex arboree / fieri facebat in Aristanno plures banderas albas cum arbore viridi*»); cfr. *ivi*, vol. 5, f. 96r. Un teste afferma che i vessilli nel territorio di *Aristanis* («*in terra Aristanni*») erano tutti, senza alcuna differenza, bianchi, con albero verde («*alba cum arbore viridi*»), e senza alcuna insegna del re d'Aragona. Ma nella villa di Ozieri il vessillo dei cavalieri («*vexillum equitum in villa Ottierij*») aveva le armi del re d'Aragona, che tuttavia erano nella parte inferiore («*arma regalia que tamen erant in parte inferiori*»), mentre le armi dell'Arborea erano nella parte superiore («*et arma*

Arboree ex parte superiori in vexillo»); nel passato era il contrario: le armi del re erano nella parte superiore e le armi dell'Arborea in quella inferiore («*temporibus preteritis e converso: arma regalia in parte superiori et / arma Arboree in parte inferiori*»); cfr. *ivi*, 5, f. 58v. Due testimoni notarono dal canto loro che nei territori di Oristano verso le parti di Alghero («*per terram Aristanni versus Alguerium*») in tutte le bandiere («*in omnibus banderis*») figuravano insieme lo scudo del re d'Aragona e lo scudo dell'Arborea, ma quando ritornarono ad Oristano («*locum Aristanni*»), videro esclusivamente le armi arborensi, senza quelle del re d'Aragona («*solummodo arma Arboree*»); cfr. *ivi*, 5, f. 62v. Riepilogando, ad *Aristanis*, capitale del Giudicato, sventolavano solo le *banderae* giudicali con l'albero verde in campo bianco: *arma Arboree*, mentre nelle contrade extragiudicali, proprietà dinastica di Mariano IV di Bas-Serra, come Bosa e Ozieri, si innalzavano invece i vessilli personali del Giudice: *arma propria Iudicis*, con lo scudo del re d'Aragona messo sotto quello del suo feudatario sardo, che *de iure* regnava nella città del Tirso e nei suoi possedimenti, ma *de facto* in quasi tutta l'Isola, fatta eccezione per Cagliari, Alghero e una manciata di castelli rimasti in possesso (assai problematico) dei catalani. Nel complesso occorre rimarcare un dato storico oggettivo: i due vessilli arborensi – quello ancestrale giudicale, che potremmo definire della *res publica*, e quello privato, dinastico dei Bas-Serra – durante la sanguinosa guerra contro la Corona d'Aragona, almeno nella prima fase (1353-1355), convissero perfettamente e furono sventolati a seconda dei luoghi e di specifiche battaglie dove fossero in lizza il Giudicato e/o la dinastia di Mariano IV. Purtroppo, i voll. 9 e 10 dei *Procesos* riguardanti Eleonora non riportano la copiosa documentazione sugli stemmi e le bandiere inclusa nei volumi riguardanti suo padre.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. 1986, *Eleonora d'Arborea. Poema drammatico in due parti da un testo di Giuseppe Dessì adattato da Marco Gagliardo. Musica di Franco Oppò (prima esecuzione assoluta), Anfiteatro Romano (4-5-7 Luglio)*, Cagliari, Istituzione dei Concerti e del Teatro Lirico, Stagione Lirica Estiva 1986, in collaborazione con Cooperativa Teatro di Sardegna e Teatro delle Mani, s. l. [Cagliari], s. n., s. d.
- ACCADEMIA LETTERARIA 1865. *Accademia letteraria || in onore || di Eleonora d'Arborea || promossa || dal Prof. Giuseppe Regaldi || ed eseguita || nel Teatro civico di Cagliari || la sera del 14 marzo 1865*, Estratto dal «Corriere di Sardegna», Cagliari, Tip. del Corriere di Sardegna.
- ANATRA 1984. Bruno A., *La Sardegna dall'unificazione aragonese ai Savoia*, in J. DAY-B. ANATRA-L. SCARAFFIA, *La Sardegna medioevale e moderna*, Torino, Utet (*Storia d'Italia*, X, a c. d. G. GALASSO), pp. 256-305.
- ANGIUS 1839. Vittorio A., *De laudibus || Leonorae || Arborensium Reginae || Oratio || quam in Turritana Academia || inter solennia studiorum auspicia || die IV. Novembris Anni MDLLLXXXV || habuit Victorius Angius Sch. Piar. Praef. || et in eodem Archygymnasio || Carali, Ph. et AA. CC. D., Ex Typis Monteverde.*
- ANGIUS 1847. Vittorio A., *Leonora d'Arborea || o || scene sarde || degli ultimi lustri del secolo XIV. || Traduzione dall'originale sardo*, vol. I, Torino, Tip. Di Giuseppe Cassone.
- ANTONELLI 1968. Giovanni A., *La data di nascita di Carlotta Ferrari*, «Archivio Storico Lodigiano», Serie II, Anno XVI, Fascicolo unico (1968), p. 182.
- ARMANGUÉ I HERRERO-CIREDDU ASTE-CUBONI 2001. Joan A. i H.-Anna C. A.-Caterina C., *Archivio della Corona d'Aragona, Processo contra los Arborea*, con una *Premessa* di F. C. Casula, Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto sui Rapporti Italo-iberici, Cagliari-Pisa, ETS, (Collezioni di Documenti per il Regno di Sardegna), vol. I.

- AUBRY 1996. Elisabeth A., *The music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, (Music: scholarship and performance).
- BAROFFIO-TANGARI 2009. Giacomo B.-Nicola T. et al., *Incipitario*, CD-ROM, in MELE 2009a.
- BAROFFIO-JU KIM 2004. Giacomo B.-Eun J. K., “*Tam sanctæ Claræ claritas*”: *l’ufficio ritmico di santa Chiara*, Milano, Coro dell’Università Cattolica.
- BAUTIER BRESCH-BRESCH 2010. Geneviève B.B.-Henri B., *La cloche de Šibenik pour la libération de la patrie (Acre, 1266)*, in M. MONTESANO (a c. di), «*Come l’orco della fiaba*». *Studi per Franco Cardini*, SISMEL – Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- BAZZANO 2015. Nicoletta B., *Eleonora d’Arborea mancata madre della patria*, in F. ATZENI (a c. di), *Un archivio digitale del Risorgimento. Politica, cultura e questioni sociali nella Sardegna dell’800*, Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio Università degli Studi di Cagliari, Dolianova (Ca), Grafica del Parteolla, (Saggi, n. 3), pp. 203-229.
- BEAUCHAMP 2013. Alexandra B., *Les Ordinacions de la Casa i Cort de Pierre IV d’Aragon et le nombre des serviteurs royaux*, in EAD. (a c. di), *Les serviteurs du prince à la fin du Moyen Âge. Une approche quantitative*, Madrid, Casa de Velázquez, (Collection de la Casa de Velázquez, vol. 134), pp. 43-56.
- BEAUCHAMP 2014. Alexandra B., *La composition de la Casa i Cort du roi d’Aragon. Normes et pratiques au début du règne de Pierre Le Cérémonieux*, «*Erasmo. Revista de historia bajomedieval y moderna*», Núm. 1 (2014), pp. 21-42.
- BEDOGNÈ 2014. Daniela B., *Messa di Requie di Carlotta Ferrari da Lodi*, Pisa, ETS (Quaderni del Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano, Nuova Serie, 2), [1^a ed. Milano 2013].
- BELLIENI 1929. Camillo B., *Eleonora d’Arborea*, Cagliari, Il Nuraghe (Uomini illustri di Sardegna, IV) [rist. Sassari, Gallizzi, 1978; Nuoro, Ilisso, 2004].
- BENTZON WEIS 2002. Andreas Fridolin B. W., *Launeddas*, traduzione e redazione a c. di Dante Olinas, con la consulenza di Aristide Murru, per gli aspetti letterari e la revisione del testo, Giuseppe Orrù per gli aspetti

musicali, Barnaby Brown per gli aspetti linguistico-musicali, presentazione di Diego Carpitella, Edizioni Iscandula, Cagliari [1^a ed.: ID. *The Launeddas. A Sardinian folk-music instrument*. Volume I, Copenhagen, 1969, Dansk Folkemindesamling. Skrifter 1. Set in Monotype Times and printed by Andeslbogtrykkeriet I Odense, Akademisk Forlag, (*Acta Ethnomusicologica Danica*, 1)].

BERNARDONI 2012. Virgilio B., *Mortari, Virgilio, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, http://www.treccani.it/enciclopedia/virgilio-mortari_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato il 20 giugno 2020).

BIANCONI-POMPILO-PAGANNONE 2004. Lorenzo B.-Angelo P.-Giorgio P., *Radames: prototipo d'un repertorio e archivio digitale per il melodramma*, «Il Saggiatore Musicale», XI/2, pp. 345-394.

BIANCONI 1986. Lorenzo B., *Introduzione*, in ID., *La Drammaturgia*, Bologna, Il Mulino, (Problemi e prospettive. Serie di musica e spettacolo), pp. 6-51.

BIANCONI 1993. Lorenzo B., *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, (Universale paperbacks, 278).

BIANCONI 2005. Lorenzo B., *Sillaba, quantità, accento, tono*, «Il Saggiatore musicale», XII/1, pp. 183-218.

BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE. *Catalogo nazionale dei manoscritti musicali redatti fino al 1900*, <http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/msselenco.php?Scatola=20&Progressivo=11> (consultato il 20 giugno 2020).

BULLEGAS 2000. Sergio B., *L'Eleonora d'Arborea di G. Dessì: semiotica del personaggio e della storia*, in MELE 2000, pp. 253-258.

CADDEO 1889. Celestino C., *Vita || d'Eleonora d'Arborea || Sarda Eroina || Canzone || in dialetto sardo logudorese || composta da || Celestino Caddeo || di Dualchi*, Oristano, Tipografia Arborensense.

CADDEO 1916. Celestino C., *Vita di Eleonora d'arborea sarda eroina - Canzone in dialetto Sardo-logudorese*, Lanusei, P. Vacca Mameli.

- CADDEO 1923. Celestino C., *Vita di Eleonora d'Arborea, sarda eroina: canzone in lingua sarda-logudorese*, Oristano, P. Carta.
- CADDEO 1930. Celestino C., *Vita d'Eleonora d'Arborea Sarda Eroina: canzone in lingua sardo-logudorese*, Lanusei, P. Vacca Mameli.
- CADDEO DE DUALCHI s.d. Celestino C.d.D., *Canzone de sas penas chi suffrin sas animas de / de* [«de» ripetuto] *su Purgatoriu e sos suffragios chi a issas / podimos procurare / Vita di Eleonora / d'Arborea / (SARDA EROINA)*, s. n. [ma Antonio Cuccu], s. l., s. d.
- CADEDU 1993. Maria Eugenia C., *Vicende di Brancaleone Doria negli anni 1383-1384*, «Medioevo. Saggi e rassegne», 18, p. 27-52 [=«Estudis castellonencs», 6 (1994/95), pp. 265-281].
- CADONI 1992. Enzo C. (a c. di), IOANNIS FRANCISCI FARÆ, *Opera*, 3 voll., Sassari, Gallizzi.
- CAMBONI ALBA 1908. Pietro C. A. (Insegnante), *Eleonora Principessa d'Arborea (storia sarda). Dramma in 5 atti*, Cagliari, Stab. Tip. Giuseppe Serreli.
- CANO 2002. Antonio C., *Sa Vitta et sa Morte, et Passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*, ediz. a c. di D. Manca, Cagliari, Centro Studi Filologici Sardi/Cuec.
- CAPPELLI 1930. Adriano C., *Cronologia, Cronografia e Calendario Perpetuo. Dal principio dell'Era Cristiana ai giorni nostri. Tavole cronologiche, sincrone e quadri sinottici per verificare le date storiche*, Milano, Ulrico Hoepli, 1930 [Seconda edizione interamente rifatta ed ampliata. Ristampa anastatica 1952].
- CARTA 1991a. Luciano C., *Il mito storiografico di Eleonora d'Arborea in Vittorio Angius*, in G. SOTGIU-A. ACCARDO-L. CARTA (a c. di), *Intellettuali e società in Sardegna tra Restaurazione e Unità d'Italia*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Oristano, 16/17 marzo 1990), voll. I-II, Oristano, S'Alvure, I, pp. 173-202.
- CARTA 1991b. Luciano C., *Vittorio Angius. Opere poetiche e orazioni latine*, «Archivio storico del movimento operaio contadino e autonomistico», n. 35-37, pp. 109-175.

- CARTA RASPI 2001. Raimondo C. R., *Mariano IV d'Arborea, Conte del Goceano, Visconte di Bas, Giudice d'Arborea*, Cagliari 1934, Edizioni della Fondazione il Nuraghe, [riproduzione anastatica, Oristano, S'Alvure].
- CASINI 1905. Tommaso C., *Le iscrizioni sarde del Medioevo*, «Archivio Storico Sardo», I, pp. 302-380.
- CASU-LUTZU 2012. Francesco C.-Marco L. (a c. di), *Enciclopedia della Musica Sarda*, Cagliari, Società Editrice L'Unione Sarda.
- CASULA 1977. Francesco Cesare C., *Carte reali diplomatiche di Giovanni I il Cacciatore, re d'Aragona, riguardanti l'Italia*, Padova, Cedam (Pubblicazioni dell'Istituto di Storia Medioevale e Moderna dell'Università degli Studi di Cagliari, 23, in collaborazione con l'Archivio della Corona d'Aragona, *Colección de Documentos Inéditos*, vol. 48).
- CASULA 1978. Francesco Cesare C., *Breve storia della scrittura in Sardegna. La «documentaria» nell'epoca aragonese*, Cagliari, Edes.
- CASULA 1979. Francesco Cesare C., *Cultura e scrittura nell'Arborea al tempo della Carta de Logu*, Cagliari, Edizioni 3T.
- CASULA 1982. Francesco Cesare C., *Profilo storico della Sardegna catalano-aragonese*, CNR-Centro di studi sui rapporti italo-iberici, Cagliari, Edizioni della Torre (Estratto da «Medioevo. Saggi e Rassegne», N° 7).
- CASULA 1984. Francesco Cesare C., *Introduzione*, in L. L. BROOK et al., *Genealogie medievali di Sardegna*, Cagliari-Sassari, Due D Editrice Mediterranea (Pubblicazioni della Deputazione di Storia Patria per la Sardegna).
- CASULA 1987. Francesco Cesare C., *Eleonora d'Arborea*, in AA. VV., *I personaggi della storia medioevale*, Milano, Marzorati [ma stampato nel 1988], pp. 239-296.
- CASULA 1990. Francesco Cesare C., *La Sardegna aragonese. I. La Corona d'Aragona*, Sassari, Chiarella (Storia della Sardegna antica e moderna diretta da A. Boscolo, vol. sesto, 1).
- CASULA 1994a. Francesco Cesare C., *La Storia di Sardegna, II. L'Evo Medio*, Sassari, Carlo Delfino.

- CASULA 1994b. Francesco Cesare C., *Alghero arborense*, in A. MATTONE-P. SANNA, *Alghero, la Catalogna, il Mediterraneo. Storia di una città e di una minoranza catalana in Italia (XIV-XX secolo)*, Atti del Convegno (Alghero, 30 ottobre-2 novembre 1985), Sassari, Gallizzi, pp. 115-124.
- CASULA 2003. Francesco Cesare C., *Eleonora regina del Regno di Arborèa*, Sassari, Carlo Delfino. [Anche in ed. elettronica. 1ª edizione, logus mondi interattivi 2012].
- CASULA 2012. Francesco Cesare C., 1. *Eleonora d'Arborèa*, in ID., *La Sardegna arborense*, in *Il Regno di Sardegna*, vol. 2, *Il consolidamento*, Collana di Storia Sardo-Italiana, Versione elettronica 1ª edizione, Logus mondi interattivi, (eBook), “Capitolo ottavo”.
- CATALOG 1949. C. of copyright entries, *Third Series. Published Music*, volume 3, Part 5 A, Number 1, January-June 1949, Washington 25 D. C., Copyright Office, The Library of Congress.
- CAU 2014. Tonino C., *Zuighes*, introd. di G. Mele, Fondazione Banco di Sardegna, Oristano, Nero a Colori [con traduzione italiana].
- CdL 2010. *Carta de Logu dell'Arborea. Nuova edizione critica secondo il manoscritto di Cagliari (BUC 211) con traduzione italiana*, edizione a c. di G. Lupinu, con la collaborazione di G. Strinna, pref. di G. Mele, Oristano, ISTAR-Cfs.
- CdL 2016. *Carta de Logu d'Arborea*, edizione critica secondo l'*editio princeps* (BUC, Inc. 230), ed. a c. di G. Murgia, Milano, Franco Angeli.
- CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI 1963, *Giuseppe Dessì. Opere*, <https://www.filologiasarda.eu/catalogo/autori/autore.php?sez=36&id=432> (consultato il 20 giugno 2020).
- CHIMIRRI 2013. Costanza C. (a c. di), *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna e Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, Firenze, University Press.
- CHIRRA 2003. Sara C., *Archivio della Corona d'Aragona, Processo contra los Arborea*, Consiglio Nazionale delle Ricerche - Istituto sui Rapporti Italo-iberici, Cagliari-Pisa, ETS (Collezioni di Documenti per il Regno di Sardegna), voll. II-III [in un tomo].

- CIASCA 1931-34. Raffaele C., *Bibliografia sarda*, voll. I-V, Roma, Collezione meridionale, 1931-1932-1933-1934-1934, Bologna, rist. Forni, 1969-1975-1977-1976-1974 [nelle ristampe non è mai citato l'editore originario].
- CIRESE 1964. Alberto Maria C., *Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi*, Sassari, Gallizzi [1^a ed. 1962-63, ristampa anastatica, Cagliari, 1977].
- CIRESE 1988a. Alberto Maria C., *Ragioni metriche. Versificazioni e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio.
- CIRESE 1988b. Alberto Maria C., *Ragioni metriche. Versificazioni e tradizioni orali*, <http://www.amciresse.it> (consultato il 20 giugno 2020).
- CIUFFO 1868. Gioacchino C., *Eleonora d'Arborea || dramma storico || in quattro atti per || Gioacchino Ciuffo*, Cagliari, Tipografia della Gazzetta Popolare.
- COCCO 2012-13. Chiara C., *La poesia estemporanea in Sardegna: la personalità e l'opera di due poeti di Silanus: Mariu Māsala e Frantziscu Mura*, Università degli Studi di Sassari, relatore: prof. Dino Manca, a.a. 2012-2013, https://issuu.com/110elode/docs/tesi_completa_ba8a4889bd93d2, https://issuu.com/110elode/docs/tesi_completa_ba8a4889bd93d2/28 (consultato il 20 giugno 2020).
- CONDE Y DELGADO DE MOLINA 1987. Rafael C. y D.D.M., *La Sardegna aragonesa*, in M. GUIDETTI (a c. di), *Il Medioevo. Dai Giudicati agli Aragonesi*, Milano, Jaca Book (Storia dei Sardi e della Sardegna, 2), pp. 251-278.
- CONDE Y DELGADO DE MOLINA 1997. Rafael C. y D.D.M., *La batalla de Sent Luri. Textos y documentos*, introduzione di G. Mele, con un saggio di L. D'Arienzo, Oristano, ISTAR (*Subsidia*, 1).
- CORRIAS 1881. Giuseppe C., *In Occasione || del || collocamento della prima pietra del Monumento || in onore || d'Eleonora d'Arborea || parole pronunciate dal Sindaco d'Oristano || Comm. Giuseppe Corrias ||* Cagliari, Tipografia del Commercio [riproduzione anastatica, in MURTAS 1981, pp. 55-58 (testo originario: pp. 1-4)].

COSTA-NINO 1868. Enrico C.-Gavino N., *Eleonora d'Arborea* || *alla* || *battaglia di Sanluri* || *Melodramma in 3 atti* || *musica del M.^o* || *Enrico Costa* || *parole di* || *Gavino Nino* || *Rappresentato per la prima volta nel Teatro Civico di Cagliari* || *nel Carnevale 1868*, Cagliari, Tip. del Corriere di Sardegna.

COSTA-NINO 1869. Enrico C.-Gavino N., *Eleonora d'Arborea* || *alla* || *battaglia di Sanluri* || *Melodramma in 3 atti* || *musica del maestro Gabriele-Enrico Costa* || *parole* || *di Gavino Nino* || *Rappresentato per la prima volta nel Teatro Civico di Cagliari* || *nel Carnevale 1869*, Cagliari, Tip. Corriere di Sardegna.

COSTA PARETAS 1971. Maria Mercè C.P., *La familia dels jutges d'Arborea*, «Studi Sardi», XXI (1968-1970) [ma stampato 1971, Sassari, Gallizzi], pp. 95-133.

D'ARIENZO 1970. Luisa D'A., *Carte reali diplomatiche di Pietro IV il Cerimonioso, re d'Aragona, riguardanti l'Italia*, Padova, Cedam (Pubblicazioni dell'Istituto di Storia Medioevale e Moderna dell'Università degli Studi di Cagliari, 14, in collaborazione con l'Archivio della Corona d'Aragona, *Colección de Documentos Inéditos*, vol. 45).

D'ARIENZO 2013. Luisa D'A., *Nuovi documenti su Nicola d'Arborea figlio del giudice Ugone II*, «Archivio Storico Sardo», XLVIII (2013), pp. 137-165.

D'ARIENZO 2015. Luisa D'A., *La lotta contro gli Arborea in Sardegna. La spedizione di Martino il Giovane (1408-1409) e la fine del Giudicato*, in M. T. FERRER I MALLOI, *Martí l'Humà. El darrer rei de la dinastia de Barcelona (1396-1410). L'interregne i el compromís de Casp*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, pp. 329-381.

DE CASTRO 1860. Salvatorangelo D.C., *Nuovi Codici d'Arborea pubblicati dal canonico cav. Salvator Angelo De-Castro, preside del R Convitto di Cagliari ed una biografia d'Eleonora scritta dal medesimo*, Cagliari, Tip. Nazionale.

DE CASTRO 1881. Salvatorangelo D. C. *Vita* || *d'Eleonora d'Arborea* || *scritta* || *dal Cav. Can. Salvatore Angelo De-Castro* || *e riprodotta* || *In occasione delle Feste che si celebrano in Oristano* || *Nei giorni 22, 23 e 24 maggio 1881* || *per l'inaugurazione del Monumento* || *alla Sarda Eroina*, Oristano, Tipografia Arborenses [ristampato in MURTAS 1981, pp. 79-124 (testo originario: pp. 1-46)].

- DE COSCOJUELA 1712. Marqués D.C., *Memorial al Rey, del Marqués de Coscojuela, sobre la cesión que hizo á S.M. de los estados de Aristan y Gocceano, y el recurso entablado contra esta cesión, por la Marquesa de Villazor, como presunta heredera de dichos estados: Siguen al memorial, documentos justificativos*], S.l. i. n. a., https://books.google.it/books?id=ua5QAAAAcAAJ&pg=PT246&dq=sant+luri&source=bl&ots=VkWZ8uYPz1&sig=sQlh2TRPp97JB0RZNnGABwyq3w&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiXhsCS58_TAhXkCcAKHU2sCGwQ6AEIUDAH#v=onepage&q=sant%20luri&f=false, esemplare conservato nella «Biblioteca Episcopal de Barcelona. Reg. 22.049. Sig. 929. 7 () Cos» (consultato il 20 giugno 2020).
- DEIDDA 1863. Antonio D., *Manifesto || d'Associazione || per un Monumento || ad || Eleonora d'Arborea*, Cagliari, Tipografia Timon [riproduzione anastatica in MURTAS 1981, pp. pp. 43-50 (nella edizione originaria non figura il numero delle pagine)].
- DEIDDA 1951. Antonio D., *I settant'anni della statua di Eleonora d'Arborea. Curiosità d'archivio e di una cronaca del secolo scorso*, Sassari, Gallizzi, riproduzione anastatica MURTAS 1981, pp. 19-38.
- DEIDDA 2012. Giovanna D., *Le pergamene*, in C. FERRANTE (a c. di), *Il Museo del Risorgimento dell'Archivio di Stato di Cagliari*, Cagliari, Arkadia, (Itinera 8), p. 78.
- DEL PIANO 1982. Lorenzo D.P., *Giacobini e Massoni in Sardegna fra Settecento e Ottocento*, Sassari, Chiarella.
- DELEDDA 1945. Grazia D., *La via del male*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- DEMURU-FOIS-MASALA 1995. Costantino D.-Angela F.-Cesare M. (a c. di), *Celestino Caddeo. Le poesie. Raccolta di poesie edite e inedite del poeta dualchese*, Amministrazione Comunale di Dualchi, Nuoro, Soligraf.
- DESSÌ 1963. Giuseppe D., *Eleonora d'Arborea: su tempus sa vida e s'opera sua de Giudicessa, de Gberrera e de Legisladora – 1383-1404 –*, Oristano, Tipografia Artigiana.

- DESSÌ 1964. Giuseppe D., *Eleonora d'Arborea: racconto drammatico in quattro atti*, Verona, Mondadori (Quaderni dei narratori italiani, vol. 5. Collezione diretta da Niccolò Gallo).
- DESSÌ 1966. Giuseppe D., *Giuseppe Dessì e Eleonora d'Arborea*, «Il Sipario», 241 (maggio), pp. 58-59.
- DESSÌ 1987. Giuseppe D., *La donna sarda*, in ID., *Un pezzu di luna. Note, memorie e immagini della Sardegna*, Cagliari, Edizioni della Torre, pp. 46-51 [2^a ed. *ivi*, 2006, A. Dolfi (a c. di), Sassari, Edizioni Banco di Sardegna.
- DESSÌ 1995. Giuseppe D., *Eleonora d'Arborea: racconto drammatico in quattro atti*, edizione, introduzione e commento N. TANDA (a c. di), Sassari, Edes (La biblioteca di Babele. Collana di letteratura sarda plurilingue, 3. Direttore N. Tanda).
- DESSÌ 2010. Giuseppe D., *Eleonora d'Arborea. Racconto drammatico in quattro atti*, prefazione di N. Turi, con *Nota biografica* e *Nota bibliografica* di A. Dolfi, Nuoro, Ilisso (Bibliotheca Sarda, 150).
- DESSÌ [Seddoresu] 1964. Giuseppe D. [S], *Contus de Forredda (Racconti del Focolare). Bozzetti umoristici sardi in dialetto campidanese (Tutto da ridere) «Castigat ridendo mores»*, Seconda serie, Cagliari, Guido Fossataro, s. d. [Nella Prefazione, a p. VI: «Oristano, Aprile 1964»].
- DESSY 1891. Giovanni Battista D., *Inno nazionale || sardo || per Pianoforte. ||* Firenze, Adriano Salani (La Musica del Popolo, 3).
- D'INTINO 1996. Franco D'I., *Ferrari, Carlotta, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlotta-ferrari_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlotta-ferrari_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 20 giugno 2020).
- DOLFI 1980. Anna D., *Profili di contemporanei. Giuseppe Dessì [teatro]*, «Rivista italiana di drammaturgia», 13, pp. 115-125 (=EAD., col titolo *Dessì e la scena/teatro*, in EAD, *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 175-189).
- DORE 1870. Franciscu D., *Su triunfu || D'Eleonora d'Arborea || o siat || su mundu, s'umanidade, su progressu. || Poema epicu in ottava rima || De su Dottore*

|| *Franciscu Dore* || *de Pasada* || Cagliari, Dai s'imprenta de Calaris, A. Alagna.

DU CANGE 1883-87. Charles du Fresne, sieur du Cange, *Familiares, ad vocem*, in *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, (par les Bénédictins de St. Maur, 1733–1736), éd. augm., Niort, L. Favre, t. 5, col. 390a, <http://ducange.enc.sorbonne.fr/FAMILIARES> (consultato il 20 giugno 2020).

DU CANGE 1883-87. *Mimus, ad vocem*, in *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, <http://ducange.enc.sorbonne.fr/MIMUS> (consultato il 20 giugno 2020).

DU CANGE 1883-87. *Joculator, ad vocem*, in *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, *Joculator*, <http://ducange.enc.sorbonne.fr/IOCULATOR1?clear=1> (consultato il 20 giugno 2020).

EUBEL 1802. Conradus E., *Bullarium Franciscanum* [...], tomus sextus, Romae, Typis Vaticanis.

FABBRI 1988. Paolo F., *Istituti metrici e formali*, in L. BIANCONI-G. PESTELLI (a c. di), *Storia dell'opera italiana*, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, pp. 163-233.

FABBRI 2007. Paolo F., *Metrica e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT (Biblioteca di Cultura Musicale. Risonanze) [1^a ed. 1988].

FANCIULLI 1933. GIUSEPPE, F., *La spada di Eleonora. Romanzo della Sardegna eroica. Illustrazioni di Leonardo Borge*, Milano, Ravagnati.

FARA 1868. Gavino F., *Guerre d'indipendenza* || *ed* || *Eleonora d'Arboréa* || *per l'Avv.* || *Gavino Fara*, Cagliari, Corriere di Sardegna.

FARE. Ioannis Francisci F. *De rebus Sardois. Liber secundus*, edizione critica a c. d. Maria Teresa Laneri, traduzione italiana di Enzo Cadoni, in CADONI, 1992, vol. 2, pp. 220-343.

FEDERICI 1870. Emanuele F., *Eleonora d'Arborea*. || *Marcia trionfale per pianoforte*, Firenze, Morandi.

FERRARI 1870. Carlotta F., *Eleonora D'Arboréa* || *dramma lirico in quattro atti* || *scritto e posto in musica* || *da* || *Carlotta Ferrari da Lodi* || *da rappresentarsi* || *nel civico Teatro di Cagliari* || *l'Autunno del 1870*, Torino, Tip. teatrale di B. Som, s. d. [1870?].

FERRARI 1880-90. Carlotta F., *Il marinaio sardo*, Roma-Milano, F. Vallardi.

FERRARI L. 1908. Larissa F., *Storia della vita e delle opere poetiche-musicali di Carlotta Ferrari narrata dalla sorella Larissa*, San Severo, Stab. Tip. di E. Dotoli.

FERRARI DA LODI 1878-80. Carlotta F.d.L., *Versi e prose*, voll. 1-4, Bologna, Monti [il vol. 4° anche *ivi*, 1882].

FERRARI DA LODI 1967. Carlotta F.d.L., *Dante Alighieri. Poemetto in terza rima*, Lodi, Wilmant.

FERRER I MALLOL 2000. Maria Teresa F. i M., *La guerra d'Arborea alla fine del XIV secolo*, in MELE 2000, vol. I, pp. 535-620.

FIorentino 1870. Vincenzo F., *Prosa e poesie italiane della raccolta arborese con un pensiero di Vincenzo Fiorentino*, Napoli, Gaetano Nobile.

FIorentino 1874. Vincenzo F., *Prefazione sulle carte d'Arborea*, Firenze, Successori Le Monnier.

FIorentino 1881. Vincenzo F., *Wagner. Estratti da un lavoro inedito di Vincenzo Fiorentino, 1881 (anno della rappresentazione del Lohengrin nel S. Carlo di Napoli)*, Napoli-Roma-Firenze, Marghieri/Fratelli Bocca.

FIorentino 1886. Vincenzo F., *La musica. Lavoro storico filosofico sociale. Natura, istoria, scienza ed arte, teatro e società*, Napoli-Roma-Firenze, Marghieri/Bocca.

FIorentino 1898. Vincenzo F., *La vittoria delle Carte d'Arborea*, Cagliari, s. n.

FIorentino 1924. Vincenzo F., *Per la vittoria delle Carte d'Arborea*, Roma, s. n.

FOIS 1993. Barbara F., *Su un trattato di pace mai siglato fra Eleonora d'Arborea e Pietro IV d'Aragona: valutazioni e consigli di un contemporaneo*, «Medioevo. Saggi e rassegne», 18, pp. 53-90.

- FORCI 2014. Antonio F., *L'episcopato di Saladinus Doliensis nella Sardegna regnicola del secolo XIV (1335-1355)*, «RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia del Mediterraneo», 12 (giugno), pp. 67-106.
- GALLINARI 1994. Luciano G., *Sulla data di morte di Eleonora d'Arborea*, «Medioevo. Saggi e rassegne», 19, pp. 177-181.
- GALLINARI 2013. Luciano G., *Una dinastia in guerra e un re descurat? I giudici d'Arborea e Giovanni I re d'Aragona (1379-1396)*, prefazione di Flocel Sabaté i Curull, Cagliari, CNR/ISEM - Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, (Europa e Mediterraneo. Storia e immagini di una comunità internazionale, 30).
- GALLO 1992. Franco Alberto G., *Musica nel castello: trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna (Saggi, 390).
- GARAU 2017. Andrea G., *Mariano IV d'Arborea e la guerra nel Medioevo in Sardegna*, Cagliari, Condaghes, prefazione di Lorenzo Tanzini (*Su fraile de s'istòricu*).
- GAVIANO 1996. Paolo G., *Le Carte d'Arborea*, Oristano, S'Alvure.
- GAZANO 1707. Michele Antonio G., *La Storia || della Sardegna || scritta dall'intendente || Michele Antonio Gazano || già Segretario di Stato per gli affari dello stesso Regno*, Tomo II, Cagliari, Reale Stamperia.
- GEROLA 1931. Giuseppe G., «*Mentem sanctam...*», «Bollettino d'arte», 3, pp. 472-473.
- GIACOMELLI 1896. Guido G., *Della musica in Sardegna. Ricerche storiche*, Cagliari, Tipografia dell'Unione Sarda.
- GIMENO BLAY- GONZALBO- TRENCHS 2009. (AA.VV. 2009). Francisco M. G.B.-Daniel G.- Josep T.(†) (a c. di), *Ordinacions de la Casa i Cort de Pere el Ceremoniós*, Pròleg: Albert G. Hauf i Valls, Estudi introductori de Francisco M. Gimeno Blay, València, Universitat de València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, (Fonts històriques valencianes 39. Documents Històrics Valencians 2).

GIRONA I LLAGOSTERA 1928. Daniel G. i L., *Itinerari del Rey En Joan I (1387-1396)*, «Estudis Universitaris Catalans», XIII, pp. 93-134.

GÓMEZ MUNTANÉ 2000. Maricarmen G.M., *La Música Medieval en España*, Kassel, Reichenberger (De Musica, 6. Colección dirigida por Màrius Bernardó y Juan Luis Milán).

GONELLA 1844. Giovanni G., *Programma di associazione*, «La Meteora. Giornale sardo di scienze, lettere, arti e varietà», Anno II, 31 (10 novembre), p. 120.

GRADUALE TRIPLEX 1974. *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a solesmensibus monachis ornatum neumis laudunensibus (cod. 239) et sangallensibus (codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum*, Solesmis, Desclée & Socii, MCMLXXIX.

GIGLIO, Consuelo G. *Franco Oppò: percorsi e opere*, in MELE (c.d.s.)f,

GRAMSCI 1965. Antonio G., *Lettere dal carcere*, a c. d. S. CAPRIOGLIO-E. FUBINI. Nuova ed. riveduta e integrata sugli autografi, con centodiciannove lettere inedite, Torino, Einaudi (Nuova universale Einaudi, 60) [Quarta edizione: 1973].

LA BOTTE E IL CILINDRO, *Eleonora d'Arborea*, di Giuseppe Dessì, consultato il 20 giugno 2020: <http://www.bottecilindro.it/bottecilindro/eleonora-darborea-di-giuseppe-dessi>.

LA VIA 2017. Stefano L.V., *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci Aulamagna.

LIBER USUALIS 1903. *Liber Usualis Missæ et Officii pro dominicis diebus et festis duplicibus cum cantu gregoriano*, Romæ-Tornaci, Typis Societatis S. Joannis Evangelistæ, Desclée, Lefebvre & Soc., Sedis Apostolicæ et S. Rit. Congregationis Typographi.

LIGIOS (c.d.s.). Antonio L., *Regina delle scene. Eleonora d'Arborea e il teatro sardo del XIX secolo*, in MELE (c.d.s.)f.

LIZONDO 2013. Mateu Rodrigo L. (a c. di), *Col·leció documental de la Cancelleria de la Corona d'Aragó. Textos en llengua catalana (1291-1420)*, Edició, estudi i índex

a cura de Mateu Rodrigo Lizondo, Selecció de textos de Jaume Riera i Sans, València, Universitat de València (Fontes històriques valencianes).

LODOLINI 1962. Armando L., *Un infelice glossatore delle carte d'Arborea: Vincenzo Fiorentino*, in COMITATO SARDO PER LE CELEBRAZIONI DEL CENTENARIO DELL'UNITÀ (a c. di), *La Sardegna nel Risorgimento. Antologia di saggi storici*, Sassari, Gallizzi, pp. 323-337.

LÓPEZ RODRÍGUEZ 2018. Carlos L.R., *I processi contro gli Arborea nell'Archivio della Corona di Aragona*, in MELE (c.d.s.)b.

LÓPEZ RODRÍGUEZ-TORRA 2000. Carlos L.R.-Alberto T., "Procesos contra los Arborea". *Propuesta de nueva edición*, Barcelona, Diciembre, ISTAR, *pro manuscripto*.

MANCA 1995. Dino M., *Le poesie di Celestino Caddeo*, «La Grotta della Vipera», XXI, 72-73 (Autunno-Inverno), pp. 63-64.

MANCA 2010. Dino M., *Introduzione a G. DESSÌ, Le carte di Michele Boschino*, ed. critica a c. di D. Manca, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, pp. XI-CVI.

MANCA 2020. Dino M., *Giuseppe Dessì, I Grandi Personaggi. Storia di Sardegna* – 14, Sassari, La Nuova Sardegna.

MANINCHEDDA 2000. Paolo M. (a c. di), *Memoria de las cosas que han acontençido enl algunas partes del reino de Cerdeña*, Cagliari, Cuec (Centro di studi filologici sardi. Fonti e testi della cultura e della storia della Sardegna. 1, Direttore Nicola Tanda).

MANINCHEDDA 1995. Paolo M., *La storia in forma di favola e il trobar perdut*, in MELE 1995, pp 155-170.

MANZONI 1973. Alessandro M., *Inni sacri e Odi*, in R.BACCHELLI (a c. di), *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, *Marzo 1821: Ode*: (consultato il 20 giugno 2020): [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/ Volume - 8/ t340.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume%20-%208/t340.pdf), «Letteratura italiana, Einaudi», pp. 1-4, *vv.* 1-104.

- MARCI 2005. Giuseppe M., *Introduzione*, in A. BACCAREDDA, *Vincenzo Sulis. Bozzetto storico*, a c. d. S. PILIA, Centro di Studi Filologici sardi, Cagliari, Cucc, pp. XXXVII- XXXVII, note 59 e 61.
- MARRAS [ca. 1881]. Luigi M., *Canzoni Sarda* || *de Eleonora d'Arborea*, Cagliari, Tip. Timon.
- MARROCU 1997. Luciano M. (a c. di), *Le Carte d'Arborea. Falsi e falsari nella Sardegna del XIX secolo*, «Atti del Convegno di studi *Le Carte d'Arborea* (Oristano, 22-23 marzo 1996)», Cagliari, AM&D (Agorà).
- MARSELLI VALLI 1910. Maria M.V., *Eleonora d'Arborea*, «Nuova Antologia» (16 agosto), pp. 3-17.
- MARTINI 1837-38. Pietro M., *Biografia sarda* || *del Dott. in Leggi* || *Pietro Martini* || *Cagliaritano*, voll. I-III, Cagliari, Reale Stamperia.
- MARTINI 1846. Pietro M., *Pergamena* || *di* || *Arborea* || *illustrata* || *dal Cav. Pietro Martini* || *Presidente della Biblioteca di Cagliari* || *Membro della Deputazione* || *sopra gli studi di storia patria* ||, Cagliari, Tipografia di A. Timon.
- MARTINI 1863. Pietro M., *Pergamene*, || *codici e fogli cartacei* || *di Arboréa* || *raccolti ed illustrati* || *da* || *Pietro Martini* || *Presidente* || *della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, Cagliari, Tipografia Timon [Ristampa anastatica di Cagliari 1863 [-65], Arnaldo Forni s.l. [ma Bologna] 1986, *Nota introduttiva* di A. Boscolo, pp. V-VI].
- MÀSALA-PIRAS-MURA 1969. MARIEDDU M.-REMUNDU P.-FRANTZISCU M., *Casteddu – Nuoro – Sassari* [Gara poetica svoltasi a Gersei 1969, *Tema I*], s. n. [ma Domus de Janas], s. l. [ma Sestu (Ca)], http://www.regione.sardegna.it/documenti/17_157_20080306111937.pdf (consultato il 20 giugno 2020).
- MASSALA 1808. Gianandrea M., *Sonetti storici* || *sulla Sardegna* || *del Sacerdote* || *Don Gianandrea Massala* || *Patrizio Algherese, Dottore nella Facoltà canonico-legale*, || *Socio del collegio di Filosofia ed Arti nella Reg. Università di Sassari*, || *Membro ordinario della Accademia Italiana* || *delle Scienze, lettere, ed arti*, || *Professore di Rettorica, e Prefetto degli Studi in Alghero*, Cagliari, Dalla Reale Stamperia.

- MASTINO-RUGGERI 1996. Attilio M.-Paola R., *I falsi epigrafici romani delle Carte d'Arborea*, in MARROCU 1997, pp. 221-274.
- MATTONE 1993. Antonello M., *Eleonora d'Arborea, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 42, [http://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-d-arborea_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-d-arborea_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 20 giugno 2020) [= ID., *Eleonora d'Arborea*, Roma, Treccani, Società Grafica Romana, 1993, *Dugoni-Enza*, XLII, pp. 410-419].
- MATTONE 2008. Antonello M., *Mariano IV d'Arborea, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 70, [http://www.treccani.it/enciclopedia/mariano-d-arborea_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/mariano-d-arborea_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 20 giugno 2020).
- MCVICKER 2016. Mary Frech McV., *Women Opera Composers. Biographies from the 1500s to the 21st Century*, North Carolina, McFarland & Company, Jefferson.
- MELE 1984. Giampaolo M., *La musica catalana nella Sardegna medievale*, in J. CARBONELL-F. MANCONI (a c. di), *I Catalani in Sardegna*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, pp. 187-190.
- MELE 1985. Giampaolo M., *Un manoscritto arborense inedito del Trecento. Il cod. 1bR del Monastero di Santa Chiara di Oristano*, Oristano, S'Alvure [rist. rivista, corretta e ampliata, *ivi*, 2010].
- MELE 1986. Giampaolo M., *I cantori della cappella di Giovanni I il Cacciatore, re d'Aragona (anni 1379-1396)*, «Anuario Musical», Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 41, pp. 63-104.
- MELE 1994. Giampaolo M., *Psalterium-Hymnarium Arborense. Il manoscritto P. XIII della Cattedrale di Oristano (secolo XIV/XV)*. Studio codicologico, paleografico, testuale, storico, liturgico, gregoriano. Trascrizioni. 1. *Hymni*, «Quaderni di "Studi Gregoriani"», 3», Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano - Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, Roma, Torre d'Orfeo.
- MELE 1995. Giampaolo M. (a c. di), *Società e cultura nel Giudicato d'Arborea e nella Carta de Logu*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Oristano 5-8 dicembre 1992), Comune di Oristano, Nuoro, Solinas.

- MELE 1997. Giampaolo M., *Le launeddas e la miniatura della carta 79^v del manoscritto escorialense b.I.2 delle «Cantigas de Santa Maria»*, in G. LALLAI (a c. di), *Launeddas*, fotografie di Nico Selis, Cagliari, AM&D-ISRE, pp. 231-249.
- MELE 2000a. Giampaolo M. (a c. di), *Giudicato d'Arborea e Marchesato di Oristano: proiezioni mediterranee e aspetti di storia locale*, Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi, Oristano, 5-8 dicembre 1997, voll. I-II, ISTAR, Oristano, S'Alvure, II, pp. 253-258.
- MELE 2000b. Giampaolo M., *Giovanni I d'Aragona il Musico, tra cultura "cortese". Scisma d'Occidente e la progettata spedizione contro gli Arborea*, in ID. (a c. di), *Giudicato d'Arborea e Marchesato di Oristano: proiezioni mediterranee e aspetti di storia locale*, Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi ISTAR (Oristano, 5-8 dicembre 1997), Oristano, S'Alvure, voll. I-II, II, pp. 699-760.
- MELE 2005a. Giampaolo M. (a c. di), *Santu Lussurgiu dalle Origini alla Grande Guerra*, voll. I-II, Nuoro, Grafiche Solinas.
- MELE 2005b. Giampaolo M., *Lettera inedita (31 luglio 1389) di Giovanni I, il Musico e il Cacciatore, a Eleonora d'Arborea sullo Scisma d'Occidente, e due bolle di papa Clemente VII sul Regnum Sardiniae et Corsicae*, in ID. (a c. di), *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudicale al Settecento*, Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi ISTAR (Oristano, 7-10 Dicembre 2000), ISTAR, Oristano, S'Alvure, pp. 321-344.
- MELE 2005c. Giampaolo M., *"Gaude Maria virgo cunctas haereses". Nota storica codicologica. Sardegna (con una postilla)* in G. CONTI (a c. di), *"Signum sapientiae, Sapientia signi". Studi in onore di Nino Albarosa*, Lugano (Switzerland), Cantus Gregoriani Helvetici Cultores/Quilisma Press, (Magistri), pp. 11-30.
- MELE 2008. Giampaolo M., *I Giullari. Musica e mestieri nel Medio Evo (secoli XI-XIV). Cenni storici*, in M. D. C. LACARRA DUCAY (a c. di), *Arte y vida cotidiana en la época medieval*, Zaragoza, XII Curso de la Cátedra «Goya», 24-28 de abril de 2007, Institución «Fernando el Católico» - Zaragoza, C.S.I.C., pp. 89-131.
- MELE 2009a. Giampaolo M. (a c. di), *Die ac nocte. I codici liturgici di Oristano dal Giudicato d'Arborea all'età spagnola (secoli XI-XVII)*, Cd-rom allegato, Cagliari, AM&D.

- MELE 2009b. Giampaolo M., *Note storiche, paleografiche, codicologiche e liturgico-musicali sui manoscritti arborensi*, in ID. (a c. di), *Die ac nocte. I codici liturgici di Oristano dal Giudicato d'Arborea all'età spagnola (secoli XI-XVII)*, Cd-rom allegato, Cagliari, AM&D.
- MELE 2009c. Giampaolo M., *Catalogo analitico*, in ID. (a c. di), *Die ac nocte. I codici liturgici di Oristano dal Giudicato d'Arborea all'età spagnola (secoli XI-XVII)*, Cd-rom allegato, Cagliari, AM&D.
- MELE 2010. Giampaolo M., *Prefazione*, in CDL 2010, pp. V-XX.
- MELE 2016a. Giampaolo M., *Sic domus ista. Poesia agiografica e canto liturgico a Santa Igia (Cagliari, BUC, S.P. 6 bis 4.7, sec. XIII¹)*, in A. PIRAS-D. ARTIZZU (a c. di), *L'agiografia sarda antica e medievale: testi e contesti*, Cagliari, PFTS University Press, pp. 199-237.
- MELE 2016b. Giampaolo M., *Su Ut queant laxis. Il paradigma pedagogico e l'enigma dell'inno saffico per san Giovanni*, «Musica Docta», VI, pp. 173-210.
- MELE 2017a. Giampaolo M., *A Historical Overview of Musical Worship an Culture in Medieval Sardinia*, in M. HOBART (a c. di), *A Companion to Sardinian History, 500-1500*, Leiden-Boston, Brill (Brill's Companion to European History, volume II), pp. 435-472.
- MELE 2017b. Giampaolo M., «Gosos/Goigs/Goços» *tra Sardegna e penisola iberica: primo repertorio documentale e bibliografico (con fonti inedite)*, in M. SECHI NUVOLE-D. VIDAL CASELLAS (a c. di), *Sistema integrat del Paisatge entre antropització, geo-economia, medi ambient i desenvolupament econòmic*, Girona, Documenta Universitaria, pp. 219-306.
- MELE 2018. Giampaolo M., «*Franciscus vir catholicus*» *e il rito romano-francescano in Sardegna (sec. XIII). Note storiche e tradizione manoscritta*, in L. D'ARIENZO-S. LUCÀ (a c. di), *Civiltà del mediterraneo: Interazioni grafiche e culturali attraverso libri, documenti, epigrafi*, Atti del Convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei paleografi e diplomatisti (Cagliari, 28-30 settembre 2015), Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, pp. 115-185 + XXVII Tavv (73 Figg.).

MELE (c.d.s.)a. Giampaolo M. (a c. di), *"Elanora de Arbaree". Sa Juighissa*, ISTAR, Oristano.

MELE (c.d.s.)b. Giampaolo M., *"Elanora Juighissa de Arbaree"* [EJA]. *Bibliografia "in progress"*. *Storia, letteratura, teatro, musica*, in MELE (c.d.s.)a.

MELE (c.d.s.)c. Giampaolo M. (a c. di), *Mariano IV, la guerra arborense e la Nació sardesca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi ISTAR (Oristano, 6-7 dicembre 2018), ISTAR, Oristano.

MELE (c.d.s.)d. Giampaolo M., *"Ellori, ellori" e "Arma Arborensia". Un canto identitario e le bandiere di Mariano IV e della Nació sardesca*, in MELE (c.d.s.)c.

MELE (c.d.s.)e. Giampaolo M., *«In su milli tregbentos est naschida». Sul cantore «illetterato» Pirisi, Gramsci, ed Eleonora d'Arborea*, in D. CAOCCI-M. LUTZU (a c. di), *Il contrasto poetico. Musica, poesia, estetica*, Udine, Nota.

MELE (c.d.s.)f. Giampaolo M. (a c. di), *"Ferro con ferro legno con legno"*, Oristano ISTAR.

MELONI 1982. Giuseppe M., *Genova e Aragona all'epoca di Pietro il Cerimonioso*, vol. III (1361-1387), Padova, Cedam.

MELONI 1986. Giuseppe M., *Casteldoria: processo per una resa*, in *Studi Storici in onore di Giovanni Todde*, «Archivio Storico Sardo», XXXV, pp. 101-114.

MELONI 1993. Giuseppe M., *Il Parlamento di Pietro IV d'Aragona (1355)*, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, (Acta Curiarum Regni Sardiniae, 2).

MERCI 2014. Alessandro M., *Panzacchi, Enrico, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-panzacchi_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato il 20 giugno 2020).

MIRET Y SANS 1907. Joaquim M. y S., *Temptativa d'evasió den Brancaleó D'Oria del Castell de Caller*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 7, pp. 129-137.

- MITJA 1958. Marina M., *Procés contra els consellers domèstics i curials de Joan I, entre ells Bernat Metge*, «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 27, pp. 375-417.
- MORACE 2014. Aldo Maria M., *Il romanzo storico in Sardegna. Da Carlo Varese a Pompeo Calvia*, in F. ATZENI-A. MATTONE (a. c. di), *La Sardegna nel Risorgimento*, Roma, Carocci, pp. 959-1004.
- MORETTI [post 1920]. Pittanu M., *Su valore de sos sardos in ghera*, Cagliari, TEA, s. d. [post marzo 1920].
- MORETTI 1921. Pittanu M., «*Su valore de sos sardos in ghera dae s'origine a s'attuale vittoria*, Gallizzi, Sassari, 1921 [pp. 1-24]». Anche in http://web.tiscalinet.it/lidolando/canale_moretti/elenco_opere.htm N° 9 (consultato il 20 giugno 2020).
- MORETTI 1994. Pittanu M., *Una Regina Sarda Gherrera / Trintases retrogradu e fioridu de Antoni Piludu a Piroddi in zona e ghera 1915-1918 / Remundu Ruin, Critica a sa poesia senza rima / Poesias pro Antoni Cuccu (grande diffusore de sa poesia Sarda)*, Cagliari, Pilleri, s. d. [ma post 1994; il sonetto *Fino e serro custu cantu* è datato «Villagrande 20/10/1994», p. 47].
- MORTARI 1968. Virgilio M., *Eleonora d'Arborèa (1968), / Ouverture / Partitura*, Milano, Ricordi.
- MOSSA-DESSY 1865. Pietro. M.-G[iovanni] B[attista] D., *Inno || ad Eleonora d'Arborea || parole || dell'Avv. Cav. Pietro Mossa || Musica || del M. G. B. Dessy*, s. l. [Cagliari], Tip. Corriere di Sardegna, s. d. [probabilmente 1865].
- MOSSA-DESSY 1865. Pietro M.-Giovanni Battista D., *Inno Nazionale Sardo || scritto per la festa || di || Eleonora d'Arborea / Parole dell'Avv.^{to} || Cav.^{re} PIETRO MOSSA || Musica di || G. B. DESSY || Maestro Direttore del teatro Civico di Cagliari || ed Ispettore della Banda Nazionale || Eseguito nel Teatro Civico la sera dell'Accademia letteraria*, Torino, Stab.^{to} Naz.^{le} Prem.^{to} Giudici e Strada Piazza Carignano, s. d.
- MOSSA 1991. Carlo Matteo M., *Dessy (Dessì), Giovanni Battista, ad vocem: Dizionario Biografico Biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani, vol. 39 [www.treccani.it].

- MULTINU 2004. Angela M., *Atti notarili e concessioni territoriali. Una donazione di Eleonora d'Arborea alla comunità di Santu Lussurgiu (1384)*, in I. BIROCCHI-A. MATTONE (a c. di), *La Carta de Logu d'Arborea nella storia e nel diritto medievale e moderno*, Roma-Bari, Laterza, pp. 284-299.
- MUONI 1986. Leandro M., *La Sardegna di Giuseppe Dessì fra mito e illuminismo della memoria: un personaggio chiave: Eleonora d'Arborea*, in AA. Vv., Atti. Convegno Letterario su *La Poetica di Giuseppe Dessì e il mito Sardegna*, «Centro Studi di Poesia e di Storia delle Poetiche, Sezione Sarda» – Assessorato Pubblica Istruzione, Comune di Cagliari, s.n., Cagliari [Tipografia Tea]. [Convegno tenutosi a Cagliari, 1983, Aula Magna Facoltà di Lettere, Università di Cagliari].
- MURA 1881. Luigi M., *Cenni storici ed un sonetto per Eleonora d'Arborea nell'epoca dell'inaugurazione del suo monumento 22 maggio 1881*, Ortueri, N. Cao e A. Ferrari [pp. 1-18].
- MURRAY SCHAFER 1985. Raymond M.S., *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi Lim (Le Sfere, 1) [1^a ed. *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1977].
- MURTAS 1981. Giuseppe M. (a c. di), *Eleonora d'Arborea ed i cento anni del suo monumento*, Oristano, S'Alvure [il Curatore è autore anche dei seguenti testi, senza firma: *Il monumento*, pp. 5-16; *Vita di Eleonora*, pp. 61-65; *Data della morte e tomba di Eleonora*, pp. 65-66; *Il ritratto di Eleonora*, pp. 67-77; *Bibliografia su Eleonora d'Arborea*, p. 76 (17 titoli)].
- MURTAS 1989. Giuseppe M., *Salvator Angelo De Castro*, Oristano, S'Alvure.
- NENCIONI 2009. Francesca N., *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, Firenze, University Press, *Schedatura e regesto*, p. 265.
- NENCIONI 2010. Francesca N. (a c. di), *Fondo Giuseppe Dessì elenco dei corrispondenti*, Firenze, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti".
- NINO 1844. Gavino N., *Melodie sarde di Giovanni Gonella, Capo-banda del Reggimento Cacciatori Della Brigata Guardie*, «La Meteora. Giornale sardo di scienze, lettere, arti e varietà», Anno II, 31 (10 novembre), p. 119.

- NINO 1861. Gavino N., *Ugone d'Arborea* || *Dramma in cinque atti in versi* || di || G. Nino, Cagliari, Tipografia del Commercio.
- OLDRINI 1883. Gaspare O., *Storia musicale di Lodi studiata sulla scorta delle cronache cittadine e di altri importanti documenti riflettenti la storia dell'arte*, Lodi, Tipografia Quirico, Camagni e Marazzi.
- OLLA REPETTO 1977. Gabriella O.R., *Saggio di fonti dell'Archivio de la Corona de Aragón di Barcellona relative alla Sardegna aragonese (1323-1479)*, I, *Gli anni 1323-1396*, Roma, Archivio di Stato di Cagliari - Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, (Fonti e sussidi, VIII).
- ORRÙ 1897. G. [sic] O., *Piccolo dizionario biografico dei musicisti che hanno fatto parte delle orchestre e bande di Cagliari dall'anno 1830 al 97*, 2.^a edizione con correzioni aggiunte e nuove note, Firenze, G. Passeri.
- ORTU 2017. Gian Giacomo O., *La Sardegna tra Arborea e Aragona*, Nuoro, Il Maestrale, (La Sardegna e la sua storia IV).
- PAGÈS 1941. Amédée P., *Chronique Catalane de Pierre IV d'Aragon, III de Catalogne dit le Cérémonieux ou del Punyalet*, Toulouse-Paris, Privat-Didier, Toulouse-Paris (Bibliothèque méridional, 2^e série, t. XXXI).
- PARES, *Pares del Ministerio de Cultura* del governo spagnolo, <http://pares.culturaydeporte.gob.es/inicio.html> (consultato il 20 giugno 2020).
- PAU 1994. Celina P., *Un monastero nella storia della città. Santa Chiara di Oristano nei documenti d'archivio. Parte prima: 1343-1699*, «Biblioteca Franciscana Sarda», Anno V [numero monografico].
- PELLEGRINO 1991. Angelo P., *Dessì, Giuseppe, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39 (1991) [www.treccani.it].
- PETRARCA 1937. Francesco P., *Le Familiari*, ed. crit. V. ROSSI (a c. di), voll. I-IV, III, libri XII-XIX, con un ritratto e quattro tavole fuori testo, Firenze, Sansoni (Edizione nazionale delle Opere di Francesco Petrarca), XII).

- PETTI BALBI 1984. Giovanna P.B., *Per la storia dei rapporti tra Genova ed Eleonora d'Arborea*, «Medioevo. Saggi e rassegne», 9, pp. 29-41.
- PIANA 2006. Roberto P., *Lao Silesu. Un sardo a Parigi*, con Cd-Rom, Cargeghe, Documenta.
- PILI 1978. Emanuele P., *Bellu schesc'e dottori: cummedia sarda in tres attus*, a c. d. S. ATZENI, Cagliari, Edes,
- PILI 1991. Roberto P., *La «fortuna» di Eleonora d'Arborea agli albori del mito*, «Medioevo. Saggi e rassegne», 16, pp. 135-196.
- PILLONCA 2006. Paulu P. (a c. di), *Remundu Piras. Sedas lizeras (versos inéditos)*, Monastir (Ca), Domos de Janas / Grafiche Ghiani.
- PILOSU 2012. Sebastiano P.(ed.), *Canto a tenore*, voll. I-II, con DVD e CD, in F. CASU-M. LUTZU (a c. di), *Enciclopedia della Musica Sarda*, Cagliari, Società Editrice L'Unione Sarda.
- PIRISI PIRINO 1902. Giovanni Filippo P.P., *Poesia sarda || pro sos triunfos de sa || Regina Sarda Eleonora Ginichessa || de Arborea || naschida s'annu 1347 || e morta de su 1401*. [Ed. acefala, 8 pp. non numerate. Il titolo sta a <p. 1>, sopra la prima ottava. A <p. 8>, dopo l'ultima ottava: «Proprietà litteraria del Poeta ill[e]terato || Pirisi Pirino Giov. Filippo di Borutta» || Ozieri, Tip. Monte Acuto].
- PITZORNO 1984. Bianca P., *Vita di Eleonora d'Arborea*, Camunia, Milano (più volte ristampato, in particolare, «Oscar Storia», Milano, Arnoldo Mondadori, 2010).
- PORCU 2008. Giancarlo P., *Régula castigliana. Poesia sarda e metrica spagnola dal '500 al '700*, Nuoro, Il Maestrale.
- PULINA (2014). Paolo P., *Questo sconosciuto: "su dottore Franciscu Dore de Posada"* [...], https://www.luigiladu.it/Articoli/ppulina_franciscu_dore_posada_2014.pdf, pp. 1-6 (consultato il 20 giugno 2020).
- PUTZULU 1957a. Evandro P., *"Cartulari de Arborea". Raccolta di documenti diplomatici inediti sulle relazioni tra il Giudicato d'Arborea e i re d'Aragona (1328-*

- 1430), «Archivio Storico Sardo», XXV, 1/2 (1957) pp. 71-170 [= ID., *“Cartulari de Arborea”*. *Raccolta di documenti diplomatici inediti sulle relazioni tra il Giudicato d'Arborea e i re d'Aragona* (1328-1430), Padova, Cedam, pp. 5-102].
- PUTZULU 1957b. Evandro P., *La mancata spedizione in Sardegna di Giovanni d'Aragona*, in *Atti del VI Congresso Internazionale di Studi Sardi*, Cagliari, Centro Internazionale di Studi Sardi, pp. 1-77 (estratto).
- PUTZULU 1961. Evandro P., *Documenti inediti sul conflitto tra Eleonora d'Arborea e Giovanni I d'Aragona*, «Archivio Storico Sardo», XXVII (1961), pp. 81-98.
- PUTZULU 1962. Evandro P., *Tre note sul conflitto tra Mariano IV d'Arborea e Pietro IV d'Aragona*, «Archivio Storico Sardo» XXVIII, pp. 131-159.
- PUTZULU 1963. Evandro P., *Nuovi studi su Eleonora d'Arborea*, «Il Convegno. Rivista mensile illustrata», 16, n. 3 (marzo), pp. 1-33.
- PUTZULU 1965. Evandro P., *L'assassinio di Ugone III d'Arborea e la pretesa congiura aragonese*, «Anuario de Estudios Medievales», 2, pp. 333-358.
- QUAQUERO 2005. Myriam Q., *L'Ottocento*, 2. 3. *Musiche e musicisti*, in M. QUAQUERO-A. LIGIOS, *Cappelle, Teatri e Istituzioni Musicali tra Sette e Ottocento*, Sassari, Carlo Delfino (Musiche e musicisti in Sardegna, 3, a c. d. M. Quaquero).
- QUAQUERO, *Le opere ‘sarde’ – Le musiche*, in QUAQUERO 2005, pp. 412-431.
- RAI SARDEGNA 2005, *Gli Archivi della memoria. Sceneggiati storici*, a c. di Gian Giacomo Ortu, Collana diretta da Romano Cannas [...]. *Eleonora la Giudicessa* di M. Serra; regia di A. Pierfederici; Eleonora (L. Lazzari), Branca Doria (A. Pierfederici), <http://www.sardegna.digital library.it>.
- RAI SARDEGNA 2013. *Teatro di sole voci. “Eleonora D'Arborea”*, puntata unica. Autore: G. Dessì; a cura di C. Maccioni, regia di M. Parodi, data di registrazione: 2013/11/07; data di trasmissione: 2013/11/07; durata: 28'00”, <http://www.sardegna.digital library.it>.

RAI SARDEGNA 2014, *Teatro di sole voci. "Eleonora d'Arborea"*. Autore M. Serra; a cura di C. Maccioni, data di registrazione: 2014/01/09; data di trasmissione: 2014/01/09 durata: 28'20", <http://www.sardegнадigital library.it>.

RIPA 2020a. Roberto R., *Eleonora, gherrea e legisladora. Riemerge il testo in sardo scritto da Giuseppe Dessì nel 1963. Il caso. Giampaolo Mele ritrova il prezioso libro di cui si erano perse le tracce*, «L'Unione Sarda», Mercoledì 10 febbraio 2021, Anno CXXXIII, «Cultura», p. 48.

RIPA 2020b. Roberto R., *Il libro in sardo su Eleonora? Spunta un altro Dessì. Il volumetto sulla Giudicessa è di un omonimo di Sanluri. Il caso. Mele: fonti accademiche l'avevano attribuito allo scrittore di Villacidro*, «L'Unione Sarda», Domenica 8 aprile 2021, Anno CXXXIII, «Cultura», p. 60.

ROSEN 1874. Georgij Fedorovic R., *La vita per lo Czar. Melodramma in 5 atti / del barone di Rosen; posto in musica dal maestro Glinka; traduzione letterale di A. De Gortschakoff; versione poetica di Carlotta Ferrari*, Milano, C. Molinari.

RUGGIERI 2005. Franco R., *Le opere 'sarde' – I testi*, in QUAQUERO 2005, pp. 409-412.

SALIS-PINNA 1881. Giuseppe S.-P., *In occasione || della fondazione del monumento || alla Magnanima Concittadina || Eleonora d'Arborea. Sonetto*, «Del celeste riposo ove ne stai», Foglio sciolto, s. n., s. l. , s. a. (NUORO, Biblioteca «S. Satta», Sezione Sarda, Misc. IV D/97).

SAMOÉ 1865. Spirto S., *Ad Homunculus*, «Appendice. Corriere di Cagliari», «Gazzetta Popolare. Giornale politico quotidiano», Anno XVI, n. 201, «Sabbato [sic] 2 settembre 1865», pp. 1-2, http://www.artmus 800.it/public/immagini/gazzettapopolare/1865/0902_173.JPG (consultato il 20 giugno 2020).

SANNA 2003. Mauro G.S., *La morte di Mariano IV d'Arborea nella corrispondenza di Pietro IV d'Aragona*, in A. M. COMPAGNA-A. DE BENEDETTO-N. PUIGDEVALL I BAFALUY (a c. di), *Momenti di cultura catalana in un millennio*, Atti del VII Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Napoli 22-24 maggio 2000), Napoli, Liguori (Romanica Neapolitana, 31), voll. I-II.

- SANNA 2012. Mauro G.S., *Eleonora d'Arborea tra mito e realtà*, in ID. (a c. di), *Historica et philologica. Studi in onore di Raimondo Turtas*, Cagliari, AM&D, pp. 321-336 (Agorà 54).
- SARDIGNA 1919. *Sardigna. Innu Sardu. Poésia de MONTANARU. Musica de LAO SILÈSU*, Paris, Edizione Musicale Sarda, Michel Dillard, s. d. [nella copertina, all'interno di un fregio con lo scudo dei Quattro mori bendati appare la scritta: «Roma, 1919»].
- SCANO 1941. Dionigi S., *Codice diplomatico delle relazioni fra la Santa Sede e la Sardegna*, Parte Prima, *Da Innocenzo III a Bonifacio IX*, voll. I-II, Cagliari, Arti Grafiche B. C. T., I.
- SERRA 1975. Marcello S., *Eleonora la Giudicessa. Un ritratto e 12 tavole di Dino Fantini*, Cagliari, Fossataro.
- SERUIS 2013. Silvia S., *Due medici toscani alla corte di Eleonora d'Arborea*, «Archivio Storico Sardo», XLVIII, pp. 167-205.
- SIMBULA 1991. Pinuccia Franca S., *Casteldoria dote matrimoniale di Eleonora d'Arborea*, «Medioevo. Saggi e rassegne», 16, pp. 117-134.
- SINIS 2007. Salvatore S., *Il Giudicato di Eleonora d'Arborea: dramma in tre atti*, Oristano, S'Alvure.
- SOTGIU 1995. Girolamo S., *Eleonora tra storia e mito*, in MELE 1995, pp. 245-252.
- SPANO 1840. Giovanni S., *Ortographia sarda nationale o siat grammatica de sa limba logudoresa cumparada cum s'italiana dai su Sacerd. Professore Johanne Spanu Bibliotecariu in sa R. Universidade de Kalaris. Parte prima*, Kalaris MDCCCXL, in *Sa Imprenta Regia / Ortografia sarda nazionale ossia Gramatica della lingua logudorese paragonata all'italiana dal Sacerd. Professore Giovanni Spano Bibliotecario della R. Università di Cagliari*, (2 voll.), Cagliari, nella Reale Stamperia.
- SPANO 1999. Giovanni S., *Canzoni popolari di Sardegna*, Salvatore Tola (a c. di), prefazione di A. M. Cirese, 4 voll., Nuoro, Ilisso. [I 4 voll. assemblano le seguenti edizioni ottocentesche: SPANO 1863, *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese. Parte prima, Canzoni storiche e profane*, Cagliari, Tipografia della «Gazzetta Popolare»; ID. 1863, *Canzoni popolari*

inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese. Parte seconda, Canzoni sacre e didattiche, Cagliari, Tipografia della «Gazzetta Popolare»; ID. 1865, *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese. Appendice alla parte prima delle canzoni storiche e profane*, Cagliari, Tipografia della «Gazzetta Popolare»; ID. 1867, *Canzoni popolari in dialetto sardo centrale ossia logudorese. Appendice alla parte seconda delle canzoni sacre e didattiche*, Cagliari, Tipografia Arcivescovile; ID. 1870, *Canzoni popolari inedite storiche e profane in dialetto sardo centrale ossia logudorese. Serie seconda, Canzoni storiche e profane*, Cagliari, Tipografia del Commercio; ID. 1872, *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese. Serie terza, Canzoni storiche e profane*, Cagliari, Tipografia Alagna].

SOZU-MÀSALA 1991. Pepe S.-Màriu M., *Sa paghe e sa Guerra*, «Festa de sa Madonna de Tallà», S'Ulumedu, 2 de Maiu 1991.

TANDA 1995. Nicola T., *Introduzione*, in DESSÌ 1995, pp. 5-23.

TANDA 1981. Renata T., *La tragica morte del giudice Ugone III d'Arborea alla luce di nuove fonti documentarie*, in *Miscellanea di Studi medioevali sardo-catalani*, Cagliari, pp. 91-115.

TOLA 1838. Pasquale T., *Dizionario biografico || degli || uomini illustri || di Sardegna || ossia || Storia della vita pubblica e privata || di tutti i Sardi che si distinsero per opere, azioni, talenti, || virtù e delitti, || opera || di Pasquale Tola [...]*, voll. I-III, Torino, Chirio e Mina.

TOLA 1984. Pasquale T., *Codex Diplomaticus Sardiniae*, Tomus I, in *Historiae Patriae Monumenta edita iussu Regis Carolis Alberti*, Tomus X, 1, e Regio Typographeo, Augustae Taurinorum 1861 [Sassari, ristampa anastatica Carlo Delfino].

TOLA 2006. Salvatore T., *La letteratura in lingua sarda*, Cagliari, Cucc.

TOLA 2018. Salvatore T., *Giovanni Filippo Pirisi Pirino. Il poeta girovago. Nato a Borutta nel 1835 “inventò” la poesia sarda stampata in fogli volanti e venduta nei villaggi*, Cagliari, Edizioni della Torre.

TORRA. Alberto T., *Pergamene e carte della Cancelleria regia*, in *La Sardegna nei documenti dell'Archivio della Corona d'Aragona*, in *Arborensia*, sito ufficiale ISTAR,

Comune di Oristano, <http://www.istar.oristano.it/it/index.html> (consultato il 20 giugno 2020)].

TORRA (c.d.s.)a. Alberto T., *Eleonora de Arborea en el Archivo de la Corona de Aragón*, in MELE (c.d.s.)a.

TRUDU 1986. Antonio T. (a c. di), *Catalogo cronologico delle opere di Oppo*, in MELE (c.d.s.)f.

TRUDU 2009. Antonio T., *Franco Oppo: il musicista organico*, «Insula. Quaderni di cultura sarda», 6 (dicembre), pp. 93-118.

TRUDU 2010. Antonio T., *L'Eleonora d'Arborea di Giuseppe Dessì musicata da Franco Oppo*, «Portales», 11, pp. 84-88.

TRUDU 2018. Antonio T., *Oppo, Franco, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*. <http://www.treccani.it/enciclopedia/>.

TSOLKAS 2016. Ioannis Dimitrios T., *Regaldi Giuseppe, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 86, <http://www.treccani.it/enciclopedia/>.

TURI 1995. Nicola T., *Prefazione*. “*La Sardegna femminile di Dessì*”, in DESSÌ 1995, pp. 7-17.

TURI 2014. Nicola T., *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'Autore*, Firenze, University Press, (Moderna Comparata 9).

URBAN 2013. Maria Bonaria U., *Sardinia on Screen. The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema*, Rodopi, Amsterdam (Studia Imagologica, 21).

UTZERI 2004. Raffaello U., *Ellóri! Ellóri! Grido delle minoranze nella Sardegna medievale*, Roma, Sovera.

VARESE 1957. Carlo V., *Preziosa di Sanluri || ossia || i Montanari sardi || romanzo storico || del Dottor || Carlo Varese*, Milano, Libreria di Francesco Sanvito successore della ditta Borroni e Scotti.

VINCENTIUS 1877 [PSEUDONIMO], *Vincenzo Fiorentino*, «L'Avvenire di Sardegna», 28 luglio 1877, pp. 1-2.

ZICHI 2015. Giuseppe Z., *I cattolici sardi e il Risorgimento*, introduzione di F. Malgeri, Milano, Franco Angeli.

ZURITA 1585. Jerónimo Z., *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», voll. I-VIII, ÁNGEL CANELLAS LÓPEZ (a c. di), basato sulla 2ª ed. corretta e ampliata nel 1585 dallo stesso Zurita; ed. consultabile in rete: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2448> (consultato il 20 giugno 2020). [*Edición electrónica de José Javier Iso* (coord.), María Isabel Yagüe y Pilar Rivero, 2003].

UNA «STANZA SARDA» E LA LEGGENDA DI
UNA FONTE CHE SMASCHERA I LADRI SPERGIURI

Paolo Cherchi

A Lina, mia sorella maggiore

Una leggenda vuole che in Sardegna esista una fonte che rende ciechi gli spergiuri e i bugiardi. I primi a subire tale punizione sarebbero gli autori che ne parlano senza aver mai messo piede nell'isola. Li assolve, però, una pratica e addirittura una legge della fantasia umana cifrata in quel detto aureo di Tacito «*omne ignotum pro magnifico est*», poi ripreso da Vico nel primo dei suoi assiomi o dignità preposte alla *Scienza Nuova*, e questo *ignotum* di solito favorisce la nascita delle leggende.

È normale che chi non conosce una realtà la immagini diversa da quella che lo circonda e che gli è familiare. Il principio sussiste anche se variamo leggermente il detto in «*omne ignotum pro mirabile est*», introducendo la nozione di «meraviglia» o di reazione davanti ad eventi o fenomeni che hanno del portentoso e del fantastico che per definizione è sempre diverso dalla normalità, e le leggende prediligono eventi meravigliosi. Inoltre alcune leggende sono più misteriose di altre, specialmente quelle legate al mondo naturale, perché sono antiche quanto il mondo e non hanno storici, come invece accade per le leggende con protagonisti umani, come ad esempio nei miti.

Ora la leggenda di cui ci occupiamo ha tutti i requisiti per essere misteriosissima: presenta un fenomeno naturale e lo colloca in Sardegna ossia in un luogo lontano e remoto, quindi ideale per immaginarvi il *meraviglioso* e il *diverso*. Non sappiamo chi l'inventò, perché le leggende sono più misteriose se celano le loro origini. In compenso hanno chi ne stila un atto di nascita registrandole per primo e facendole così emergere nella storia. Ora da quel che risulta, il primo scopritore a registrare questa leggenda fu Solino, e da lui partiremo per ricostruire la vita di questa leggenda, e quindi vedere come è stata tramandata fino al giorno in cui

muore, ma non di esaurimento, come accade spesso alle leggende, bensì per un'opera di estromissione dalla sfera di queste.

È quanto intendiamo dimostrare in questa breve nota che non ha altra pretesa se non quella di aggiungere all'archivio di cose sarde anche questa strana leggenda. La materia è cosa di poco conto, ma nondimeno susciterà problemi insospettati sia di natura patriottica sia di natura teologica; e ciò compenserà in parte la fatica della ricostruzione di una leggenda apparentemente effimera.

Salvo errore, il primo autore a mettere in circolazione l'idea di una fonte sarda con poteri mirabili fu Solino:

Contra quidquid aquarum est varie commodis servit. Stagna pisculentissima. Hibernae pluviae in aestivam penuriam reservantur, nam homo Sardus opem plurimam de imbrido caelo habet: hoc collectaneum depascitur, ut sufficiat usui ubi defecerint scaturrigines. Fontes calidi et salubres aliquot locis effervescunt, qui medelas adferunt aut solidant ossa fracta aut abolent a solifugis insertum venenum aut etiam ocularias dissipant aegritudines. Sed qui oculis medentur, et coarguendis valent furibus: nam quisquis sacramento raptum negat, lumina aquis attrahat: ubi periurium non est, cernit clarius, si perfidia abnuat, detegitur facinus caecitate, et captus oculis admissum fatetur.¹

Solino è l'autore della metà del III secolo che scrisse il *De mirabilibus mundi*, noto anche come *Polyhistor*, un'opera che in una cornice corografica inserisce un numero altissimo di curiosità, tanto che l'editore moderno, il grande Theodor Mommsen, preferì il titolo di *Collectanea rerum memorabilium*, anch'esso presente nella tradizione. Da qui ricaviamo il

¹ In questo caso, come per tutte le altre citazioni latine, offriamo una traduzione di servizio: «D'altra parte le acque della Sardegna offrono vari benefici. I laghi hanno un grande abbondanza di pesci. Le piogge invernali vengono raccolte per sopperire alla scarsità estiva, perché i sardi hanno una grande ricchezza per quel che riguarda la piovosità dei cieli. I sardi consumano l'acqua raccolta e questa è sufficiente dove non esistono fonti gorgoglianti. Fonti belle e abbondanti sono ricavate in molti posti. Esse offrono cure per le ossa rotte, e sono un antidoto contro il veleno iniettato dalle solifughe, e anche per curare malattie degli occhi. Ma le cure degli occhi hanno anche il potere di scoprire i ladri. Chiunque nega con giuramento di aver fatto un furto e si lava gli occhi con quest'acqua vede meglio se non ha commesso spergiuro. Se, invece, qualcuno falsamente nega questo spergiuro, il suo crimine viene manifestato da cecità; una volta colpito agli occhi è obbligato a confessare». Cfr. SOLINUS 1864, pp. 51-52.

passo contenuto in un capitolo nel quale Solino traccia un profilo geografico e storico della Sardegna, ricordando i suoi primi abitanti, le loro storie e i loro costumi, e citando gli *auctores* dai quali avrebbe ricavato i dati che riporta.

Solino trasmise al mondo di lingua latina – vale a dire a tutto l'ambito del Medioevo e del Rinascimento — una serie di notizie che raccoglieva da autori greci e latini (fra questi ultimi soprattutto Plinio e Pomponio Mela), prestando particolare attenzione ai *mirabilia*, alle cose che destavano meraviglia e che assicurarono all'opera una fortuna straordinaria e ne fecero un modello imitativissimo. Una fontana che scopre gli spergiuri è certamente una cosa ben degna di stare fra le cose che destano meraviglia, molto più delle notizie relative al cielo piovoso. Grazie a Solino la leggenda della fontana sarda entrò nelle liste dei portenti di natura che affascinano sempre numerosi lettori.

La riprese Isidoro di Siviglia e l'accorse nelle sue *Origines* o *Etymologiae*:

Fontes habet Sardinia calidos, infirmis medellam praebentes, furibus caecitatem, si sacramento dato oculis aquis eius tetigerint.²

È una nota scarna, ma il fatto che fosse inserita in un'opera fortunatissima e consultata per secoli le assicurò una presenza costante.

Il dato figura anche in Prisciano che traduceva Dionisio in versi un testo che fu diffuso con il titolo di *Periegesis Prisciani*:

Sardoniae postquam pelago circumfluat tellus,
fontibus e liquidis praebebat miracula mundo,
qui sanant aegros, pandunt damnantque nefando
Periuros furto, quos tacto flumine caecant.³

² «La Sardegna ha fonti calde, che danno cura agli ammalati, cecità ai ladri se questi, fatto un giuramento, si toccano gli occhi con la sua acqua». Cfr. ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae sive Origines*, XIV, 40, ed. W.M. Lindsay, Oxford, Oxford University Press, 1911.

³ «Dopo questa [i.e. le Baleari] la terra di Sardegna, circondata dal mare, offre al mondo dei miracoli con le sue fonti e le sue acque che sanano gli ammalati, rivelano e condannano gli spergiuri per il nefando furto, accecandoli non appena toccano il fiume». Cfr. *Periegesis Prisciani* 1883, vv. 466-469, p. 290.

E dopo secoli, la notizia riappare fra gli enciclopedisti del Duecento. Lo prova il caso di Vincent de Beauvais nel suo *Speculum naturale*, che al Libro XX, 166, ripete quanto poteva leggere in Solino:

Econtra quidquid aquarum est varie commodis servit, sane calidi fontes et salubres aliquod locis effervescunt qui medela afferunt aut ossa fracta solidant, aut a solifugis insertum venenum abolent. Autem etiam occultas aegritudines dissipant. Et qui occulte medentur, etiam arguendis furibus valent.⁴ [p. 262, d. 1494]

Interessante in questa versione è l'interpolazione di un altro dei *mirabilia* sardi: alcune fonti che curano la puntura della *solipuga* che noi chiamiamo *argia*.

Una volta entrata nelle opere di consultazione, queste notizie trovano una via aperta alla divulgazione. Il primo a dar notizia di questa leggenda nel nostro volgare fu Fazio degli Uberti nel *Dittamondo*, precisamente nel canto dodicesimo del terzo libro dove riporta varie leggende relative alla Sardegna, dall'aria pestilente, all'erba che provoca il «riso sardonico», alla mancanza di serpenti e di animali velenosi, con la sola eccezione della *solipuga*. Fazio parla anche delle fonti in Sardegna:

Io non la vidi, ma ben l'udio da tale
A cui do fe', che v'era una fontana
Ch'a ritrovare i furti molto vale
[...]
Parlar'udimmo e ragionar all'hora
Che v'è un bagno, el quale ripara
Et salda ogni osso rotto in poco d'hora.⁵

⁴ «Eppure per quanto riguarda le acque, supplisce variamente ai fabbisogni, sia con fonti calde e salubri che in alcuni luoghi gorgogliano e offrono cure o rafforzano ossa fratturate, o annullano il veleno iniettato dalle solifughe. Curano anche malattie nascoste, e quelle che curano in modo segreto servono anche a smascherare i ladri». Cfr. BELLOVICENSIS 1485, XX, 165; fol. 262r. Il dato si trova nel capitolo intitolato *De medicinis ex ipsis scorpionibus*, in cui si parla della *solipuga*, ossia dell'«argia».

⁵ UBERTI 1952, III, 12, vv. 43-45 e 97-99.

Sono notizie che Fazio riceve da fonti che giudica affidabili, e a guidarlo nel viaggio è Solino! E naturalmente le trova meravigliose, come farebbe ogni autore che voglia dare ai suoi lettori cose veramente mirabili.

Siamo alla metà del Trecento, e perdiamo le tracce della leggenda per quasi due secoli. Sospettiamo che rimase in vita, ma non sappiamo dove, anche se abbiamo frugato qua e là, inclusi i *Commentari urbani* di Raffaello Maffei, il Volterrano, il più puntiglioso raccoglitore di dati mescolati a *mirabilia*. Per ritrovarle dobbiamo andare in Sardegna dove spunta con qualche riserva da parte del raccoglitore.

Questi è Sigismondo Asquer il quale la reintrodusse in circolazione ma già ne contestava la credibilità: era un sardo che forse in quella leggenda vedeva non tanto una superstizione quanto una creazione che poteva essere imputata ai sardi stessi con tutta l'irrisione che essa poteva comportare. Vi accenna nella *Sardiniae brevis historia et descriptio* che fu incorporata nella *Cosmographia universalis* di Sebastiano Münster del 1550. Qui il passo relativo alla nostra leggenda dice:

Fabulantur quidam scriptores in Sardinia fontem esse, cuius aquae fures arguunt, ideoque hoc pacto: Si latro furaverit se furtum non admisisse, eaque aqua qua lavaverit manus seu oculos, caecitate animadvertitur: sin furtum non admisit, clariores acquirit oculos. Certe huius fontis hodie nulla extat notitia.⁶

Arquer è consapevole che ai suoi giorni (metà del Cinquecento) l'immagine della Sardegna sia del tutto libresca («*fabulantur quidam scriptores*»), e questa consapevolezza orienta la sua opera in senso demitizzante.⁷

⁶ «Si favoleggia da parte di alcuni scrittori che esista una fonte che smaschera i ladri, e lo fa con questo patto: se il ladro avrà rubato e non ammetterà il furto e con quell'acqua si laverà le mani o gli occhi, si ritroverà cieco, se invece non avrà commesso il furto, la vista gli si farà più chiara. Di questa fonte non risulta oggi con certezza alcuna notizia». Cfr. ARQUER 1550, p. 244. Ma si consulti anche l'edizione moderna: ARQUER 2007, p. 44.

⁷ Si veda: LANERI 2019, pp. 311-331.

Ma la leggenda riemerge nell'opera postuma di Leandro Alberti,⁸ il quale non ha prevenzioni patriottiche, e il solo rimpianto che sembra avere è quello di non poter dare notizie più specifiche ai lettori della sua veramente grande guida turistica, quasi un *Baedeker* del pieno Cinquecento:

Dicono alcuni essere in questa isola una fontana, con l'acqua della quale in tal guisa si scoprivano i ladroni, cioè giurando colui, che è incolpato, et lavandosi le mani et gli occhi, et giurando il falso, cioè negando di haver fatti il furto, et havendolo fatto, incontenente rimaneva cieco, et non l'havendo fatto, gli diventavano gli occhi più chiari et più belli. Vero è che potrebbero essere, che già vi fusse detta fontana, ma al presente non si ritruova di questa vestigio.⁹

Leandro Alberti era morto nel 1552 e il libro dal quale abbiamo estratto la citazione è del 1561, quindi postumo. Esso doveva essere una continuazione dell'opera *La descrizione di tutta Italia*, uscita nel 1550. Le due opere poi fuse insieme ebbero numerose edizioni e costituirono un vero *bestseller* stampato per l'ultima e dodicesima volta nel 1631.

Sembra chiaro che Alberti conosca il testo di Arquer e che lo traduca cercando di renderlo più chiaro glossandolo. In ogni modo, entrambi gli autori ebbero ampia diffusione e la leggenda riprese vita, anche se non si deve dimenticare che la *Cosmographia* di Münster non ebbe circolazione in Italia per essere l'autore un luterano, fatto che costituì alla fine il capo d'accusa maggiore contro Arquer che con l'autore tedesco aveva collaborato.

Risponda anche Antonio de Torquemada che ricorda la fonte di cui legge in Solino, ma, avendo visitato la Sardegna, non ne sente parlare dagli isolani e naturalmente non la vede in alcun luogo. Comunque la menziona nel suo *Jardin de flores curiosas* del 1570:

Solino tratando de la isla de Cerdeña, dice que hay en ella ciertas fuentes muy saludables, y entre ellas una que sana con su agua las enfermedades de los

⁸ Sull'opera di Leandro Alberti come sul contesto generale degli studi geografici umanistico-rinascimentale si consulti: PETRELLA 2004.

⁹ ALBERTI 1567, pp. 10-11. In questa edizione rispetto a quella anteriore del 1561 si aggiungono delle carte geografiche.

ojos y que también aprovecha para averiguar los hurtos de los ladrones; porque el que negare con juramento el hurto que oviere hecho, lavándose con aquella agua pierde la vista; y el que jura la verdad le queda con ella más clara que de antes, y el que porfía en negar su maldad queda ciego para siempre. De esta fuente no se tiene agora noticia; que yo he residido algún tiempo en aquella isla y ninguna cosa oí ni entendí tratar de ella.¹⁰

Riporta la leggenda della fontana «svela-spergiuri» Giovanni Francesco Fara nella sua *Corographia sarda* in quattro libri che apparvero solo nel 1835, ma scritti nel periodo 1580-1585. È un passo interessante per vari motivi. Intanto perché riporta la nostra leggenda, e lo fa in modo simile/diverso da quello visto in Arquer:¹¹ di questi conserva l'atteggiamento scettico, e tuttavia cerca in qualche modo di «contestualizzare» la leggenda e di trovarle una qualche misura di veracità.

L'astenersi dal negare in modo categorico la leggenda, crea la possibilità di mantenerla in vita magari riportandola ad un luogo comune lette-

¹⁰ ANTONIO DE TORQUEMADA, *Jardín de flores curiosas*, edición electrónica preparada por Enrique Suárez Figaredo, *Lemir* 16 (2012): https://parnaseo.un.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/07_Jardin_Flores_Torquemada.pdf, p. 679. Sull'episodio si veda: PABA 2019, p. 300. Vale la pena trascrivere un'altra pagina di Torquemada riguardante la «magia» nel mondo sardo, una pagina fino ad ora dimenticata che descrive la morte al rogo di una giovane posseduta dal diavolo: «Y para verificación, así de lo que digo como de ser verdad que los demonios engañan las mujeres dándoles a entender lo que hace a su dañado propósito, os diré lo que vi estando en la isla de Cerdeña, en la ciudad de Callar, donde entonces se trataba de la inquisición de algunas brujas las cuales decían comunicarse con las de Francia y Navarra, que había poco tiempo que fueran perseguidas y castigadas; y fue que una doncella muy hermosa, de edad de diez y siete o diez y ocho años, atraída por una destas brujas vino a tener sus inteligencias y comunicación con un demonio, el cual venía algunas veces a visitarla en figura de uno de los más hermosos y más gentiles hombres del mundo, y así la traía engañada y tan a su voluntad como quería; porque la doncella se enamoró estrañamente de su gentileza. El cual cuando ya vio que era tiempo, dio orden como se descubriese el delito, y, siendo la doncella presa por ello, jamás se pudo acabar con ella que se reconciliase, antes muy obstinada en pensar que el demonio la había de valer como le había prometido, y también en la afición y amor que con él había tomado (sobre lo cual decía muchas cosas que espantaban a los que la oían), con su pertinacia y engaño dejó meterse viva en el fuego llamando siempre por él, adonde recibió el pago que merecía de su locura perdiendo juntamente el cuerpo y la ánima, que con tan gran facilidad pudiera salvar muriendo cristianamente y arrepintiéndose de su pecado y recibiendo con paciencia la muerte. (Tratado tercero, ed. cit., pp. 721-722). È un episodio irrilevante per la nostra leggenda; comunque contribuisce a mettere in luce la «mentalità» dell'autore, propenso a vedere potenze occulte nei fenomeni di cui non si trovano spiegazioni «razionali».

¹¹ Non è improbabile che anche in questo caso Fara abbia presente l'opera di Arquer senza però volerla citare e in qualche modo, allargandosi ad una documentazione trasversale, contesti o almeno attenui lo scetticismo di Fara. Sui rapporti tra i due autori, si veda LANERI 1998-1999, pp. 137-152.

rario; ma anche tale possibilità può a sua volta screditare la leggenda ascrivendola fra le creazioni letterarie prive di fondamento storico, come farà qualche anno più tardi un autore di formazione teologica e molto insospettito davanti ad un fenomeno di magia. Comunque per il momento citiamo l'intero passo di Fara:

Comitatus Goceani, non procul a Benetutti, ubi ferunt prope centum adesse fontes huiusmodi calidi et salubres, qui teste Iulio Solino in *Polyhistor* cap. 9, medelas adferunt, et solidant ossa fracta, abolent a solifugis insertum venenum, et oculares etiam morbos dissipant. Incola tamen parum illis utuntur; quo factum est at antiquae thermae in eis conditae neglectae conciderint. Sed, ut idem fabulatur Solinus, iidem fontes qui oculis medentur, coarguendis furibus valent. Nam qui sacramento raptum negat lumina illis aquis madefaciens, ubi periurium non est, cernit clarius; si perfidia periuerat, detegitur facinus caecitate, et captus oculis, admissum tenebris fatetur. Unde Ennius cecinit in Dionis Panegyrico:

Sardinia postquam pelago circumflua tellus,
Fontibus eliquidis, praebet miracula mundo;
Quod sonant agros, pandunt, damnatque nefando
Periuros furto, quos tacto lumine caecat
Amnis....
Et Iuvenalis cecinit:
Casus hic a multis cognitus, et iam
Tritus, et e medio fortuna ductus acervo,
Fur qui Sardois maxime dignus aquis

Sed huiusmodi fontis in Sardinia nulla nunc extat notitia, licet similem fontem reperiri in Bithynia tradat Plinius lib. 2 *Naturalis Historiae*; et in Sicilia esse tradat Hermolaus, in castigatio. Plinii; et iuxta Thianam, ut refert Philostratus in secundo volumine vitae Apollonii; et in Ethiana, ut testatum reliquit Diodorus Siculus dicto lib. 3. Aquam autem medicam esse in Olienae agro regionis Ouglistri, et in antro, Divo Luxorio sacro, regionis Montis Leonis, eius die festo stillantem, multi tradidere.¹²

¹² «Nel contado del Goceano, non lontano da Benetutti, dove dicono che vi siano un centinaio di fonti simili, calde e salubri, e che, secondo la testimonianza di Solino (*Polyhistor*, cap. 9) apportano cure e rafforzano le ossa rotte, eliminano il veleno iniettato dalle solipughe, e curano le malattie degli occhi. Gli abitanti ne fanno poco uso, e per questo le antiche terme costruite su queste fonti sono andate in rovina. Ma come racconta lo stesso Solino, quegli stessi abitanti apprezzano delle fonti che curano gli occhi sfidando i ladri. Infatti, chi nega con giuramento di aver commesso un furto e si bagna gli occhi con quell'acqua, se

Fara cita Solino dall'edizione di Camerte del 1520, e da qui ricava la citazione di Giovenale che però riporta male: infatti i primi due versi sono effettivamente di Giovenale (XIII, 9-10), ma il «*fur hic sardois maxime dignus acquis*» è un *adagium* come lo definisce Camerte, il quale, però, non dà indicazioni più precise.¹³

È vero: la testimonianza di Fara non aiutò a diffondere la leggenda, e ciononostante è interessante per il semplice fatto che un sardo la includa in un'opera che doveva essere fededegna anche nel far conoscere una possibile «superstizione» dei sardi. Egli non crede che questa leggenda abbia un fondamento di vero, però in lui la vena negativa non ha la forza che abbiamo visto in Arquer: in fondo non era una leggenda che disonorava la terra che l'ospitava, e dopo tutto era stato Solino e riportarla.

non ha commesso spergiuo vede più chiaramente, mentre se spergiuo con perfidia, viene subito scoperto il crimine dalla cecità, e una volta arrestato e ammette di averlo commesso. Per questo Ennio nel panegirico di Dioniso cantò: “Dopo di che [toccò] la Sardegna, terra circondata dal mare, e che con le sue fonti d'acqua offre miracoli al mondo, perché sanano gli ammalati, svelano e condannano gli spergiuri per il loro furto nefando, perché toccandosi gli occhi con quell'acqua li acceca”. E Giovenale cantò: “Questo caso è molto conosciuto e già perfino trito e tirato per caso fuori dal mazzo, questo ladro è sommamente degno delle acque sarde”. Ma allo stesso tempo si deve dire che di questa fonte in Sardegna non risulta notizia alcuna; tuttavia Plinio nel lib. 2 della *Naturalis Historia*, riferisce che si trova una fonte simile in Bitinia, e Ermolao, nelle sue *Castigationes Pliniana*e dice che ve ne sia una in Sicilia; e ve ne sia una presso Tiana, come riferisce Filostrato nel secondo volume della *Vita di Apollonio*; e di una presso Tiana riferisce Diodoro Siculo nell'opera citata, lib. 3. Molti riferirono che una fonte medica si trovi ad Oliena nell'Ogliastra, e in una grotta sacra dedicato al santo Lussorio, nella regione di Monte Leone, dicono che una fonte sgorgi nel giorno della sua festa». Cfr. FARA 1835, lib. I, cap. *De fontibus*, pp. 34-35.

¹³ Fara ha sotto gli occhi il testo *Ioannis Solini Camertis minoritani, atrium et sacras theologiae doctoris in C. Iulii Solini Polyhistor enarrationes*, Vienna, Singrenius, 1520, p. 76, dove nelle glosse al testo di Solino si citano Giovenale e l'adagio in modo ravvicinato, e ciò potrebbe aver indotto Fara a citare erroneamente. Per quanto riguarda l'adagio, non saprei indicare la fonte pur avendo visto molte raccolte di materiali paremiologici. Ricordo che Pasquale Tola si occupa della nostra leggenda e attribuisce, ma dubitativamente, il proverbio a Giovenale: «Di queste fonti favolose dee forse intendersi quel verso non ben certo di Giovenale, con cui, biasimando il poeta la perfidia dell'amico che avea negato a Calvino il deposito di dieci sesterzi, esclama, *Fur hic sardois maxime dignus aquis*», nel *Codice diplomatico di Sardegna, con altri documenti storici, Dissertazione sopra i monumenti storici e diplomatici di Sardegna anteriori al secolo XI*, Torino, Chirio e Mina, 1845, vol. I. p. 33.

In termini più o meno identici la leggenda era stata riportata di Tommaso Porcacchi nel suo *Le isole più famose nel mondo*:

Dicono che al tempo antico v'era una fontana con l'antiche superstizioni: dalla cui acqua, se alcun ladro per modo di giuramento s'havesse lavato le mani et gli occhi, giurando di non haver commesso il furto, di che veniva incolpato, subito s'accieca se giurava il falso; ma gli occhi gli venivano più chiari e belli se non haveva rubato la cosa appostagli. Tuttavia non s'ha di questa fonte hoggi, ne del luogo alcuno indicio.¹⁴

E questa fonte insolita e meravigliosa non poteva mancare nell'enciclopedica rassegna di «*fonte*» che occupa il tredicesimo libro dei *Dies caniculares* di Simone Maioli, vescovo di Volterra:

Oculis autem noxiae quoque sunt si Aethnicam eam superstitionem credere velimus. Solinus enim sic habet cap. 9: In Sardinia fontes sunt, qui oculis medeantur et corrigendis valeant furibus nam quisquis sacramento raptum negat, lumina aquis attrectat, ubi periurum non est, cernit clarius; si perfidia abnuat, detergitur facinus caecitate, et captus oculis admissum facinus fatetur.¹⁵

E commenta: «*baud dubie id ad superstitionem pertinet Ethnicam*». Comunque sia, le superstizioni, una volta riconosciute come tali, possono essere ricordate impunemente anche da persone molto diffidenti verso le credenze magiche.

Non tutti erano della stessa opinione, anzi qualcuno decise di rivedere la leggenda da un punto di vista meno benevolo e a condannarla fermamente; e per farlo dedicò un capitolo di una sua opera.

Inaspettatamente la leggenda sarda assurgeva al livello di problema teologico la cui soluzione poteva porla a rischio di scomparsa si si pro-

¹⁴ PORCACCHI 1576 [1572], p. 49.

¹⁵ «Ve ne sono alcune nocive agli occhi, se vogliamo credere a quella superstizione pagana. Infatti, così dice Solino nel cap. 9: "In Sardegna vi sono fonti che curano gli occhi e valgono a correggere i ladri. Infatti se uno di questi nega con giuramento di aver commesso un furto e si tocca gli occhi con quell'acqua, se non è uno spergiuro vede in modo più chiaro; se invece con perfidia lo nega, si scopre il suo crimine dalla cecità, e confessa di aver commesso il crimine una volta che viene colpito agli occhi"». Cfr. MAIOLI 1597, p. 623.

vava che, dopo tutto, era un falso problema, perché la fonte era una pura invenzione di cui non valeva la pena discutere.

L'autore in questione si chiama Tomaso Garzoni, il quale creò una «stanza sarda» nel suo libro *Serraglio degli stupori del mondo*. L'opera, piuttosto voluminosa come si conviene ai libri eruditi dell'epoca, è suddivisa in dieci «appartamenti ciascuno dei quali è ripartito in stanze», riconoscibili ciascuna dal suo attributo.

La nostra *Stanza sesta detta sarda* fa parte dell'*Appartamento in specie meraviglioso*, il decimo e ultimo, e la stanza che ci interessa è la penultima del libro. Premettiamo che il capitolo di circa 20 fitte pagine non è dedicato interamente alla leggenda sarda, la quale, però, avvia il tema e segna il tono della trattazione. Comunque ad essa viene dedicata una prima parte del capitolo grazie alla quale vien impostato il problema della leggenda della fonte di cui bisogna capire lo strano potere di smascherare gli spregiuri.

Si tratta di potere naturale oppure magico e/o diabolico? In questo secondo caso la Chiesa non può esimersi dall'interessarsene in quanto dove il diavolo fa capolino, la Chiesa deve essere guardinga; se invece quel potere fosse naturale, sarebbero stato compito dei «naturalisti» darne una spiegazione.

Tomaso Garzoni (1549-1589) era un canonico lateranense ed era autore di numerose opere di varia erudizione, fra cui la celebre *Piazzza universale di tutte le professioni del mondo*. Era un militante impegnato della Chiesa in un periodo in cui questa correva ai ripari contro gli effetti della Riforma e cercava di frenare nel modo migliore la grande ondata di superstizione e di pratiche magiche sollecitate in gran parte dalle insicurezze sociali e religiose. Non è neppure il caso di ricordare i roghi che si accesero in molte piazze italiane ed europee per bruciare streghe e stregoni ed eretici. Né sembra necessario dedicare qualche paragrafo allo scontro che andava profilandosi fra una nuova visione scientifica del mondo e le resistenze che le opponeva una visione «magica» del mondo: pochi paragrafi non direbbero niente, e molti paragrafi ci porterebbero fuori tema.

Il punto però è che tutti sappiamo che un uomo di Chiesa è avverso alla superstizione e alla magia almeno quanto lo è alla scienza che mette in dubbio le sicurezze garantite dal credo religioso. Garzoni scrisse

un'opera che segue quella strada di mezzo che la Chiesa perseguiva avendo inventato due forme di «magia», una *bianca* ed una *nera*. Quest'ultima era quella in cui partecipava il diavolo, mentre la prima era di un tipo che la ragione e la scienza riuscivano a spiegare e quindi a riportare alla normalità. Ad esempio, se una statua suda, non bisogna pensare che sia il diavolo o un intervento divino a produrre questo fenomeno, ma capire che la porosità del materiale della statua assorbe l'umidità dell'aria che poi un caldo eccessivo fa essudare. Riuscire a spiegare fenomeni simili in termini naturali o di scienza naturale significa ridurre la presenza del diavolo e dei miracoli nel mondo. E il libro di Garzoni si occupa prevalentemente di questa *magia bianca* cercando di offrire le spiegazioni di fenomeni naturali avanzate da teologi e uomini di scienza.

Il libro fu pensato come una rassegna di questi fenomeni paranormali, ma Garzoni non arrivò a pubblicarlo a causa della sua morte prematura. E l'opera tardò a vedere la luce anche perché un altro compagno dello stesso ordine, Cicogna Strozzi, usò il titolo di *Palazzo degli incanti*, che era quello originariamente voluto da Garzoni. Fu il fratello Bartolomeo a curare la stampa dell'opera dandole il titolo baroccheggiante di *Serraglio degli stupori del mondo*, e vi aggiunse vari paragrafi e talvolta intere pagine con nuovi dati e indicazioni, sempre evidenziate come tali. L'opera uscì a Venezia nel 1613.¹⁶

Garzoni avvia il discorso osservando che Ariosto aveva parlato di una coppa che rivela le infedeltà delle consorti, presentando così un fenomeno affine a quello della fonte sarda. Quindi riporta vari passi classici che descrivono la Sardegna come un sandalo, come una terra priva di animali velenosi, eccetto la «solipuga»; quest'ultima lo porta a parlare dell'aria appestata, in parte da questo animale e in parte da un'erba «sandonia», così chiamata da Solino, ma da Pausania identificata con una forma di apio.

¹⁶ Di quest'opera non si ebbe alcuna ristampa. Solo in tempi recenti, un cenacolo di studiosi romagnoli di Bagnacavallo, luogo di nascita di Garzoni, ha curato una ristampa semi-anastatica con prefazione nostra: *Il Serraglio degli stupori del mondo con le aggiunte del fratello Bartolomeo Garzoni. Introduzione di Paolo Cherchi*, Russi (RA), VACA (= Vari cervelli associati), 2004.

Ricordiamo questi dati perché servono a mostrare che Garzoni parla sempre con le conoscenze adeguate per i temi che tratta. Dopo questi dati, viene a parlare della fonte che dà il nome alla stanza. Citiamo il passo apportandovi qualche taglio che servirebbe a confermare la «scienza» dell'autore, ma sono passi che abbiamo già visto; comunque i lettori apprezzeranno l'ampiezza e perfino lo sfoggio compiaciuto di erudizione leggendo solo i paragrafi che trascriviamo:

In quella [Sardegna] sono fonti caldi, molto salutari, et medicinali, onde simili acque consolidano l'ossa, scacciano il veleno delle bestiolette di sopra memorate, et curano l'infermità de gli occhi, se ben ne spergiuri fanno contrario effetto accecandoli, il che essendo da dovero stuporoso quindi a questa stanza si pone il titolo di Sarda, poiché la prima meraviglia

da contemplarsi quella si propone. Se per cosa naturale dobbiamo tenere quel fonte dell'isola di Sardegna, il quale viene riferito far questo effetto, che discopre chiaramente gli atti spergiuri delle persone false, et inique, con che insieme si specula se possa esser vero quel tanto, che finge l'Ariosto di coppa, nella quale non potevano beber quelli che havevano le mogli adultere et impudiche. Onde scrive quella stanza nel fine del quarantesimo secondo canto:

Se vuoi sapere se la tua sia pudica

[...]

Hora si risponde al proposto dubbio, che Dionigi Afro, secondo la traslatione di Phennio attesta per cosa vera et reale in quei versi:

Sardiniae postquam pelago circumflua tellus

[...]

Periuros furto, quos tacto lumine caecant

E questa istessa cosa conferma Solino nel luogo di sopra dove tratta dell'isola di Sardegna dice quelle parole: "Nemo quisquis sacramentum raptum negat [...] tenebris fatetur". E a proposito di questo nota Plinio nel trigesimo primo delle sue historie al capitolo secondo che in Bitinia se trova un fiume chiamato Olacha che fa sentire le sue acque a spergiuri come fiamme ardenti [...] Aggiungi a questo che Stefano Historico greco conferma il medesimo di un altro fonte in Sicilia nomata Palicena. E Filostrato nel secondo libro della vita di Appollonio di Tiana dice un'altra cosa di una simile di una fontana vicino a Thiana la quale bevuta da spergiuri li stropia di modo che non si possono più patire da quell'acqua. Quanto poi alla coppa o al vaso di Ariosto [...].

Ma nonostante l'autorità di tanti uomini gravi, è chiara cosa che in Sardegna ai nostri giorni non si trova quel fonte che scopre e castiga gli spergiuri. [...] E se per questi fonti nel tempo degli antichi idolatri si ritrovarono, è cosa verosimile anzi del tutto ragionevole che non la natura dell'acqua operasse questi me-

ravigliosi effetti. Essendo impossibile che i secreti nostri non palesati per questo naturalmente, ma che il demonio meschiasse le sue operationi in tali acque per far credere a gli antichi che in quelle consistesse una certa deità (pp. 706-707).

Garzoni allarga il regesto degli autori moderni che ricordano leggende analoghe e cita alcune pagine dei *Dies geniales* di Alessandro d'Alessandro, il quale ricorda che gli antichi solessero giurare sulle acque dell'Averno perché evidentemente alle acque attribuivano proprietà sacre. Chi spergiurava, dunque, infrangeva un patto fatto con una divinità ed era punito con un malessere. Con una simile constatazione il grande giurista napoletano offriva una spiegazione di questa reazione divina: le acque dello Stige erano così mefitiche che chi sostava sulle sue rive anche per breve tempo si ammalava a causa degli effluvi nocivi.

Inoltre Alessandro d'Alessandro ricorda varie altre fonti che producono effetti strani — come ad esempio una fonte dedicata al dio Libero o Bacco nei pressi di Andro, le cui acque in un determinato giorno festivo dell'anno prendono il sapore del vino — e che i *Dies geniales* registrano fedelmente. Ma Garzoni osserva che:

Tali historici allegati sono stati troppo creduli a queste meraviglie che non hanno in loro verosimilitudine alcuna; e che si sian fondati qualche volta sui detti dei poeti, per natura loro mendaci et favolosi, e alcuna volta uno habbia preso dall'altro senza discorrere più oltre se le cose stanno nella maniera che si raccontano.¹⁷

Importante in quest'ultima constatazione è il fatto che dati così straordinari siano «presi dagli altri», cioè che nascano non dall'osservazione diretta degli autori ma dai libri che essi leggono.

Torneremo presto su questo punto. Per il momento ricordiamo — perché di aiutano a spiegare la serialità di questi fatti «stuporosi» — che nel resto del capitolo Garzoni, con l'apporto del fratello Bartolomeo, analizzano altri casi che creano stupore e che entrano nella stanza sarda perché presentano fenomeni affini a quelli della nostra fonte.

¹⁷ *Ivi*, p. 708.

Il primo di questi casi è quello della coppa di Ariosto che rivela o no la fedeltà delle consorti; un altro è quello riguardanti le voci degli uccelli e delle voci umane che sembrano venire dal sottosuolo; infine il fenomeno delle giovenche che vengono ingravidate da un vento che soffia dall'Occidente. In tutti questi casi si vede un intervento della natura su fatti psicologici e di elementi che modificano altri elementi (il vento che ingravida un animale). Importanti sono in questa trattazione le considerazioni sulla virtù «probatoria» dell'acqua che veniva usata nei riti nei quali si provava la fedeltà o meno delle mogli. Era una «purgazione» simile alla «prova del fuoco», e Garzoni rinnega tutte queste prove in quanto non provano niente, non essendo possibile che un elemento esterno conosca i sentimenti umani.

Ricordiamo questa discussione perché ad essa alluderà anche Francisco de Vico. In tutti questi casi Garzoni utilizza due costanti metodiche: da una parte raccoglie un numero sempre alto di casi analoghi di un fenomeno, e dall'altra trova le *auctoritates* che servono a mettere in dubbio la veracità di quei casi. Il primo procedimento metodologico ricostruisce una serie di fenomeni che potrebbero provare il contrario di quello per cui sono stati adottati. Nella fattispecie, una serie di fonti analoghe può voler dire due cose: o che il fenomeno sia normale, e quindi non «stuporoso», oppure che siano tutti una variazione del primo caso che apre la serie. In altre parole, le catene di esempi analoghi sono un *topos* che non presuppone necessariamente una novità per ogni singolo membro della serie, ma indica più spesso una ripetitività di un modello che è riuscito ad imporsi. Una fontana magica ha sempre un bel gruppo di utenti incantati, ma una loro serie, oltre a rompere l'incanto, fa sospettare che siano modelli facili da copiare magari con una semplice variazione. Succede, insomma, quel che accade nella creazione e nell'utilizzo di *topoi* letterari. Le serie, quindi, non possono contare sul numero dei dati poiché, per quanto numerosi siano, non fanno altro che ripetere il modello; e Garzoni dice bene che i poeti prendono uno dall'altro le cose stuporose alle quali poi gli storici ingenui prestano fede. Se la ricchezza di tanti dati analoghi porta a conclusioni simili, vuol dire che sono creazioni fantastiche, letterarie, e non fededegne. La fonte sarda, quand'anche fosse do-

cumentata da opere letterarie, sarà, appunto, di natura letteraria, vale a dire fittizia.

L'altra costante del metodo garzoniano consiste nel confutare la veracità di questi dati citando filze di *auctoritates* che sostengono l'irricevibilità di quei dati fantastici. Egli ricorre al metodo scolastico che ricava dai libri le verità del mondo reale, e usava la logica aristotelica per provare o meno la verità delle cose che trovava nei libri. Era la logica, insomma, dei Simplicio e non ancora quella galileiana che non parte dalle categorie logiche bensì dall'esperimento. Con quel metodo i teologi della Controriforma salvavano la magia nera — in quanto riconoscevano la presenza del demonio dove la ragione non poteva trovare una spiegazione alternativa — e la magia bianca — in quanto la ragione riusciva a spiegare con i testi alla mano fenomeni che sembrano innaturali.

Con il suo metodo libresco garzoni distruggeva la leggenda della fonte sarda, la racchiudeva in una stanza dopo averla imbalsamata, ma in questo processo le conservava quel carattere letterario che la portava nella sfera della menzogna. Non molti sono entrati in quel sarcofago, in quanto il *Serraglio*, stipato di citazioni di *auctoritates*, non ebbe una grande diffusione. Poco importa. Le leggende come gli oracoli vivevano una stagione che le avrebbe mostrate per quello che sono: favole fantastiche. Esse erano legate in qualche modo ad una nozione magica del mondo, di un mondo che si pensava avesse un'anima, che fosse un organismo vivente tenuto insieme da una forza armonica divina. Esse erano anche legate ad un subconscio che, in tempi tormentati quali erano quelli del primo Seicento italiano, desiderava che i miti si trasformassero in realtà e creassero un mondo più sincero e trasparente. Lo diceva Camaerte, il ricordato commentatore di Solino, il quale proprio nel commentare il passo soliniano che sta all'origine della nostra leggenda, esclama:

Irrigarent huius generis fontes hac tempestate utinam terram omnem, ut terrore saltem poena a tot mendaciis ac periuris homine abstinere.¹⁸

¹⁸ «Volesse il cielo che una tale tempesta facesse nascere su tutta la terra fontane di questo genere per cui finalmente gli uomini fossero liberi dal castigo di tanti bugiardi e spergiuri».

Il passo è riportato in un'aggiunta di Bartolomeo Garzoni,¹⁹ e sembra un pio desiderio che chiude la parte del capitolo riguardante la trattazione della fontana sarda. Sembrerebbe quasi un elogio funebre.

Sarebbe ingiusto, però, dimenticare che la morte della leggenda fu decretata, e senza rimpianti, in Sardegna, dove, invece, sembrava che potesse vivere almeno come testimonianza di un'antichità che sembra sempre più antica quanto più si può raccontare con il linguaggio dei miti. Chi diede il colpo di grazia a questa leggenda fu Francisco de Vico, un sardo che mostrò grande amore patrio distruggendo tutta un serie di miti negativi sulla natura dell'isola e dei suoi abitanti:

Esta propiedad de aguas tuvo en mi crédito tal repugnancia, que, como no lo había comprobado en Sardenia mi experiencia, me había determinado no referilla, aunque Solino refería lo misma de la fuente Tiane, y antes dél Filóstrato y Plinio de otra en Bitinia y de Sicilia Hermolao, y Berclayo pone para los adulterios otra fue[n]te, que llama Probatoria, en África. Pero hallándome autor demás de los dichos a san Isidoro, al padre Burgos, a la *Historia General del mu[n]do* de Miguel Bolgemoud, a Domingo Mario Nigro, a Eslava en sus *Noches de Invierno*, por no negarme a tanta autoridad, refiero lo que mi crédito dificulta, reservando su certeza al autor en quien estriba su afirmació[n], y al adagio o refrán común q[ue] nació de ahí para un famoso ladrón:

Fur hic sardois maxime dignus aquis

de q[ue] Juvenal y otros usaron. Pero dejando estos milagros a que la naturaleza los reconozca, y los filósofos (si los hay) los examinen, digo que en la región de Mo[n]teleón, en el Cabo de Sácer, hay una cueva, llamada de San Luxorio, por haberla el Santo consagrado con su habitación, en la cual desde las primeras vísperas de su fiesta, hasta acabar las segundas de su día, mana una agua, que pareciendo natural, es sobrenatural en sus efectos, pues remedio general para todos enfermos; y así es muy frecuentado su concurso. Otros afirman también lo mismo de una agua medicinal y saludable que hay en el distrito o territorio de Oliena, que cura varios géneros de enfermedades. Tambié[n] es muy singular lo de la cueva de San Juan de Domus Noas, de que está hecha relación, que se forman de la misma agua co[n]gelada, las columnas y figuras varias que en ellas se hallan, que parecen de cristal. Hablo como a historiador, no como filósofo, y así por no divertirme, reservo la satisfacción deste secreto en la naturaleza, a lo que averiguan los que tratan dellos. No me puedo negar a la satisfacción de algú[n] escrúpulo: pruebas tuvo la gentilidad, y aun después

¹⁹ *Ivi*, p. 708.

q[ue] nuestra España recibió la Ley de Gracia, le quedaron algunas, que, justamente, las desterró el no uso, y con dificultad se halla aún hoy la relación de que las hubo. El adulterio se purgaba co[n] el duelo, de q[ue] hay ley, en las de los lo[n]gobardos, *tit. 32.11*. y historia en las de Cataluña, q[ue] co[m]prueba el uso en Alemania, co[n] haber gallárdame[n]te defendido la ho[n]ra de la emperatriz Matildis, hija del Rey de Inglaterra, y mujer del emperador Enrique, quinto deste nombre, el gra[n] Co[n]de de Barcelona, don Ramón Arnaldo Berenguer, tercero deste no[m]bre; así tuvo España el uso del agua e hierro para la prueba del adulterio, q[ue] borró como temerarias la Iglesia santa; de manera que su no uso casi borró la memoria. Argume[n]to de q[ue] si hoy faltan en Sardeña naturales que conocen las aguas que fuero[n] probatorias de los hurtos, no faltando autores y historias que las refieran, su no uso, no es probanza q[ue] no las hubo, sino que la ley evangélica, desterró la bárbara y temeraria.²⁰

È una citazione piuttosto lunga ricavata dalla *Historia general de la isla y Reyno de Sardeña*, di Francisco de Vico, autore dotto e non propenso a credere in superstizioni così palesi. Purtroppo, per motivi di spazio abbiamo eliminato tutte le allusioni alle fontane antiche che indicano la familiarità di Vico con gli autori classici che abbiamo incontrato nelle varie citazioni. Ma basta il passo estrapolato per capire che anche in lui ricorre la nozione della serie di dati con la stessa funzione che abbiamo già osservato in Garzoni. Inoltre abbiamo esteso la citazione fino ad includere l'allusione ai riti «probatori» che furono praticati nel mondo ispanico soprattutto nel periodo del dominio gotico. Da storico non può omettere questi dati, anche se ovviamente non li approva. Ma ciò che ci sembrava utile far risaltare dalla lunga citazione è un fatto generale che riguarda le fonti. Vico rigetta l'esistenza della fonte degli spergiuri come un dato che porta disonore a chi intende esporre solo le verità della storia, e sicuramente la leggenda è un'invenzione assurda.

Tuttavia bisogna stare attenti a condannare in blocco il «mirabile incredibile» con il «mirabile credibile». Vico in genere non contesta la credibilità di autori come Isidoro e altri, e parla anche di altre fonti che stupiscono per alcune qualità. E sono le «fonti termali» che erano consigliatissime dalla scienza medica fin dall'antichità.²¹ Esistono, insomma, fonti

²⁰ DE VICO 2004, pp. 70-71.

²¹ Per un primo orientamento sul tema si veda: DANZI 2017, pp. 43-56.

che stupiscono e che hanno poteri terapeutici senza che per questo si debba chiamare in causa il demonio o qualche potere magico. Da storico Vico deve solo registrare un fatto, e lascia poi che i filosofi e gli scienziati spieghino cosa dia a queste fonti un potere così grande.

Scompareva in questo modo una fonte che non sfigurava davanti a tante altre che la storia ricorda. Aveva però uno svantaggio: non aveva un nome, non aveva un'ubicazione e non aveva un eroe o comunque un personaggio capace di imporsi alla memoria dei posteri. Queste deficienze impedirono che qualche poeta se ne appropriasse e ne facesse una vera leggenda che deve avere sempre un nucleo narrativo per stare in vita: priva di un eroe e di una storia, la fontana diventava del tutto ir-reale. Presentava una proprietà mirabile che la presenza di un personaggio (un ladro come Caco, supponiamo) l'avrebbe resa indimenticabile. Il terreno era dispostissimo ad accettarla perché le fonti erano molto vive nell'immaginario di tanti secoli. Il mondo antico conosceva le fontane di Narciso e di Salmace. Il Medioevo cortese immaginò le fonti come luoghi magici attorno ai quali nascevano amori di pastorelle²² — chi non ricorda *Ab la fontana del Vergier* di Marcabruno? —, e il Rinascimento aveva inventato le fontane dell'odio e dell'amore nell'*Orlando innamorato* (I, 3). E non solo: Boccaccio dedicò una sezione del *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liber*; la *Officina* di Ravisio Testore dedica un capitolo sulle fonti, e una lunga sezione ad esse dedica Simone Maioli nei suoi *Dies caniculares* come abbiamo visto. E non si dimentichi Cesare Rao,²³ che tra le innumerevoli fonti ne menziona anche una che acceca, ma non specifica più che sia una fonte sarda o che siano spergiuri gli individui affetti dalle sue virtù malfiche. E non poteva essere altrimenti: la fonte sarda entrò in quella classe di cose belle e fantastiche della natura, ma il suo anonimato e il possibile zampino del diavolo, le negarono un posto visibile e permanente.

²² Qualche dato sul tema in: SPADINI 2012, pp. 79-113.

²³ Cesare Rao, *I meteori*, Venezia, Varisco, 1582, ca. 98v: «Solino e Santo Isidoro scrivono d'un fonte, che accecava gli occhi». La menzione si trova in un capitolo intitolato *Di molti fiumi, paludi, e laghi, le cui acque hanno meravigliose proprietà e virtù*, capitolo che è il IX del *Trattato Sesto* e che elenca un numero sterminato di fonti meravigliose.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI 1567. Leandro ALBERTI, *Isole appartenenti all'Italia di F. Leandro Alberti Bolognese, aggiuntovi di Nuovo I disegni di quelle, et collocate alli suoi luoghi*, Venezia, Avanzi.
- ARQUER 1550, Sigismondo A., *Sardiniae brevis historia et descriptio*, in SEBASTIAN MÜNSTER, *Cosmographia Universalis*, II, Basilea, Heinrich Petri.
- ARQUER 2007, Sigismondo A., *Sardiniae brevis historia et descriptio*, a c. di M.T. Laneri, con saggio introduttivo di R. Turtas, Cagliari, CUEC.
- BELLOVICENSIS 1485. Vincentius B., *Speculum naturale*, Strasburgo, XX, 165.
- DANZI 2017. Massimo D., *Le terme tra letteratura e medicina*, «Quaderns d'Italià», 22, pp. 43-56.
- DE VICO 2004. Francisco D. V., *Historia de la isla y del reyno de Sardenña*, a c. di F. Manconi e M. Galiñanes Gallén, Cagliari, CUEC, 2004 pp. 70-71.
- FARA 1835. Giovanni Francesco F., *Corographia Sardiniae*, ed. Luigi Cibrario, Torino, Tipografia Regia.
- ISIDORE 1911. Di Siviglia I. *Etymologiae sive Origines*, XIV, 40, ed. W.M. Lindsay, Oxford, Oxford University Press.
- LANERI 1998-1999. Maria Teresa Rosaria L., *Ancora sul rapporto Arquer-Fara: i neoterici auctores*, «Sandalion» 21-22, pp. 137-152.
- LANERI 2019. Maria Teresa L., *La Sardegna nelle compilazioni erudite tra Quattro e Cinquecento: Hatmann Schedel, Raffaele Maffei, Niccolò Leonico Tomeo*, «Archivio Storico Sardo», 54, pp. 311-331.
- MAIOLI 1597. Simone M., *Dies caniculares seu colloquia tria et viginti*, colloquium XIII («Fontes»), Roma, Zanetti.
- PABA 2019. Tonina P., *La Sardegna in alcune fonti letterarie e paraletterarie spagnole di età moderna*, «Archivio Storico Sardo», 54, pp. 293-310.

Periegesis Prisciani 1883. *Periegesis Prisciani*, in *Poetae Latini minores*, ed. Aemilius Baehrens, Lipsia, Teubner, vol. V.

PETRELLA 2004. Giancarlo P., *L'officina del geografo. La «Descrizione di tutta Italia» di Leandro Alberti e gli studi geografici-antiquari tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano, Vita e Pensiero.

PORCACCHI 1576. Tommaso P., *L'isole più famose del mondo*. Venezia, Porro [1572].

RAO 1582. Cesare R., *I meteori*, Venezia, Varisco.

SOLINUS 1864. Caius Iulius S. [C. IULII SOLINI], *Collectanea rerum memorabilium*, IV, 5-7, ed. Th. Mommsen, Berlino, Nicolai, IV, 5-7.

SPADINI 2012. Elena S., *Il motivo della donna alla fonte nella lirica romanza. Appunti intorno ad un corpus poetico*, «Critica del testo», 15, pp. 79-113.

UBERTI 1952. Fazio degli U., *Dittamondo*, a c. di G. Corsi, Bari, Laterza.

TRA SPAGNA E SARDEGNA NEL CINQUECENTO: COLLEGAMENTI INTERTESTUALI DA LOFRASSO AI RINASCENTISTI SPAGNOLI

Marta Galiñanes Gallén

La morte senza eredi del re Carlo II provocò la Guerra di Successione spagnola, durante la quale i sostenitori delle casate concorrenti di Borbone e Austria si contesero la sempre ambita monarchia ispanica. Si trattò in primo luogo di una guerra civile, in cui si videro contrapposti i vecchi reami di Castiglia e Aragona, ma il coinvolgimento della maggior parte degli stati dell'Europa occidentale, da un lato la Francia a sostegno della Spagna borbonica, dall'altra gli Alleati (Austria, Olanda e Inghilterra, ai quali si unirono successivamente il Ducato di Savoia e il Portogallo) la trasformarono in un conflitto di carattere internazionale.

Le conseguenze per la Sardegna sono note: dopo il Trattato di Utrecht, la successiva Pace di Radstadt e un breve passaggio all'Austria, l'isola, in seguito alla Pace di Londra e al Trattato dell'Aia del 1720 passò alla Casa Savoia.

L'auspicio della nuova amministrazione di introdurre sull'isola l'italiano non era tanto dovuto a patriottismo, quanto al desiderio di vedere interrotte le relazioni della Sardegna con la Penisola Iberica. Il tema dell'abbandono del castigliano si pose immediatamente, sebbene negli accordi di Londra il nuovo sovrano si fosse impegnato a rispettare l'autonomia della Sardegna, le istituzioni locali e i privilegi acquisiti nel periodo spagnolo. Così raccomandava Vittorio Amedeo II al barone di Saint-Rémy, primo viceré sabaudo dell'isola:

Il linguaggio ordinario praticato nei tribunali è lo spagnolo, o il catalano. Nelle città e, luoghi però ove qualche commercio, viene inteso e vi si parla eziandio l'italiano. Praticarete perciò, per quanto vi sarà possibile, la lingua italiana, senz'affettare per altro di non volersi servire della spagnola, ed in tal modo introducendo insensibilmente la prima, andrà l'altra per sé stessa in disuso.¹

¹ LODDO CANEPA 1934, p. 35.

Nel 1726 vide la luce un progetto per introdurre la lingua italiana in Sardegna come nuova lingua del clero e dell'amministrazione, sotto la guida del Padre Falletti, che, in tal modo, contava di estirpare rapidamente l'uso del castigliano; ma il fatto stesso che si siano conservati atti notarili in questa lingua redatti ancora nel 1816, e i numerosi manoscritti e stampe di vario tipo pubblicati nel corso del sec. XVIII dimostrano che Falletti si sbagliava.

Se abbiamo voluto iniziare il presente lavoro con tali aneddoti, è perché essi ci aiutano a sostenere l'idea centrale di queste pagine, ossia, il fatto che la Sardegna fu a lungo perfettamente integrata nei circuiti culturali che collegavano i diversi regni e territori sottoposti alla Monarchia Ispanica, circostanza che contraddice la ricorrente ma ormai obsoleta opinione secondo la quale il periodo di amministrazione spagnola dell'isola va visto come un momento poco significativo dal punto di vista intellettuale.

In effetti si è assistito a lungo a una volontà pervicace di svincolare la Sardegna dalla tradizione iberica e di minimizzarne l'importanza, forse, come sottolinea Paba, per «il diffuso antispagnolismo che caratterizzava l'approccio storiografico nell'Isola, spesso accompagnato — se non originato — da una certa ignoranza della ricchezza e complessità di quei secoli».¹ Questi pregiudizi, associandosi al ritardo col quale gli studiosi hanno affrontato il periodo spagnolo della Sardegna,² hanno avuto come conseguenza il fatto che in diverse occasioni si sia voluto ignorare che la cultura sarda è il frutto dell'incontro di lingue, letterature e tradizioni diverse³ e che in tale incontro sia la lingua che la letteratura spagnola hanno giocato un ruolo fondamentale. Così, se osserviamo attentamente la cultura sarda dei secoli XVI e XVII, ci troviamo di fronte a un'isola che condivide con gli altri territori dell'Impero una serie di consuetudini letterarie e cortigiane e che risulta perfettamente integrata nel circuito ispanico come conseguenza di diverse strategie culturali, come vedremo qui di seguito. Certamente, Cagliari e la corte vicereale furono tra i centri

¹ PABA 2015, p. 14.

² Cfr. PABA 2015, pp. 14-15.

³ PABA 2015, p. 13.

della diffusione della cultura spagnola. La successione dei diversi vicerè favorì l'affermazione dei modelli culturali e delle mode che trionfavano a Madrid. Tra di essi risalta in particolare il caso di Juan Coloma y Cardona.⁴ Questi, perfetta sintesi tra l'ambiente militare e il mondo delle lettere, durante il proprio mandato non solo continuò a coltivare la propria vocazione letteraria, ma appoggiò e protesse autori sardi come, ad esempio, Lofrasso e Araolla, cosicché non è casuale che l'algherese contraccambiassse la sua cortesia con questo sonetto:

¡Baxa, Febo, tu carro esclarecido!
¡Salid, Musas, vestidas de colorado!
¡Ruiseñores, cantad en el verde prado
gloria, fama inmortal, valor subido

del que hoy Grecia y Mantua ya rendido
tiene y el fiero Marte sojuzgado
y nuestro sacro monte encumbrado
de su prosa y verso tan sentido!

Vuestra musa es que siempre amansa y doma
a los que van sin freno y sin compasso,
pues alumbráis al que nació en Delo.

Muy Illustre Señor don Juan Coloma,
éste os embía vuestro siervo Lofrasso
por veros encumbrar en alto vuelo.⁵

Anche la nobiltà dell'isola diede un suo contributo nella diffusione degli usi e costumi che andavano di moda a corte, specialmente per quanto riguarda le attività ricreative: balli, giostre, tornei, processioni,

⁴ Juan Coloma y Cardona, primo conte di Elda, abbracciò precocemente la carriera militare, servendo Carlo V e Filippo II nelle Fiandre e a Milano, venendo nominato dal secondo vicerè di Sardegna, incarico che mantenne dal 1570 fino al 1577. Sviluppò anche la propria vocazione di scrittore, pubblicando tra l'altro la *Década de la Pasión de Nuestro Redentor* e un *Cántico de la gloriosa resurrección* (CÁTEDRA 2012, pp. 67-80).

⁵ Come possiamo vedere nelle quartine, Lofrasso insiste nella rappresentazione di Coloma come perfetto cortigiano, brillante sia nelle lettere («Grecia y Mantua»), che nel mestiere delle armi («Marte»). Il nostro autore dedicherà un sonetto anche alla moglie di Coloma, doña Isabel Coloma y Daza. (LOFRASSO 2014, pp. 650-651).

rappresentazioni teatrali e così via. A questo proposito, val la pena di ricordare l'esistenza di una serie di *loas palaciegas*⁶ che vennero rappresentate sia nei palazzi privati della nobiltà sia al Palazzo Reale di Cagliari, e delle quali l'aristocrazia sarda fu non solo destinataria, ma anche protagonista nel corso delle rappresentazioni.⁷

Ma non fu soltanto il ceto aristocratico sardo a diffondere la cultura spagnola in quel periodo. In ciò esso fu affiancato dalla nascente borghesia isolana, formata principalmente da uomini di legge, medici e commercianti, figure professionali che basavano il proprio prestigio e la propria posizione sociale sui saperi e sulle competenze, e che inoltre, soprattutto nel caso dei mercanti, disponevano dei mezzi economici necessari per acquistare libri di valore.⁸

Analizzando gli inventari delle loro biblioteche private, si osserva che non erano costituite soltanto da libri di giurisprudenza o di carattere scientifico in stretta relazione con le rispettive professioni, ma che contemplavano anche i generi letterari più in voga in quel periodo: il romanzo pastorale e cavalleresco, l'epica colta e così via.⁹ Ma la prova più concreta dell'esistenza di questa vasta rete di stimoli culturali di provenienza spagnola è offerta dalle stesse opere di scrittori ispano-sardi. È impossibile così parlare, ad esempio, della *Cima del monte Parnaso* di Delitala,¹⁰ senza tener conto dell'influenza delle opere di Quevedo e di Góngora, così come gli *Engaños y desengaños del amor profano* di Zatrilla y Vico¹¹ non possono essere interpretati se non alla luce dei florilegi che tanto andavano di moda in Spagna nei secoli XVI e XVII. Allo stesso modo, dovremo considerare in questi appunti la presenza della poesia di autori di area iberica in quella che si può considerare l'opera più importante di Antonio de Lofrasso, *Los diez libros de Fortuna de Amor*, per poi sof-

⁶ Cfr. PABA 2015. Le *loas palaciegas* erano brevi testi teatrali, normalmente di contenuto encomiastico, destinate alla rappresentazione da parte della stessa nobiltà all'interno dei propri palazzi (da qui, appunto, il nome).

⁷ PABA 2015, p. 31.

⁸ SECHE 2015, pp. 846, 851.

⁹ È il caso ad esempio della biblioteca di Juan Ángel Concas, *Procurador Fiscal* del Regno di Sardegna (ROMERO FRÍAS 2011, pp. 489-510).

¹⁰ Sull'opera di Delitala, cfr. SERÍS 1941, pp. 171-181; SARACENO 1994; ROMERO FRÍAS 1979, pp. 3-25.; GALIÑANES 2019, pp. 149-160.

¹¹ Cfr. ZATRILLA Y VICO 2019.

fermarci, più in particolare, sull'influenza, nell'opera dell'autore sardo, della poesia di Garcilaso de la Vega.

1. *Antonio de Lofrasso, caballero sardo*

Antonio Lofrasso è una delle molte figure della letteratura ispano-sarda che sono cadute nell'oblio, malgrado la sua opera si possa considerare rappresentativa del cosmopolitismo politico e culturale che caratterizzò la Spagna asburgica. Anche se godette in vita di grande notorietà, come mostrano ad esempio le sue relazioni e i contatti con la nobiltà barcellonese, e per quanto diversi studiosi abbiano dedicato le loro ricerche a questo autore,¹² ci rimangono poche informazioni puntualmente documentate sulla sua vita, quasi tutte offerte dalle sue stesse opere, e in particolare da *Los diez libros de Fortuna de Amor*.

Attraverso di esse, come dichiara appunto nella *Fortuna de Amor*, apprendiamo che nacque nella prima metà del secolo XVI ad Alghero,¹³ città situata sulla costa nord-occidentale della Sardegna. All'inizio del secondo libro della *Fortuna de Amor*, parlando di sé stesso, si definisce infatti «*alguerino poeta*»,¹⁴ e del resto già prima, nel «*Prólogo del presente libro*» afferma: «*La segunda ciudad y llave del Reino es la ciudad de L'Alguer, puerto de mar, donde yo nació*». ¹⁵ Della città di Alghero ama sottolineare l'importanza per la pesca del corallo, ricordando la presenza di cinque-

¹² Cfr. ALZIATOR 1973, pp. 11-16; AVALLE-ARCE 1974, pp. 176-183; SPANU 1973; TOLA 1857, pp. 105-110; ROCA 1992; PABA 2018, pp. 311-331; CHERCHI 2012 e 2018, pp. 289-310; GALIÑANES 2013, pp. 179-189; GALIÑANES 2014; GALIÑANES 2015, pp. 41-55; GALIÑANES 2017, pp. 163-174; GALIÑANES 2018, pp. 607-618.

¹³ La città di Alghero, anticamente denominata *S'Alighera* perché sviluppatasi in un'area costiera in cui, dopo le forti mareggiate, si riversavano grandi quantità di alghe, deve la sua fondazione, nel secolo XII, alla famiglia genovese dei Doria. Fu a lungo scenario di dure lotte tra i genovesi e i pisani che si contendevano il controllo del territorio sardo, fino a quando, nel 1353 venne conquistata da Pietro IV il Cerimonioso entrando a far parte della Corona di Aragona. Dopo la conquista, la popolazione locale venne costretta ad abbandonare la città, che venne colonizzata con abitanti provenienti soprattutto dalle isole di Maiorca e Minorca (ALZIATOR 1954, p. 26).

¹⁴ LOFRASSO 2014, p. 107.

¹⁵ LOFRASSO 2014, p. 56.

cento mulini *a sangue*¹⁶ e di altrettanti forni familiari in cui si cuoceva il pane.

Nella «*Carta del autor a los lectores*» di *Fortuna*, Lofrasso afferma quali siano gli intendimenti della sua opera: «*narrar, disfreçado, la más parte del discurso de mi vida*». ¹⁷ Se diamo per buona l'interpretazione in base alla quale si tratta di un romanzo in cui, col pretesto di una narrazione pastorale, l'autore espone le proprie vicende, possiamo accettare come valida questa affermazione, anche se essa non appare confermata da alcuna fonte documentaria, e dobbiamo rifiutare l'idea che tali dichiarazioni siano semplici espedienti letterari dell'autore.

Sappiamo inoltre che apparteneva a una famiglia di condizioni agiate e, come egli stesso afferma nel titolo completo della sua opera,¹⁸ che apparteneva all'*estamento* militare, uno dei bracci del parlamento sardo.¹⁹ María Roca sottolinea come la sua famiglia non fosse originaria di Alghero, circostanza confermata dal fatto che Lofrasso, ancora nel titolo completo della *Fortuna de Amor* si dichiara apertamente sardo e membro dell'alta boghesia.²⁰

Quest'ultimo dato appare confermato da tre considerazioni fondamentali: anzitutto, perché sappiamo che Lofrasso veniva chiamato col titolo di *mossen*, riservato a tutti i gentiluomini che, pur non avendo un titolo nobiliare, appartenevano all'*estamento* militare;²¹ in secondo luogo, per le compagnie che frequentava, sia ad Alghero che, in particolare, nel suo soggiorno barcellonese, in cui si constata la vicinanza dello scrittore alla nobiltà catalano-aragonese; e infine, circostanza per noi forse ancor

¹⁶ I mulini a sangue erano quelli azionati da uomini o equini, e differenza di quelli mossi dall'energia idraulica.

¹⁷ LOFRASSO 2014, p. 49.

¹⁸ Il titolo completo è *Los diez li / bros de Fortuna de Amor / compuestos por Antonio de lo Frasso militar sar / do, de la Ciudad de L'Alguer, donde hallarán los / honestos y apazibles amores del Pastor Frexano, / y de la hermosa Pastora Fortuna, con mucha varie / dad de invenciones poéticas historiadas. Y la sabro / sa historia de don Floricio, y de la pastora / Argentina. Y una invención de justas Reales, y tres trium / phos de damas*.

¹⁹ In realtà, Lofrasso apparteneva al ceto dei cosiddetti nobili non feudali, coloro che «riuscirono così a formare una vera e propria aristocrazia di funzionari, di militari, che finì per legarsi alla feudalità condividendone le aspirazioni»; (FLORIS e SERRA 1986, p. 25).

²⁰ ROCA 1992, pp. 24-27.

²¹ ROCA 1992, p. 17.

più significativa, per la sua stessa formazione culturale, che all'epoca sarebbe stata impossibile per chiunque non fosse appartenuto a una classe sociale privilegiata.

Palau y Dulcet²² gli attribuisce la pubblicazione a Milano, nel 1552, dell'opera *Commentariorum de bello germanico, quod gessit Carolus V*, in cui si narrano le gesta dell'imperatore in Germania. Roca²³ ha però dimostrato che l'autore di questo testo è da riconoscersi in Antonio Lo Faso, sacerdote palermitano, autore di diverse opere in latino e in italiano.

Tola²⁴ ricorda che fu protagonista di un amore sfortunato per una donzella di Alghero, della quale non sappiamo nulla. Da parte sua, Elías de Tejada²⁵ va oltre, affermando che sotto il nome di Fortuna si celerebbe una giovane dama di Alghero appassionatamente amata da Lofrasso. Si sa che venne accusato di omicidio e che trascorse due anni in carcere. Fu un'esperienza durissima, come egli stesso narra con accenti drammatici nel quinto libro della *Fortuna de Amor*. Uscito di prigione, si vide obbligato ad abbandonare la sua piccola patria e a cercare rifugio a Barcellona, come ammette nella lettera che indirizzò ai figli, contenuta nella sua prima opera letteraria, *Los Mil y Dozientos consejos y Avisos Discretos*. A Barcellona sarebbe giunto dopo essere sopravvissuto a una violenta tempesta per la quale la nave su cui viaggiava aveva rischiato il naufragio.²⁶

Questa è la prima immagine che ci offre del «*hermoso y fértil país del Principado de Cataluña*»: ²⁷

Acercándose a la tierra, a las veinte millas, ya empearon a descubrir la insigne y rica ciudad de Barcelona, demostrándose muy adornada, con sus altos y sumptuosos templos y palacios y muros, no cansándose todos de mirarla y contemplarla con harto regozijo.²⁸

²² PALAU Y DULCET 1962, III, p. 272.

²³ ROCA 1992, p. 13.

²⁴ TOLA 1857, p. 105.

²⁵ ELÍAS DE TEJADA 1954, p. 31.

²⁶ GALIÑANES 2018.

²⁷ LOFRASSO 2014, p. 417.

²⁸ LOFRASSO 2014, p. 455.

L'incontro, nella finzione letteraria, del pastore Frexano, alter ego di Lofrasso, con l'amico Claridoro, gli facilita l'accesso al palazzo del *Comendador Mayor* di Castiglia, don Luis de Zúñiga y Requesens, all'epoca governatore di Milano e, soprattutto, la conoscenza della figlia di questi, doña Mencía Fajardo y de Requesens.

Nella finzione, i due pastori arrivano al palazzo degli Zúñiga, nel momento in cui si vi stavano celebrando le nozze di doña Mencía con don Pedro Fajardo: un'occasione perfetta per entrare in contatto con la più blasonata nobiltà barcellonese. Là incontrano, oltre ai due illustri sposi, personaggi come doña Jerónima, moglie di don Luis de Zúñiga; la duchessa di Cardona, doña Ángela de Cárdenas y Velasco; don Luis Carroz y de Centellas, giovane conte di Quirra, protettore del nostro autore, e la zia di don Luis, doña Ana de Cardona y Pinós.

Per quanto possa sembrare strano, Frexano e l'amico Claridoro si aggregano alla festa, parlano con doña Mencía e addirittura, quando gli invitati vengono messi al corrente dell'origine sarda del pastore, chiedono a Frexano di recitare una composizione nella sua lingua, cosa che egli accetta di fare con piacere:

Mudende ateru quelu, ateru istadu,
 animu ancor mudare mi creia
 et passende su mare ampiu, turbadu,
 passare s'aspra pena qui sentia.

Et da su fogu me da separadu,
 separare de me sa fiamma mia,
 ma de atesu et de probe in ogni logu,
 vivo et abruXu in amorosu fogu.²⁹

L'aneddoto ha tutta l'aria di essere veridico per il fatto che non viene menzionato don Luis de Zúñiga y Requesens, padrone del palazzo e padre della sposa, assente in quel periodo perché impegnato a Milano nel suo ruolo di governatore.

²⁹ LOFRASSO 2014, p. 469.

Lo spettacolo che forse impressionò maggiormente Lofrasso furono le Giostre Reali celebrate in città, con la partecipazione di un gran numero di gentiluomini catalano-aragonesi della più alta nobiltà, tra i quali afferma di averne conosciuto cinquanta. I dettagli con i quali Lofrasso racconta le varie fasi dell'evento, con estrema precisione di nomi, titoli, relazioni familiari e altri particolari lascia supporre che egli fosse assai al corrente dei diversi ruoli dei componenti di questa nobiltà privilegiata e brillante dalla quale è in cerca di protezione.³⁰

Quel che è chiaro è che, al di là della forte verisimiglianza storica della descrizione delle giostre, c'è una frase, alla fine dell'ottavo libro, che definisce perfettamente le attività e le ragioni della permanenza di Lofrasso a Barcellona: «*Frexano de cada día procurava principales favores y amistades con su poca habilidad, pasando el tiempo lo mejor que podía*». ³¹

Il soggiorno di Lofrasso a Barcellona, tuttavia, non era dovuto soltanto alla ricerca di un rifugio durante l'esilio e al desiderio di avvicinarsi a quei gruppi di potere che, a distanza, dominavano la sua isola, ma anche dalle ambizioni di promozione letteraria. In effetti, tutte le sue opere verranno pubblicate nella città catalana.

Nel 1571, in una delle tipografie più prestigiose di Barcellona, quella di Jaime Cortey e Pedro Malo,³² compariranno *Los mil y dozientos consejos y avisos discretos*. Si tratta di un'opera formata da 1307 terzine, piuttosto irregolari, in cui il poeta descrive le diverse posizioni sociali che possono essere raggiunte da un uomo accompagnate dai relativi consigli per comportarsi in ciascuna di esse con dignità e con onore.

L'opera si inserisce nel genere dei trattati moraleggianti tanto di moda in quel periodo, riconnettendosi alla tradizione medievale, anche se oggi

³⁰ Sulle Giostre Reali di Barcellona Cfr. GALIÑANES 2013.

³¹ LOFRASSO 2014, p. 529.

³² Di origine aragonese, lo stampatore Pedro Malo si stabilì a Barcellona, proveniente da Saragozza, intorno agli anni Sessanta del secolo XVI. Risulta essere *estamper* attivo nella città catalana almeno a partire dal 1566. Dal 1568 risulta associato a Jaime Cortey fino alla morte di questi, avvenuta nel 1572. Insieme stamparono diverse opere come, nel 1568, le *Cobles de una pastora ab unes altres a la fi* e il *Libre del coch*, di Ruperto de Nola. Sempre insieme stamparono nel 1571 *Los mil y dozientos consejos y avisos discretos*. (DELGADO CASADO 1996, pp. 415-416).

il suo interesse preminente sta più che altro nel volersi presentare come un tentativo di classificazione sociologica inerente al suo tempo.

Lofrasso apre *Los mil y dozientos consejos* con una lettera di dedica, data al 30 novembre 1571, diretta ai figli Alfonso e Scipione, scritta «*por mayor descanso mío y provecho de vosotros*».³³

Egli motiva la composizione dell'opera con la sua assenza, trovandosi a Barcellona mentre i figli venivano allevati ad Alghero dalla madre Jerónima e dai nonni. Adduce anche due ragioni per giustificare l'impossibilità di riunirsi con loro: in primo luogo, i pericoli legati all'attraversamento del golfo del Leone, e poi, circostanza forse per noi particolarmente interessante, la volontà di servire meglio Dio e soprattutto per dare pace alla sua casa e ai suoi figli.

Perché Lofrasso abbandonò la sua isola e con essa la propria famiglia? Possiamo interpretare le sue parole come l'esigenza del poeta sardo di assicurarsi le simpatie di una fazione aristocratica in un periodo storico piuttosto agitato per la Sardegna? Considerando anche la dedica a Jaime de Alagón, conte di Sorres, riteniamo che sia così.

Ma questa dedica ci dice altro ancora. Infatti, il riferimento che in essa fa al lettore («*porque el lector no me tenga en menos de lo que soy*») riflette il forte desiderio di promozione letteraria dell'autore sardo attraverso un'opera che, pur volendo sembrare rivolta a un ambito strettamente familiare, aspira in realtà a raggiungere il grande pubblico.³⁴

Dopo la lettera dedicatoria prendono immediatamente inizio i consigli, che rappresentano una specie di guida attraverso la quale i figli potranno scegliere una professione e svilupparla dignitosamente. Per ottenere il suo scopo, il poeta passa in rassegna le diverse posizioni sociali che possono essere raggiunte da un uomo e le norme che consentono in ciascun caso di comportarsi onorevolmente. In tal mondo esamina, nell'ordine, gli impieghi ecclesiastici, quello di pastore, contadino, artigiano, notaio, commerciante, medico, avvocato, cavaliere, suora e gentiluomo, per soffermarsi poi con maggiore attenzione, certamente facen-

³³ In riferimento a quest'opera, nell'articolo facciamo uso della copia conservata presso la Biblioteca Universitaria di Cagliari (S. P. 6. 10. 3/2).

³⁴ PABA 2018, p. 314.

do tesoro della propria esperienza, sulla professione del soldato, in cui distingue quelle di fante, soldato a cavallo, soldato a cavallo armato, consigliere di guerra, capitano e colonnello.

I consigli sono, per lo più, di tipo pratico. Così, il soldato di fanteria deve aver cura delle munizioni e preoccuparsi di tenere sempre le armi pulite. L'agricoltore, che svolge un lavoro particolarmente duro, dev'essere di robusta costituzione, che gli permetta di usare la zappa; deve conoscere inoltre le procedure per una corretta conservazione del raccolto, i vari tipi di terreno e i modi di coltivare la vite e gli alberi da frutta. Curiosi sono i consigli rivolti ai medici. Devono essere di spirito gioviale e disposti alla conversazione, possedere nozioni di Retorica, di Logica e di Filosofia e, in particolare, di Astrologia, perché è importante, quando si formula la diagnosi di una infermità, dopo avere esaminato la vista e l'urina di un ammalato, tenere in considerazione le fasi lunari e le condizioni del tempo. Il fatto che Lofrasso descriva una serie di mestieri, come quello di contadino o di pastore, che i suoi figli, in virtù delle loro condizioni sociali, non avrebbero mai svolto, corroborano l'impressione di trovarsi di fronte ai primi tentativi dello scrittore sardo di dirigersi a un pubblico ampio.

Subito prima della pubblicazione dei *Consejos*, c'era stata la vittoria di Lepanto, «*la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros*».³⁵ Essa condizionò in termini socio-culturali l'ambiente europeo del periodo, al punto che questa sorta di crociata spagnola si convertì in un nuovo filone letterario.

Consapevoli del grande interesse che il fatto d'armi suscitava nel grosso pubblico, molti militari scrissero su di esso, e Lofrasso fu uno di loro, aggiungendo all'opera che stava andando in stampa un'ode alla vittoria cristiana sui turchi, *El verdadero discurso de la gloriosa vitoria que N. S. Dios ha dado al Serenísimo don Juan de Austria contra la armada turquesca*.³⁶ Si tratta, in ordine cronologico, del primo scritto relativo alla battaglia di Lepanto, che anticipò, e probabilmente ispirò, quelli di altri autori.³⁷

³⁵ CERVANTES 2000, p. 51.

³⁶ Seguiamo sempre la copia conservata alla Biblioteca Universitaria de Cagliari.

³⁷ Così, il 14 novembre 1571 vennero pubblicate le *coblas* dell'andalusino Juan Granado, *Coplas y vera relación nuevamente compuestas por Juan Granado, el andaluz autor de comedias y natural*

Lofrasso percepisce nella grande vittoria spagnola un'occasione propizia, una opportunità per assicurarsi le simpatie della nobiltà catalano-aragonese. In tal modo, in meno di due mesi, compone quest'ode, costituita da centonove ottave reali, strofa tipica della poesia narrativa colta, in cui l'unità della Monarchia Ispanica, la lealtà nei confronti del re e la difesa della fede rappresentano altrettanti concetti-chiave. In sostanza, sotto la finzione di voler informare il conte di Sorres, formalmente destinatario dell'opera, il poeta coglie l'occasione di propagandare un'ideologia di respiro imperiale dalla quale conta di ottenere dei favori.

Il poeta sardo si presenta come un cronista e storiografo ed espone una quantità di particolari, circostanza che potrebbe fare pensare a una sua partecipazione alla battaglia.³⁸ In tal modo, secondo uno schema narrativo tradizionale, ci fa conoscere i preparativi della spedizione, l'itinerario da essa seguito, ci offre la descrizione delle forze in campo e le decisioni assunte da don Giovanni d'Austria dopo la battaglia, sottolineando sempre i meriti e il valore del condottiero.

Per accentuare l'efficacia e la drammaticità del testo lo fa accompagnare da un'incisione che mostra l'abbordaggio di una nave turca da parte di una galea cristiana, circostanza che induce Alziator ad affermare che:

La descrizione del grande scontro navale ha tali pregi d'esattezza storica da dover essere tenuta presente da chi vorrà approfondire lo studio delle operazioni. L'essere poi il poemetto edito a Barcellona nel novembre 1571, e cioè a meno di due mesi dall'epica giornata, ne fa un documento doppiamente interessante in quanto esso è la prima opera che sia stata stampata sulla vittoria di Lepanto.³⁹

de Baeza, sobre la famosísima victoria que el armada de la Santa Liga ha tenido, vistas i examinadas por los señores inquisidores y con privilegio de su Excelencia por dos meses. Son las más copiosas y largas de quantas han salido hasta aquí. (RODRÍGUEZ MOÑINO 1970, pp. 227-228).

³⁸ È il caso ad esempio di ARCE 1982, p. 171.

³⁹ ALZIATOR 1973, p. 47.

Chiude la relazione un iperbolico elogio della figura di don Giovanni d'Austria e la tradizionale preghiera in rendimento di grazie a Dio per il successo conseguito dalla flotta cristiana.⁴⁰

Non molto tempo dopo la pubblicazione dei *Consejos* e della *Relación*, esattamente nel 1573, viene pubblicata a Barcelona, presso la tipografia di Pedro Malo,⁴¹ quella che possiamo considerare l'opera più nota di Lofrasso, *Los diez libros de Fortuna de Amor*, che costituisce più in dettaglio l'oggetto di questo studio.

Dopo tale pubblicazione si perdono le tracce dell'autore. Le notizie su una sua eventuale permanenza nella città catalana o su un ritorno alla terra d'origine sono assai vaghe, e così quelle relative alla data della sua morte. Tola⁴² formula l'ipotesi che la sua morte sia avvenuta negli ultimi anni del secolo XVI. Da parte sua, Spanu⁴³ ritiene che, solo e ammalato, abbia trascorso i suoi ultimi giorni nell'ospedale di Barcellona, dove sarebbe morto intorno agli ottant'anni di età! Per quanto questo studioso sardo non adduca una documentazione tale da giustificare la sua ipotesi, la si potrebbe ritenere plausibile, visto che non abbiamo neppure elementi che lascino ipotizzare un ritorno di Lofrasso in Sardegna.

2. *Los diez libros de Fortuna de Amor*

Come abbiamo visto, i dati biografici sulla vita di Lofrasso non sono particolarmente significativi. A rigor di termini la più ricca, se non unica, fonte di informazioni ci è offerta dallo stesso autore nella *Fortuna de Amor*. È infatti evidente, come illustreremo in queste note, l'intento autobiografico riflesso in buona parte dell'opera.

⁴⁰ Per un approfondimento sulla relazione, cfr. GALIÑANES 2017, pp. 163-174.

⁴¹ Nel 1572 muore Jaime Cortey, e Pedro Malo inizia la sua attività indipendente. Oltre alla *Fortuna de Amor*, dalla sua stamperia usciranno, tra le altre opere, le *Ordinacions sobre les Generalitats y Casa de la Diputació del Principat de Catalunya* (1572), *El espejo de astrologías*, di Juan Salón (1574), il *Vocabulario del humanista* di Lorenzo Palmireno (1575) e il *Manual de ejercicios espirituales* di Andrés Capilla, tutti testi che sottolineano il prestigio di cui godette l'impresa di Malo nella Barcellona del secolo XVI. (DELGADO CASADO 1996, pp. 415-416 y CÁTEDRA y VAÍLLO 1988, pp. 73-118).

⁴² TOLA 1857, p. 106.

⁴³ SPANU 2007, p. 15.

Nella «*Carta del autor a los lectores*»⁴⁴ inserita nella *Fortuna*, viene offerta una delle chiavi di lettura dell'opera. Lofrasso intende raccontare una serie di circostanze drammatiche della propria vita — come si anticipava, «*narrar disfreçado la más parte del discurso de mi vida*»⁴⁵ —, in lingua castigliana e in stile pastorale («*be quesido escribir llanamente en lengua castellana en phrasis pastorib*»)⁴⁶ e per tale ragione deve adottare un nome adeguato mediante la rielaborazione del proprio cognome: Frexano.⁴⁷

Lofrasso intende denunciare nella sua opera la situazione politica della Sardegna, isola nella quale alcuni gruppi di potere occupano in quel momento tutti gli incarichi e gli uffici pubblici esercitando un'infinità di commerci illegali. Per l'autore, non è possibile continuare a concedere incarichi di potere e di rappresentanza a persone prive di meriti e tenendo conto soltanto degli interessi clientelari, situazione alla quale si associano ricorrenti irregolarità nel sistema giudiziario sardo, come dimostra secondo lui la prigionia che ha sofferto e il vergognoso processo al quale ha dovuto sottoporsi per un'ingiusta accusa di omicidio.

Si stabilisce in tal modo tra l'autore e i suoi lettori una sorta di complicità basata sull'autobiografia.⁴⁸ A tale proposito, María Roca spiega che:

La opción de evidenciar, por un lado, la pertenencia de la obra (o mejor dicho, de una parte de ésta) al género pastoril y, por otro, las implicaciones autobiográficas a través de las cuales el relato se desenvuelve, encuentran su justificación metodológica en el nexo que existe entre ambos elementos: la configuración del autobiografismo como modulación inherente a la representación pastoril.⁴⁹

⁴⁴ LOFRASSO 2014, pp.48-50.

⁴⁵ LOFRASSO 2014, p. 49.

⁴⁶ LOFRASSO 2014, p. 49.

⁴⁷ È evidente il gioco di parole che si stabilisce tra il cognome dell'autore, Lofrasso, e il suo travestimento bucolico, Frexano, visto che ambedue fanno riferimento al nome del *frasino*, uno degli alberi più menzionati nei poemi pastorali di Virgilio (IVENTOSCH 1963, p. 69).

⁴⁸ ROCA 1990, pp. 395-396.

⁴⁹ ROCA 1990, p. 395.

La struttura del romanzo pastorale esercitava una speciale attrattiva sul poeta sardo per diversi motivi. Da un lato, la possibilità di realizzare un'autobiografia sotto mentite spoglie, unita all'immagine positiva che all'interno di quel genere letterario era all'epoca associata alla figura del pastore, agevolava le esigenze di riscatto sociale di Lofrasso; dall'altra, il poeta poteva sfruttare i pianti e i lamenti amorosi tipici della poesia pastorale per difendere la propria causa.

A queste motivazioni se ne aggiunge un'altra che riteniamo fondamentale: la necessità di Lofrasso di adottare un genere dotato di una rapida capacità di diffusione in un momento in cui il mondo letterario ispanico era indubbiamente permeato dall'ambiente bucolico.⁵⁰

Questa urgente necessità di Lofrasso si vede rafforzata dalla scelta di comporre la propria opera in castigliano. Questa decisione è stata interpretata negativamente da una parte della critica isolana, che l'ha considerata una prova ulteriore del fatto che la cultura sarda si presenti per lo più «come un aspetto declassato della cultura dei dominatori».⁵¹ In realtà, lo stesso autore, nella sua opera, ci spiega le ragioni della sua scelta:

que no ha sido poco mi atrevimiento escrevir en la presente lengua y dexar mi natural sarda, no por falta que no sea muy buena y cumplida de vocablos tanto como alguna otra, excepto que fuera de mi patria por ser tan extraña no se dexa entender tan comunmente como las otras.⁵²

Siamo d'accordo con Piludu quando sostiene che «l'autore scrive il romanzo in castigliano per ragioni di mercato e divulgazione del testo [...]».⁵³ Il castigliano fu soltanto uno strumento di cui si servì per dare maggiore diffusione alla sua opera e non il sintomo di un eventuale complesso di inferiorità; ciò si desume anche dal fatto che, accanto alle composizioni in castigliano, ne compaiano altre in sardo e in catalano, con le

⁵⁰ Non va poi dimenticato che l'abitudine di celare in tal modo fatti e personaggi reali era molto di moda in quel periodo, come dimostra il caso dello stesso Jorge de Montemayor nella *Diana*, opera alla quale Lofrasso è assai debitore.

⁵¹ ALZIATOR 1973, p. 15.

⁵² LOFRASSO 2014, p. 49.

⁵³ PILUDU 1998, p. 473.

quali l'autore intese rendere onore alla piccola patria e riflettere il multilinguismo presente nella Sardegna del suo tempo.

Ciononostante, malgrado queste precauzioni *Los diez libros de Fortuna de Amor* non hanno goduto storicamente di un particolare apprezzamento da parte della critica. Ci basta ricordare in proposito le parole di Menéndez Pelayo, che li considerava una delle opere «*más raras y absurdas*»⁵⁴ della letteratura spagnola, o Avalor Arce, per il quale si trattava di un romanzo che si svolgeva «*en un mundo pastoril sui generis*». ⁵⁵ E forse il problema della valutazione dell'opera sta appunto in queste parole di Avalor Arce, ossia nel fatto che la *Fortuna de Amor* sia stata considerata solo ed esclusivamente un romanzo pastorale.

Lofrasso non pretende in nessun momento di scrivere un romanzo che rispetti scrupolosamente i canoni del genere bucolico, ma si limita a fare uso, come abbiamo appena visto, di una serie di elementi tipici di questo tipo di narrazione per denunciare la corruzione imperante all'epoca in Sardegna e per ristabilire in tal modo il proprio buon nome.

Di fatto, fino al sesto libro *Fortuna de Amor* è un'autobiografia nella quale l'autore adotta un *alter ego*, il pastor Frexano, che, attraverso la sua frustrata relazione amorosa con la pastora Fortuna, ci racconta le ingiustizie di cui è stato vittima. Una volta chiarita la propria posizione, l'autore abbandona completamente il genere pastorale e il lettore non sentirà più parlare della capricciosa pastora.

Di fronte a ciò sorge spontanea una domanda: se il romanzo pastorale si sviluppa soltanto nei primi cinque libri, che succede negli altri?

Senza dubbio Lofrasso, come altri soldati del suo tempo, nutre una serie di ambizioni letterarie, e la sua opera principale ne è il riflesso. *Fortuna de Amor* è assai più che un romanzo pastorale mal riuscito, proprio perché si presenta come un'autentica galleria di generi diversi. Lofrasso raccoglie nella sua opera un'ampia serie di esempi delle diverse tipologie testuali più in voga ai suoi tempi, secondo un'abitudine all'epoca frequente, ma che nel nostro poeta diventa una evidente operazione di mercato.

⁵⁴ MENÉNDEZ PELAYO 1943, p. 311.

⁵⁵ AVALLE ARCE 1974, p. 178.

In tal modo, il lettore, all'interno della *Fortuna*, ha modo di incontrare non solo il romanzo pastorale, ma quello autobiografico, cortigiano, cavalleresco, dei dialoghi e un'intera raccolta di epitalami.

Ma come si conciliano tra loro i materiali riuniti nella *Fortuna de Amor*? Qual è il filo conduttore all'interno di questa galleria di generi?

A nostro parere, nella scrittura dell'opera Lofrasso si era posto tre obiettivi. Da un lato, la propria riabilitazione; poi, l'ottenimento del favore di un gruppo di potere, del quale ottenere la protezione in modo da migliorare la propria condizione sociale; e infine – perché no? – dimostrare le proprie doti letterarie, destinate a sostenere gli altri due scopi del suo lavoro.

In maniera speculare, l'opera si potrebbe dividere idealmente in tre parti: la prima comprende i primi sei libri in cui l'autore, attraverso il genere pastorale, riflette come si è visto il fallimento di una ideale Arcadia sarda; nella seconda, che inizia con l'arrivo del pastore Frexano a Barcellona, il genere pastorale non è più utile e viene abbandonato a favore del romanzo di tipo cortigiano, in cui viene sviluppato l'elogio della classe dominante che l'autore propone come un modello perfetto da imitare (libri VII-VIII); nella terza parte, oltre a far mostra della propria erudizione e della sua abilità nella versificazione, propone un modello che dovrebbe improntare il comportamento della stessa classe dirigente, modello che si dovrebbe adottare in Sardegna per convertire l'isola in un'autentica Arcadia (libri IX-X)

Gli ultimi due libri costituiscono quindi la terza fase del suo progetto e in essi l'autore espone il codice di condotta che spiega il comportamento della classe privilegiata, analizzando a tale scopo le diverse casistiche dell'amore, la cui armonia determina l'armonia della natura, e rinnovando la propria fedeltà all'aristocrazia al potere in Sardegna. È questa la giustificazione del libro X, il *Jardín de Amor*, secondo l'epigrafe iniziale, una raccolta di epitalami che rappresenta un'ossequiosa offerta alla giovane sposa del suo protettore, Francisca de Alagón, o dei sonetti che all'interno di esso sono dedicati ai conti di Sorres, di Láconi e di Sedilo e alle rispettive mogli, o ancora quelli dedicati al viceré e alla sua consorte.

Malgrado quindi il carattere eterogeneo dei testi a cui abbiamo accennato, la *Fortuna de Amor* presenta un filo conduttore evidente, le teorie

neoplatoniche relative all'amore, autentica cosmogonia dell'epoca: fosse anche soltanto per questo, Lofrasso merita di essere ricordato per sempre nelle storie della letteratura ispano-sarda. Alle teorie neoplatoniche il poeta sardo dedicherà, ad esempio, i dialoghi che costituiscono il nono libro, che non rappresentano soltanto il veicolo che consente di analizzare il potere dell'amore in tutte le sue sfaccettature e di darne un'interpretazione attraverso la parola, ma anche lo strumento in grado di attenuare il dolore di chi soffre per questioni amorose.

Ma non si tratta solo di questo. La relazione che si stabilisce fra i dieci libri, grazie alla presenza del neoplatonismo, si rivela piuttosto stretta. Se la Bellezza con la B maiuscola è tutto, e si riflette nella natura come segno del Creatore, se da questa bellezza nasce l'amore e se il romanzo pastorale (e nella *Fortuna de Amor* soprattutto il libro IX coi suoi dialoghi) presenta la casistica amorosa come strumento per analizzare in tutti i suoi dettagli un istinto complesso come quello sentimentale, sarà opportuno che tale analisi si esprima attraverso tutte le forme poetiche possibili e con la più ampia gamma di combinazioni di forme metriche e di tematiche, compresa quella della morte, aspetto fondamentale del processo amoroso. In questo senso, la varietà metrica dell'opera potrebbe essere agevolmente interpretata come un riflesso di tale complessità di sfumature che costituisce il sentimento amoroso.

In tal modo, l'influenza neoplatonica sarà presente in tutta l'opera di Lofrasso, sia attraverso la citazione diretta di altri poeti, sia attraverso l'imitazione dei loro versi. Ma, curiosamente, egli non farà riferimento a fonti italiane, come al *dolce stil nuovo* e alla poesia di Petrarca o alla sua rivisitazione neoplatonica riflessa nell'opera di Bembo. La conoscenza della letteratura italiana dimostrata da Lofrasso non supera la competenza che in generale se ne aveva nell'ambiente ispanico dell'epoca. Per tale motivo, gli autori maggiormente citati nella *Fortuna* sono di area iberica, principalmente Ausias March e Juan de Boscán.

Nel 1560, dalla tipografia valenciana di Juan Mey era uscita la traduzione effettuata da Montemayor dei *Cantos de Amor* di Ausias March. Probabilmente questa traduzione agevolò Lofrasso nella conoscenza dell'opera del grande poeta valenciano, anche se non possiamo escludere che Lofrasso, per la sua origine algherese, conoscesse l'opera di March

attraverso l'edizione curata da Francisco Calçà, *Les obres del valerós cavaller y elegantíssim poeta Ausias March* apparsa a Barcellona nello stesso anno per le edizioni di Claudio Bornat, e grazie al mecenatismo di Fernando Folch de Cardona.⁵⁶

I versi di March appaiono citati nel nono libro col rango di autorità, in particolare nel dialogo tra i pastori Vidinelo e Fraxineo. Il primo difende l'ingenuità delle adolescenti; Fraxineo sostiene la maturità delle pastore più adulte. Per il secondo, le giovani pastore non hanno esperienza, sono sciocche e ignoranti e non possono quindi conoscere il vero amore, che è nemico di tutti i vizi. Vidinelo nella sua replica insiste nell'idea che proprio per la loro giovinezza le pastore più giovani sono prive di infingimenti e artificio.

Il pastore Frexano, eretto ad arbitro della discussione, non si pronuncia né a favore né contro una delle due tesi e rimanda le sue decisioni, ma Lofrasso dice invece la sua, introducendo a sostegno del discorso di Vidinelo «*autoridades de sublimados y famosos autores*».⁵⁷ In tal modo compaiono i seguenti versi di March:

Non fa mester testimonis haver
Ne plau parlar ab persuasions,
ne falagar orelles ab rahons
favor ha gran paraula dient ver.⁵⁸

Il vero amore si riconosce nella volontà che lo racchiude e non nelle parole:

Amor, Amor, creieu lo amador mut
y al cambiant de punt color.⁵⁹

Concetto che il poeta sardo ripeterà citando *Plena de seny* e altre composizioni di March:

⁵⁶ MANERO SOROLLA 1985, p. 581.

⁵⁷ LOFRASSO 2014, p. 584.

⁵⁸ Canto LXIX, vv. 5-9 (MARCH 1979, p. 358).

⁵⁹ Canto XIX, vv. 41-42 (MARCH 1979, p. 200).

Mostre yo quine perdut parlar.⁶⁰
Per mon parlar mon voler no he dit.⁶¹

Lir entre carts, Amor los mals me mostra
tots quants venir en un amador poden;
reb-los nostre cor tots quants em pena roden,
e quant los call, aquesta ès llur mostra.⁶²

E yo de Amor tan sobrat y vençut
que dir no puch quant sò enamorat.⁶³

Plena de Seny, si algú mi esmenta,
tots los hoents diven que só millor
puix per més ferm só callat amador.⁶⁴

Lofrasso imiterà anche altre composizioni del poeta valenciano. Così, nel libro I, si legge il sonetto «*El navío corriendo en mar fortuna...*»,⁶⁵ e, nel X, appare la rielaborazione dello stesso tema, questa volta con un sonetto in catalano dedicato a doña Francisca de Alagón, moglie del suo protettore, «*Lo mariner que en golfo fortuna alcança...*»,⁶⁶ in cui segue le orme del canto LXXXI di March:⁶⁷

Axí com cell qui's veu prop de la mort,
corrent mal temps, perillant en la mar,
e veu lo lloch on se pot restaurar
e no hy ateny per sa malvada sort,
ne pren a me, qui vaig afanys passant,
e veig a vós bastant mos mals delir.
Desesperat de mos designs complir,
Iré pel món vostr'ergull recitant.⁶⁸

⁶⁰ Canto X, v. 44 (MARCH 1979, p. 168).

⁶¹ Canto XXXVII, v. 27 (MARCH 1979, p. 254).

⁶² Canto XXXVI, vv. 41-44 (MARCH 1979, p. 252).

⁶³ Canto LXXVII, vv. 23-24 (MARCH 1979, p. 394).

⁶⁴ Canto VI, vv. 49-51 (MARCH 1979, p. 154).

⁶⁵ LOFRASSO 2014, p. 73.

⁶⁶ LOFRASSO 2014, p. 620.

⁶⁷ PILUDU 1998, p. 474.

⁶⁸ Canto LXXXI (MARCH 1979, p. 402).

Analogamente a March, Lofrasso è a proprio agio quando formula teorie in merito all'amore, quando parla di chi ama e di chi è amato e della disperazione del non essere corrisposti, ma è privo di reale afflato intimo e, soprattutto, delle altezze concettuali del poeta valenciano, col risultato di non andare oltre alcune coincidenze nel lessico e nelle immagini che adotta. È come, per parafrasare le parole di Piludu,⁶⁹ se avesse inteso sfruttare le capacità di March per ottenere una migliore accoglienza da parte del pubblico.

La teoria del silenzio amoroso sostenuta nei dialoghi presenti nel nono libro si riferisce a un altro modello, quello dei versi di Juan de Boscán. Di questo autore Lofrasso cita il sonetto XCI, *Si un corazón d'un verdadero amante*, la canzone CIV del secondo libro delle sue opere *Si os quiero hablar, faltando va mi habla*, e la poesia CXXXI, *Leandro*, il *Mal de Amor*, la poesia CXXXV del libro terzo, *En el lumbroso y fértil Oriente*.

All'inizio del suo lungo poema *Mal de Amor*, Boscán si chiede cosa sia l'amore e risponde a se stesso che l'amore è forza dell'anima. Secondo Lofrasso, per Boscán l'amore è «*una intrínseca voluntad arraigada en las entrañas del amante*».⁷⁰

L'amante riuscirà a trasmettere la propria passione tacendo e temendo:

Y empeçó con los ojos de hablalle
tanta verdad que presto fue entendido.⁷¹

Tal fue su embaraço y su turbarse
que con sólo mostrar muestra de miedo
mostró con puro amor, puro deseo.⁷²

Questa volontà intrinseca rifiuta l'artificio e l'infingimento:

Començó hablar con corazón más firme,
no diciendo regalos ni dulçuras,
no requiebros, según la vulgar gente

⁶⁹ PILUDU 1998, p. 480.

⁷⁰ LOFRASSO 2014, p. 568.

⁷¹ *Leandro*, vv. 311-312 (BOSCÁN 1999, p. 254).

⁷² *Leandro*, vv. 451-453 (BOSCÁN 1999, p. 258).

los llama; no razones bien compuestas,
no palabras pensadas en la noche,
no mentiras en forma de verdades
ni verdades en forma de mentiras;
no decía sino puras llanezas,
habladas llanamente y con descanso,
que siempre la verdad es descansada.⁷³

Il silenzio e il turbamento amorosi sono l'unica strada che può essere percorsa dall'innamorato:

Y si un tener mi razonar compuesto,
y en hablándoos, sin más, luego turbarme
con un grande embaraço y desvarío.⁷⁴

L'amore onesto è trasparente e incantato:

Si os quiero hablar, faltando va mi habla,
mas por mí os habla el demudarme luego,
y el estaros delante y no miraros.
Mi grande desacuerdo y mal sosiego,
y el no hazer lo que conviene, os habla.⁷⁵

Grazie alle citazioni dei versi di March e di Boscán, Lofrasso rafforza così quelle idee platoniche che la sua *Fortuna de Amor* introduce nella letteratura ispano-sarda, ma un altro autore ancora, a sua volta impregnato di questi ideali, rappresenterà la sua fonte principale di ispirazione: Garcilaso de la Vega.

2.1. Garcilaso de la Vega nei *Diez libros de Fortuna de Amor*

In vari punti della *Fortuna*, Lofrasso non nasconde la sua ammirazione per l'opera di Garcilaso, che dovette conoscere attraverso la *editio princeps* del 1543. Sia per la sua amicizia con Boscán, tanto apprezzato dal poeta sardo, sia per la coincidenza di alcuni tratti biografici, come la carriera

⁷³ *Leandro*, vv. 475-484 (BOSCÁN 1999, p. 259).

⁷⁴ *Si un corazón d'un verdadero amante*, vv. 9-11 (BOSCÁN 1999, p. 199).

⁷⁵ *Canción CIV*, vv. 31-35 (BOSCÁN 1999, p. 216).

militare, sia ancora per il paradigma concettuale ed estetico dello scrittore toledano nel quale si fondevano «*los ecos de la poesía tradicional castellana, la petrarquista o italianizante y la de Ausias March*»,⁷⁶ è evidente che il neoplatonismo petrarchista di Garcilaso risultò decisamente congeniale al poeta sardo. E allo stesso modo in cui per il Brocense il merito principale di Garcilaso era consistito nella sua capacità di imitare la poesia antica e moderna,⁷⁷ Lofrasso, volendo ammiccare ai lettori, destinati ad assicurare il successo della sua opera, seguì le orme del modello con una scrupolosità che rappresenta un elemento costante all'interno della letteratura ispano-sarda. Così, per citare Cherchi, «Nessuna sorpresa o condanna se questa nostra letteratura del Cinquecento nasce imitando dei modelli. In quei giorni 'imitazione' non connotava una produzione 'secondaria' o inferiore [...]; semmai era una garanzia di comunicabilità, di creazione rispettosa di un codice».⁷⁸

La prima eco garcilasiana si ritrova nel primo libro della *Fortuna*. Il pastore Frexano, seduto vicino alla capanna della pastora Fortuna, decide di comporre un canto di cinquanta ottave in cui, mescolando scene mitologiche e elementi naturali, intende presentare tutti gli elementi topici dell'amore platonico.

Per questo lungo componimento, Lofrasso assume come punto di partenza l'idea dell'amore come morte in vita, ricorso tipico della poesia erotica di ogni tempo, perché la sofferenza del pastore di fronte all'indifferenza dell'amata è così grande che può essere paragonato soltanto alla morte. Chiede quindi aiuto a Plutone, dio degli Inferi, perché sospenda i suoi tormenti e solleciti i dolci balsami della musica di Orfeo:

¡Plutón, suspende tu grave tormento!
¡Sol, Luna, estrellas, estaréis parados!
¡Orfeo, con tu dulce instrumento
cantarás mis suspiros y cuidados! (vv. 9-12).⁷⁹

⁷⁶ ROMERA CASTILLO 1981, p. 145.

⁷⁷ GÜNTHER 2012, p. 128.

⁷⁸ CHERCHI 2018, p. 294.

⁷⁹ LOFRASSO 2014, p. 79.

La dimensione iperbolica della sofferenza amorosa si manifesta attraverso l'ira e il vento di tempesta creato da Nettuno; ma di fronte a ciò, il poeta deve mantenere il silenzio, deve conservare il segreto amoroso («*Sujeta lengua, que hablar no puedes*», v. 153). Arriviamo con ciò alla strofa che ci interessa:

Escrita está en mi alma tu figura,
que en eterno jamás serás borrada;
escrita está en mí tu hermosura,
con mi pensamiento fortificada;
escrita estás con esta escritura,
diziendo esta letra tan notada:
“Frexano por Fortuna está padesciendo
y en vivo fuego de amor ardiendo.” (vv. 217-224)

I versi di Lofrasso ricordano il sonetto V di Garcilaso, *Escrito 'sta en mi alma vuestro gesto*, in cui il poeta toledano, a sua volta, riprendeva il canto LXII di Ausias March, *M'opinió és en mon cor escrita*.⁸⁰ Lofrasso pone in evidenza la bellezza fisica della sua amata, la sua immagine, la sua figura che resta incisa nell'anima del poeta come simbolo dell'amore eterno. Questa bellezza che, come sinonimo di armonia, corrisponde perfettamente alla bellezza spirituale, viene rafforzata dal pensiero e dalla consapevolezza che l'amata ha occupato tutta l'anima del pastore, il quale arde in «*vivo fuego de amor*».

L'influenza del sonetto V di Garcilaso ricompare nel sonetto del libro secondo, *Estoy tanto en vos que a mí olvido*,⁸¹ in particolare nelle terzine, dove Lofrasso insiste sul concetto della morte per amore, unita a un desiderio destinato a rimanere per sempre costante e insoddisfatto:

Por vos estoy cada hora en tormento,
por vos en grave pensa y cuidado,
por vos recibo mortales passiones.

Por vos buela tanto mi pensamiento

⁸⁰ MARCH 1979, p. 338.

⁸¹ LOFRASSO 2014, p. 113.

que al baxo suelo quedo sepultado
por vuestra hermosura y perficiones. (vv. 9-14)

Gli echi di Garcilaso sono costanti in tutta l'opera del poeta sardo,⁸² ma nel libro secondo in particolare diventano più insistenti, forse perché si tratta della parte di *Fortuna* in cui si sviluppa la vicenda amorosa tra Frexano e la pastora. Qui, alla già osservata influenza del sonetto V, si uniscono quelle della *Oda a la flor de Gnido* e del sonetto XXIX del poeta toledano, *Pasando el mar Leandro el animoso*.

Florineo, servo di Frexano, torna alla capanna del padrone con una lettera della sua amata Fortuna e trova il pastore intento a comporre e a recitare al suono del suo liuto «*un cantar extraño*»,⁸³ formato da otto strofe. Questa canzone non è altro che una composizione in *liras*,⁸⁴ struttura metrica che lo stesso Garcilaso adattò alla lingua spagnola. La canzone di Lofrasso comincia così:⁸⁵

Si con mi triste canto
y mi rabel tañendo descordado
aplacasse algún tanto
a Plutón, el nombrado,
y la pena del pastor desdichado. (vv. 1-5)

E questi sono i versi originali di Garcilaso:⁸⁶

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son que en un momento

⁸² Infatti, torniamo a trovarli, ad esempio, quando Frexano, giunto in prossimità di Barcellona, trova il suo amico Claridoro e gli racconta la sua disgraziata storia d'amore in sedici ottave reali. La strofa che ci interessa in questo caso è l'ultima, con la quale il pastore guarda con ottimismo al futuro e in cui la presenza del sonetto IV di Garcilaso è manifesta: «Confío recobrarlos sin tardança / en tiempo venidero, ciertamente, / *pues suele la fortuna dar bonança*, / qual demuestra Neptuno claramente: / Firme siempre ha de estar mi esperança, / aunque largo tiempo esté ausente / y viva en tu hermoso y florido prado, / sin jamás sentir ser descuidado» (vv. 120-128). (LOFRASSO 2014, p. 424). Il corsivo è nostro.

⁸³ LOFRASSO 2014, p. 121.

⁸⁴ La *lira* è un tipo di strofa costituita da cinque versi, tre settenari e due endecasillabi secondo lo schema 7a, 11B, 7a, 7b, 11B. In spagnolo, questa forma strofica assumerà il nome dal termine *lira* che compare nei primi versi della *Oda a la flor de Gnido* di Garcilaso.

⁸⁵ LOFRASSO 2014, p. 121.

⁸⁶ GARCILASO 1983, pp. 131-162.

aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento. (vv. 1-5)

È risaputo che Garcilaso scrisse la Canzone V durante la sua permanenza a Napoli dedicandola a donna Violante Sanseverino, figlia del duca di Soma, perché accettasse l'amore di Mario Galeota, amico del poeta e vittima dei rifiuti della dama. Si tratta dell'esempio certamente più significativo di rappresentazione della dama aspra nella lirica del poeta toledano, che inizia con la *«alusión al poder órfico que tiene la poesía de controlar y suavizar la violencia de la naturaleza»*.⁸⁷

In realtà, la Canzone V è un vero e proprio esercizio retorico in cui Garcilaso analizza il potere in tre delle sue manifestazioni fondamentali: il potere della poesia, la grandezza militare spagnola e la capacità della poesia di divulgare un evento.⁸⁸ Questa triplice possibilità di interpretazione non compare però nella composizione di Lofrasso, tutta volta a sottolineare in maniera esacerbata e con veemente drammaticità le pene della sofferenza amorosa subita dal pastore di fronte all'indifferenza della sua aspra amata:

¡Oh, qué entrañas crudas
tienes, áspera en mí más que montañas!
Yo no sé de qué dudas,
si estás en mis entrañas
dándome tan graves penas estrañas. (vv. 35-40)

Lofrasso insiste sull'insensibilità di Fortuna di fronte alle pene che lei stessa causa al pastore Frexano e sulla violenza che, con la sua bellezza, esercita sul pastore, in un discorso in prima persona in cui l'amante dichiara gli effetti distruttivi dell'amore e conferma che esso lo porterà alla morte: Frexano non può sfuggire al suo destino, perché la bellezza dell'amata fa parte della sua anima, al punto che il suo canto non sarà altro che un tuffo angoscioso nella propria sofferenza.

⁸⁷ AVILÉS 2005, p. 30.

⁸⁸ AVILÉS 2005, p. 31.

L'ammirazione che Lofrasso dimostra per la lirica di Garcilaso si manifesta ancora di più nelle chiose a quello che, come segnalava già Lapesa,⁸⁹ è probabilmente il sonetto più imitato nell'ambito della poesia spagnola, il XXIX, *Pasando el mar Leandro el animoso*, con la ripresa del quale il poeta sardo rende un importante omaggio all'opera dell'autore toledano.

L'episodio mitologico è ben noto a tutti: Ero, una sacerdotessa di Afrodite, viveva in una torre a Sesto, a un'estremità dell'Ellesponto; Leandro, giovane di Abido, all'altro lato dello stretto, si innamorò di lei, ma i padri dei due giovani si opposero alla relazione. Di fronte a ciò, i due idearono un piano per incontrarsi: Ero avrebbe acceso un lume nella sua torre affinché la luce guidasse Leandro e lui potesse attraversare tranquillamente lo stretto a nuoto; ma una notte d'inverno, a causa della tempesta il lume si spense e Leandro morì affogato invocando gli dei. Ero, presentando la morte dell'innamorato, vide il cadavere di Leandro gettato sulla spiaggia e si suicidò precipitandosi dalla torre.

Il sonetto di Garcilaso, parafrasi dell'epigramma di Marziale *Cum peteret dulces undas Leander amores*, descrive il momento in cui Leandro nuota verso Ero nell'oscurità, lottando senza successo contro la forza delle onde. Il giovane di Abido non accetta il suo imminente destino e implora i marosi che gli consentano di raggiungere ancora una volta la torre di Ero, dove infine morire. Di conseguenza, Garcilaso chiude il sonetto con la supplica di Leandro, «*Ondas, pues no se excusa que yo muera, / dejadme allá llegar, y a la tornada / vuestro furor ejecutad en mi vida*» (vv. 13-14).⁹⁰

Alatorre sottolinea⁹¹ come il successo di questo sonetto all'epoca in cui fu composto fosse dipeso non tanto dal fatto di rappresentare una imitazione dell'epigramma di Marziale, quanto per il tema romantico presente nel mito di Ero e Leandro e per la connessione tra vita e letteratura che in esso è presente. Effettivamente, l'afflato sentimentale raggiunto dal mito nei versi di Garcilaso si basa, da una parte, sul fatto che il poeta ci racconta la storia completa dei due amanti, e dall'altra, sulla presenza,

⁸⁹ Lapesa fornisce una lunga lista di imitatori, tra i quali si trovano nomi dell'importanza di Sa de Miranda, Cetina, Coloma, Jorge de Montemayor, Ramírez Pagán, Camoens, ecc. (Lapesa 1968, pp. 162-164).

⁹⁰ GARCILASO DE LA VEGA 1995, p. 53.

⁹¹ ALATORRE 1975, p. 148.

all'interno del sonetto, di due voci distinte, quella del poeta narratore e quella del personaggio Leandro.

Non c'è dubbio alcuno, quindi, che proprio il romanticismo insito nella storia dei due giovani conduce Frexano, insieme a altri sei pastori, ad accordare gli strumenti e a cantare una glossa del sonetto.

La glossa composta dal poeta sardo⁹² è costituita da quattordici ottave reali e ciascuna di esse contiene sette versi di Lofrasso e uno, l'ultimo, di Garcilaso. Il testo è il seguente:

La noche se cubrió de escuro manto,
en las partes de Sesto y entre Abido
soplava el aquilón con tal espanto
que a Neptuno tenía embravecido.
Las ondas hasta el cielo dan quebranto,
viendo entre ellas un cuerpo metido
navegar en mal tiempo borrascoso,
passando el mar Leandro el animoso.

El moço con sus naturales remos
las ondas hierde y navega remando
Amor, que le esforçava por extremos;
las espessas con él van contrastando.
Del mísero lamento, ¿qué diremos?,
entre las turbias alçar y abaxando,
su cara y pechos de agua combatiendo,
de enamorado fuego todo ardiendo.

La cruel parca se le muestra airada,
publicándole dar la sepultura
al triste que su alma condenada
tenía en tal peligro y desventura.
Con su voz débil muy afatigada
«Ondas — dixo —, no cortéis mi ventura»;
mas por mucho que habla y va diziendo,
esforçó el viento y fuesse embraveciendo.

Ardiendo iba sin aplacar su fuego,

⁹² LOFRASSO 2014, pp. 140-144.

no podía resistir a la corriente;
perdió la lumbré y norte de su juego,
que era la guía de su accidente.
La virtud natural le dexa luego
secándole las venas inminente
de ver el tiempo cruel, tempestuoso,
y el agua con un impetu furioso.

Quiso passar de presto, mas no pudo;
con furia la corriente le guiava
al passo de la vida ser desnudo
y de la muerte no, pues tanto amava.
Acá y allá se vio aflito y mudo,
viendo que cada punto le faltava,
sin gozar de su descanso y reposo,
vencido del trabajo pressuroso.

Imagina recebir ya la muerte,
que en tal punto escusar no la podía;
con suspiros mortales grita fuerte,
que en vivo fuego el aire encendía,
diziendo: «¡Ay, mi bien! ¡No puede verte
tu fiel Leandro ya como solía!
Mi vida y gloria se va consumiendo,
contrastar a las ondas no pudiendo»

Lastimado se va por la ribera,
entre dos aguas su cuerpo tendido,
rogando a Neptuno, que le espera,
dexar llegar a Sesto o Abido.
No quiso remediarlo, aunque pudiera
tenerle ya por muerto y rendido,
antes le causa muerte condoliendo
y más del bien que perdía muriendo.

Duélese de su amada y querida Hero,
que se le representa en la memoria
diziendo: «¡Oh, amor firme, verdadero!
Notar puedes de mí la triste historia;
bien verás esta noche cuál yo muero,
ausente de mi vida y de mi gloria»,
desmayando con un ¡ay! piadoso,

que de su propia vida congoxoso.

Contrasta con las ondas peleando,
invoca a Dios y a los racionales;
a una parte y otra está mirando
por remediar sus ansias mortales.
La medianoche se le va acercando
con la muerte por dar fin a sus males,
mas su persona triste y fatigada
como pudo esforzó su voz cansada.

Con agonía y flaco aliento
reclama a nuestro Dios le ayudasse
en aplacar la furia de agua y viento
y que de tal peligro le librasse;
mas como viesse en vano su lamento,
sintiendo l'alma que ya le dexasse,
empeçó con voz triste y lastimera
y a las ondas habló de esta manera:

«Ondas, pues me tenéis tan sepultado,
sin librame de vosotras agora,
llevad mi cuerpo al supremo estado
do vive Hero, mi alma y señora.
¿Quál quedará de verme lastimado,
el cuerpo difunto en ver la aurora?
Remediad, si queréis, a la afligida».
Mas nunca fue su voz de ellas oída.

No vale lamentar ni dar gemidos,
pues ninguno jamás le respondía.
Las ondas se ataparon los oídos
y la ira del viento más crecía.
Sus piernas y braços allá tendidos
y el cuerpo va nadando en l'agua fría,
piadosamente hablando a la ribera:
«Ondas, pues no se escusa que yo muera,

Escusar no podéis darme la muerte,
según os veo dar fin a mi vida
con tan grave pasión y dolor fuerte
que ya tenéis mi alma consumida.

¡Ay, Neptuno cruel!, pues triste suerte
causas a mi persona tan perdida,
antes de darme muerte desastrada
dexadme allá llegar y, a la tornada,

dexadme allegar adonde contino
tengo mi pensamiento y desseo:
en aquel claro norte cristalino
y causa del peligro en que me veo.
Os ruego no me estorvéis el camino,
pues la pena de muerte ya posseo
y a la buelta en mi persona afligida
vuestro furor execute en mi vida».

Al di là del fatto di prendere come punto di partenza il sonetto di Garcilaso, col quale presenta, per forza di cose, numerose coincidenze, la glossa ci fornisce altre informazioni. Così, nella prima ottava ci vengono offerte indicazioni geografiche e cronologiche che sottolineano come ci troviamo di notte, esattamente a mezzanotte, in uno stretto situato tra Sesto e Abido, dove il vento aquilone soffia con tale violenza che le onde del mare arrivano fino al cielo. A differenza del sonetto di Garcilaso, Lofrasso nomina direttamente Ero, l'amante di Leandro. In questo modo, la fanciulla di Sesto appare nella composizione due volte e in due modi diversi: attraverso la sua immagine e per mezzo delle sue parole incise nella memoria di Leandro. La poesia insiste sulla sofferenza di Leandro immerso nell'acqua: non mancano il mare burrascoso, l'atmosfera selvaggia e tempestosa, la furia della corrente, delle acque e del vento, i sospiri mortali e così via, tutti elementi che sottolineano la natura di un sentimento fatalmente tragico, confermato dalla sdegnosa presenza di Atropo, la parca crudele che ha il compito di tagliare il filo della vita.

Nella glossa si possono udire due voci, quella di Frexano/Lofrasso e quella di Leandro, ma con risultati diversi rispetto a quelli del sonetto di Garcilaso. Per quanto riguarda il cantore Frexano, possiamo dire che egli ci racconta la storia in maniera oggettiva fino a quando non si inserisce egli stesso nel componimento, precisamente nella seconda ottava, e rivolgendosi all'ascoltatore/lettore non sottolinea l'amarezza del lamento del giovane, fingendo di non sapere come esprimerlo. A parte ciò, tro-

viamo poi cinque interventi diretti di Leandro, attraverso i quali si amplia il lirismo drammatico della poesia. In due di essi, il giovane si rivolge alle onde, supplicandole che, vivo o morto, lo lascino arrivare a Sesto per ricongiungersi con Ero; in altre due occasioni si rivolge all'amata lamentandosi per il fatto che non tornerà a vederla; in ultimo, Leandro si rivolge a Nettuno. Il fatto che Lofrasso, a differenza di Garcilaso, si rivolga alla divinità marina, può farci pensare che il poeta conoscesse le differenti versioni del mito, compresa la *Historia de Hero y Leandro* di Boscán, ma ciò è in realtà di scarsa rilevanza. Quel che ci pare più interessante è l'afflato religioso che assume la glossa per il fatto che Leandro invochi sia Nettuno che il Dio cristiano. Questa sfumatura risulta sottolineata anche dal lamento di Leandro per non poter avere una buona morte, bensì una «*muerte desastrada*». Lofrasso segue in ciò i modelli erotici cortesi dei canzonieri del secolo XV, ma è anche coinvolto nella concezione neoplatonica dell'amore in cui il mito, rappresentato da Nettuno, richiede di essere interpretato. Se quella di Leandro è una lotta disperata contro gli ostacoli posti da Nettuno per il conseguimento della bellezza (Ero), tale bellezza va posta in relazione, come suggerisce la teoria platonica delle idee, con Dio che, in ultima analisi, è portatore della bellezza e responsabile della sua diffusione nel mondo.

Non intendiamo, con queste pagine, sostenere un'eccellenza inesistente. Lofrasso vede la meta ma sbaglia il colpo, come conferma una frequente sciatteria compositiva che rende assai frequenti le anomalie metriche e sintattiche delle sue poesie. E tuttavia bisogna riconoscere i meriti del poeta sardo, e soprattutto il fatto che, grazie alla sua opera, apprendiamo che nell'isola circolavano le opere di autori come Garcilaso, Boscán, Ausias March, ecc., e che si trattava di testi di facile accesso per i lettori locali.

3. *Un viaggio di andata e ritorno: la ricezione dell'opera di Lofrasso*

La figura di Lofrasso sarebbe rimasta confinata senza infamia e senza lode nella storia della letteratura ispano-sarda se la *Fortuna de Amor* non fosse stata citata nel sesto capitolo della prima parte del *Chisciotte*, “Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron de la librería

de nuestro ingenioso hidalgo”, in cui vengono salvati dal rogo, tra i libri di cavalleria, l'*Amadís de Gaula*, il *Palmerín de Inglaterra* e il *Tirant lo Blanc*. Tra i romanzi pastorali si salvano invece la *Diana* di Montemayor e *El pastor de Fílida*, di Gálvez de Montalvo. In quel momento viene esaminata anche la *Fortuna de Amor* e si legge la sorprendente dichiarazione di Pero Pérez:⁹³

—Este libro es —dijo el barbero abriendo otro— *Los diez Libros de Fortuna de Amor*, compuestos por Antonio de Lofrasso, poeta sardo.

—Por las órdenes que recibí —dijo el cura— que desde que Apolo fue Apolo y las Musas Musas y los poetas poetas tan gracioso ni tan disparatado libro como ése no se ha compuesto, y que, por su camino, es el mejor y más único de cuantos deste género han salido a la luz del mundo, y el que lo ha leído puede hacer cuenta que no ha leído jamás cosa de gusto. Dádmele acá, compadre, que precio más haberle hallado que si me dieran una sotana de raja de Florencia.

È opportuno interrogarsi sulle intenzioni e sulle conseguenze di questo brano.⁹⁴ Riguardo a esso, i critici e gli editori del *Chisciotte* sembrano propensi a riconoscere nelle parole di Cervantes un intento ironico, proiettando su questo passo i giudizi negativi di cui fu destinatario Lofrasso nel *Viaje del Parnaso*. L'unico editore che crede alla buona fede delle parole che Cervantes mette in bocca al personaggio del prete è Pedro Pineda, l'insegnante di spagnolo stabilitosi a Londra che nel 1740 curò la seconda edizione della *Fortuna de Amor* de 1740. Così egli scrive:

Alabar yo esta obra sería infructuoso, haviendo, el Águila de la lengua Española, el inventor de varios, y elegantes pensamientos, el entreverado como agudo, el entendido, como desdichado, y pobre Miguel de Cervantes Saavedra, [...] Bastante encomio, para amarla, apreciarla, estimarla y dessearla, y aún buscarla (aunque muy rara de hallar.) Pues me forzó el imprimirla, sabiendo que la nación Inglesa, ama lo bueno, aprecia raridades, y busca lo curioso.⁹⁵

⁹³ CERVANTES SAAVEDRA 2000a, p. 136.

⁹⁴ Cfr. GALIÑANES 2015.

⁹⁵ LOFRASSO 1740, p. 9.

Poteva esserci una presentazione migliore da offrire ai lettori inglesi per quest'opera, che non gli elogi dello stesso Cervantes nel suo *Chisciotte*? In ogni caso, prima di proseguire, teniamo a mente le ultime parole di Pineda: «*ama lo bueno, aprecia raridades, y busca lo curioso*».

Lo stesso sconcerto provocato dalle parole di Pero Pérez si produce alla fine della lettura del *romance*⁹⁶ burlesco cantato da alcuni musicanti in conclusione dell'*Entremés del vizcaíno fingido*:⁹⁷

*La mujer más avisada,
o sabe poco o no nada.
La mujer que más presume
de cortar como navaja
los vocablos repulgados
entre las godeñas pláticas,
la que sabe de memoria,
a Lo Frasso y a Diana,
y al Caballero del Febo
con Olivante de Laura;
la que seis veces al mes
al gran Don Quijote pasa [...]*

Se il giudizio del parroco del *Don Chisciotte* era così positivo da poter apparire iperbolico, nel *Vizcaíno fingido* l'ironia burlesca è rivolta alla donna che si atteggia a persona colta e di spirito acuto ma non all'opera di Lofrasso che, al contrario, appare messa in relazione con la *Diana* e con lo stesso *Chisciotte*. Come si vede, non sembra affatto che in questi passaggi Cervantes intenda squalificare apertamente il poeta sardo, tuttavia la cosa cambia nei versi del *Viaje del Parnaso*.

È noto come questo lunghissimo poema cervantino, sulle orme del *Viaggio di Parnasso* del perugino Cesare Caporali, sia una continua resa dei conti con i letterati alla moda dell'epoca. Nel terzo capitolo essi sfilano tutti quanti, e da ultimo Lofrasso. La scena si svolge nello Stretto di Messina, fra le terribili Scilla e Cariddi. Mercurio, per scampare il pericolo,

⁹⁶ Il *romance* è una forma metrica tipicamente spagnola formata da una serie indefinita di versi ottonati, in cui i versi pari presentano spesso rime assonnanti, mentre i dispari rimangono sciolti.

⁹⁷ CERVANTES SAAVEDRA 1998, pp. 213-214.

propone di buttare in mare uno dei passeggeri della nave e la scelta dell'equipaggio cade sul poeta sardo «*víctima sacrificial que deberá propiciar el paso y salvación de nave y tripulantes*». ⁹⁸

Mercurio non solo rinuncia alla salvezza della nave pur di difendere la vita dei Lofrasso, ma, superato il pericolo, attribuisce la buona sorte di tutti ai versi di quest'ultimo, e, offrendogli il prestigioso incarico di nocchiero, lo trasforma da vittima in eroe. ⁹⁹ La perigliosa navigazione prosegue fino in prossimità delle coste della Grecia e, una volta arrivati ai piedi del Parnaso, la compagnia viene accolta da Apollo e dalle Muse. Di fronte alla scoperta impertinente che di esse fa Lofrasso, Mercurio interviene stizzito:

«Si tú tal ves», dijo Mercurio, «¡oh sardo
poeta!, que me corten las orejas,
o me tengan los hombres por bastardo.
Dime: ¿por qué algún tanto no te alejas
de la ignorancia, pobretón, y adviertes
lo que cantan tus rimas en tus quejas?
¿Por qué con tus mentiras nos diviertes
de recibir a Apolo cual se debe,
por haber mejorado vuestras suertes?» ¹⁰⁰

Si ritorna quindi all'ambiguità. Mercurio rimprovera ferocemente Lofrasso per il suo comportamento di fronte ad Apollo, allontanandosi in tal modo dai versi che scrive.

Più avanti, nel settimo capitolo, ci viene presentato lo scontro fra il gruppo di poeti assalitori, che hanno tradito Apollo, e che combattono sotto l'insegna del corvo, contro quelli che difendono il dio, che hanno l'emblema del cigno. Ma prima che il confronto abbia inizio, ci viene detto che alcuni poeti hanno tradito Apollo, e tra questi Lofrasso, che passa a essere considerato, coì, da eroe a traditore.

⁹⁸ ROCA 1990, p. 260.

⁹⁹ ROCA 1990, p. 266.

¹⁰⁰ CERVANTES 1997, p. 73.

Come osservavamo all'inizio del paragrafo, i versi del *Parnaso* cervantino hanno condizionato fortemente l'opinione dei pochi studiosi che si sono soffermati sull'opera di Lofrasso. Ma se questa condanna in realtà non fosse tale? Cervantes, amareggiato per il mancato riconoscimento della sua opera letteraria, intraprende col *Viaje del Parnaso* un itinerario allegorico-burlesco allo scopo di conseguire i riconoscimenti che gli vengono negati e rivendicare la qualità della sua opera, ma in questo viaggio non appare mosso da un desiderio di rivincita, come dimostra il fatto che nei suoi versi elogia diversi scrittori suoi avversari, come Góngora e Lope de Vega. Perché, allora, attaccare lo scrittore sardo? In realtà si può pensare che si tratti di un altro degli ammiccamenti furbeschi di Cervantes, e che Lofrasso, a differenza di lui, stesse godendo di buona fama nel mondo letterario dell'epoca, malgrado la qualità non eccelsa della sua arte poetica. Dobbiamo così tornare agli aggettivi pronunciati dal prete del *Chisciotte* e alle parole di Pedro Pineda: *gracioso, disparatado, bueno, raridades, curioso*. Siamo dell'opinione che tutte queste parole non si riferiscano al libro in sé o al valore letterario di esso, ma alla sua classificazione. Come scrive Rubio Árbuez, «*no es que Cervantes critique la Fortuna de Amor como una mala novela pastoril, no, más bien considera que la obra no es tal*».¹⁰¹

Come abbiamo già visto, il terzo obiettivo di Lofrasso era quello di dimostrare la propria abilità letteraria scrivendo un'opera che è essenzialmente un catalogo dei generi letterari più in voga al suo tempo. Non si tratta di cercare in questo autore ciò che non vi si può trovare o di innalzarlo inutilmente a un livello che non raggiungerà mai, ma ci sembra fuor di dubbio che il lettore Cervantes dovette rimanere affascinato da alcuni aspetti della *Fortuna de Amor*, elementi che in seguito appariranno anche nella sua opera. Il primo sarà il combattimento navale contro i turchi scritto in ottave che compare nel quarto libro della *Fortuna*. I due innamorati, di fronte all'imminente disgrazia del matrimonio di Fortuna obbligata a sposare il pastore Gilmeno, decidono di fuggire di là del mare.

¹⁰¹ RUBIO ÁRQUEZ 2014, p. 12.

I due innamorati vanno al porto e si imbarcano su una nave biscagliana diretta in Spagna. Fortuna, travestita da pastore — e questo espediente verrà usato anche da Cervantes, ad esempio per il personaggio di Ana Félix —, adotta il nome di Beliseo.

Purtroppo, durante il viaggio, la nave viene aggredita dai turchi ed è costretta a rientrare nel porto di Alghero.

Il secondo episodio è rappresentato da un altro racconto marinaro nel quale è compreso, nel libro settimo, il viaggio di Frexano a Barcellona, narrato con una prosa infarcita fin dall'inizio di termini nautici:

Al otro día navegaron muy descansados con próspero y suave viento en popa y mar con bonança, siguiendo su viaje hazia el poniente, yendo muy contentos los marineros y pasajeros, para decir a continuación que el patrón y los pilotos hizieron amainar velas, quedando sólo el trinquete de proa a mijastre, estando todos con sus cuerdas y cabos listos, sintiendo ya gruñir y murmurar el fluctuoso mar por la grandísima furia del aliento del adversario viento, el maestre y tramontana. [...] La cruel Fortuna [...] les rompió algunos árboles y antenas, jarcias y guarniciones.¹⁰²

Il galeone sul quale Frexano è diretto a Barcellona è in balia di una tempesta dalla quale riesce a salvarsi soltanto a fatica. La burrasca che conferma la fragilità del destino umano è un elemento che ricompare in diverse opere di Cervantes tra le quali, ad esempio, il *Persiles*. Ma soprattutto, sono rilevanti le lettere che il pastore Frexano scrive, nei primi libri, all'amata Fortuna, le quali ci ricordano quella che Salinas¹⁰³ definì «*la mejor carta de amores de la literatura española*», ossia quella scritta da don Chisciotte a Dulcinea durante il ritiro nella Sierra Morena.

In effetti, nelle lettere di Lofrasso troviamo già tutta la gamma di espressioni che costituiscono il mondo del romanzo sentimentale, della poesia *cancioneril* e dei trattati sul tema amoroso, con l'insistente presenza del vocabolo dominante, l'amore, a volte espresso apertamente come tale, a volte personificato in Cupido.

¹⁰² LOFRASSO 2014, pp. 413-414.

¹⁰³ SALINAS 1967, p. 121.

In conclusione, la *Fortuna de Amor* altro non è che un insieme di materiali eterogenei, una galleria di generi raccolti sotto il tratto comune del neoplatonismo predominante nell'epoca in cui fu composto. In questa mescolanza di forme testuali, molte dovettero suscitare l'interesse di Cervantes, perché, come ricorda Riley, il *Chisciotte* a sua volta altro non è se non una «galleria di generi», «*un libro hecho de libros, y [...] un libro sobre las posibles consecuencias de leer los libros*».¹⁰⁴

BIBLIOGRAFIA

- ALATORRE 1975. Antonio A., *Sobre la gran fortuna de un soneto de Garcilaso*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», XIV, pp. 142-177.
- ALZIATOR 1954. Francesco A., *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni della Zattera.
- ALZIATOR 1973. Francesco A., *Introduzione*, in L. SPANU, *Antonio Lo Frasso. Poeta e romanziere sardo ispanico del Cinquecento*, Cagliari, Ettore Gasparini Editore.
- ARCE 1982. Joaquín A., *La Spagna in Sardegna*, trad. di L. Spanu, Cagliari, Editrice TEA.
- AVALLE-ARCE 1974. Juan Bautista A-A, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo.
- AVILÉS 2005. Luis F. A., *Las asperezas de Garcilaso*, «Calíope», 11/1, pp. 21-47.
- BOSCÁN 1999. Juan de B., *Obra completa*, a c. di C. Clavería, Madrid, Cátedra.
- CÁTEDRA 2012. Pedro María C., *Poesía spagnola nella Sardegna del Cinquecento. Juan Coloma viceré e poeta*, «Portales», 13, pp. 67-80.

¹⁰⁴ RILEY 1989, p. 86.

- CÁTEDRA-VAÍLLO 1988. Pedro María C.-Carlos V., *Los pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, in M. L. LÓPEZ-VIDRIERO ABELLO (a c. di.), *El libro antiguo español*. Actas del primer coloquio internacional (Madrid, 18-20 de diciembre de 1986), Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 73-118.
- CERVANTES SAAVEDRA 1997. Miguel de C.S., *Viaje del Parnaso*, a c. di F. Sevilla Arroyo e A. Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial.
- CERVANTES SAAVEDRA 1998. Miguel de C.S., *Entremeses*, a c. di N. Spadaccini, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES SAAVEDRA 2000. Miguel de C.S., *Novelas ejemplares*, a c. di H. Sieber, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES SAAVEDRA 2000a. Miguel de C.S., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, a c. di J. J. Allen, Madrid, Cátedra.
- CHERCHI 2018. Paolo C., *Antonio Lo Frasso e la sua versione acculturata del romanzo pastorale*, «Archivio Storico sardo», LIII, a c. di Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, Cagliari, pp. 289-310.
- DELGADO CASADO 1996. Juan D. C., *Diccionario de impresores españoles (Siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco/Libros.
- ELÍAS DE TEJADA 1954. Francisco E.d.T., *El pensamiento político del Reino hispánico de Cerdeña*, Sevilla, G.E.H.A.
- FLORIS-SERRA 1986. Francesco F.-Sergio S., *Storia della nobiltà in Sardegna. Genealogia e araldica delle famiglie nobili sarde*, Cagliari, Edizioni della Torre.
- GALIÑANES GALLÉN 2013. Marta G. G., *La novela sarda en lengua española: la relación de justas reales en Barcelona de Los diez libros de Fortuna de Amor*, in P. CÁTEDRA e M^a E. DÍAZ DE TENA (a c. di.), *La evolución de las relaciones de sucesos impresas y otros géneros editoriales afines en la Edad Moderna*, VI Coloquio Internacional de la Sociedad para el Estudio de las Relaciones de Sucesos (San Millán de la Cogolla, 2-4 Diciembre 2010), Salamanca, SEMYR-Instituto Biblioteca Hispánica, pp.179-189.

- GALIÑANES GALLÉN 2015. Marta G. G., *A la sombra de Cervantes: la figura de Lofrasso del Quijote al Parnaso*, «Anuario de Estudios Cervantinos», XI, pp. 41-54.
- GALIÑANES GALLÉN 2017. Marta G. G., *La batalla de Lepanto desde un pequeño reino del Imperio: El verdadero discurso de la gloriosa vitoria que N. S. Dios ha dado al serenísimo don Juan de Austria contra la armada turquesca*, in V. NIDER e G. CIAPPELLI (a c. di.), *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, Trento, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia, pp. 163-174.
- GALIÑANES GALLÉN 2018. Marta G. G., *El alguerino poeta canta a las musas: la transformación del espacio en Los diez libros de Fortuna de Amor de Antonio Lofrasso*, in M. MORRÁS (a c. di.), *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, pp. 607-618.
- GALIÑANES GALLÉN 2019. Marta G. G., *Las que alas de lino rompen. Relaciones de sucesos festivos en la Cáller del siglo XVII: entre literatura y periodismo de autor*, in V. ORAZI-F. CAPPELLI-I. SCAMUZZI-B. GRECO (a c. di.) *Traectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas*, Roma, AISPI Edizioni-Istituto Cervantes, pp.149-160.
- GÜNTHER 2012. Georges G., *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios sobre la literatura del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- IVENTOSCH 1963. Helmut I., *Dulcinea, nombre pastoril*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», XVII, pp. 60-81.
- LAPESA 1968. Rafael L., *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Gredos.
- LODDO CANEPA 1934. Francesco L. C., *Dispacci di corte ministeriali e viceregi concernenti gli affari politici, giuridici ed ecclesiastici del Regno di Sardegna (1720-1721)*, Roma, s.t.
- LOFRASSO 1740. Antonio de L., *Los diez libros de Fortuna de Amor*, a c. di P. Pineda, Londres, Henrique Chapel.
- LOFRASSO 2014. Antonio de L., *Los diez libros de Fortuna de Amor*, a c. di M. Galiñanes Gallén, Roma, Aracne.

- MANERO SOROLLA 1985. M^a del Pilar M. S., *Ausias March y Antonio de Lofrasso, otra nota sobre el poeta de Gandía en la literatura castellana del Renacimiento*, «Anuario de Estudios Medievales», XV, pp. 579-587.
- MARCH 1979. Ausias M., *Obra poética completa*, a c. di R. Ferreres, 2 vol., Madrid, Castalia.
- MENÉNDEZ PELAYO 1943. Marcelino M. P., *Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C., II, pp. 185-346.
- PABA 2015. Tonina P., *Loas palaciegas nella Sardegna spagnola*, Milano, FrancoAngeli.
- PABA 2018. Tonina P., *Los mil doçientos consejos y avisos discretos di Antonio de Lo Frasso*, «Archivio Storico sardo», LIII, a c. di Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, Cagliari, pp. 311-332.
- PALAU Y DULCET 1951. Antonio P.yD., *Manual del librero hispanoamericano*, V, Barcelona, Librería Palau.
- PILUDU 1998. Carla P., *Fortuna e Fortunale: il sonetto catalano di Antonio Lo Frasso nel romanzo pastorale Los diez libros de Fortuna d'Amor*, in P. MANINCHEDDA (a c. di.), *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo*, Atti del VI Congresso dell'Associazione Italiana di Studi catalani (Cagliari, 11-15 ottobre di 1995), Cagliari, Cuec, pp. 473-486.
- RILEY 1989. Edward C. R., *Cervantes, lector y creador*, «Crítica hispánica», 11, pp. 81-93.
- ROCA MUSSONS 1990. M^a Asunción R. M., *Antonio Lofrasso: un itinerario tipológico en el Viaje del Parnaso de Cervantes*, in J. M^a. CASASAYAS (a c. di.), *Actas del primer Congreso Internacional de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 29 noviembre – dos de diciembre de 1989), Barcelona, Anthropos, pp. 731-754.
- ROCA MUSSONS 1992. M^a Asunción R. M., *Antonio lo Frasso, militar de l'Alguer*, Sassari, Carlo Delfino Editore.

- RODRÍGUEZ MOÑINO 1970. Antonio R. M., *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia.
- ROMERA CASTILLO 1981. José Nicolás R. M., *Hernando de Acuña: la lira de Garcilaso contrahecha*, «Castilla: estudios de literatura», 2-3, pp. 143-162.
- ROMERO FRÍAS 1979. Marina R. F., *Una polémica sobre la edición de Las tres musas de Quevedo*, «Annali della facoltà di magistero», 7, pp. 3-25.
- ROMERO FRÍAS 2011. Marina R. F., *Una biblioteca quijotesca en Cerdeña*, «Humanista», 19, pp. 489-510.
- RUBIO ÁRQUEZ 2014. Marcial R. Á., *Prefacio*, in A. de Lofrasso, *Los diez libros de Fortuna de Amor*, a c. di M. Galiñanes Gallén, Roma, Aracne.
- TOLA 1857. Pasquale T., *Dizionario degli uomini illustri di Sardegna*, Torino, Tipografia Chirio e Mina.
- SARACENO 1994. Louis S., *Vita e opera di Giuseppe Delitala Castelví. Poeta Ispano-sardo*, Cagliari, Edizioni Castello.
- SECHE 2015. Giuseppe S., *Libri e lettori in Sardegna tra tardo Medioevo e prima età Moderna*, «Nuova Rivista Storica», III, pp. 837-884.
- SERÍS 1941. Homero S., *Libro raro y curioso. Poesías de José Delitala y Castelví, un clásico olvidado*, «Bulletin Hispanique», 43/2, pp. 171-81.
- SPANU 1973. Luigi S., *Antonio Lo Frasso. Poeta e romanziere sardo ispanico del Cinquecento*, Cagliari, Ettore Gasparini Editore
- VEGA 1983. Garcilaso de la V., *Poesías castellanas completas*, a c. di Elias L. Rivers, Madrid, Castalia.
- VEGA 1995. Garcilaso de la V., *Obra poética y textos en prosa*, a c. di B. Morros, Barcelona, Crítica.
- ZATRILLA Y VICO 2019. Joseph Z., *Engaños y desengaños del profano amor*, a c. di Paolo Caboni, Madrid, Sial.

SALVADORE VIDALE E L'*URANIA SULCITANA*.
SANT'ANTIOCO: UN SANTO EROE SARDO, BAROCCO, TEATRALE

Maurizio Virdis

È figura controversa quella di Fra Salvatore Vidale (così egli si nomina in epigrafe alla *Urania sulcitana*; o Savador Vidal come pure egli stesso peraltro si nomina ispanicamente nella dedica del suo poema a Iuan Dexart, scritta appunto in spagnolo; o italianamente Salvatore Vitale; e noto anche come Salvatore Vidal), al secolo Giovanni Andrea Simone Contini (Maracalagonis 1581 - Roma 1647).

Persona dall'attività multiforme e spesso convulsa, incline alla fantasia o alla ricomposizione dei dati in suo, spesso disordinato, possesso; uomo pio e predicatore attraente. Uomo che viaggiò assai: oltre che per la Sardegna che girò in lungo e in largo, anche in Italia, a Roma, Milano, in Corsica, e soprattutto in Toscana, oltre che in Spagna (ad Alcatraz e Cartagena), frequentando ambienti anche altolocati (come la Corte di Madrid dove perorò presso il re la causa di beatificazione di Salvatore da Horta, o i Medici di Firenze dai quali ricevette stima, benevolenza e appoggio); conoscitore, anche con competenza attiva, di diverse lingue: il sardo, l'italiano, lo spagnolo, oltre che ovviamente il latino. La sua produzione è veramente di gran mole e necessiterebbe un'attenzione maggiore di quanto non ne sia stata finora concessa dalla sbrigativa e in genere malevola considerazione a lui dedicata.

Un'attenzione che esigerebbe competenze plurime, dato il suo plurilinguismo e la varietà di generi in cui egli si esercitò. Un'attenzione critica che sappia discernere, nella produzione di lui, l'originalità dal più ordinariamente previsto, che magari talvolta si avvicina all'imitazione se non pure talvolta al 'plagio'; una diligente cura che sappia vagliare, per esempio, le sue ecloghe latine; che sappia andare al di là dei problemi sulla veridicità di certe sue affermazioni storiche, spesso fantasiose: perché non è come storico che dobbiamo valutare il nostro autore marese, ma semmai, forse, quale costruttore di miti – fra i quali un aurorale mito 'sardista' (sarà curioso, per esempio, registrare come egli si dica sicuro di

poter affermare che Noè sia stato in Sardegna prima e dopo il diluvio, o che la Sardegna, egli dice negli *Annales Sardiniae*, sia stata assiduamente frequentata da personaggi di alta intellettualità e sapienza). Perché Salvatore Vidale è poeta, anche se non propriamente un letterato, prima ancora che storico; ed anche quando da storico si cimenta, lo fa in un'epoca in cui la storiografia scientifica ancora deve nascere o appena muove i primi passi. Il nostro frate è soprattutto un predicatore, un uomo che deve e vuole convincere, magari gettandosi nella polemica,¹ più di quanto non voglia esercitare critica analitica; egli è oratore, in un'epoca in cui l'oratoria sacra tende a 'letteraturizzarsi', incline alla poesia e al poetico, più che non al giudizio e all'indagine vagliata;² è un uomo (del) barocco che piega o torce il dato allo stupore persuasivo, perché è da qui che muove il suo agire intellettuale. Né bisogna dimenticare la grande quantità di produzione scrittoria, non sistematica e non sempre da lui sistemata o riconsiderata.

La figura e la produzione di Salvatore Vidale necessitano insomma un'attenzione non anacronistica che collochi l'autore nell'epoca sua, e che sappia cogliere le specificità sue personali, la sua parabola biografica, il suo specifico e particolare essere stato al mondo. Un lavoro né facile né di breve durata, ma paziente e impegnativo.

Le righe che qui seguono vogliono essere soltanto un primo approccio e una provvisoria riflessione sull'opera per la quale Salvatore Vidale è meglio conosciuto, vale a dire l'*Urania sulcitana. De sa Vida, Martyriu, & Morte de su Benaventuradu S. Antiocu, Patronu de sa Isola de Sardigna*, pubblicata a Sassari nel 1638 per i tipi di Iuan Francisco Bribio.³ Un approccio ai suoi modi poetici e alla poetica sua stessa, tanto ben inseriti nell'aura barocca, per stile e per prospettiva di scrittura: e resto io, certo, ben con-

¹Ben nota è la polemica che il Nostro ebbe con Francisco Vico a proposito della aspra e annosa controversia che vide contrapposte Sassari e Cagliari, sulla questione della primazia religiosa delle due città sarde. Si veda a tal proposito MANCONI 2004.

²«Indubbio è anche il fatto che non di rado nelle opere di Vitale i ragionamenti lasciano il posto a fantasie curiose, che l'autore esterna senza alcuna preoccupazione di verosimiglianza; ciò si riscontra in particolare quando egli parla di sé stesso, della propria famiglia o della sua terra d'origine. Ai molti esempi già indicati dagli eruditi ottocenteschi basti qui aggiungere che nella Madreperla serafica si dice che sia il nonno paterno sia quello materno 'quando morirono haveano 113 anni' (p. 446)»; MATT 2013, p. 41.

³Ora modernamente pubblicata in BULLEGAS 2004.

sapevole che il testo di questo poema agiografico barocco, dovrebbe essere sottoposto a edizione critica, e a un'indagine linguistica che metta in luce l'impasto grammaticale e il caleidoscopio lessicale di Salvatore Vidale; che censisca analiticamente le sue modalità e trovate retoriche, dalle metafore, alle descrizioni, alle tirate oratorie alle contorsioni sintattiche; che lo metta allo specchio, internazionale, della poetica e della prassi letteraria ed oratoria dell'epoca sua.

Del barocco l'*Urania sulcitana* porta infatti più di una caratteristica: l'eccezionalità anche soggettiva, del protagonista, del santo; il suo essere uomo di alto rango sociale e di scienza, e/ma che reiteratamente compie miracoli, congiungendo così *coté* scientifico e *coté* sacrale taumaturgico, risanatore di corpi e di anime; tanto più che i suoi miracoli non si limitano ad agire su singole persone, ma vanno a toccare la sfera ecologico geografica, come quando egli provoca la pioggia in un paese tormentato da prolungata siccità. La sua stessa resistenza a tutti i vani tentativi che mirano ad allontanarlo dalla fede cristiana falliscono. Ma in ciò, che pure risponde al topos agiografico, c'è un che di eccessivo: intanto la reiterazione con cui Antioco è messo alla prova, ma soprattutto la sua resistenza agli aguzzini: dai tormenti cui è sottoposto il santo vien fuori indenne; ma non solo: l'agonista, oltre che enunciare e testimoniare la propria fede e con esibizione di dottrina, si fa burla e beffe del suo avversario, l'imperatore romano Helio Adriano, provocandolo: con esibizione, da parte dell'autore, di una insistita teatralità. E la teatralità che impregna e sostanzia l'*Urania sulcitana* ben è messa in evidenza da Sergio Bullegas nell'introdurre la riproposizione moderna del poema salvatorvitaliano.⁴ Invero il perno su cui ruota la narrazione (e teatralizzazione) che regge la struttura del poema si colloca, ovviamente, nell'antitesi fra fede cristiana e paganesimo, che però si inverte nelle figure antagoniste di, da un lato, Antioco, 'cavaliere' e medico mauritano dalla forte, intima e indiscutibile fede cristiana, e, dall'altro lato, l'imperatore Adriano. L'universo esistenziale di Adriano ruota intorno alle capacità umano terrene e alla posizione sociale che ogni soggetto umano occupa anche in virtù di tali capacità: ciò che lo porta a meraviglia nell'udire come Antioco, per via della

⁴ BULLEGAS 2004.

sua fede, sia disposto a rinunciare al proprio rango sociale non sottomettendosi alle prescrizioni imperiali anticristiane. Antioco, per tutto l'arco del poema, vive nella sua sfera religiosa, pur non tralasciando il suo agire mondano e professionale di dottore medico, riconosciuto e ricercato.

Queste due polarità attanziali sono sorrette e, si potrebbe dire, navigano sorrette da due atteggiamenti emotivi discordi e antitetici. La rabbia e l'angoscia in Adriano, che non è solo quella di trovarsi davanti un irriducibile avversario, ma soprattutto quella che gli proviene dall'idea che vi possa essere un'altra modalità dello e nello stare al mondo, sì che in lui si insinua il dubbio di non stare sulla via del giusto e della ragione, trovando davanti a sé un altro da sé; e costui è un uomo di cui egli, l'imperatore, pur riconosce lo status e le doti. Di contro sta l'abnegazione devota del santo, di cui fin dall'inizio si prefigura il martirio; questi vive la sua condizione di prigioniero e di perseguitato con serenità e coraggiosa energia, fermo nella propria certezza e pronto a rinunciare al mondo. Nella rappresentazione narrativa questi atteggiamenti emotivi sono trasposti per via figurata. L'ira stizzita e angosciata di Adriano si presentifica incarnata nelle furie (mitologiche) e negli incubi che lo assediano e gli turbano il sonno, incitandolo a infierire perversamente su colui che ne è la causa. Al contrario Antioco, il medico santo, o il santo medico, di profonda, e duplice, dottrina è destinatario di messaggi celesti che ne esaltano le virtù, lo predispongono alla lotta contro il pagano avversario fortificandone le intenzioni e la disposizione; messaggi angelici che provengono da una sfera superiore e che si manifestano fra scie luminose e profumi. Una contesa che spesso, nella rappresentazione, si traspone in una lotta fra furie ed angeli, cioè fra istanze, quasi ipostasi, dei contrari stati d'animo, che rimarcano due diversità di prospettiva psico-esistenziale, prima ancora che religiosa dottrinale; la quale ultima proprio dalla prima prende corpo. Ciò che genera una sorta di strabismo prospettico, per cui Adriano che pur apprezza l'uomo Antioco e così la sua arte medica, finisce per ritenere lui una sorta di mago negromante, quando quest'ultimo mostra tutta la sua capacità di resistenza ai tormenti cui egli lo sottopone. D'altro canto Antioco può apparire quasi una marionetta nelle mani dell'istanza divina, la quale interdice, per la sua potenza, l'effetto dei tormenti cui il medico-santo viene sottoposto; ed anzi

Antioco, durante l'esecuzione di tali tribolate vessazioni, trova modo di rintuzzare le accuse dell'imperatore e di rinfacciargli la sua perversa pochezza. Dio comanda sul fuoco che dovrebbe orrendamente ustionarlo e annichilirlo e ne inibisce la sua naturale forza e i suoi effetti (*Su focu a Deus obedit, et assistit, / Ma s'homine est rebellu, et li resistit*, c. 1, XVIII, vv. 7-85), e così pure ammansisce le fiere che dovrebbero divorare Antioco.

Tuttavia quando si tenga conto delle visitazioni angeliche che vengono ad ammonire il santo sì che egli raccolga in sé le forze e si prepari ai tormenti che lo attendono, ci pare d'esser davanti a un 'tipo' che sta a metà tra l'eroe classico che accoglie in sé la forza numinosa che lo rende semidivino, e il santo cristiano che ricava da sé e in se stesso le proprie risorse nella sua posizione di devoto orante in cui spesso lo troviamo, umile e pronto alla prova. In una sorta di convergenza di poema eroico e di narrazione agiografica: nel nostro santo non vi è mai remissività, ma semmai, anzi, iattanza e baldanza, un atteggiamento mai umile e arrendevole nei confronti del suo contraddittore; d'altra parte nei confronti del divino cristiano e della cristiana divinità, Antioco si mostra sempre obbediente e docile, pronto a ogni ordine dall'Alto.

Proposizione barocca potremmo forse dire questo esibito contrasto, congiunto ad una rappresentazione emozionale spettacolarizzata e ad una raffigurazione dei caratteri e delle due indoli protagoniste, ciascuna delle quali se non è lineare, non è neppure in sé contraddittoria, ma è segno di una complessità. E tutto ciò viene per di più proposto con forte valenza appunto, si diceva, teatrale, con largo uso del dialogato e con descrizioni d'ambiente e d'azione che quasi vanno a sostituire, facendola intuire e immaginare, la scenografia.

In realtà, ci pare, non siamo davanti a un dramma soggettivo, a una rappresentazione di due soggettività diverse e antagoniste; ma siamo davanti allo scontro di due istanze di cui i due attori sono la proiezione e lo strumento. È attraverso di loro che la potenza di queste istanze si mani-

⁵ Nelle citazioni dell'*Urania sulcitana*, si abbrevia con c. il canto, seguito, in cifre arabe, dal numero progressivo del canto medesimo; a questo segue, in cifre romane, il numero progressivo della/e ottava/e, ed eventualmente v(v). (verso/i) e il numero progressivo del verso nell'ottava. Le citazioni riproducono, con sporadiche modifiche, il testo edito da BULLEGAS 2004.

fešta ed agisce. In uno scontro il cui esito è però ovviamente prefigurato a priori fin dall'inizio, in quanto è scontato, dato anche il genere letterario, che la potenza del Dio cristiano non può che essere vincitrice e trionfante. Dunque tutta la macchina narrativa è finalizzata alla esibizione di tale potenza, la quale si manifesta attraverso il santo, che ne è veicolo essenziale e imprescindibile, proprio nella sua mansueta ubbidienza al Celeste da un lato, e, dall'altro, nella sua ostinata e quasi tracotante opposizione al suo avversario, che egli giunge perfino a oltraggiare e di cui si fa beffe: singolare e di grande forza narrativa e scenica è, a questo proposito, l'episodio in cui Antioco, fatto immergere in un tino bollente di liquidi e pece, e rimasto indenne per il soccorrevole intervento divino, lancia di rimando contro Adriano un po' di questa materia ardente, scorticandogli il capo. Sul versante opposto l'imperatore Helio Adriano dispone e dispiega la propria forza in quanto tramite dell'istanza storica da cui egli deriva interpretandola e incarnandola. Parrebbe quasi una titomachia per interposta persona, in cui le due istanze extraumane guerreggiano servendosi di loro *avatara*.

Non troviamo neppure, in Antioco, quel saper trasformare la sua intima persuasione e la sua fede in capacità di resistenza ai tormenti impostigli, di volgere la sua forza interiore in forza esteriore; non v'è lo spirito intimo soggettivo che, essendone superiore, comandi alla carne per inibirne la naturalità (e il provar dolor da parte) di essa; o che dia all'uomo-santo la capacità di ammansire le fiere in virtù della soggettiva e strenua sua superiorità psico-morale nei confronti della natura. E se pur anche questo vi sia, lo si può forse al più dedurre, chi voglia dedurlo, per via del tutto indiretta, induttiva, latamente metaforica e nella controluce pre-/a-testuale: ciò manca alla rappresentazione, anche indiziaria, del e nel testo. In Antioco, nella rappresentazione, tutto è sottomissione al volere divino e alla sua incrollabile fede; egli è pronto a sopportare tutte le prove che gli vengono annunciate e poi fatte mettere in pratica. Tutto il resto è opera di Dio e della sua potenza: è Dio che impedisce al fuoco, sottraendogli le sue proprietà e i suoi effetti naturali, di ustionare il martire, è Lui che ammansisce le fiere; è Lui che attraverso il Suo angelo rivela ad Antioco come sia stato per il Suo intervento che egli sia uscito indenne dal tribolo dell'avversa perfidia. Si dovrebbe quindi concludere

che Dio salva chi a Lui si sottomette con abnegazione: quella del santo è semmai una volontà di ubbidiente fervore, che lo rende infine sovrumano, e, da qui, eroe del cristiano paradosso: quel paradosso che lo porterà all'esaltazione ascetica finale sottraendolo al mondo e liberandolo da ogni perfido accanimento, da ogni fardello umano terreno: divinizzandolo.⁶ Siamo come di fronte a un teatro delle meraviglie, dove ciò che accade prescinde dalle capacità e dalle forze e dalle virtù umane; i risultati eccedono da esse. Ed è proprio grazie a questa eccedenza che Antioco può operare la conversione di tanti; dei molti che sono dal miracolo indotti a credere, dal vedere il santo salvarsi quasi magicamente dai tormenti: la nuova fede è data appunto dal dato miracolistico più che

⁶ Possono essere interessanti, a questo proposito, e riguardo alla problematica relativa al nesso santità-eroicità, le parole di FONIO 2014, pp. 61-79, a p. 67, dove egli, a proposito del dramma agiografico seicentesco, prospetta che «dalle *Réflexions sur la tragédie ancienne et moderne* di Saint-Évremond, stampate nel 1692, all'*Hamburgische Dramaturgie* di Lessing a cavallo della metà del XVIII secolo, l'interesse [per il dramma agiografico] aumenta di poco. Questi due autori hanno entrambi messo in dubbio la legittimità della tragedia agiografica dal punto di vista dell'efficacia del personaggio, riconoscendo, certo, al santo e in particolare al martire statura eroica, ma disconoscendogli una delle caratteristiche altrettanto fondamentali dell'eroe tragico, ovvero quella della volizione: «*L'esprit de nôtre Religion est directement opposé à celui de la Tragédie. L'humilité et la patience de nos Saints sont trop contraires aux vertus des Héros que demande le théâtre*» (Saint-Évremond, [*De la tragédie ancienne et moderne*, in René Ternois (ed.), *Œuvres en prose*, vol. IV, Paris, Didier, 1969 [1692], pp. 170-184], p. 173). Gli argomenti di Lessing, che hanno anch'essi come punto di riferimento e termine di confronto l'eroe tragico greco, di cui il martire si presenterebbe come il naturale successore, si basano più particolarmente sul grottesco della tragedia agiografica, prodotto da quel sovrapporsi di fervore cattolico e di abuso del meraviglioso, e che in ultima istanza deriverebbe dall'afflato proselitistico degli autori». Peraltro seguita FONIO 2014 n. 9, «Quello dello statuto eroico del santo, e del martire in particolare, è un discorso molto complesso, e che ha animato il dibattito agiografico e para-agiografico a lungo. Rinvio per lo meno a Saintyves (1907) [Saintyves Pierre, *Les saints successeurs des dieux*, Paris, Nourry («*Essais de mythologie chrétienne*»), 1907] e a Lucius (1904) [Lucius Ernst, *Die Anfänge des Heiligenkults in der christlichen Kirche*, Gustav Anrich (ed.), Tübingen, J. C. B. Mohr, 1904.], ieri assertori di una continuità fra gli attributi dell'eroe antico e del martire. Mi pare che Delehaye (1921) risolva definitivamente la questione di determinare se il martire sia un campione attivo o passivo, nella misura in cui produce innumerevoli prove a sostegno della tesi di un'incontrovertibile statura atletica dell'eroe del cristianesimo, che si pone in una linea tutto sommato diretta di continuità con il suo corrispettivo antico, *mutatis mutandis* ovviamente». «Tutto sommato» e «*mutatis mutandis*», appunto; e ciò tanto più vale per il nostro Sant'Antioco: atleta cristiano, certamente, e dalla incrollabile volontà, ma proiezione, almeno nel suo fattuale agire, di una volontà, 'altra', che lo trascende. La sua è una volontà di convinzione più che di azione; più che agente egli, già dicevamo, è agito; e la sua volontà, se ve ne è una, sta semmai nell'ubbidienza all'assoluto sovrumano: quell'ubbidienza totale e assoluta che lo trascinerà all'estasi e al rapimento mistico.

dall'intrinseco messaggio cristiano: è il miracolo che si fa messaggio più di quanto quest'ultimo compia il miracolo.

Tutto ciò ha quasi un paradossale contrappunto in Helio Adriano, l'imperatore, che accusa Antioco di magia. Adriano non può arrivare a vedere la profondità soggettiva di Antioco: perché questa sulla scena non c'è, perché questi è agito più che non agente, Adriano vede lui pure il miracolo, ma lo interpreta con altre categorie: quelle più razionali, pragmatiche e pagane, e quelle del potere, per il quale ciò che per lui è magia – e non divino miracolo che egli non domina né comprende – è un intralcio, una sfida, un ostacolo da eliminare. Egli è agito da questa episteme, che lo porta all'irascibilità quasi paranoica, suscitata dallo spaesamento, e dal timore che il suo mondo e il paradigma in cui egli lo inquadra, saltino per aria, e insieme salti anche il suo potere imperiale: quell'imperialità medesima che egli in se stesso incarna. Se contrasto drammatico v'è nell'*Urania* di Salvatore Vidale, esso sta quindi essenzialmente qui: nel contrasto di due paradigmi. È però un contrasto asimmetrico e sbilanciato. Perché infatti Antioco ben comprende Adriano, ma questi non comprende il santo; l'imperatore, dicevo, interpreta come magia una potenza che è tutt'altro che tale, mentre Antioco, che mago non è perché non è lui che comanda sulle forze della natura, ben comprende la debolezza e i limiti del suo avversario.

V'è pur tuttavia da dire che talvolta almeno Antioco agisce in proprio: quando, topos di tanta agiografia, fa crollare gli idoli; e quando imbarcato sulla nave che lo porterà all'isola sulcitana che poi proprio da lui prenderà il nome, placa la tempesta che sta per travolgere barca e uomini; fatti questi che rafforzano nei miscredenti la convinzione che egli sia un mago. In Antioco è in ogni caso presente più che un filo di irriverente audacia nei confronti del suo avversario e del potere di lui; già poco sopra abbiamo detto di quando egli con scherno rigetta sul capo dell'imperatore, ustionandolo e scorticandolo, la materia ardente preparata per il suo tormento. Ma dobbiamo aggiungere che il crollo degli idoli è preparato anch'esso con una buona dose di dileggio: Antioco fa credere a Adriano di aver abbandonato il cristianesimo per tornare alla religione tradizionale romana, Adriano vuol sottolineare tale fatto con una cerimonia approntata nel tempio con gran pompa e sfarzo, ascrivendola a

suo proprio successo e gloria: ma quivi Antioco ribalta tutto e fa crollare gli idoli irridendo e facendosi gioco dell'imperatore. Siamo davanti a trovate di stampo assolutamente teatrale che dovevano esercitare attrattiva e allettamento sul pubblico. Trovate direi quasi cinematografiche; e mi viene da pensare, mi si voglia perdonare, a Bud Spencer: mai intimorito dalla forza e dalla prepotenza avverse, e che, con la massima serenità, restituisce all'avversario quel colpo che egli ha schivato o che non lo ha scalfito. È comunque dalla specola di quella asimmetria e di quello squilibrio, che sopra dicevamo, che si genera la narrazione; è su di essa che si poggia la semiosi del poema salvatorvitaliano, funzionale, e in modi direi pure scontati, all'assunto celebrativo agiografico. Non dobbiamo dunque cercare forti nodi drammatici nel poema di Salvatore Vidale, perché di fatto non vi sono, e perché non mi pare che dovessero essere nelle intenzioni dell'autore: non v'è passione, né compassione, e mi pare neppure commozione, né dinamica o turbamenti interiori, né tormenti dell'anima. L'intento era primariamente appunto celebrativo: mostrare, prima ancora che dimostrare, la potenza divino cristiana attraverso la figura del santo che fin da subito e fino alla fine è fermo nel suo principio e nella sua fede, e, nel suo rivolgersi al romano imperatore, i termini sono quelli dell'invettiva e della esposizione dottrinale della fede cristiana: non si toccano corde sentimentali, emozionali o psicologiche. Allo stesso modo che Adriano e in genere i pagani perdurano nella loro stolidità perfidia e nell'incapacità di comprendere. La gente comune si divide fra coloro che sono stupiti dai miracoli del santo e che, in virtù di essi si convertono; e coloro che, come l'imperatore, percepiscono il miracolo come magia e negromanzia permanendo nella loro stolidità. E se qualcosa può commuovere, anche oggi, il lettore, questa è l'episodio finale del rapimento mistico del santo, largamente e doviziosamente descritto, e forse fuori dalle aspettative, che conclude la sua parabola terrena, fondendo umano e divino, e che lo trasporta in altra dimensione, sottraendolo ad ogni accanita malvagità.

Dunque l'interesse per l'*Urania Sulcitana* e la sua specificità bisogna forse cercarli altrove. Vanno cercati nella macchina rappresentativa e nella lingua: entrambe sotto un'aura e una temperie assolutamente barocche. La rappresentazione, una volta scontata l'impostazione ideale

della materia e la contrapposizione schematica e prevedibile cristianesimo-paganesimo, si imposta su una dinamica non tanto drammatica, quanto di messa in scena, spettacolare ed esibita, della materia scontata e presumibile a priori. Il miracolo o la resistenza del santo sono proposti in maniera quasi iperbolica; il dialogato è insistito; gli interventi divini e angelici, così come le furie pagane, ma pure la descrizione di fenomeni naturali, sono date con profusione, spesso subissante, di parola e di immaginosità; che viaggia sorretta da un'espressione verbale, spesso verbosa, enfatica e sovrabbondante su cui va ad appoggiare il discorso poetico; su una sintassi dalle contorsioni marcate che spezzano la linearità della frase generando l'attesa di una sua 'naturale' serenità; sull'accumulo sinonimico, spesso plurilingue, a livello tanto lessicale quanto circunlocutorio; su certe forzature, forse anche dovute a ragioni metriche, come il troncamento che non è certo proprio del sardo; su un impasto linguistico che è certo fondamentalmente sardo nel lessico primario e nella infrastruttura morfologica, ma che miscela e amalgama voci di diversa provenienza, sarde, italiane, spagnole e latine, in un plurilinguismo non di valore pragmatico, ma funzionale alla poetica, tutta seicentesca, della sovrabbondanza e dell'eccesso, volta allo stupore e allo stordimento.

Si è lontani dal dettato e dalla poetica dell'Araolla da cui Salvatore Vidale pur discende.⁷ Non v'è il discorso disteso, pur talvolta complesso, di lui, non vi è la ricerca di una eleganza, anche costruita e che tende spesso all'emozione, ma sempre detta in termini contenuti e inclinati alla meditazione. Non vi è la misura calibrata, che pur non è semplicità ma sempre invece decoro, dell'araolliano procedere narrativo agiografico o lirico meditativo. Il procedere del Vidal è esondante, e tracima la misura, deborda da ogni aspettativa, gonfia la descrizione. Fra Salvatore è un oratore predicatore del suo tempo. E per un'oratoria sacra, deideologizzata come quella del nostro autore, «se non vi è tensione ideologica nel contenuto, la forma è oggetto di vivace dibattito. L'oratoria sacra, che

⁷ Ben conosciuto era l'Araolla dal nostro autore, e conosceva pure, in sede poetico linguistica, le sue scelte lessicali: «*Consuelome con el Doctor Araola, el qual no ha dexado de servirse de vocabolos Italianos, y Españoles, y con todo esso es bien recebido de los que sin passion le juzgan*», così Salvatore Vidale, nella dedica *Al muy magnifico e illustre Señor Don Iuan Dexart* (in BULLEGAS 2004).

per molti aspetti si avvia alla fine del Cinquecento verso un processo di 'letteraturizzazione', può essere a buon diritto considerata una delle manifestazioni più tipiche della cultura dell'epoca». ⁸

Ma si è lontani pure da quella «mescolanza di paura e pietà [suscitata dall'] eccesso della crudeltà che sconfina perciò nell'irrealismo, [e che] non è del resto priva di legame concettuale con la meraviglia barocca», ⁹ dato proprio del dramma agiografico seicentesco: perché, se la crudeltà verso il martire è ben messa in evidenza, manca, a mio avviso, il registro della 'pietà' e della commozione, dato che non vi è, da parte del santo, tormento, essendogli questo, come visto, sottratto e interdetto dalla potenza di Dio: non vi può quindi essere compassione, compartecipazione del/nel dolore e nello strazio fisico; benché vi sia, certo, un «eccesso di crudeltà che sconfina nell'irrealismo», un irrealismo amplificato non solo dal fatto che il destinatario di tale crudeltà rimanga indenne, cosa che può ben rientrare nel genere agiografico, ma anche dalla sua reazione irriverente e si direbbe pure sfrontata che, lo abbiamo visto, non si limita alla sola replica verbale, ma si concreta pure in azione attiva, in gesto fisico e tangibile, in un andare materialmente a colpire chi ha scagliato il colpo. Nell'*Urania* non siamo posti davanti a «la 'meraviglia', già pregu- stata in ragione di un 'fascino per il patibolo' che accomuna popolo, nobili e letterati, laici ed ecclesiastici, senza distinzioni di età»; ¹⁰ la meraviglia, inattesa dopo tanta perfidia e crudeltà, è semmai costituita dall'estasi ascetica di Antioco, ormai esiliato nell'isola di Sulci dove conduce vita eremitica, che si propone come meraviglia proprio perché inattesa e fuori dallo schema più propriamente agiografico, non essendovi finale patibolo o supplizio, ma invece rapimento divino e finale sottrazione al proprio tormento e al mondo.

Dunque, ritornando al punto stilistico e linguistico, per un predicatore dell'epoca, mediatore religioso, tendente ad utilizzare un registro letterario intriso spesso di teatralità, e che era comunque «fornitore di spetta-

⁸ ARDISSINO 1997, p. 483.

⁹ FONIO 2014, pp. 64-65.

¹⁰ FONIO 2014, p. 65.

colo e diletto»¹¹ la ricerca di similitudini e metafore così insistita, com'è nel nostro poema:

ha un valore ontologico che deriva dalla «dissoluzione del concetto tradizionale di 'Verità'» e dalla «separazione definitiva della scienza dell'essere dalla scienza di Dio». Per questo occorre reperire nell'universo una sistemazione che non si trovava più nel rapporto tra immanente e trascendente, non era più data dal Divino, ma di cui si potevano rintracciare le parvenze nelle cose. L'uso delle analogie, delle allegorie e metafore troverebbe in questa perdita di chiarezza epistemologica la sua giustificazione profonda.¹²

In quest'aura, il messaggio, l'idea, o finanche la prospettiva d'esistenza, il credo o la dottrina, si ritirano o si restringono in concrezioni predeterminate per far luogo agli artifici formali; a tal punto che, come nel nostro caso:

nella concitazione delle apostrofi, lo smalto della parola sonora e turgida, ricca e traboccante, lo splendore dei segni linguistici selezionati e accreditati, privi di ogni 'ruggine' nella loro efficacia ritenuta infallibile, paiono imbozzolare il personaggio in una sorta di *rigor mortis*: inaccessibile nella sua inarrivabile perfezione, egli esisterà come statua perfetta nello spazio (trionfale ed archeologico) del 'mausoleo'.¹³

Si veda quindi c. 9 XVII, dove l'eroe-santo contro cui nulla può il suo avversario:

Est Mauritanu Atlante, accozzat stellas
Animadas, et portat grave pesu
Cun sos humeros vastos; et de tellas
Qui tiras, non si curat, no est offesu:
No lu prostras ancora qui l'impellas:
Et si bene ti paret qu'iss'est presu,

¹¹ ARDISSINO 1997, p. 491.

¹² ARDISSINO 1997, pp. 503-504 (circa i virgolettati riportati all'interno della citazione cfr. D. DI CESARE, *La selva delle analogie. I canoni della predicazione nell'Italia del Seicento. Le chiese, la comunicazione sociale*, a c. di L. Formigari e D. Di Cesare, Casale Monferrato, Marietti, 1989, pp. 132-150).

¹³ SENSI 1983, p. 148.

Podet tantu qu'in unu puntigliassu
 Timer faguet s'inferru, et Satanassu.

Parole della voce narrante/autore rivolte al nemico collettivo dei cristiani e dell'eroe, qui apostrofato (*Canaglia, Barbanaglia, iniqua Xurma / Contra quie t'arriscas, et azzuffas?*: c. 9 XVI, vv. 1-2). Questi si erge a figura sovrumana di, appunto, impareggiabile eccellenza, vetta di una eroicità e di una intrinseca consistenza che, prodigiosa, lo rende eccezione rispetto alla gamma comune e alla sfera empirica: egli è un Atlante reggitore dell'universo (*accozzat stellas animadas, et portat grave pesu*), tale che, incurante delle offese rivoltegli (delle *tellas*, delle pietre, *qui tiras*), e incrollabile nonostante i colpi inferti (*no lu prostras ancora chi l'impellas*), fa tremare in un sol colpo e decisivo (in un *puntigliassu* < sp. PUNTILLAZO) l'inferno e Satana. Dove si noterà la felice mescolanza di lessico tradizionale sardo e di forestierismi culti e/o in fase di essere inclusi nel lessico sardo. Va poi messa in tutta evidenza la capacità descrittiva di Salvatore Vidale, che crea scenari in cui si ambientano le azioni, scenari tanto fisici quanto psicologici, che creano nel lettore/fruitor della sua scrittura un quadro immaginativo forte e dettagliato, volto a generare stupore, visivo e psico-emotivo, con tumida raffigurazione pittorica. Perché tanto spesso, per il nostro autore:

il paesaggio reale è sì oggetto/elemento geografico, conferendo significato storico alla vicenda rievocata, ma è, sorprendentemente, anche metafora di sé stesso, rimandando ad immaginarie o codificate icone paesaggistiche. Avviene cioè una sorta di trasmutazione dell'oggetto: il paesaggio geografico, pur definito e circoscritto, pur individuato e individuabile in un determinato luogo, area o regione, diventa, per l'importanza epico-drammatica dell'evento rievocato, stupefacente archetipo, rappresentazione icastica, allusione retorica, e rimando mitico in sé. [...] Insomma, pare proprio che il Vidal giochi retoricamente a rappresentare il paesaggio reale come scenario spettacolare e fondale teatrale.¹⁴

E si potrebbe, a questo proposito, richiamare l'accumulo toponomastico, tanto frequente nel nostro poema. Ma si veda, per esempio,

¹⁴ BULLEGAS 2004, pp. 30-31.

l'episodio della pioggia (c. 9, IIII-VIII), che, da cinque anni attesa, cade finalmente sull'Africa, dandole ristoro:

Isfogant sos umores quinquennales
Repressos, et coartados in su sinu
D'Ope rugosa, exhalant desiguales
Vapores de s'abissu altu marinu:
Et lus tirant et trahent supernales
Calores, cun ventosu remolinu;
Et generat s'in s'altu s'ombre et nimbu
Cun tronos, qui si sentint in su limbu.

Quircant sas àes aprigu, et fuint sas feras
A lustros altos et alta roccaria
Montuosa: subra s'unda faet ringueras
Saltande su piscadu de allegria.
Retirat a sas gruttas hospeàeras
Sos tallos su pastore; et cun maestria
Firmadu s'in s'intrada de sa ruta
Dat sos fenules a sa grege sciuta.

Falat sa pluvia, apertas de su Quelu
Sas catarattas (ma non sas antiguas)
Pioet a fustes, ruet su imbreu suelu,
Fumande prima sas pruynosas rigas
Et ogni circolare paralelu
Qui faguet s'abba a colpu in sas quadrigas
De Vesta sitibunda, pioet a cannas
Et mandat su Tonante pluvias mannas

Tirat innanti s'ombre un mes'interu,
Sene cessare, et totu sas intrañas
De sa terra penètrat, et arreu,
Calant sos rios dae totu sas montañas
Ogni citade laudat a su Deu
Suo: parent istaños sas campañas;
Affrica totu cobrat mannu allentu,
Hovando, et jubilando de contentu.

Ordinant festas, jogos, et torneos
Sas citades metropoles immunes,

Maxime sos Iolitas, et Ioleos,
 sos de Biserta, Hipone, et sos de Tunes:
 Insignes apparatus, et arreos,
 Triunfales arcos: cun de seda funes
 in sas rugas appicant sos Califfas
 Impalios de cortinas, et cattiffas.

Gli umori imbriferi, rimasti repressi per cinque anni, hanno dunque sfogo riversandosi sul seno della terra inaridita e screpolata, qui indicata con preziosismo classico (*Ope rugosa*); il temporale esplode in fragorosi tuoni, mentre esalano vapori dall'abisso marino, tratti in alto dal calore sì che si generano vortici ventosi. Cercano riparo bestie e uomini; il pastore ricovera il gregge in *gruttas hospèderas*. Piove a dirotto, *a fustes, a cannas*, a sbarre, e l'imbreo deposito (*su imbreu suelu*) lasciato dalla pioggia sulla terra, genera fumiganti liste, quasi tracce impresse dalla quadriga di Vesta sitibonda. La pioggia cade per un mese intero, penetrando e impregnando la terra e generando larghe pozze acquitrinose nei campi. Tutti sono in festa: festa pure descritta con ampi particolari nell'ottava VIII: vengono preparati in in varie località e da varie genti d'Africa, *sos Iolitas, et Ioleos, sos de Biserta, Hipone, et sos de Tunes*, arredi, cortine, archi di trionfo, insegne, immagini dei potenti, sete, tappeti tessuti. Questo evento climatico è interpretato dai sacerdoti pagani come segno di favore degli dei, che pretendono il castigo per il ribelle cristiano Antioco. Il fenomeno naturale è un *mirum* che ha ricadute nella sfera morale e deliberativa.

Altro interessante passaggio di descrizione paesaggistica, dove il paesaggio ancor più assume valenze psico-morali e archetipico simboliche, possiamo trovare in c. 19, V, vv. 5-8 e VI. Qui è dipinto lo squallore dell'isola di Sulcis (l'odierna Sant'Antioco), un tempo già florida ed ora derelitta e distrutta; soltanto le sue rovine e macerie si vedono presso il mare, simili a navi marmorizzate; quel tratto di costa in rovina è detto, con raro preziosismo latinizzante, essere *totu occadu*, frantumato (lat. OC-CARE letteralmente «ericcare»):

Cuyos vestigios fin'a su presente
 Apparent intro 'e mare sens'adornu,
 De fraygu de maton'et de calquina,
 Sas pedras solamente in sa marina.

Naes ammarmoradas, vulgu ignaru
Chiamat sas tales pedras, e antigores,
Ca rapresentant quales in su Faru
Solent esser in squadra sulcadores
Naviles, cuddu trettu, et certu, et chiaru
Qu'est totu occadu, et pienu de majores
Petrificadas fabricas arrutas,
Dae quando fuin disfatas, et destruttas.

La pittura del dato o dell'evento naturale trova modo di reduplicarsi anche negli eventi ed apparizioni sovrannaturali; ecco l'apparizione dell'Arcangelo Gabriele che, messaggero di Dio, consola Antioco e lo incita a resistere alle avversità tormentose:

Già su custode aladu Gabriele,
vestidu de librea alta splendente,
S'aer condensadu, fatu buriele,
Cun arte immensa, et forma trascendente
Mandadu dae sa Corte d'Emanuele,
Bessit galante, bellu et relugente,
Abbaxat in Calatra, et cun sas piantas
Sidereas, toccat sas Herculeas antas.

(c. 4, II)

Similmente l'Arcangelo si diparte, lasciando una scia luminosa e profumata:

Cun tale sparet s'alma intelligentia;
Cun custu partit cuddu Santu spione,
Lassande cud[d]a assumpta transparentia,
Torrat a sas alturas de Sione.
Restant de s'odorifera presentia
Rastos suaves pius que de Syeone,
Reliquias d'ambrosia, et muscu Santu
Qui portaat in sa veste, et roseu mantu.

(c. 4, VIII)

Sollecitazione, entrambe queste ultime citate ottave, per la vista e per l'olfatto; per la sfera sensitiva, attraverso la quale primariamente, prima

ancora del dato dottrinale o teologico, il lettore deve essere introdotto nella sfera del soprannaturale divino. Il tutto accompagnato da una aggettivazione sovrabbondante, da anafore e da paronomasie; espedienti per i quali la straordinaria macchina linguistica si fa anticipatrice, prima ancora che latrice, e figura stessa del meraviglioso da essa significato.

Il *mirum* si incarna poi nella stessa persona del santo fatto segno, agente e figura della potenza sacra celeste. Si veda c. 10, XVII-XVIII:¹⁵

Olà bricones, boyas malandrinos,
Olà mariolu Mariu, pritte tantos
Pospores? Pritte tantos reminguynos?
Faghide os tott'a petzos, et a cantos,
Carnifices porteris, et buzzinos
Mostazzones belitres totu quantos
Fatigade bos puru, ca su fogu
Hat prestadu homenaju a Sant'Antiogu.

Divina Salamandra, et sacru Empyru,
Quale ti stas? O illustre Triumphadore
Quant'est suave, et jucundu su Martyru?
O ispantu immensu, o pasmu, o gran stupore
Admirabil'et mannu est su retiru
De sa flammante mole, sen'ardore
Dae sas carres sacras indiosadas,
Ancor qu'humanas, divinalizadas.

Già in queste due ottave, che riportano la voce esclamativa dell'*auctor*, della voce narrante che si profonde davanti ai preparativi del tormento da infliggere ad Antioco, si può vedere il registro poetico del nostro autore: la paronomasia *mariolo~Mariu* (il tribuno di Adriano); l'anafora, in interrogativa retorica: *pritte tantos/Pospores? Pritte tantos reminguynos?*, con un preziosismo sardo-ispanico: *reminguinos*, da sp. *ramengar* «rimboccarsi le maniche/darsi da fare», sardo (*ar*)*remengaisè*, col medesimo significato;

¹⁵ Ricordo quanto già sopra: nelle citazioni dell'Urania sulcitana, abbrevio con c. il canto, seguito, in cifre arabe, dal numero progressivo del canto medesimo; a questo segue, in cifre romane, il numero progressivo della/e ottava/e, ed eventualmente v(v). (verso/i) e il numero progressivo del/i verso/i dell'ottava.

l'accumulo: *carnifices porteris, et buzxinós/Mostaxzones belitres totu quantos* (XVII, vv. 5-6) attuato con ricorso a una diversificazione plurilingue di termini: *porteris* (< cat. PORTER «funzionario minore di giustizia»), *buzxinós* (< cat. BOTXI «boia»), *mostaxzones* (sardo «spauracchio»), *belitres* (< cat. BELITRE «birbone, svergognato»); nella seconda delle due strofe Antioco è paragonato e metaforizzato alla salamandra e all'empiro, animali che il fuoco non può bruciare, con tanto di glossa autoriale a margine di «empiro» (*Animal est empyrus cui non nocet ignis, ait S. Greg. Nazian.*): espediente seicentesco-barocco, che non è semplice erudizione: infatti le prediche di quest'epoca «sono costellate di influssi classici: gli autori antichi sono «i pilastri più solidi che reggono le acrobazie retoriche e parentetiche del ministero 'concionatorio'. Le citazioni non sono ornamento posticcio, ma funzionano da 'catalizzatore' in un contesto organico che fornisce ricchezza e profondità al messaggio».¹⁶ Metafora colta che rende, nella situazione data, la specificità del santo, le cui carni sacre, illese dal fuoco che si ritrae senza bruciare, diventano, con termini ispanici, *indeosadas* (termine sardo-ispanico *endeosar*, oggi in sardo «invaghir(si)») e *divinalizadas*; e tutta questa macchina linguistica con iperbole sottolinea la meraviglia. Ma si veda l'accumulo, figura ricorrente, che è meraviglia in se stessa: significante che precede il significato già così presignificandolo; si prendano in considerazione c. 8, VI-VIII:

Marchant isquadras mill'infanterias
 Imperiales, musicas, pendones,
 Maneystriles, flautas, cherimias
 Vacuos tronos, tiros, et cannones.
 Marchant spruynende, campos, mores, vias,
 Troppande sos equestres infantones.
 Prontas a salutare, et chyaes doradas
 A dare a Cesar sunt sas incontradas.

Passat per medas terras, logos Regios;
 Colonia Vuza (Oran) et Arsenara,
 Concedende favores, privilegios,
 A Mustuga, a Cartenna, a Mostigara,

¹⁶ ARDISSINO, cit., p. 505.

A Trada, a Siga, a Brisca et Germanegios
Capos, Tenes, Circelli, et a Gyssara.
Per totu brigliat Cesar radios Reales,
Per totu sparguet gratias Imperiales.

Turbat Turbone in tantu cun turbiones,
et turbulentos fattos su paese:
Ispogiat, et isfaxat sas persones
De gente incarcerada in cuddu mese.
Christianas totu, miseras persones,
De totu sa contrada fin'a Fese;
Turbat Turbone turbidos turbantes,
Vexande Fieles, fortes et costantes.

Non si può non vedere la doviziosa accumulazione dell'ottava VI, che descrive la schiera imperiale in marcia, composta da fanti, musicisti, insegne, suonatori (sp. *maneystriles*, «suonatori di strumento a fiato o a corda», odiernamente *ministri*), clarini (*cherimias*), lettighe libere, armi da lancio e cerbottane (*cannonas*, se non è uno dei tanti anacronismi dell'autore, e dunque, in tal caso, «cannoni»); una serie lessicale, tutta ispanica, costituita di termini, se non ricercati, certo non comuni. Tutta questa serie ha come predicato discorsivo, nella frase successiva, un contesto frasale per lo più sardo; si dice infatti, e con una certa torsione sintattica, che tutto questo stuolo marcia *spruynende* (sollevando polvere (*spruinai* «spolverare») nei *campos*, *mores* (sentieri), *vias*, / *Troppande* (affollandosi) *sos equestres infantones*. / *Prontas a salutare, et chyaes* (ossia odierno *giaes* «chiavi») *doradas* / *A dare a Cesar sunt sas incontradas*.

Accumulo di valenza geografica v'è poi nella successiva ottava VII, dove viene passato in rassegna il Maghreb, con copioso ed enfatico affastellamento, parimenti verbale e immaginativo, che evoca uno scenario tanto reale quanto immaginativo, esteso e dispiegato, variegato e variamente popolato, ciò che rafforza la rappresentazione romano imperiale, assumendo al contempo il valore evocativo di una geografia esotica.

Nell'ottava VIII, paronomasia e accumulo si sommano in raddoppiata e coincidente stratificazione: *Turbat Turbone in tantu cun turbiones, et turbulentos fattos* (vv. 1-2); figura ripresa poi in coda all'ottava medesima, vv. 7-8: *Turbat Turbone turbidos turbantes*, dando luogo a una figura preziosa e

non del tutto trasparente, di voluta ricercatezza ma pure non certo priva di eccentricità, e che così intenderei: Turbione, altro tribuno imperiale, pone turbamento ai forti, fedeli e miseri cristiani del luogo (portatori di turbanti, secondo l'uso locale), agitati e impauriti (*torbidos*) dalle sue vesazioni (egli li *ispogiat e isfaxat*: «spoglia e fracassa»). La paronomasia cumulativa apre e chiude, iterandosi, l'ottava; sì da immettere enfatica tensione nella scena rappresentata, la quale, ribadendosi l'annominazione, viene ad essere da quest'ultima circoscritta e tagliata.

Scenografica e teatrale, come tanta scrittura dell'età sua abbiamo detto, è quella del nostro frate. Potrà essere interessante rilevare le ottave c. 10, VII e VIII:

Disnudere comandat Heliu, prestu,
Aspru et fumante, alteru et iracundu
A su joven, donzel castu, et honestu
De vider si gas nudu, verecundu.
Est prontu su carnefice, et est lestu
Ogni ministru a Cesar furibundu
A obbedir. Eo penso et tengo iudiciu
Ca su santu restait cun su çiliciu.

Tando fuit nota s'aspra penitentia
De cuddu corpus nobile sagradu;
Tando de totus vistu in sa presentia
Fiacu, magridu, e ferzas totu aradu.
Spettaculu de santa reverentia;
Obgettu de sugettu passionadu:
Retrattu dibuxadu in su Calvariù
Cun purpureu pennellu, et stillu variu.

Una manifestazione della tendenza, anch'essa secentesca, del gusto per il patibolo, con una inclinazione alla sensualità passionale, in questo che pare proprio un capitolo da passionario. Antioco è avviato al tormento dall'imperatore Helio Adriano, tratteggiato, col solito accumulo, come *aspru et fumante, alteru et iracundu*; la descrizione mostra il corpo denudato del martire, smagrito dalla lunga priogionia e dal digiuno, solcato dalle sferzate; e parimenti è delineato, brevemente ma icasticamente, il pudore del giovine, verecondo nel vedere la propria nudità. La quale pa-

re che sia lo stesso autore/voce narrante a coprire, in contrappasso alla pulsione scopica, porgendo al giovane un cilicio: estremo lembo che salva il pudore e che è allo stesso tempo una pena che accentua la mancanza di vesti. Spettacolo, lo dice la stessa voce narrante: *spettaculu de santa reverentia*, ritratto e dunque figura del Cristo sul Calvario, ivi stesso *dibuxadu*, tracciato; e con concettismo tutto seicentesco *oggettu de sugettu passionadu*; quasi sia egli, il martire sofferente *passionadu*, a rendersi da se stesso oggetto di una tale scenografica pittura, col farsi, appunto, in volontaria e remissiva soggettività, figura cristica. Con profusione è narrato l'episodio finale del rapimento mistico di Antioco: dove, nel canto 21, si offre al lettore forse la miglior capacità dell'arte di Salvatore Vidale.

Il dettato risente meno dell'ipertrofismo barocco, rispetto ai tanti altri luoghi testuali e ai diversi episodi, di cui s'è dato breve conto qui sopra. Tuttavia vi è uno sforzo creativo abbondante nella descrizione degli ultimi istanti di vita terrena del santo e del suo trasporto nel mondo altro. Descrizione che appare più sincera che non altrove, e nondimeno dipinta ed articolata con una forza che, direi, rende tangibile un momento intangibile extra-corporeo. Fra Salvatore Vidale si serve certo di similitudini e metafore già impiegate e note, ma l'effetto complessivo, il montaggio ch'egli con esse costituisce resta ammirevole, fatto di cospicue ed esuberanti pennellate, che sono a un tempo colorate e meditative; ancora una volta egli organizza il materiale pre-testuale in una scenografia, in una messinscena del trascendente. Già dall'inizio gli uomini della squadra del tribuno, mandata dal pretore per arrestare Antioco, pregati da quest'ultimo che gli sia concesso di ritirarsi per un po' nella sua grotta «*aposentu*» perché, egli dice, *gasi m'est forzadu/Prima qui parta* (c. 21, IV, vv. 6-7), sono ispirati dall'Alto a concedere al santo la licenza richiesta, in quanto ciò era già così deciso: «*Acudit a sos coros inspirende/Quie lus elesit dae s'eternidade*» (c. 21, V, vv. 5-6). Antioco è attirato verso l'alto dalla potenza divina come da una calamita: dopo che egli si è inginocchiato, in figura di Gesù nel Getsemani, ecco che:

Spirat in tantu cudda señorile
Calamida divina grati'e donu,
Virtude occulta, infundit forza diva,
Et in su cor'accendit fiamma viva.

A cust'aneddu invistit novu ardore,
 Rescaldat su metallu, et trahet in altu
 Inpinnadu cun alas qui s'amore
 Li prestat reluguende pius su smaltu.
 Lu tirat, e a sé unit cun stupore
 De sa natura; et senza subrassaltu
 D'oppositu diamante stat unida
 Sa presa a sa potente calamida.

(c. 21, VIII-IX)

Prodigio che, violandone le leggi, stupisce la natura; la potenza divina è paragonata (paragone peraltro topico) a una calamita che non può che attrarre il pur forte metallo che si direbbe dovergli opporre resistenza; sì che a ciò, o meglio a colui che viene attratto in un possente vortice di forze magnetiche, ed alla santa eletta preda, investita da nuovo ardore, spuntano le piumate ali, d'amore smaltate e rilucenti, e viene pertanto a rimanere saldamente congiunta al potente attrattore:

Caldos liquores falant dae sos lumes
 Per sas maxillas d'alabastru finu;
 Fin'a su pettus currint sos duos fumes,
 Bagnande in abbondanza su divinu
 Sembianti; dat clamore a sos Numes
 Celestes, qu'intercedant de continu
 A su Re de su mundu (a cui s'Empiriu
 est soliu) qui prolunguit su martiriu.

(c. 21, XII)

Dove può sembrare baroccamente paradossale che l'orante invochi un prolungamento della sofferenza, invocando i Numi celesti che intercedano presso il Re del mondo affinché *prolunguit su martiriu* (*custa tribulìa/Custu desterru colmu de ogni male*, c. 21, X, v. 4); se non che sia una richiesta di acquisire, attraverso il martirio, maggior santità (perché *Dignu non so: faghe qui dignu sia/De vider cudda cara Divinale*, (c. 21, X, vv. 5-6) e di ottenere la finale ricompensa; in tal modo che, attraverso questa acquisita santità, e scarcerata l'anima, *Restet Caos confusu, et pius tremante/S'imperiu de sa morte* (c. 21, XI, vv. 4-5), e allo stendardo della Croce vada ogni

vanto: *Puxanza, gala, honore, laude, gloria, / Decoru, fama, palma, alta vitoria* (c. 21, XI, vv. 8-9); con la solita figura dell'esubero per accumulo.

Dopo l'orazione di Antioco, Dio stesso lo accoglie a Sé, dando a lui di ciò annuncio, mentre l'autore introduce nelle parole divine una nota 'nazionalistica': «*veni / Et intra in custu gaudiu celestiale [...] Pro dare ti sa gala, et festa digna / Veni, miu servu, stella de Sardigna*!» (c. 21, XV). Un accenno siffatto era già stato in precedenza pronunciato, quale presagio, dal messaggero angelico al santo martire (in c. 11, XVIII, vv. 1-2 e 7-8): «*Cudd'isula dèet esser firmu assentu / De sa mortale spoglia tua [...] D'inye dèes risplender, et quale Nardu / Flagrare per y s'amplu Regnu Sardu*». E va riportata pure l'apostrofe fatta da Antioco stesso alla Sardegna, o meglio alla paganità sarda (c. 20, XIX, vv. 5-8): «*A te Sardigna, in tenebras obscuras / De paganismu involta (bai me dolente) / A te naro Sardigna, senti, attende, / Et coro, et mente a su qui naro rende*».

Successivamente a ciò, viene messa in scena la separazione dell'anima dal corpo; dove si misura la capacità del nostro poeta nel narrare e soprattutto rappresentare le nozze mistiche dell'anima con il divino; in particolare lo sdoppiamento dell'uomo-santo, terreno e ancora mondano, e della sua anima. Per cui, in questa separazione, in questo iato, il santo si fa, quasi paradossalmente, quale altro da sé, paraninfo dello sposalizio spirituale che congiunge l'anima sua stessa con il sovrannaturale, porgendo egli all'anima-sposa i gioielli nuziali che l'Emmanuele ha a lei, Rachele sposa diletta, inviato in dono; mentre l'anima è dipinta uscente dal talamo in tutto il suo splendore, adorna e addobbata d'abito di luce e accompagnata da un corteo angelico, in mistica seduzione. Questa dissociazione di corpo e d'anima è preceduta da un sobbalzo del cuore, signore delle corporee membra e già ormai divino e venerando in questo sussulto, che va ad affacciarsi sulla soglia del gaudio, emanando vaporose ignee vampe *inclitas d'amore*. Questa la dolce e serena agonia del venerabile: travolto dall'onda della piena mistica, *fiumen no, mas ampiu mare*, Antioco spira, restandogli, prima di presentarsi all'appuntamento, alla *cita*, appena giusto l'attimo di esalare l'ultimo respiro per riflettere, riflettendosi nell'amore, e per raccomandare al Cielo il bene e la felicità della *ortodoxa* sua santa *grege benedita*:

Dat subitu unu saltu, et brincu infandu
 Su Rey de sos membros generosu,
 Cuddu coro Divinu venerandu,
 In corpus isparguende eternu rosu:
 Presagu su bene, qui staat tandu
 Pro aquistare et gas exaltat gosu;
 S vaporat sa fornella interiore
 De s'alma pampas inclitas d'amore.

A penas li dat spatium cudda piena
 Superna: (fiumen no, mas ampu mare),
 A pena li dat logu, a pena, a pena
 De si refletter pius, et respirare,
 Et de recommandare sa serena
 Felicidade, et bene singulare
 De s'Ortodoxa grege benedita,
 Qui s'anima compliat ja sa cita.

«Ecco sas isposanzas arrivadas»,
 Li narat su Custode, amigu fiele,
 Baxadu a li portare sas racadas
 De oro, qui li mandat Emanuele
 De sa corte cun prendas regaladas
 A sa sua bellissima Rachele:
 Su Santu paralimpu las offerit,
 Cantande amores, cun qu'is coros ferit. [...]

Essit dae su thalmu sa Sposa,
 Vestida 'e sole, et coronada 'e stellas;
 Una rica piramide gloriosa.
 Subra sa fronte, totu e guirlandellas
 Ornada, de ogni joya pretiosa:
 Medassas de oro li undant in sas bellas
 Ispalas; totu lue, et aura Diva
 Cun grande angelicale comitiva.

(c. 21, XVI-XX)

Il lessico, data l'alta materia proposta, non può che essere culto, italianizzante e ispanizzante; bastino questi due versi qui sopra citati, ma non sono certo i soli: *Caldos liquores falant dae sos lumes/Per sas maxillas d'alabastru finu* (XII, vv. 1-2). Un lessico comunque di quel registro che, pur

non sardo d'origine, era stato introdotto già dall'Araolla entro il vocabolario sardo di registro superiore e poetico, e poi, a partire da quest'ultimo, acquisito e in qualche modo perdurante fino a tutt'oggi (*racadas*, *prendas*, *paralimpu*, *racomandare*, in certo qual modo *tribulia*, cultismo adattato morfologicamente al sardo); anche laddove potrebbero sovvenire parole più specificamente sarde: *comitiva* :: *cambarada*, *respirare* :: *alena-re/alidare*, *sembiante* :: *chiz̃a/bisura*, *acquistare* :: *balanzare/guadangiai*, *ispalas* :: *palas* (sempre che la mancata geminata sia un errore spesso riscontrato nel Nostro, perché se così non fosse, si tratterebbe di un personalismo dell'autore, di un interessante incrocio sardo italiano, di una italianizzazione di una parola sarda); oppure la scelta lessicale è propria di un registro interlinguistico alto (*venerandu*, *angelicale*, *presagu*, e lo stesso *sembiante* di cui sopra); non mancano peraltro dittologie sinonimiche bilingui (*spatiu* ~ *logu*, *saltu* ~ *brincu*, e magari *martiriu* ~ *tribulia*, di cui sopra), spesso tipiche del dettato del nostro marese, e del suo impasto linguistico amalgamante e doviziosamente plasmante.

Queste osservazioni, che pur dovranno essere approfondite e meglio analizzate e vagliate, possono comunque e in linea di massima, valere per tutta la scrittura dell'*Urania*. Salvatore Vidale aveva certo coscienza dei problemi linguistici relativi ad una scrittura letteraria in lingua sarda: egli dichiara di aver scelto, pur proveniente dalla Sardegna meridionale, la variante settentrionale logudorese in quanto più 'pura' e più vicina al latino e per ciò stesso quindi da preferire: proponendo, fra i primi, un topos che avrà vita e corso fino a quasi tutto l'Ottocento, e in certa misura fino ad oggi. Il nostro autore afferma essere il sardo, rispetto all'italiano e allo spagnolo, più aderente al latino perché è l'unica lingua che mantiene la -t finale come desinenza verbale di terza persona, e mantiene voci come la preposizione *cun* e il relativo nella forma *qui*, ed è pure al corrente che il sardo antico – di cui dice di avere conoscenza avendo potuto consultare antichi testi giuridici e alcuni *condaghes* (non dice né sappiamo quali) – aveva oltre la forma *qui* anche la forma *que*. Non disprezza però la madrelingua campidanese, la quale, egli dice, sarebbe anche letterariamente adatta, se non fosse per il fatto che essa è stata 'corrotta' dall'aver ricevuto apporti stranieri, stando che la capitale del meridione è

Cagliari, che è un porto e quindi soggetta a influenze esogene. Ma ritiene che comunque, in alcuni casi, il meridione mantiene forme maggiormente simili al latino (p. es.: camp. *celos* ~ log. *quelos*, camp. *lingua* ~ log. *limba*, camp. *sanguini* ~ log. *sambene*, camp. *flamma* ~ log. *fiamma*, camp. *Cru-xifissu* ~ log. *Rugifissu*), dati in certa misura veri, ma, a cognizione d'oggi, non sempre: dato che all'epoca non si poteva sapere che la pronuncia velare di *ce* e *ci* (ossia [ke], [ki]) è la pronuncia più antica del latino conservatasi in Logudoro, e che quindi *quelos* è 'più latino' di *celos*.

Ma, al di là di ciò, quel che più interessa, fra le considerazioni linguistiche di Salvatore Vidale, riguarda la creazione, prima ancora che di uno stile, di un registro letterario per una lingua che, come il sardo, cominciava a cimentarsi in questo tentativo. Si trattava allora di trovare un lessico adeguato all'uopo, nella considerazione che il sardo era per lo più una lingua d'impiego pragmatico e usata a livelli diafasici bassi; e pertanto il suo lessico andava sia arricchito, sia sottoposto ad una operazione di selezione che evitasse e scansasse termini d'uso comune e considerati di registro inferiore, rustici e ineleganti. Era questo il problema che già si poneva l'Araolla, il quale voleva ripulire la lingua sarda, *impolida e rugia*, e metterla a concorrere con altre lingue prestigiose; problema che si porrà, due secoli dopo, anche Matteo Madao. È di tutto significato quanto dice l'autore stesso:

A demas que creo que no ay cosa que no pueda estar [scil. nel poema dell'*Urania*]; pues me sirvo y ayudo mucho de vocablos latinos y italianos, por la penuria de vocablos que tiene la nuestra. Y claro està que el Español, y el Italiano se prestan vocablos de la lengua Latina, y se vale a ellos, porque no a mi? El Doctor Araola, con ser natural Sardo, y rico de vocablos Sardos, mas que yo, vemos que en sus versos usa de muchas palabras mas Italianas, que Sardas, y las podia evitar, y no quiso; assi tambien yo muchas vezes me sirvo de vocablos ajenos por parecerme mas graves, y sentenciosos, y que tienen mas elegancia, y emfase: ya que nostra lengua està tan falta, y pobre, no porque no los tenga, sino porque no los usa.¹⁷

¹⁷ Dedica di Vidale a Iuan Dexart, in BULLEGAS 2004, p. 123.

È chiaro il problema a Salvatore Vidale: si tratta di creare e dar vita ad uno stile elevato, come già aveva fatto qualche decennio prima l'Araolla, che italianizzò e ispanizzò il suo dettato letterario sardo, anche laddove al sardo non mancavano le parole, *vocablos*, sue proprie per poter(sì) esprimere; egli, l'Araolla, impiegò parole italiane che «*podia evitar, y no quisso*». E d'altronde se l'italiano e lo spagnolo, dice Salvatore Vidal, fanno uso di vocaboli latini, perché non posso farlo io? Si tratta dunque di una scelta linguistica precisa e ben chiara alla coscienza e alla cognizione salvatorvidaliana; si trattava di fare del sardo, almeno letterariamente, una *Ausbausprache*, una lingua per elaborazione, una '*built out language*', e di far ciò secondo i parametri, le inclinazioni e i gusti dell'epoca. Resta da chiarire che cosa egli intenda significare allorché dice che riguardo a vocaboli che siano «*mas graves, y sentenciosos, y que tienen mas elegancia, y emfase*», la nostra lingua «*està tan falta, y pobre, no porque no los tenga, sino porque no los usa*»; ciò significa forse, proporrei di intendere, che questi vocaboli di più alto registro fanno potenzialmente parte, in quanto latini, del repertorio linguistico sardo e che il sardo non ne fa impiego perché s'è ristretto ai registri bassi per quelle ragioni culturali e sociolinguistiche che avevano imposto la diglossia, e pertanto tali vocaboli non sono entrati a far parte del suo patrimonio linguistico, e/o sono stati lasciati cadere. O magari può pure significare che la lingua sarda non ha saputo ancora sviluppare, per elaborazione e dilatazione semantica, un suo registro lessicale alto e colto a partire dal suo vocabolario comune e pragmatico.

Oltre tutto ciò, potremmo aggiungere che, in un'età come quella del barocco, questo iato diafasico-stilistico poteva costituire un elemento in più per generare «meraviglia». Possiamo, e credo dobbiamo aggiungere e sottolineare, comunque, che Salvatore Vidale non sempre emargina le specificità lessicali sarde anche meno 'illustri', ed anzi spesso ricorre, lo abbiamo visto, alla dittologia sinonimica bilingue, inserendo anche forme campidanesi nel suo dettato fondamentalmente logudorese: così che si viene a generare, anche per questa via – che è conseguenza pure della biografia linguistica, polimorfa e plurilingue del nostro pio frate marese – quel mirabile e quello stupore così seicenteschi.

BIBLIOGRAFIA

- ARDISSINO 1997. Erminia A., *Rassegna di studi sulla predicazione post-tridentina barocca (1980-1996)*, «Lettere Italiane» (Olshki), 49, 3, pp. 481-517.
- BULLEGAS 2004. Sergio B., *L'Urania Sulcitana di Salvatore Vidal. Classicità e teatralità della lingua sarda*, Cagliari, Edizioni Della Torre.
- FONIO 2014. Filippo F., *Tradizione, temi e topoi della tragedia agiografica barocca in Italia*, «Cahiers d'études italiennes», 19, pp. 61-79.
- MANCONI 2004. Francesco M., *Storia di un libro di storia. Un conflitto nel conflitto: Salvador Vidal contro Francisco Vico*, in *Historia general de la isla y Reyno de Sardenña*, a cura di F. Manconi, edizione di M. Galiñanes Gallén, Cagliari, Centro di studi Filologici Sardi/Cuec, pp. LXVII-LXXVI.
- MATT 2013. Luigi M., *La prosa italiana di un eclettico secentista sardo: lingua e stile della Madreperla serafica di Salvatore Vitale*, «Bollettino di Studi Sardi», VI, pp. 35-64.
- ROUSSET 2001. Jean R., *L'aventure baroque*, édité par Michel Jeanneret, Genève, Zoe, 2001.
- SALVADORE VIDALE 1638., *Urania sulcitana* (ed. 1638), p. fr. Salvatore Vidale & Contini, *Urania sulcitana. De sa Vida, Martyriu, & Morte de su Benaventuradu S. Antiocu, Patronu de sa Isola de Sardigna*, Sassari, per Iuan Francisco Bribo, 1638.
- SALVADORE VIDALE 2004, *Urania sulcitana*, a c. di Sergio Bullegas (*L'Urania Sulcitana di Salvatore Vidal. Classicità e teatralità della lingua sarda*), Cagliari, Edizioni Della Torre.
- SENSI 1982. Claudio S., *La retorica dell'apoteosi. Arte e artificio nei panegirici del Lubrano*, «Studi secenteschi», XXIV (1983) pp. 69-152.
- VUILLEMIN 2013. Jean-Claude V., *Épistémè baroque. Le mot et la chose*, Paris, Hermann, Editeurs, 2013.

I PRIMI TESTI LETTERARI IN TABARCHINO. QUALCHE CONSIDERAZIONE

Fiorenzo Toso

Nel 1883 il tabarchino è in Sardegna la lingua parlata da circa settemila persone tra Carloforte e Calasetta,¹ ma ha ancora un discreto ruolo di strumento di comunicazione extralocale e addirittura internazionale. Max Leopold Wagner, che una ventina d'anni dopo avrebbe visitato il basso Sulcis, sottolineava nel 1904 come il «genovese» stesse insidiando la vitalità del sardo anche a Sant'Antioco, dove si era ormai da tempo insediata una florida borghesia commerciale d'origine tabarchina; Carbonia non esisteva ancora, ma nuclei consistenti di Tabarchini si erano trasferiti a Iglesias, ad esempio, e ancor più a Cagliari e a Sassari, dove, in particolare, si era radicato il ramo principale della famiglia Segni.² Ma soprattutto, i marittimi carlofortini che giravano per il Mediterraneo avevano ancora occasione di comunicare nel loro idioma con i residui parlanti della colonia di Nueva Tabarca al largo di Alicante,³ e a maggior ragione con i membri delle folte e prospere comunità – formate dai discendenti degli antichi Tabarchini rimasti in Africa dopo la diaspora e da molti immigrati «ritornativi» dalla Sardegna – di Tunisi e di altri porti di un paese che proprio in quell'anno, col trattato siglato il 5 giugno alla

¹ Carloforte, allora in piena espansione economica e demografica, contava 6219 abitanti nel 1881, che sarebbero diventati 7693 nel 1901 (il picco massimo fu di 8100 abitanti nel 1931); Calasetta aveva 913 abitanti nel 1881, saliti a 1451 nel 1901.

² WAGNER 1907, pp. 1-15. La famiglia Segni, che avrebbe dato all'Italia un Presidente della Repubblica, appartiene al patriziato genovese; i suoi membri passarono a Carloforte all'atto della fondazione della cittadina, nel 1738, insieme ad altri coloni provenienti direttamente dalla Liguria.

³ Sulla pur precaria sopravvivenza fino ai primi del Novecento dell'idioma nella colonia di Nueva Tabarca, isolotto nei pressi di Alicante, originata nel 1769 dal riscatto da parte di Carlo III di Spagna di schiavi tabarchini trattenuti in Algeria, cfr. VALLEBONA 1988, p. 54 «vi è oggi sicuramente scomparso, quantunque nei primi anni del secolo se ne conservassero tracce, secondo la testimonianza di vecchi marinai carlofortini, come ebbi a sentire dalla viva voce d'uno di loro, Saturnino Cambiaggio». Su questo tema cfr. TOSO 2011a.

Marsa, doveva soggiacere al protettorato francese.¹ Era comunque, malgrado la particolare inflessione, una variante della stessa lingua che si poteva parlare in Liguria e nei principali porti del Mediterraneo e dell'America Latina, da Costantinopoli a Gibilterra, da Mar del Plata a Taganrog, da Marsiglia a Valparaiso, il genovese, una delle tre grandi «lingue del mare» insieme allo spagnolo e all'inglese secondo l'efficace definizione, ancora qualche decennio dopo, di Pietro Jahier.²

Di lì a pochi anni questa prospettiva sarebbe cambiata radicalmente: il tabarchino si sarebbe estinto completamente in Spagna e avrebbe perso definitivamente il suo discreto prestigio in Tunisia a favore del francese; anche il genovese, a poco a poco, soprattutto col definitivo tramonto della marineria a vela, si sarebbe sentito praticare molto più raramente negli ambienti portuali e nelle agenzie commerciali.

Carloforte e Calasetta lo mantennero sempre meno come strumento di comunicazione ad ampio raggio, sempre più come strumento di identificazione valido a tutti gli effetti all'interno della comunità, un ruolo al quale il tabarchino non ha mai abdicato fin ben addentro, ormai, al ventesimo secolo.³ Se consideriamo l'eccezionale vitalità del tabarchino come lingua parlata,⁴ può destare una certa meraviglia il fatto che alla sua presenza così diffusa nella pratica orale quotidiana non abbia corrisposto fino a tempi recenti una tradizione scritta. In realtà, anche il rapporto di complementarietà precocemente instaurato con l'italiano aveva implicato una sorta di suddivisione di ruoli che è stata rigorosamente rispettata fino a tempi recenti: sin dalla permanenza africana, infatti, in tabarchino

¹ La comunità tabarchina di Tunisi ebbe un ruolo importante nella storia della Reggenza, costituendo una piccola *élite* economica in diretto rapporto col potere beylicale, soprattutto durante il regno di Ahmad I (1838-1855), figlio di una schiava carlofortina. Svariate testimonianze confermano la vitalità della lingua tabarchina, usata come strumento di comunicazione interetnica anche da altri residenti di origine europea, almeno fino all'avvento del protettorato francese. Fino ai primi del Novecento Tunisi fu, insieme a Genova e Marsiglia, uno dei tre vertici del *Mundu grande*, lo spazio mediterraneo nel quale i marittimi tabarchini erano soliti muoversi abitualmente. Sui Tabarchini di Tunisi tra Otto e Novecento cfr. TOSO 2014.

² JAHIER 1919, p. 47. Sul genovese come lingua di comunicazione nei porti e negli ambienti marittimi durante la seconda metà dell'Ottocento cfr. TOSO 2011b.

³ Sulla vitalità attuale del tabarchino cfr. da ultimo TOSO 2017.

⁴ I dati statistici più aggiornati si leggono in OPPO 2007.

si *parla* sempre e comunque, di qualsiasi cosa, in qualsiasi circostanza e con qualsiasi interlocutore, ma all'italiano (più o meno corretto) si passa regolarmente quando si tratta di *scrivere*: una lettera, appunti commerciali, memorie familiari e così via.⁵

D'altronde, una comunità linguistica di ridotte dimensioni come quella tabarchina, pur padrona di un idioma col quale appunto era abbastanza facile, fino a un centinaio d'anni fa, comunicare col resto del mondo (almeno di un mondo col quale era *utile* comunicare: quello dei porti, dei traffici, della marineria), non necessariamente avrebbe avvertito il bisogno di elaborare una propria tradizione letteraria.

Il discorso va oltre la presenza o meno di un temperamento artistico che desideri esprimersi in una data lingua: all'interno di una comunità, per fattori meramente casuali, l'*artista* può esserci o non esserci, anche se statisticamente, come è ovvio, più la comunità è di dimensioni ridotte, più è improbabile che dal suo seno scaturisca il poeta (o il pittore, se vogliamo, o lo scultore); e se il poeta esce fuori, non è poi detto che scelga di esprimersi nella lingua della propria quotidianità, le cui funzioni, per quanto importantissime, gli potranno risultare tradizionalmente associate a una realtà prosaica.

Spesso poi, soprattutto in tempi più recenti, all'utilizzo con intendimenti letterari di una lingua «minore» si associano motivazioni che esulano in parte dalla volontà di creare un'opera d'arte: quella di affermare

⁵ Nell'attualità si tratta di fatto di un caso di bilinguismo senza diglossia, poiché la distribuzione tra le due lingue riguarda essenzialmente la diamesia, restando assolutamente prevalente il tabarchino nell'uso parlato e l'italiano in quello scritto. Alcune delle risposte raccolte a Carloforte nel corso dell'inchiesta sociolinguistica di OPPO 2007 danno pienamente il senso del rapporto non conflittuale e di complementarità da tempo instauratosi tra il tabarchino e l'italiano: il primo è parlato prevalentemente con gli amici per il 47,7 % contro un uso dell'italiano limitato al 9,4 % (per il resto si alternano i due codici); con i conoscenti si parla tabarchino per il 40,5 % e italiano per il 16,2, mentre con gli estranei si preferisce l'italiano nel 76 % dei casi, contro un 9,3 % di utilizzo del tabarchino e il 14,7 % di uso alternato; il tabarchino prevale sull'italiano al bar (39,4 % contro il 18,3: il resto si alterna), mentre l'italiano è maggiormente usato col medico di famiglia (61,3 % contro 16 %), negli uffici comunali (50 % contro 27 %) e nei luoghi di culto (40,4 % contro 15,8): anche negli ultimi casi descritti il resto della percentuale alterna i due codici. È da notare comunque che in tutte le circostanze descritte le percentuali d'uso del tabarchino sono le più alte tra quelle relative alle varietà linguistiche tradizionalmente praticate in Sardegna, a riprova del fatto che la coesistenza e la complementarità tra i due codici non determinano, in linea di principio, la crisi dell'uno e il predominio dell'altro.

una «identità», ad esempio, o di dimostrare le capacità intrinseche dell'idioma con il quale ci si identifica. Sotto questo punto di vista, l'«afasia» letteraria dei Tabarchini si può spiegare facilmente: per contingenze storiche, per posizione geografica, per la tipologia dei loro rapporti con l'*altrove*, tradizionalmente, essi non sentivano una particolare esigenza di affermare e di dover dimostrare in forma letteraria un'«identità» che ancor oggi vivono, affermano e dimostrano quotidianamente in mille altri modi; e quanto alle intrinseche possibilità espressive della loro lingua, non hanno evidentemente mai avvertito una particolare urgenza di dimostrarle in altra forma che attraverso l'uso continuo che ne fanno. Non è così casuale che la «letteratura» tabarchina sia rappresentata ancor oggi, in primo luogo, da testi concepiti per il canto. È nei rituali della *casciandra* e della *serenota* che il gruppo si identifica in una serie di valori collettivi che risulta istintivo rappresentare in maniera corale.⁶

Queste riflessioni assai spicciole di «sociologia della letteratura» possono aiutare a capire il lungo silenzio del tabarchino scritto, anche se non bisogna dimenticare che la letteratura orale «popolare», fatta di fiabe e racconti tradizionali, di filastrocche, cantilene, proverbi e modi di dire è ricchissima.⁷ L'assenza di una «letteratura» in tabarchino, fino a tempi recenti, può dunque spiegarsi (se di una spiegazione c'è bisogno) con considerazioni di questo tipo: non c'era, o non si sentiva, il bisogno di mettere su carta il tabarchino. Una riprova può essere data dal fatto che le prime trascrizioni di testi tabarchini rivestono una funzionalità pratica

⁶ La *casciandra* è in tabarchino la riunione conviviale tra amici, la *serenota* il canto itinerante notturno per le vie del paese. Ambedue le manifestazioni possono avvenire in occasioni private o in relazione a particolari festività e ricorrenze, come nel caso del 17 gennaio, festività assente dal calendario civile e religioso ma rigorosamente rispettata dai Tabarchini come una sorta di carnevale a scadenza fissa. Per la canzone tabarchina fino agli anni Novanta si veda SIMEONE - STRINA 1989; dal 1990 al 1994 le composizioni presentate al *Festival della Canzone Tabarchina* sono state raccolte in una pubblicazione periodica (*Il canzoniere* a c. di Giuseppe Damele Garbarino). La tradizione della canzone d'autore in tabarchino è tuttora vivissima, con proposte innovative anche dal punto di vista stilistico e musicale da parte di solisti e di gruppi in qualche caso attivi anche al di fuori dell'ambito locale, e con una ricca produzione di incisioni.

⁷ Sulla letteratura orale tabarchina cfr. tra gli altri FERRARO 1989, pp. 213-411; CAPRIATA 2006; CABRAS - RIVANO POMA 1993, pp. 81-185.

che è sostanzialmente estranea alle esigenze della comunità:⁸ l'erudito tabarchino Tommaso Napoli utilizzò nel 1814 un modo di dire locale per commentare la presenza della malaria intorno ad Oristano⁹, e sappiamo che verso il 1840 il principe Bonaparte fece tradurre in tabarchino, coi buoni uffici del canonico Spano, la *Parabola del figliol prodigo* per disporre di un «campione» linguistico dal quale ricavare le sue osservazioni dialettologiche.¹⁰ Ancora nella prima metà del Novecento, un anonimo raccoglitore di materiali linguistici sardi tradusse o fece tradurre in tabarchino (oltre che in diverse altre varietà isolane) il Padre Nostro e l'Ave Maria:¹¹

La salutazione angelica in dialetto di Carloforte

Che u Segnó te salve, o Maria, pinna de grazie, u Segnó u l'è cun ti, Ti é benexia fra tutte e donne, e benexiu u l'è u fruttu du to sen, Segnú. Santa

⁸ Altra cosa sono taluni inserti lessicali tabarchini in un contesto italiano, introdotti per favorire la comprensione, ad esempio, di ordinanze pubbliche. L'archivio di Nicolo Capriata conserva ad esempio il manoscritto di un *Regolamento per la vendita dei pesci nella popolazione di Carloforte l'anno 1820* in cui figurano denominazioni tabarchine di varie specie commestibili come *canine, roccali, gatussu, scritte*, ecc. Un analogo documento di un secolo dopo (1918) propone di volta in volta nomi italiani, nomi locali senza corrispettivo, alle volte con adeguamenti morfologici all'italiano (*treggirole, palaie, graiò, scorpene, bularxi, capassuli*, ecc.) e nomi italiani con traduzione tabarchina (*cernia/lucerna, lupo/luasso, cantaro/tanòu, donzelle/ẓiguelle, perchie/barchette, tordi/lagium, corvi/crou, occhiate/ôgiaile, gronchi/brunchi, aterine / conari grossi, ghiozzzi / ghigiun, ricci/ẓin*, ecc.).

⁹ NAPOLI 1814: 102-103: «...e i poveri Tabarchini quando vennero ad abitar Carloforte, essendosi su i primi anni azzardati a portarsi colà su i loro battelli per far provviste, tornarono a casa colle febbri intemperiose addosso, e ne perirono tanti, che anche oggidì corre nell'isola di S. Pietro questo proverbio in lingua loro: *A Orestan chi ghe vâ, ghe resta*». Il Napoli (1743-1825), nato a Tunisi in seno alla comunità di tabarchini deportati nella capitale della Reggenza dopo la presa della colonia genovese, venne riscattato coi familiari nel 1752 con la famiglia entrando nel 1757 nel collegio degli Scolopi, ordine in seno al quale rivestì importanti incarichi. Fu autore di opera agiografiche, corografiche e storiche.

¹⁰ Tale testo è oggi irreperibile: nella corrispondenza tra il Bonaparte e lo Spano, pubblicata in BARATELLA – ZAMBONI 1994 vi si fa riferimento in un paio di occasioni, in cui il Bonaparte sottolinea in particolare il carattere non particolarmente conservativo del tabarchino rispetto al genovese, in pieno accordo con le acquisizioni più recenti relative alla fonetica storica e alla morfologia dell'idioma.

¹¹ Devo la segnalazione all'amico e collega Giovanni Strinna. I due testi si rinvencono in un quadernetto manoscritto (segn. ms. CP.B7) appartenente a un fondo donato alla Biblioteca Comunale di Sassari da Salvatore Pittalis, cultore del patrimonio linguistico isolano. Un appunto nel quaderno fa riferimento al 1941, anche se la scrittura calligrafica può fare pensare a una stesura precedente, entro comunque i limiti del sec. XX.

Maria, muè de Diu, prega pe nuiatri peccatui oua, e in te l'ua da nostra morte. Cuscì scia.

L'orazione domenicale in dialetto di Carloforte

Pué nostru che ti è in tu cé, segge santificò u tò numme, vegne u to regnu, sege feta a to volunté, tantu in cé che in terra; danne ancò u nostru pan quotidian e rimetè a nuiatri i nostri debiti che nuiatri i rimettemmu ai nostri debitui, non ne tentè, ma liberene du mà. Cuscì scia.¹²

Nel 1928, in appendice al suo articolo su *L'antico genovese e le isole linguistiche sardo-corse*, Gino Bottigioni pubblicava a sua volta alcuni canti e fiabe tradizionali nelle varietà di Carloforte e Calasetta, sempre allo scopo di documentare le peculiarità dell'idioma di cui si stava occupando.¹³

Una vera e propria «tradizione» scritta in tabarchino dotata di caratteri di continuità, non sembra invece andare più indietro degli anni Cinquanta del Novecento, quando cominciarono ad apparire i primi testi poetici e canori di Giuseppe Vallebona e Giuseppe Damele Garbarino a Carloforte e di Bruno Rombi a Calasetta,¹⁴ che trovarono ben presto i loro epigoni; di qualche anno successivo è anche l'avvio di una narrativa o memorialistica in prosa (il cui iniziatore si può considerare Giorgio Ferraro, anche traduttore di testi per l'infanzia), e di una produzione teatrale rimasta per lo più inedita.¹⁵ D'altro canto, quel periodo segna in Italia un momento di interesse diffuso per la produzione letteraria «vernacola», anche come reazione agli atteggiamenti antidialettali della seconda

¹² Come si vede, si tratta di traduzioni in un tabarchino piuttosto scialbo e italianizzante e che sembra risentire, anche dal punto di vista grafico (ad esempio nell'uso di < o > per [u]) dell'influsso del genovese. Di qualche interesse la forma *Segnó* (da leggere *Segnù*) che si conserva oggi a Calasetta mentre a Carloforte si ha *Segnùn* per adeguamento alle numerose forme lessicali locali che terminano in nasale. *Nuiatri* (con la -a- tonica per la quale non è segnalata in alcun modo la forte velarizzazione presente nel parlato tabarchino, corrisponde all'attuale *niotri*.

¹³ BOTTIGIONI 1928.

¹⁴ Il primo libro a stampa in tabarchino è a quanto pare DAMELE GARBARINO 1955, un poemetto eroicomico; agli anni Cinquanta del sec. XX risalgono anche le prove poetiche, rimaste dattiloscritte, dell'insegnante e storico carlofortino Giuseppe Vallebona e del Calasettano Bruno Rombi, che raccoglierà poi l'intera produzione in tabarchino in ROMBI 2001.

¹⁵ FERRARO 1995, 1999, 2011. Col nuovo millennio, le pubblicazioni di testi in tabarchino, in prosa e in poesia, originali e traduzioni, sono aumentate significativamente.

fase del fascismo (ma brevi inserti in tabarchino si rinvencono nei manuali scolastici degli anni Venti concepiti per l'insegnamento dell'italiano secondo il metodo «dal dialetto alla lingua» promosso dalla riforma Gentile),¹⁶ e come manifestazione della poetica del Neorealismo: uno dei primi testi di Rombi è non a caso la traduzione del primo canto della *Divina commedia* apparso in un'antologia curata da Filippo Fichera, in cui questo tipo di esercizio veniva proposto nei più diversi dialetti italiani.¹⁷ Va anche detto che, per non conoscenza o per sostanziale indifferenza, l'espressione poetica in tabarchino non sembra avere intrattenuto, né agli inizi né dopo, un rapporto costruttivo e di reciproco confronto con la poesia (e più in generale con la letteratura) in sardo: e se è vero che (un po' a fatica, almeno agli inizi) gli autori carlofortini e calasettani hanno poi finito per trovare accoglienza nei concorsi e nelle manifestazioni letterarie in cui si cimentano gli scrittori isolani, altrettanto significativa è stata ed è la loro partecipazione ad analoghe iniziative liguri.¹⁸

Da questo punto di vista si può quindi affermare che dal momento in cui l'esigenza di dar vita a una «letteratura» tabarchina ha cominciato a manifestarsi, i suoi modelli culturali e ideologici di riferimento non sono stati certo quelli di un'appartenenza, territoriale o etnica, più ampia, nell'affermazione costante di una tabarchinità non immediatamente riconducibile ad ulteriori ascrizioni: tanto vale per l'appartenenza all'insularità sarda quanto per l'orizzonte linguistico che lega indissolubilmente alla madrepatria continentale.

¹⁶ Conosco almeno la versione in «carolino» (che riporto qui fedelmente) di un racconto proposto a titolo comparativo anche in italiano, «dialetto sanverese» (Campidano di Oristano), logudorese, sassarese, gallurese e algherese in MARIELLI 1926: n.n.: «I ladri e u Rê - Un rê u l'aveiva un magasin / pin de dinê. / Trêi ladri, / de quelli fin, / se mettan d'accordu / e de nôette / ghe van a robâne; / fan un pertusu in ta miogia, / ghe intran, / e ne portan via tre gibasiere. / Dou avêi pigiau i dinê, / seran ben u pertùsu / ch'aveivan fêtu, / e de dentru / gh'attaccan un cartun / da stessa grandessa / du pertusu / e du stessu culure / da miogia / perché / u re u nu se n'accursesse...». Il manuale fa parte della «Collezione di almanacchi regionali diretta dal prof. R. Almagià».

¹⁷ FICHERA 1959.

¹⁸ Tra le autrici tabarchine che figurano con una certa frequenza negli albi d'oro dei concorsi di poesia in lingua regionale della Liguria e della Sardegna vale la pena di ricordare almeno Margherita Crasto per Carloforte e Maria Tina Biggio per Calasetta, che hanno raccolto in volume parte delle loro opere in tabarchino e in italiano (BIGGIO 1996; BIGGIO 2011; CRASTO 2005; CRASTO 2011).

Tale scelta appare del resto confermata anche dalle iniziative recenti con le quali l'uso scritto del tabarchino è stato codificato per iniziativa del corpo docente e dei cultori locali, con l'elaborazione di un sistema ortografico e di strumenti didattici espressamente concepiti ad uso interno:¹⁹ ciò sottolinea il carattere irriducibile dell'«identità» tabarchina a stereotipi estranei al vissuto strettamente comunitario, sgombrando il campo da equivoci e strumentalizzazioni e assicurando continuità a quei meccanismi autopercettivi che da sempre assicurano prestigio all'idioma e una notevole positività alla sua valutazione come fattore di identificazione collettiva, elementi che contribuiscono in maniera decisiva, tra l'altro, a garantirne la trasmissione intergenerazionale.

Se queste poche osservazioni valgono essenzialmente per la «letteratura» tabarchina degli ultimi settant'anni, ben riconoscibile dunque (al di là degli esiti artistici, la cui considerazione esula dagli scopi di questi appunti) nella sua continuità e unitarietà, qualche riflessione ulteriore suscitano le isolate prove che, a quanto mi consta, rappresentano i primi concreti tentativi d'autore di pervenire a una scrittura poetica in tabarchino. E qui si spiega il richiamo introduttivo a una data precisa, poiché si tratta di due sonetti, concettualmente legati tra loro, datati appunto *Carloforte, addì 7 settembre 1883*, presenti in un manoscritto autografo di Enrico Grasso che contiene per il resto poesie in italiano dello stesso autore: a Nicolo Capriata debbo non soltanto la segnalazione del manoscritto,

¹⁹ Lo standard ortografico del tabarchino è stato fissato nel 2001 nel corso di una serie di incontri pubblici in cui i cultori e gli esperti locali si sono confrontati con la popolazione per la definizione di una grafia unitaria, che per scelta deliberata si distanzia da quella genovese tradizionale avvicinandosi per quanto possibile al modello italiano, di più agevole accesso per il pubblico locale. Essa è stata presentata in un apposito volumetto *Per scrivere e leggere il tabarchino. Pe scrive e pe lêze u tabarchin. Elementi della grafia unificata elaborati sulla base delle indicazioni di docenti e cultori carlofortini e calasettani, raccolte durante il seminario Il tabarchino dall'oralità alla scrittura (Carloforte, 23-26 ottobre e 10-13 dicembre 2001)*, Carloforte, Consorzio Scuole Carlofortine; successivamente è stata adottata anche per la grammatica redatta dal linguista che in quell'occasione svolse attività di consulenza scientifica (TOSO 2005) e trova oggi utilizzo condiviso nelle due comunità per le diverse forme di uso scritto della lingua, compresi i libri di testo delle scuole elementari elaborati collettivamente dal corpo docente: *Cumme 'n zjogu...*, Dolianova, Grafiche del Parteolla, 2003; *Dâ scôa... u Pàize in diretta*, Dolianova, Grafiche del Parteolla, 2004.

conservato in una collezione privata, ma anche le notizie essenziali sul poeta, da lui raccolte insieme a Mariano Stefanelli.²⁰

Nato a Carloforte il 29 gennaio 1863 da Angelo e da Maddalena Pugioni, secondo di sette figli, Enrico, noto come *Enrichèttu da Capèlla*, rimase orfano di padre in tenera età e non poté andare negli studi oltre la terza elementare: riuscì tuttavia ad avviare un fiorente commercio di tessuti, fu consigliere comunale alla fine dell'Ottocento e nel 1901 figura tra i fondatori della *Società Mutua di Soccorso e Previdenza*, di cui fu Sindaco nei primi anni.

Morì nel 1943 dopo una vita operosa, durante la quale, mentre prestava svariati servizi alla comunità, riuscì a formarsi una cultura da autodidatta, imparando, oltre al tabarchino e all'italiano, l'inglese, il francese e il tedesco, studiando storia e filosofia e arrivando a essere nominato direttore dei corsi della scuola serale istituita dalla Mutua.

Grasso pubblicò in vita almeno una raccolta di poesie in italiano,²¹ dedicata alla sorella Francesca Teresa Maria prematuramente scomparsa, ma altre sue composizioni, che suscitarono a quanto pare la benevola attenzione di Gabriele d'Annunzio,²² risultano sparse in diverse pubblicazioni e riviste. In italiano sono anche le due romanze *Rapiscimi* e *Sospiro dell'anima*, che, musicate dal conterraneo Pasquale Leone (m. 1933), furono premiate nel 1899 al festival di Palermo, entrando poi a pieno titolo nella tradizione musicale tabarchina.

Ma ecco i due sonetti in tabarchino, fedelmente trascritti nel rispetto della grafia e della punteggiatura originale:

²⁰ CAPRIATA – STEFANELLI 2011. Alcune notizie su Grasso si desumono anche da una memoria dattiloscritta di Giuseppe Vallebona, depositata presso l'archivio dello stesso Capriata.

²¹ GRASSO 1891.

²² D'Annunzio frequentò occasionalmente Carloforte in occasione di una campagna di tonnara e vi conobbe personalmente Enrico Grasso. Alla città tabarchina sono anche dedicate due quartine della *Canzone dei trofei*: «Egli ha per buon compagno, o Carloforte / che il ferro e il fuoco sai del predatore / e la sferza e la stanga e le ritorte, / un de' tuoi figli che nel suo furore / se ne sovvenne e, per i mille schiavi / di quel settembre, ebbe di mille il cuore».

Sünetti in tabarchin

1.^u

Quande u mè cheû u l'è trisctu e scunfurtôu
E sctu mundu u me pô un-a sepurtûa,
Cumme oxellu che serche ôia ciû pûa
Ă me anima a xiûe versu u passôu.

Allua me pô de vesse a-u tempu côu
Da mè zuentû cuscî bella e segûa
Allua me pô de vedde²³ a creatûa
Che u primm-u amù in chêu a m'ha addesciôu.

Cui sò belli euggi²⁴ naigri in pô velaè
De triscussa a m'amie tantu d'amù
Cumme in ti côi²⁵ mè giurni passaè;

E a me rie cû-a bucca²⁶ che a l'ha u cû
De reûse in t'en mattin d'Arvî sbucciaè
Ciû graziusa che in angiau²⁷ du Segniû.²⁸

2.^{du}

A mè ricca zuentû, vixiun de n'²⁹ üa
Che in tu ciû bellu a duvaiva mancö,
E ti bella brunn-etta cuscî cö,
E u nostru amü, tûttu me pô n'-a fûa.

²³ Da *allua* il testo è soprascritto a una redazione precedente non leggibile.

²⁴ La redazione originaria riportava «Cun quelli euggietti». *Cun* è corretto in *cui*, *quelli enggiètti* è depennato e sostituito nell'interlinea dal testo definitivo.

²⁵ *Côi* su *belli*, depennato.

²⁶ Soprascritto a *A rie quella buccetta*.

²⁷ Da *cû* in poi è soprascritto a una redazione precedente illeggibile.

²⁸ «Quando il mio cuore è triste e sconsolato / e il mondo mi ricorda una sepoltura, / come un uccello che cerchi aria più pura / la mia anima vola verso il passato. // allora mi par di ritornare al tempo caro / della mia giovinezza così bella e sicura, / allora mi par di rivedere la creatura / che il primo amore nel mio cuore ha risvegliato // Coi suoi begli occhi neri un po' velati / di tristezza, mi guarda amorosamente / come nei cari miei giorni trascorsi, // e mi sorride con la bocca che ha il colore / delle rose sbocciate in un mattino di aprile, / più graziosa di un angelo del Signore».

²⁹ Scritto originariamente *un'*, con *u* depennato.

Da quande ho visctu a speranza passö
Cumme i profûmi düsci de n'-a³⁰ sciüa,
Pe mi nu gh'è ciü spassiu ni demüa,³¹
Nu n'ho ciü cuae de rie, ni de parlö.

E pû mi asci credendu âiva visciûu
Che a vita a fise tutta d'amü pinn-a,
E de questa illûsiun me sun pasciûu!

Ma quande ho vistu u chëu d'a mè Angiulin-a
Cuscì prestu scangiö vâitæ ho credûu
Ch'a-u mundu nu gh'è reûza senza spinn-a.³²

I due *Sünetti* non si differenziano molto, per i contenuti, dalla restante vena lirico-sentimentale dell'autore, ma la veste linguistica prescelta rappresenta una novità assoluta, circostanza che è testimoniata anche dalle numerose incertezze e incongruenze grafiche e da qualche difficoltà nell'utilizzo letterario del tabarchino: sotto quest'ultimo aspetto si noterà ad esempio, nel primo sonetto, l'imperfezione della rima *scunfurtôu / passôu / cön / addesciön*, in cui *con* 'caro' rappresenta l'esito tabarchino della [a:] lunga genovese (una *a* velare vicina a *o* aperta lunga), inopportuna-mente fatto rimare con la desinenza participiale -*ön* di influsso genovese (rispetto al genuino -*àn*) che contiene invece -*o*- breve;³³ oppure, nel se-

³⁰ Scritto originariamente *un'-a*, con *u* depennato.

³¹ Scritto nell'interlinea in sostituzione di una redazione depennata, che mi pare di poter interpretare come «In fundu a ogni spassiu a ogni demüa», ma almeno le prime due parole rappresentano già la correzione di una redazione ancora precedente.

³² «La mia ricca giovinezza, visione di un'ora / che sul più bello doveva venire a mancare / e tu, bella brunetta così cara, / e il nostro amore, tutto mi pare una fiaba. // Da quando ho visto la speranza trascorrere / come i dolci profumi di un fiore, / per me non c'è più gioco o divertimento, / Non ho più voglia di ridere o di parlare. // Eppure anch'io avevo vissuto credendo / che la vita fosse piena d'amore, / e di questa illusione mi ero nutrito! // Ma quando ho visto il cuore della mia Angiolina / cambiare così in fretta sentimento, davvero mi sono convinto / che al mondo non c'è rosa senza spina».

³³ Grasso scrive sistematicamente -*on*- in corrispondenza del dittongo tonico -*au*- [aw] del tabarchino, in quello che sembra un superadeguamento alla fonetica del genovese: non c'è dubbio infatti che l'esito rappresentato nelle sue poesie sia storicamente assente in tabarchino, essendo oltre tutto uno sviluppo seriore della varietà ligure urbana rispetto a quello – arcaizzante – della varietà isolana (TOSO 2004, pp. 149-145). È molto probabile che questa tendenza ipercorrettiva rifletta la capacità di Grasso, commerciante certamente in

condo, l'aggettivo femminile per 'cara' reso con *cò* invece che con *coa* allo scopo di recuperare la rima con *mancò* / *passò* / *parlò*.

Quanto alla grafia, in mancanza di una tradizione locale, Grasso oscilla tra un generico richiamo ai modelli consolidati a lui noti (essenzialmente l'italiano e il genovese) e il tentativo di rendere con una certa precisione le peculiarità fonetiche dell'idioma: sotto il primo aspetto si spiegano ad esempio le incertezze nell'uso delle doppie, col tentativo disordinato di riprendere le corrispondenti forme italiane in alcune parole (ad esempio in *allua* 'allora', *mattin* 'mattina', *illùsiun* 'illusione'), mentre altrove il raddoppiamento sottolinea essenzialmente la brevità della vocale precedente, come in *oxellu* 'uccello' e in *cumme* 'come';³⁴ al genovese Grasso si richiama tra l'altro attraverso l'adozione del grafema < x >,³⁵ di *ẋ* per *s* sonora [z], del digramma < ae > per *e* lunga aperta, del tratto di separazione per marcare la *n* velare [ŋ] (ad esempio in *pinn-a*, *spinn-a*)³⁶ e di *ñ* per il suono «turbato», mentre è sia genovese che francese l'utilizzo (con l'aggiunta di segni diacritici) del digramma *eu*.³⁷

contatto con ambienti mercantili liguri, di commutare la propria pronuncia «provinciale» con forme del genovese metropolitano ritenute più eleganti e prestigiose.

³⁴ Il tabarchino, come in genovese del resto, non esistono consonanti intense pretoniche, e in posizione postonica si ha piuttosto un leggero rafforzamento di compenso per la brevità della vocale precedente. Per tale motivo, nella grafia tabarchina moderna si scrive ad esempio *òmmu* 'uomo' ma *ométtu* 'ometto', *carallu* 'cavallo' ma *cavalin* 'cavallino'.

³⁵ La lettera -x- rappresenta in genovese, fin dai testi del sec. XIII, la fricativa postalveolare sonora [ʒ] (suono iniziale del francese *journal*). È interessante notare che la medesima corrispondenza fonetica si ha tradizionalmente per il sardo (ad esempio nel cognome *Maxia*), circostanza che costituì oggetto di discussione quando si trattò di accogliere questo grafema nella grafia tabarchina standard: alcuni partecipanti alla discussione avrebbero preferito una iperdifferenziazione rispetto al modello sardo, appunto, mediante l'adozione del digramma < sg >.

³⁶ Questo uso grafico fu molto in uso nel genovese otto- e novecentesco, ed è ancora praticato da diversi autori, anche se oggi si tende a reintegrare < ñ > della tradizione sette-ottocentesca, ritenuto più economico ed esteticamente efficace. Anche in tabarchino per la [ŋ] si usa oggi < ñ >; d'altronde quest'ultimo fono è ancora prevalente a Calasetta, ma a Carloforte, per evoluzione recente, tende a essere realizzato come [ɲ]: la parola *liña* 'luna' viene così pronunciata prevalentemente [ˈlɲɲa] a Calasetta, [ˈlɲɲa] nel carlofortino attuale, ma ai tempi in cui scriveva Grasso la pronuncia era sicuramente velare anche sull'isola di San Pietro.

³⁷ L'uso del circonflesso su *u* per rappresentare [y] appartiene all'uso genovese ottocentesco, mentre oggi si utilizza il semplice < u > essendo [u] rappresentato da < o >. In tabarchino si utilizza invece < ü > per [y] e < u > per [u]; a < eu > del genovese per la resa di [ø] corrisponde invece in tabarchino < ö >.

Per quanto riguarda invece i suoni e le combinazioni di suoni tipiche del tabarchino, Grasso cerca di mantenersi fedele alla pronuncia ad esempio in *scu* ‘questo’ e in *triscussa* ‘tristezza’, ma la palatizzazione di *-s-* non è registrata ad esempio in *scangiö* ‘cambiare’, *spinn-a* ‘spina’ e *vistu* ‘visto’;³⁸ quanto alla *a* velarizzata, è resa normalmente con *ö* (*passö* ‘passata’), mentre su *u* la dieresi rappresenta piuttosto la lunghezza della vocale.³⁹ Dal punto di vista lessicale il tabarchino di Grasso è sostanzialmente puro, riflettendo la lingua dell’epoca⁴⁰ con pochi italianismi veri e propri (ad esempio *sbucciaè* ‘sbocciate’) e il più generico ricorso a un lessico poetico convenzionale; anche la morfologia (salvo le «licenze» già segnalate) è sostanzialmente aderente alle forme usuali.

Il risultato complessivo, in termini estetici, non mi pare del tutto degno di oblio, ma resta aperta, anche alla luce delle osservazioni formulate in merito alla produzione successiva in tabarchino, la valutazione del significato da attribuire all’iniziativa del poeta.

L’isolamento dei due testi tabarchini nell’ambito di una produzione personale integralmente redatta in italiano sembra infatti voler negare, in linea di principio, un valore «fondante», e attribuire loro quello di un *divertissement* casuale; tuttavia, l’accuratezza linguistica, la caparbia ricerca ortografica (al di là delle incertezze e dei ripensamenti) e la stessa scelta tematica e formale (nel senso di una poesia «alta», non giocosa o parodi-

³⁸ In tabarchino la pronuncia di *s-* davanti a consonante sorda è regolarmente [ʃ], davanti a consonante sonora è [ʒ]; questa particolarità rappresenta un tratto del genovese classico documentato fino al sec. XVIII nella pronuncia urbana, oggi conservato solo in varietà rurali e periferiche. Grasso adotta un tentativo di rappresentarlo soltanto davanti a [t], mentre oggi è invalsa la convenzione di scrivere semplicemente *s-* affidandone la corretta pronuncia ai parlanti: *spaiža* [ʃpajʒa], *stèlla* [ʃtela] ecc. In passato in tabarchino si scrisse anche *sc-paiža*, *sc-tella*, adottando soluzioni ipercaratterizzanti ma obiettivamente alquanto macchinose.

³⁹ In genovese si usa la dieresi per rappresentare le vocali lunghe toniche e atone in posizione interna in base a determinate esigenze (es. *fäso* [ˈfaːsu] ‘falso’). Secondo la grafia tabarchina attuale, la dieresi rappresenta su *o* ed *u* rispettivamente [ø] ed [y]. In Grasso questo segno rappresenta evidentemente sia la lunghezza vocalica (ma in maniera non sistematica) che il suono [ɒ], [ɔː] tipico del tabarchino e di molti dialetti liguri rurali, sviluppo di [aː] (genovese *fäso* [ˈfaːsu] ‘falso’, *cantä* [kanˈtaː] ‘cantare’, tabarchino *fösu* [ˈfɔːsu], *cantä* [kanˈtɔ]).

⁴⁰ Alcune caratteristiche del tabarchino attuale non sono presenti: ad esempio, nell’ultimo verso del primo sonetto si riscontra la forma *Segniü* per ‘Dio’ [seˈnjuː], che, come si è notato anche per i testi delle preghiere in precedenza riportate, suona oggi *Segnun* [seˈnun] per lo sviluppo recente di un’appendice nasale.

stica come è spesso il caso della poesia «dialettale» tardo-ottocentesca), lasciano pensare che Grasso fosse pienamente consapevole di realizzare un tentativo di sperimentazione artistica e letteraria, basato sull'utilizzo uno strumento linguistico «nuovo».

Lo stesso titolo complessivo, *Sinetti tabarchin*, non lascia dubbi del resto su questa consapevolezza dell'autore: i due sonetti sono sostanzialmente privi di richiami ambientali, ma il rimando al glottonimo sgombra il campo dai dubbi e dalle ambiguità che potrebbero risultare dai richiami al genovese come modello idiomatrico (e forse letterario: penso a certi sonetti di Giovan Battista Vigo che potrebbero rappresentare gli antecedenti dei testi di Grasso)⁴¹ e all'orizzonte del tardo-romanticismo italiano come sfondo ideale del suo esperimento.

Se quella di Grasso è poesia «tabarchina» dunque, e lo è a tutti gli effetti, la mancata prosecuzione da parte sua dell'esperienza iniziata coi due sonetti (salvo improbabili ritrovamenti), e l'assenza di epigoni immediati, lasciano intatto il valore testimoniale – e naturalmente linguistico – del testi, ma ne vanificano in certo senso la funzione di punto d'inizio di una tradizione, attribuendo a Enrico Grasso il ruolo di «precursore», forse più che di «fondatore» della letteratura in tabarchino.

Il che comunque non è cosa da poco, ed è un motivo di ulteriore interesse della sua bella figura artistica ed umana.

⁴¹ Giovan Battista Vigo (1844-1891) fu autore di gusto tardo-romantico e sentimentale, vicino a Grasso anche per alcune contingenze biografiche, compresa la formazione da autodidatta. La sua produzione poetica piuttosto ampia, prevalentemente in genovese ma anche in italiano, non si discosta molto per temi e forme da quella dell'autore tabarchino, che potrebbe essere venuto in contatto con essa.

BIBLIOGRAFIA

- BARATELLA-ZAMBONI 1994. Elena B.-Alberto Z., *Lettere di Luigi Luciano Bonaparte a Bernardino Biondelli (1857-1872)*, «Rivista Italiana di Dialettologia», XVIII, pp. 79-136.
- BIGGIO 1996. Maria Tina B., *Sulle ali del gabbiano*, Cagliari, Trois.
- BIGGIO 2011. Maria Tina B., *Banscigu*, Cagliari, IGES.
- BOTTIGLIONI 1928. Gino B., *L'antico genovese e le isole linguistiche sardo-corse*, «L'Italia Dialettale», IV, pp. 1-78.
- CABRAS-RIVANO POMA 1992. Maria C.-Pietrina R. P., *Calasetta*, Cagliari, Edizioni 3T (II ed.).
- CAPRIATA 2006. Nicolo C., *Inti descursci du Pàiz̃e. Carloforte, modi di dire e proverbi tabarchini*, Genova, Il Golfo.
- CAPRIATA-STEFANELLI 2011. Nicolo C.-Mariano S., *Enrico Grasso*, in *Tra storia e tradizioni. Atti degli incontri culturali Biblioteca «Edmondo De Amicis». Carloforte 2010-2011*, Carloforte, Associazione Saphyrina, pp. 59-60.
- CRASTO 2005. Margherita C., *Vaporetto bianco*, Ragusa, Libroitano.
- CRASTO 2011. Margherita C., *Scöggi*, Cagliari, MCP.
- DAMELE GARBARINO 1955. Giuseppe D. G., *Sciù tiircu me rendu e altre poesie*, Carloforte [in proprio].
- FERRARO 1989. Giorgio F., *Da Tabarca a San Pietro. Nasce Carloforte*, Cagliari, Musanti.
- FERRARO 1995. Giorgio F., *Memóie de 'n tabarchin*, Carloforte [in proprio].
- FERRARO 1999. Giorgio F., *Fue di frè Grimm, de Fedro e otru in tabarchin*, Dolianova, Grafiche del Parteolla.

FERRARO 2001. Giorgio F., *Pinóccbio duamia in tabarchin*, Dolianova, Grafiche del Parteolla.

FICHERA 1959. Filippo F., *Il primo canto dell'Inferno: nei dialetti d'Italia e nelle lingue neolatine*, Milano, Editrice del Convivio Letterario.

GRASSO 1891. Enrico G., *Dolore*, Cagliari, Tipografia già Timon.

JAHIER 1919. Pietro J., *Ragazzu*, Roma, Edizioni de «La Voce».

MARIELLI 1926. Francesco M., *Sardegna. Con approvazione definitiva della Comm. Ministeriale pei libri di testo giugno 1925*, Torino, Paravia.

NAPOLI 1814. Tommaso N., *Compendiosa descrizione corografico-storica della Sardegna per via di domande e risposte ad uso della studiosa gioventù sarda, lavoro del padre Tommaso Napoli delle Scuole Pie*, Cagliari, Reale Stamperia.

OPPO 2007. Anna O. (a c. di), *Le lingue dei sardi. Una ricerca sociolinguistica. Rapporto finale*. Cagliari, Regione Autonoma della Sardegna.

ROMBI 2001. Bruno R., *Vuxu de Càdesédde*, Recco, Le Mani.

SIMEONE-STRINA 1989. Nino S.-Norino S., *U Paizè u cante... Canzoniere tabarchino*, Carloforte [in proprio].

TOSO 2004. Fiorenzo T., *Il tabarchino. Strutture, evoluzione storica, aspetti sociolinguistici*, in A. CARLI (a c. di), *Il bilinguismo tra conservazione e minaccia. Esempi e presupposti per interventi di politica linguistica e di educazione bilingue*, Milano, Franco Angeli, pp. 21-232.

TOSO 2005. Fiorenzo T., *Grammatica del tabarchino*, Recco, Le Mani.

TOSO 2011a. Fiorenzo T., *Language Death e sopravvivenze identitarie: l'Illa Plana ad Alicante*, «Estudis Romànics», XXXIII, pp. 129-149.

TOSO 2011b. Fiorenzo T., *A bordo di un brigantino genovese di metà Ottocento. Divagazioni linguistiche tra i porti del Mediterraneo*, «Prometeo. Rivista trimestrale di scienze e storia», XXIX, 116, pp. 137-145.

- TOSO 2014. Fiorenzo T., *La communauté tabarquine de Tunis. Entre la mémoire et l'oubli*, in *Actes du XIVe Colloque des Langues Dialectales (Monaco, 24 novembre 2012)*, Monaco, Académie des Langues Dialectales, pp. 191-211.
- TOSO 2017. Fiorenzo T., *Il tabarchino*, in E. BLASCO FERRER, P. KOCH, D. MARZO (a c. di), *Manuale di linguistica sarda*, Berlin – Boston – Beijing, De Gruyter Mouton, 2017, pp. 446-459.
- WAGNER 1907. Max Leopold W., *Sulcis und Iglesiasiente. Ein Reisebild aus Sardinien*, «Globus», XCII, 1 (monogr.).
- VALLEBONA 1988. Giuseppe V., *Carloforte. Storia di una colonizzazione*, Cagliari, Edizioni della Torre (III ed.).

LIGNU SANTU VENERADU:
I PIÙ ANTICHI GOSOS SULLA SANTA CROCE (SEC. XVI).
NOTE STORICHE E IPOTESI SULLE ORIGINI DEL CANTO
DEVOZIONALE IN SARDEGNA (CON EDIZIONE DI TESTI)

Gloria Turtas

1. *Premessa: i canti liturgici sulla santa Croce in Sardegna* (secc. XIII^{4/4}-XV^{1/4})

Il canto di componimenti rivolti alla santa Croce, in Sardegna, è documentato sin dai secoli XIII e XIV in ambito liturgico: essi si trovano inseriti all'interno della Messa (fra i canti del *Proprium Missæ*, legati alla celebrazione del giorno; diversi quindi da quelli dell'*Ordinarium*, invariabili) e dell'Ufficio divino, ovvero «l'insieme dei vari e articolati momenti di preghiera ufficiale della Chiesa, che abbracciano l'intera giornata, di giorno e di notte (*die ac nocte*)».¹ Il nucleo dei tredici codici liturgici P. I-P. XIII, conservati nell'Aula Capitolare di Oristano ([= ACO], precedentemente nell'Archivietto della Cattedrale) ne conserva diverse attestazioni.² Senza pretese di completezza, e soffermandoci esclusivamente

¹ Cfr. MELE 2009c, p. 391.

² La raccolta dei codici liturgici di Oristano (costituita, oltre che dai citati tredici mss. ACO P. I-P. XIII, anche dai cinque mss. P. I-P. V della Biblioteca Arborense del convento di San Francesco di Oristano [=BAO], e dal codice IbR conservato nell'Archivio del monastero di Santa Chiara di Oristano [=AMSCO]) rappresenta il più importante fondo librario liturgico-musicale della Sardegna medievale. Attualmente, alcuni codici si trovano esposti nel Museo Diocesano Arborense di Oristano. Il *corpus* è stato sottoposto nel 2009 a scrupolosi studi e analisi interdisciplinari, sotto la cura di Giampaolo Mele, professore ordinario di Storia della Musica Medievale e Rinascimentale dell'Università degli Studi di Sassari. L'équipe di studiosi ha riunito specialisti in: storia dell'arte e delle miniature (Roberto Coroneo, Renata Serra, Valentino Pace, Federica Toniolo), liturgia, storia della musica, paleografia e codicologia (Giacomo Baroffio, Eun Ju Kim, Giampaolo Mele, Nicola Tangari). Il risultato è il prezioso volume MELE 2009a. La segnatura dei codici, data da Mele in onore del primo catalogatore, Giuliano Pisani, non segue un criterio cronologico, ma rispetta la precedente schedatura dei manoscritti; per il catalogo analitico dei codici, cfr. MELE 2009b. All'interno del CD-ROM che accompagna il lavoro, si segnala la banca dati BAROFFIO-TANGARI 2009, indispensabile strumento di lavoro per lo scandaglio dei mss. ACO P. I-P. XI (con ben 11.400 record, con indicazioni per ogni canto su: formulario liturgico, azione e

sugli inni, possiamo menzionare: *O crux ave spes unica*,³ *Crux fidelis inter omnes*,⁴ e *Dulce lignum dulce clavo*.⁵ Mentre *O crux ave* è inserito nei Primi Vespri dell'Ufficio (in P. VI per l'Esaltazione della Croce e in P. VII per l'Invenzione, feste celebrate rispettivamente il 14 settembre e il 3 maggio),⁶ *Crux fidelis* e *Dulce lignum* sono documentati per la Feria Sesta della

forma liturgica, *incipit* ed *explicit* testuale e musicale). Per i codici ACO P. XII e ACO P. XIII si rimanda rispettivamente a KIM 2002 e MELE 1994; per il trecentesco IbR all'edizione MELE 2010. La presenza di banche dati, come quella sopracitata, e di digitalizzazioni online, è stata di fondamentale importanza per la stesura di questo lavoro, coinceisa con l'alternante chiusura di biblioteche e archivi, a causa della pandemia di Covid-19. Si ringrazia, perciò, il lavoro costante della Biblioteca di Lettere e Lingue dell'Università degli Studi di Sassari, per la fornitura di documenti digitali e il servizio prestato, la Biblioteca Universitaria di Sassari e l'Archivio di Stato di Sassari; ugualmente il prof. Giampaolo Mele per i documenti fornitici.

³ Nei due antifonari del XIII^{4/4}, ACO P. VI (cfr. MELE 2009b, pp. 260-273) alla c. 83r e ACO P. VII (cfr. MELE 2009b, pp. 274-279) alla c. 28v e nel salterio-innario del XV^{1/4} ACO P. XIII (cfr. MELE 2009b, pp. 314-319), alla c. 208v. Si tratta di una *divisio*: il testo, strutturato in tetrastici, è conosciuto come variante delle strofe 7 e 8 dell'inno *Vexilla regis prodeunt*. Cfr. MELE 1994, LIX, p. 215, con trascrizione della prima strofa di *O crux ave spes unica* in notazione quadrata su tetragramma a p. 273, riportata *infra*, FIG. 2. *Vexilla regis prodeunt* è attestato in P. XIII, alla c. 195r, per i Vespri del Sabato santo: «*Sabbato de passione. ad vespas ymnus. et cantatur / usque ad quartam feriam maioris*»; il metro utilizzato nell'inno è il dimetro giambico acatalettico (legato, dunque, alla metrica quantitativa e formato da quattro piedi giambici: risultano quindi versi di otto sillabe). Cfr. MELE 1994, XXXVII, pp. 197-198. Si veda inoltre AH 50, n° 67, pp. 74-75: «*Hymnus in Honore sanctae Crucis*».

⁴ Nel graduale del XIV^{2/4} ACO P. X (cfr. MELE 2009b, pp. 289-302), alle cc. 136r-139r.

⁵ In P. X, alle cc. 137r-138v. Nella sezione del ms. P. X che riporta i due inni *Crux fidelis* e *Dulce lignum*, Mele fa notare la presenza di: «Ricche rubriche per la Settimana Santa, nelle cc. 132v-139r. Si fa talvolta riferimento ai frati; ad es. c. 133r: “*postea duo / fratres de secundo / choro / dicunt*. V. Quia eduxi te”. C. 134r “*postea duo / fratres de primo cho/ro cantant / versum*. Quid ultra”» MELE 2009b, p. 297. Tali rubriche fanno riferimento a una prassi molto comune nell'ambito delle cerimonie liturgiche della Settimana santa nel Medioevo, conosciuta anche negli ambienti francescani, dove i frati si dividevano in due cori e si alternavano (anche a coppie di due) per cantare gli impropri del Venerdì santo. Lo stesso tipo di esecuzione alternata è attestata anche nel *Liber Usualis* per la Feria Sexta in Parasceve: «*Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi*», cfr. LU 1903, pp. 356-358; *ivi*, pp. 357-358 «*Unus Chorus cantat*» «*Alius Chorus respondet*», «*Primus Chorus*» «*Secundus Chorus*», «*Postea duo de secundo Choro cantant*» «*Deinde duo de primo Choro cantant*».

⁶ Sulla devozione della santa Croce nella *Aristanis* medievale, è emblematico quanto osservato da Mele sulla miniatura conservata nel codice P. VI, costituita dall'iniziale istoriata del responsorio *Dulce lignum, dulces clavos*, per la festa dell'Esaltazione della Croce (c. 85r): il dipinto «con Cristo, Maria alla sua destra e Giovanni alla sua sinistra – risulta alquanto consunto [...]. Potrebbe trattarsi dell'effetto di mani devote, che accarezzavano l'immagine miniata, esposta sul libro aperto, il giorno dell'Esaltazione della Croce, forse anche sotto una icona, o un crocefisso» cfr. MELE 2009b, p. 269, con facsimile della carta a p. 268. Sulle feste liturgiche della santa Croce, e relativa bibliografia, cfr. LECLERCQ 1914, BUGNINI 1950.

Settimana santa (durante l'azione dell'Adorazione della Croce) e costituiscono una *divisio* del più celebre inno per il Venerdì santo *Pange lingua gloriosi praelium*, ugualmente attestato all'interno del *corpus*.⁷

Di seguito, riportiamo la prima strofa con musica degli inni *Pange lingua gloriosi praelium* e *O crux ave spes unica* tratta dal ms. ACO P. XIII (trascrizione in notazione quadrata su tetragramma da MELE 1994). La stessa melodia, è applicata a tutte le strofe successive:

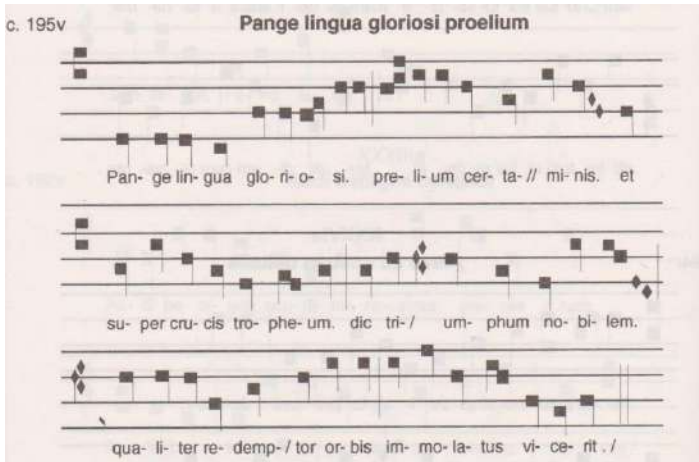


FIG. 1, *ivi*, XXXVIIa, p. 264

⁷ In P. X alle cc. 136r-v, e P. XIII alla c. 195v (l'incipit dell'inno compare, inoltre, nella carta di guardia posteriore del salterio-innario: trattasi di frammenti appartenuti a un breviario del secolo XII, utilizzati come carte da guardia in questo e altri codici oristanesi). Per P. XIII cfr. MELE 1994, XXXVIII, pp. 198-199, con trascrizione musicale della prima strofa del *Pange lingua* a p. 264, riportata anche *infra*, FIG. 1; per i frammenti del breviario, *ivi*, pp. 125-128, con facsimile alle figg. 40-45. L'inno è costituito da terzine di tetrametri trocaici catalettici, il cosiddetto *versus quadratus*: ogni stico è formato da un dimetro trocaico acatalettico e uno catalettico, ed è caratterizzato da una dieresi dopo il quarto piede (tanto che il verso risulta diviso in due *cola*, e il testo può presentarsi trascritto anche in sestine: il risultato è un'alternanza di versi di otto e sette sillabe). Cfr. AH 50, n° 66, testo in sestine, pp. 71-73: p. 71 «In Honore sanctæ Crucis». I due inni, *Vexilla regis prodeunt* e *Pange lingua gloriosi praelium*, furono composti entrambi da Venanzio Fortunato (530 ca.-inizi secolo VII), in occasione dell'arrivo di una reliquia della croce a Poitiers, dove fu consacrato vescovo alla fine del secolo VI. La presenza del *Pange Lingua* in Sardegna è testimoniata in realtà ben prima, appena un secolo dopo la morte del suo autore: l'inno è infatti trascritto nel celebre *Orazionale visigotico*, cod. *Veronensis* LXXXIX, che circolò a Cagliari tra il 711 e il 732, ma «è assai arduo congetturare sull'influsso che può avere esercitato in Sardegna questo fugace passaggio del *Veronensis*, con le sue preghiere e i suoi canti» cfr. MELE 2007, p. 220.

FIG. 2, *ivi*, LIXa, p. 273

2. Prime attestazioni del canto devozionale in Sardegna: i gosos

Accanto ai canti propriamente liturgici in latino attestati nei codici di Oristano, si affacciano nell'Isola, tra la fine del XVI e l'inizio del secolo XVII, le prime testimonianze scritte di componimenti paraliturgici e devozionali in sardo, alcuni dei quali dedicati alla santa Croce: i *gosos*.⁸ Con

⁸ Sugli aspetti storici, metrici, musicali, si veda: BOVER I FONT 1984; TURTAS 2001; MELE 2004; LUTZU 2006; PORCU 2008; MACCHIARELLA 2010; MACCHIARELLA 2011; SERRELI-VIRDIS 2011; MELE 2017. A questi lavori si rimanda per una bibliografia completa sui *gosos* in Sardegna. MELE 2017 costituisce la più ampia panoramica ragionata sulle fonti sarde, manoscritte e a stampa (*ivi*, Parte prima. Fonti: manoscritti ed edizioni (con raccolte inedite), pp. 236-266, e *ivi*, Parte seconda. Primo orientamento su miscellanee varie, pp. 266-270), le principali raccolte testuali e gli studi sul genere letterario-musicale (*ivi*, Parte terza. Bibliografia ragionata (edizioni e studi), pp. 270-299). Dopo aver illustrato la struttura metrica e melodica più diffusa dei *gosos* sardi, Mele esamina questi componimenti a partire dal più antico esempio con musica conosciuto per *goigs* catalani: *Los set gotxs recomptarem* del *Llibre Vermell*, codice della fine del secolo XIV conservato nella Biblioteca del monastero di Montserrat. In generale, la melodia canonica con la quale i *gosos* sono maggiormente diffusi è «in tonalità maggiore, con una serie infinita di rielaborazioni e 'varianti', sovente trascritta in *fa*, ma anche in *la*, in *sol* o in *do*, con *incipit* melodico ascendente» MELE 2017, p. 233. Sulle modalità esecutive attuali si concentrano, con ricchezza di trascrizioni, i lavori MACCHIARELLA 2010 e MACCHIARELLA 2011; quest'ultimo, inoltre, offre alcune interessanti considerazioni sul canto dei *gosos* nel passato, sulla base dei sette *tonos de cantar gozos* (*romanesca*, *gregoriana*, *surchitana*, *epistoletto*, *pastorella*, *llounesa*; in particolare ricordiamo *gregoriana*, che «si può prestare alle più svariate congetture riferibili ad un senso di musicalità della pratica del *gregoriano*, per sua natura molto prossimo a meccanismi dell'oralità musicale» *ivi*, p. 194) menzionati nel settecentesco ms. di Sinnai, oggetto degli studi interdisciplinari presenti in SERRELI-VIRDIS 2011. Sulla varietà delle pratiche performative si consulti, inoltre, LUTZU 2006. Per un'analisi sulla lingua utilizzata nei *gosos* invece, specialmente nella Sardegna centro-settentrionale, cfr. LUPINU 2005. Oltre ai sopraccitati lavori, si rimanda infine a TURTAS 2017 per un approfondimento sui termini con i quali i *gosos* sono conosciuti in Sardegna; una carta a p. 466 illustra come per

il termine paraliturgico «si dice d'un rito o d'un canto che, non essendo parte integrante del cerimoniale o del repertorio liturgico, vive ai margini della liturgia e ne è quasi un'amplificazione; talora equivale a 'devozionale'». ⁹ La comparsa di questi canti è legata a due fenomeni concomitanti nel Cinquecento sardo, che si legheranno indissolubilmente nelle fonti: la fondazione capillare di confraternite laicali in tutta l'Isola (di santa Croce, anche detta dei Battuti o Disciplinanti Bianchi per la pratica della disciplina, nelle diocesi del nord dell'Isola, e del Rosario, nel sud) ¹⁰ e l'arrivo dalla penisola iberica di componimenti devozionali (i catalani *goigs* e castigliani *gozos* < GAUDIUM, letteralmente «lodi» o «gaudio»). ¹¹ Sa-

un campione di 133 comuni sardi, poco più di un terzo dei 377 presenti nell'Isola, siano state raccolte una ventina di forme differenti (principalmente, varianti fonetiche derivate dalle quattro radici: cast. *gozos*, cat. *goigs* e *coblas*, lat. LAUDES). Di fatto, la forma propria del sardo logudorese 'gosos' è quella prevalsa nella letteratura scientifica. All'interno del Corso di Dottorato di Ricerca in Culture, Letterature, Turismo e Territorio, XXXIV Ciclo, Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università degli Studi di Sassari, ci proponiamo di compilare e analizzare, in prospettiva multidisciplinare (musicale, testuale, paleografica, agiografica), un primo repertorio critico di canti devozionali dedicati alla Vergine e i santi, con fonti edite e inedite, per le diocesi di Sassari e Alghero-Bosa (*tutor* prof. Giampaolo Mele).

⁹ Cfr. CATTIN 1991, p. 205

¹⁰ Cfr. TURTAS 1999, pp. 416-420. Ulteriori studi sulla storia dell'associazionismo laicale in Sardegna: FILIA 1935; VIRDIS 1987; VIRDIS 1990; CARTA 1991; USAI 1992; LOI 1998, pp. 70-75; USAI 2000; TURTAS 2005; DEMONTIS 2008; FORCI-MELONI 2013. Sulla diffusione delle Confraternite di santa Croce nel settentrione dell'Isola, è significativo quanto scritto dal vescovo di Ampurias, Ludovico Cottes, al Consiglio dell'Inquisizione spagnola nel 1547: «Nella maggior parte dei paesi c'è una confraternita intitolata alla Croce e che qui chiamano dei Battuti. Sono dei disciplinanti che nelle processioni e in certi giorni dell'anno si battono con flagelli. Ogni domenica nelle loro chiese particolari recitano gli uffici e tutta la gente dei villaggi va ad ascoltarli, non frequentando così la messa principale delle chiese» LOI 1998, p. 73. Si rimanda alla bibliografia presente in questi lavori per maggiori notizie storiche sul movimento dei Flagellanti e Disciplinati nella Penisola. Sulle confraternite laicali della Sardegna settentrionale, si veda in particolare: per Sassari, oltre al già citato FILIA 1935, anche COSTA 1937, pp. 417-440, MARCELLINO 1938 e MARCELLINO 1940; per Alghero, SERRA 1995a, SERRA 1995b, SERRA 1996 e SERRA 2000.

¹¹ I primi *gozos* in castigliano a comparire in Sardegna recano l'incipit «O divina Emperador», e furono pubblicati nel 1595 da Antioco Brondo, priore del convento della Madonna di Bonaria di Cagliari, nel suo volume *Historia y milagros de N. Señora de Buenayre* (costituito da una *Parte primera* e una *Parte segunda*; il componimento si trova nella seconda). Come specifica la rubrica, i *gozos* erano eseguiti nel santuario con una precisa regolarità: tutti i sabati dopo il *Salve Regina* e tutti i giorni dell'anno davanti all'immagine della Madonna di Bonaria, cfr. MELONI 2011; si veda inoltre MELE 2017, p. 238. Una stampa della *Parte Segunda* è conservata anche a Sassari, presso la Biblioteca Comunale, Antico T II B 19; i *gozos* alle pp. 547-551 (paginazione moderna, a matita, nel margine superiore destro) risultano purtroppo

ranno in particolare i *gozgos*, derivati dal *villancico*, a influenzare metricamente i discendenti sardi, caratterizzati nella loro forma più matura – affermatasi definitivamente nel secolo XVIII – da: un tetrastico introduttivo (*pesada*, a rima incrociata «abba» o alternata «abab»), un numero variabile di sestine di ottonari (anch'esse «abbaay» o «ababby»; meno spesso di ottave) e un ritornello (*torrada*), costituito dagli ultimi due versi della *pesada* e ricorrente al termine di ogni strofa. Non è infrequente, infine, una quartina conclusiva, uguale talvolta a quella di apertura. I temi trattati dal genere sono diversi: i testi, per la maggior parte anonimi, esaltano la vita, le opere e virtù (nonché i dolori e patimenti) dei santi,¹² della Vergine e di Cristo; possono rivolgere inoltre le loro lodi alla Trinità

acefali. Cfr.: <http://www.sardegnaigitallibrary.it/mmt/fullsize/2019110515160100003.pdf>. Sempre Brondo, nel 1604, rappresenta la prima attestazione di *goigs* in catalano nell'Isola, con la stampa del testo per la *Mare de Déu de la Mercè* all'interno dell'opera *Recopilaciones de las Indulgencias, gracias, perdones, estaciones, remisiones de pecados y thesoros celestiales*; cfr. MELE 2017, pp. 238-239. È possibile che tale componimento circolasse manoscritto già nella seconda metà del secolo XVI, cfr. TODA (s.d.), p. 22; non si esclude, comunque, una prima importazione di *goigs* dalla Catalogna già nel secolo XV, cfr. PORCU 2008, p. 77. Si rimanda a quest'ultimo lavoro per un confronto metrico approfondito fra *gosos* sardi, *goigs* catalani e *gozgos* castigliani (pp. 31-88), con il quale l'autore riesce a dimostrare definitivamente «la sovrapposibilità dei *gosos*, quindi della *sesta torrada*, alle forme del *villancico* spagnolo» *ivi*, p. 44, e l'estraneità alla forma dei *goigs* catalani, se non in tre sole composizioni rinvenute nell'Isola. Fra queste, *Puix de vostra carn sagrada* composta probabilmente tra il 1712 e il 1729 (con rubrica in castigliano «*Gozos de la Virgen del Rosario*»), apparteneva all'ambiente della Confraternita del Rosario di Oristano; prima notizia e studio in MELE 1989. È del 29 aprile 1606, infine, la più antica attestazione di esecuzione con polifonia strumentale: ovvero di *goços* (non è specificato se in castigliano o catalano) cantati con l'accompagnamento musicale dell'organo nel convento oristanese di San Francesco; anche in questo caso si tratta di componimenti legati al culto mariano ed eseguiti il sabato dopo il *Salve Regina*, cfr. *ivi*, pp. 25-26. Per la classificazione dei *gosos* sulla base delle modalità esecutive, cfr. MACCHIARELLA 2010, MACCHIARELLA 2011, p. 173. Sui prodromi letterari mediolatini dei *goigs*, *gozgos* e *gosos* individuati nei *Gaudia Beatae Mariae Virginis*, con particolare attenzione ad alcuni testimoni catalani, è di recente pubblicazione il lavoro MELE 2020.

¹² Ricordiamo in questa sede l'originale caso del componimento *Del sueño de San Pedro Apostol*, conservato nel *Libro dei gosos* di Olzai, manoscritto redatto tra i secoli XVIII^{4/4} e XX^{1/4} e custodito presso l'Archivio Storico Diocesano di Nuoro. Il testo – costituito da un lungo monologo rivolto a san Pietro e, solo nell'ultima strofa, a Cristo – non è composto in lode del santo, bensì il contrario: l'apostolo è infatti duramente biasimato per essersi addormentato nell'orto del Getsemani prima dell'arresto di Gesù, ed è invitato più volte a svegliarsi; la *torrada* recita: «*Pedru prite bos dormides / Nessi un hora vigilades*», TURTAS 2017, p. 482. Nel *Libro* di Olzai è stato possibile individuare gli autori di alcuni componimenti; in particolare, sulla figura del sacerdote Francesco Macario Marongiu Sanna, parroco di Olzai tra la fine del XVIII e l'inizio del secolo XIX e autore di almeno 13 *gosos*, cfr. TURTAS 2020.

(*Babbu mannu*), avere carattere didattico-catechetico o cantare altri motivi devozionali. L'adozione di questi componimenti all'interno delle proprie pratiche devozionali, farà dei sodalizi laicali il loro principale strumento di diffusione, al punto che è quasi certo che «la stragrande maggioranza delle parrocchie in Sardegna, di solito dotate di confraternite, disponesse nel passato di specifiche raccolte di *gosos* (presenti anche in periferiche chiese campestri)». ¹³ In particolare, saranno gli Uffici delle Confraternite di santa Croce, nella Sardegna settentrionale e centrale, a testimoniare i più antichi esempi conosciuti nell'Isola.

Fra i primi documenti ad attestare il legame fra componimenti paraliturgici e devozionali e ambiente confraternale, spicca l'*Officium Disciplinatorum sanctissime Crucis* del 1592, noto nella letteratura scientifica anche come *Codice di Borutta* [= BR], con ben due *gosos* conservati: *O anima dolorosa*, rivolto alla Vergine sotto il titolo di *Nostra Signora de sa Rosa*, e *Lignu santu veneradu*, primo testo devozionale in sardo dedicato alla santa Croce. Il manoscritto tramanda, inoltre, tre componimenti in italiano, l'acefalo *Noi ti pregamo Jesu Christo*, *Laudato sia Christo*, e *O vera croce nostro Salvatore*, le cui origini rimandano alla tradizione laudistica italiana. ¹⁴ Il codice, purtroppo, non riporta musica, né fornisce indicazioni sull'esecuzione dei *gosos* e delle laudi: non è chiaro, dunque, se questi

¹³ Cfr. MELE 2017, p. 236

¹⁴ Alla c. 61r di BR si legge «Lauda comune». Trascrizioni delle tre laudi in: FILIA 1935, pp. 42-48, e VIRDIS 1987, pp. 172-174, 170-171, 159-161. BR non è l'unico manoscritto appartenente alla Confraternita di santa Croce in Sardegna a recare laudi italiane, ma è certamente il più antico (considerati: Nule 1616 [= NL]; Bonnanaro 1619 [= BN]; Torralba 1763 [= TR]. Ritorneremo su questi manoscritti in seguito). FILIA 1935, a p. 7, definiva BR del resto come «il più antico documento di lirica religiosa italiana in Sardegna». Considerata la totalità dei codici, si tratta di un *corpus* di dieci componimenti, con schemi metrici variabili, cfr. PORCU 2008, pp. 46-51. L'influenza delle laudi italiane in Sardegna – in questo caso non testuale ma melodica – rimanda, prima ancora che a Borutta, alla Oristano del secolo XV. Nel già citato salterio-innario P. XIII, proveniente dall'Italia centrale, infatti: «Il pezzo *Ave virgo* è rubricato come una Antifona. Ma la melodia in questione non è altro che – sebbene camuffata – la stessa di *Venite a laudare*, ossia la prima Lauda copiata nella carta iniziale del ms. 91 della Biblioteca Comunale di Cortona (forse prima del 1297)» MELE 2002, p. 120. La presenza di laudi italiane in Sardegna merita, comunque, di essere approfondita in altra sede: il testo critico delle laudi italiane di Borutta figurerà nella nostra tesi dottorale citata *supra*. Sull'origine ed evoluzione della lauda, e il rapporto con il movimento dei Disciplinati e le confraternite, si veda DE BARTHOLOMAEIS 2009, pp. 206 e ss.; sulla musica cfr., inoltre, CATTIN 1991, pp. 174-182, e DALLA VECCHIA 2003.

canti fossero eseguiti all'interno delle celebrazioni dell'Ufficio confraternale, o in altre circostanze (la loro trascrizione 'esterna' alle parti dell'*Officium* – come vedremo durante una prima analisi del manoscritto – non aiuta). BR riporta, tuttavia, un dato importante per meglio comprendere la genesi dei testi e dello stesso codice: alla c. 7r dichiara, infatti, di essere una copia dell'Ufficio in uso presso il sodalizio di santa Croce di Sassari, «*Iusta eiusdem san/cte crucis Sasari/tanam confrater/nitatem*».

In seguito alla recente riscoperta di alcuni documenti appartenenti all'archivio di quest'ultima confraternita – tutt'oggi ancora attiva – si cercherà in questa sede di analizzare, innanzitutto, il contesto storico di circolazione dell'Ufficio di Sassari, modello di BR purtroppo non conservato, e approfondire la storia del sodalizio stesso (aggiornando e, talvolta, anche fornendo, poiché non segnalate nella bibliografia esistente, molte delle segnature sulla documentazione edita relativa alla confraternita). In secondo luogo, dopo aver offerto una breve descrizione metrica dei due *gosos* conservati nel *Codice di Borutta*, *O anima dolorosa* e *Lignu santu veneradu*, saranno analizzate la diffusione e fortuna di quest'ultimo componimento, fra tradizione scritta e orale, in un percorso testuale ed esecutivo che arriva sino ai nostri giorni. A tale scopo sarà importante l'ausilio della TAB. 1 presente nell'APPENDICE, *infra*, *Lignu santu veneradu in sei diverse fonti* (secc. XVII-XX). Si tenterà, quindi, di presentare una nuova edizione dei due *gosos* (per i criteri *infra*: APPENDICE, *Edizione dei gosos di Borutta*): questa si rende, infatti, necessaria a fronte di una fragilità compilativa e codificatoria riscontrata durante il confronto fra le precedenti edizioni¹⁵ e il ms. BR, che ricorda quanto sia stringente l'esigenza di nuove edizioni critiche, interpretative, o anche strettamente diplomatiche, delle fonti sarde più antiche. Infine, nella TAB. 2 dell'APPENDICE (*infra*, *Specimina da precedenti edizioni e confronto con il manoscritto*) saranno messe a confronto alcune lezioni tratte dalle diverse edizioni, con i facsimile del manoscritto. Vista l'assenza di trascrizioni

¹⁵ Si vedano a tal riguardo i fondamentali lavori di FILIA 1935 e VIRDIS 1987.

musicali nelle fonti, l'ambito d'indagine sarà – per quanto possibile – quello della *musica non scritta*.¹⁶

3. Il Codice di Borutta

Nel 1592 il copista Martino Marongiu terminava di trascrivere a Barnari l'*Officium Disciplinatorum sanctissime Crucis*, copiato per commissione del rettore parrocchiale di Borutta, il *Reverendo mossén Joanne Falche*, per uso della confraternita locale.¹⁷ Com'è noto, Marongiu non si basò diret-

¹⁶ Nonostante l'altissimo numero di manoscritti di *gosos* conservati in Sardegna (per un'idea cfr. MELE 2017) sono pochissime le trascrizioni musicali pervenute, peraltro in epoca assai recente. Non ci sono dubbi, tuttavia, sull'esecuzione cantata dei testi (peraltro vitale ancora oggi). Questo dato ricorda il caso di un altro repertorio musicale testé citato, fiorito all'interno delle confraternite laicali della Penisola, fra Duecento e Trecento: la lauda italiana. Sono solo due, infatti, i laudari completi che conservano musica, in notazione quadrata su tetragramma (si tratta, per il resto, di frammenti): il *Cortonese 91* (*terminus ante quem* di composizione il 1297), della Confraternita di santa Maria delle Laude di Cortona, e il *Magliabechiano* (1310-1340 ca.), della Confraternita di santa Maria di Firenze. Sulla musica e metrica delle laudi del *Cortonese 91*, si veda DAOIMI 2019, a cui si rimanda per ulteriore bibliografia sulle laudi; cfr. *ivi*, p. 160, nota 2 su oralità e scrittura nella lirica medievale. Sull'influenza delle melodie del *Cortonese 91* in Sardegna si è già detto *supra*. L'ipotesi più probabile per i laudari non notati è che «le melodie associate ai vari testi poetici erano sufficientemente note al destinatario del codice per cui era superfluo scriverle. Questo ultimo fatto presuppone, com'è ovvio, che le intonazioni musicali fossero trasmesse per via orale», ZIINO 1975, p. 173. La carenza di musica nei manoscritti di *gosos* ha motivazioni non molto dissimili. Cfr. *ivi*, per il concetto di *musica non scritta* nei repertori profani e devozionali medievali.

¹⁷ Il manoscritto è stato restaurato presso il monastero di San Pietro di Sorres ed è conservato nell'Archivio Storico Diocesano di Sassari [= ASDSS], con la segnatura: Sassari, ASDSS, Fondo Confraternite, n. 1. L'*incipit* dell'Ufficio è alla c. 7r (si segue la cartulazione apposta successivamente in matita, sul lato inferiore destro delle carte). Il primo a richiamare l'attenzione sul documento è stato FILIA 1935, che ne dà la trascrizione completa. Non è chiaro se il codice si trovasse ancora a Borutta, quando il canonico Filia fu guidato alla sua scoperta da una nota parrocchiale del 9 marzo 1824. È arduo, d'altra parte, ricostruire interamente la storia del codice, che nella c. 69v riporta: «A Cagliari in podere del Sig(n)o r Raffaele / Pau Sergente Maggior della Regia mari/na». L'affermazione del canonico a p. 8 rimane peraltro ambigua: «Il codice vede ora la luce nella terra d'origine». Filia si riferisce a Borutta, o a Sassari? Le diverse annotazioni all'interno del codice e la nota sopracitata, comunque, ne attestano l'utilizzo presso la confraternita boruttense ancora nella seconda metà del secolo XIX, *ivi*, p. 25. Altro lavoro imprescindibile rimane VIRDIS 1987. Partendo dal rinvenimento del *Codice di Torralba* del 1762 (Sassari, ASDSS, Fondo Confraternite, n. 3 [= TR]), l'autore, analizza i più antichi codici delle Confraternite di santa Croce a oggi pervenuti e ne distingue due tradizioni: la prima, *sassarese-logudorese*, «chiaramente definita negli Statuti e caratterizzata dalla unitarietà territoriale (la arcidiocesi), dalla omogeneità dei contenuti etico-disciplinari-ideologici (la Regola) e della lingua (logudorese e italiano-

tamente sul testo in uso a Sassari, ma su una copia esemplata a Banari nel 1549 [= BA] da un antigrafo di Osilo [= OL]. Tale informazione era riportata in una *antica copia* di BA, ancora in circolazione nel 1824.¹⁸ Purtroppo, sia BA sia OL risultano a oggi dispersi, e non ci è dato sapere se il codice di Osilo costituisse una copia diretta del manoscritto sassarese perduto [= SS], archetipo della tradizione.¹⁹ Salvo perciò ulteriori ritrovamenti, BR rappresenta l'unico testimone, seppur indiretto, dell'Ufficio e dei capitoli in italiano di Sassari, nonché uno dei più antichi manoscritti confraternali noti in Sardegna.²⁰

sassarese); la seconda, derivata dalla precedente, *algherese-bisarcinese-ottanese* «dal nome delle diocesi unite, facenti capo alla sede di Alghero, a partire dal 1503» *ivi*, pp. 49-52. Viridis avanza cautamente, in mancanza di documentazione, l'ipotesi di una terza tradizione *bosana* «cioè riferita alla circoscrizione ecclesiastica della diocesi di Bosa» *ivi*, p. 83. L' ASDSS conserva, inoltre, il *Codice di Bonnanaro* del 1619: Sassari, ASDSS, Fondo Confraternite, n. 2 [= BN]. I tre codici BR, BN e TR costituiscono i più antichi testimoni della tradizione *sassarese-logudorese*. Per l'analisi codicologica di BR si rimanda a MELE 2017, p. 237.

¹⁸ Cfr. VIRDIS 1987, p. 48.

¹⁹ Basandosi sullo stile del rituale e degli statuti presenti in Borutta, FILIA 1935, a p. 18, ipotizza una provenienza *pisano-umbra* del modello preso da SS; VIRDIS 1990, a p. 357, parla di lingua italiana *toscano-umbra* o addirittura *romana*. Una più recente e accurata analisi linguistica dei capitoli, Ufficio e laudi, ha permesso di individuare come area d'origine del codice la Liguria, e in particolare Genova: ciò sarebbe stato possibile grazie alla mediazione di una comunità bonifacina documentata a Sassari, tra i secoli XIV e XV. Cfr. STRINNA 2015.

²⁰ BR è l'unico manoscritto a conservare la veste linguistica italiana dell'archetipo sassarese, da cui tuttavia potrebbero separarlo circa duecento anni, cfr. LUPINU 2002, p. XXV. Ad anticipare cronologicamente BR di tredici anni è il miscelaneo *Codice di Nuoro* del 1579 (*olim* Sassari, Biblioteca privata di Raimondo Turtas, *nunc* Cagliari, Facoltà Teologica della Sardegna, Biblioteca dei Gesuiti [= NR]), redatto in sardo logudorese e appartenente alla sopracitata tradizione *algherese-bisarcinese-ottanese*, derivata da quella *sassarese-logudorese*. Questa dipendenza di tradizioni è confermata dall'analisi linguistica svolta da LUPINU 2002 sul codice nuorese: «alcune sezioni del testo di Nuoro (*l'Officium disciplinae* e *l'Officium mortuorum*) furono tradotte, con lievi modifiche apportate qua e là (nel senso di piccole aggiunte od omissioni) dalle corrispondenti sezioni di quello di Borutta (s'intenda: del modello italiano da cui il testo di Borutta fu tratto); anche laddove il parallelismo stretto di traduzione fra i due testi s'interrompe, sono presenti nel primo forti echi del secondo. [...] Anche nel testo dei capitoli, seppure organizzati diversamente, non mancano nel testo sardo echi di quello italiano» *ivi*, pp. XXV-XXVII. Nonostante l'anno 1579 si riferisca esclusivamente all'istituzione della confraternita e non alla compilazione del codice, il manoscritto si conferma comunque per gran parte cinquecentesco, tanto da risultare il più antico libro confraternale in sardo conservato, cfr. *ivi*, p. XV. NR riporta, inoltre, i seicenteschi *Gòsos qui si naran cun su officiu d'essos mortos*, con *incipit* «Trista die qui ispetamus» alle cc. 63v-65v, cfr. TURTAS 2001, p. 12; testo in TURTAS-ZICHI 2001, pp. 251-252. I *gosos* di Nuoro si trovano attestati alcuni secoli dopo, con diverso ordine delle strofe, nell'inedito ms. di *Norbello* (alle pp. 227-229), conservato nell'Archivio Parrocchiale del centro (testo probabilmente della fine del XIX-inizio secolo XX; la descrizione codicologica sarà fornita da Mele, nell'edizione am-

L'espressa dichiarazione di dipendenza dal *Codice di Sassari* alla c. 7r lascia ipotizzare che l'*Officium* copiato da Marongiu rispecchi oltre alle scelte linguistiche e grafiche,²¹ anche la ripartizione interna dei testi, costituita in BR da cinque sezioni: *Officium Disciplinatorum*, *Officium Defunctorum*, *Capitoli de che debiano osservare li fratelli di sancta Croze*, *Officium quando aliquis de novo recipitur*, *Ad eligendum priorem*. Di questi, sono redatti in italiano i *Capitoli*, e la maggior parte degli *Officia Disciplinatorum*, *Defunctorum*, e del rituale per l'elezione del priore (eccetto che per i versetti, responsori, brani biblici, orazioni, inni liturgici, antifone e litanie in latino); in latino è invece l'Ufficio per il ricevimento dei novizi. All'interno di queste sezioni, compaiono alcuni riferimenti al canto: «nei ff- 9v-10r: “*Incipiunt ea que debent / dicere cantando ante / quod faciant disciplina // Domine Jesu Christe fili dei [...]*”. F. 14r: “*Sequens o(rat)io dicitur tri/bus uicibus cantando. Adoramus te Christe [...]*”. Litanie e rogazioni: ff. 13r: “*Hic incipiuntur / letanie*”, sino al f. 17v. [...] F. 54v-55r: “*Postea re/ctor alta voce Incipiat ignum [sic]. // Hymnus. Veni creator spiritus [...]*”». ²² È probabile che questo nucleo costituito da 54 carte (cc. 7r-60v), insieme con le laudi in italiano, costituisse l'originario codice sassarese, ampliato successivamente con le

piata di MELE 2017). Si ringraziano l'allora parroco di Norbello, don Francesco Marongiu, e la sig.ra Valeria Manca per la disponibilità mostrata durante la consultazione del manoscritto, nonché il prof. Giampaolo Mele per la segnalazione. In totale, sono 21 i *gosos* in sardo suddivisi fra i manoscritti appartenuti alle Confraternite di santa Croce redatti tra i secc. XVI-XVIII (BN, BR; BT; NL; TR), cfr. PORCU 2008, pp. 52-54. Il più antico statuto confraternale noto in Sardegna risale, invece, al secolo XIV, ed è conservato presso l'*Archivo de la Corona de Aragón*: esso apparteneva alla Confraternita di Nostro Signore Gesù Cristo e della Madonna di Cagliari e fu approvato il 3 maggio 1378 dal re d'Aragona Pietro IV, cfr. FORCI-MELONI 2013. In generale, il testo risulta strutturato su modello dei coevi statuti confraternali catalani e rappresenta la «prima attestazione documentaria dell'esistenza di una confraternita a Cagliari e nell'intero regno di Sardegna» *ivi*, p. 23. È bene ricordare la distinzione adottata da VIRDIS 1990 fra confraternite *de habit*, di natura strettamente religiosa, e *de cap*, corporazioni di arti e mestieri, note anche come 'gremi' e nominate anch'esse, tranne che nelle fonti giuridiche, 'confrarie': è chiaro come, nel nostro discorso, ci si riferisca sempre e solo a confraternite *de habit*.

²¹ «Altro elemento che denota una singolare conservatività è dato dalle scelte grafiche compiute dal Marongiu, il quale nel 1591 imitò una grafia rotunda italiana che alla sua epoca non era più in uso ma che certamente caratterizzava il suo antigrafo e il modello sassarese. Il significato di una simile scelta sembra quello di riprodurre fin nei particolari formali un libro che era oggetto di devozione e a cui si riservavano attenzioni analoghe a quelle per i libri sacri» STRINNA 2015, p. 625.

²² Cfr. MELE 2017, p. 237.

coplas in sardo (probabilmente già a Sassari) e la traduzione letterale – salvo poche differenze, come la presenza di consorelle –²³ dei *Capitoli* dall'italiano al logudorese.

Il contenuto del *Codice di Borutta* risulta oggi il seguente:²⁴

- cc. 1r-6v *Coplas*: 1) cc. 1r-2r, acefalo, «[...] / con lo sangue prezioso»²⁵ in italiano; 2) cc. 2r-3v, «*Coplas de nostra Segnora de sa rosa*» in sardo; 3) cc. 3v-6v, «*Lignu santu veneradu*» in sardo.
- cc. 7r-39v «*Officium Di/sciplinatorum san/ctissime Crucis / Iusta eiusdem san/cte crucis Sasari/tanam confrater/nitatem*» in italiano e latino.
- cc. 39v-45v «*Officium / Defunctorum*» in italiano e latino.
- cc. 46r-52v «*Capitoli de che de/biano osservare / li fratelli di sancta Croze*» in italiano.
- cc. 52v-57r «*Officium quando ali/quis de novo recipitur*» in latino.
- cc. 57r-60v «*Ad eligendum prio/rem*» in italiano e latino.

²³ Un'innovazione rispetto al testo italiano, rivolto solo a confratelli. Cfr. TURTAS 2005, p. 108 nota 8, per le divergenze tra le due redazioni dei capitoli presenti in BR. Oggetto principale della trattazione TURTAS 2005 è il confronto tra le regole in italiano di Borutta e i *cabidulos* in sardo logudorese presenti in NR (maggiormente rielaborati rispetto a quelli di BR); le principali differenze, oltre alla lingua veicolare, riguardano il numero dei capitoli (13 nel testo italiano e 31 in quello sardo), e la composizione dei membri della confraternita (anche femminile nel testo in sardo). Da questo studio, emerge che «mentre il *codice di Borutta* – l'unico testimone conosciuto che riproduce sostanzialmente il testo dell'*Officium* e delle regole della Confraternita di santa Croce di Sassari – tradisce la sua destinazione ad una confraternita di città, il *codice di Nuoro* e gli altri appartenenti alla stessa famiglia come quello di Nule, che traducono in sardo logudorese i testi italiani del *codice di Borutta* e presentano un insieme di *capidulos* normativi più numerosi e più sviluppati di quelli seguiti a Sassari, si presentano come adattati per un'analogia associazione di villaggio» *ivi*, p. 115.

²⁴ L'attuale pandemia di Covid-19 non ha reso possibile un'ulteriore consultazione del *Codice*. La descrizione fornita in questa sede non coincide, comunque, con quanto scritto da Filia, secondo cui «Questa parte centrale del manoscritto ottimamente conservata, è preceduta da un foglio, ora mancante di 4 pagine, e seguita da altre 6 pagine» FILIA 1935, p. 39.

²⁵ Ovvero *Noi ti pregamo Jesu Christo*. Cfr. VIRDIS 1987, p. 172.

- cc. 61r-63v *Coplas*: 4) cc. 61r-62r, «Laudato sia Christo» in italiano; 5) cc. 62r-63v, «O vera croce nostro Salvatore» in italiano. Le ultime strofe del componimento, alla c. 63v, non sono leggibili (si distingue la fine del 3 verso «dano straza [...]»).
- cc. 64r-69v «*Sos infrascritos Capitulos, et Ordinassiones qui / sunt obli gados, et apan à osservare totu sos / Confrades, et Consorres de Sancta Rugue*» in sardo.

Come emerge dalla descrizione interna del manoscritto, i *gosos* non si trovano inseriti all'interno dell'Ufficio della confraternita, ma introducono – privi di qualsiasi riferimento cronologico e trascritti da un secondo copista – il manoscritto (così come le laudi, presenti anche in appendice). Rinviando a un'altra sede lo studio dei fascicoli, e le proposte di datazione della traduzione dei capitoli in sardo (riportati, a loro volta, da un terzo copista),²⁶ è possibile formulare alcune ipotesi sulla trascrizione di *O anima dolorosa* e *Lignu santu veneradu*. Mentre per Mele «la *datatio chronica* delle *coplas* resta problematica»,²⁷ per Turtas sono «comunque risalenti al secolo XVI».²⁸ A nostro parere, è quasi certo che i due *gosos* venissero copiati a Banari intorno al 1592, poiché contemporanei nella scrittura alle laudi italiane – con le quali condividono lo stesso copista – trascritte necessariamente insieme all'*Officium Disciplinatorum*. La presenza dei tre testi italiani in diversi laudari dei secoli XIV-XV provenienti dall'Italia nord-occidentale non lascia dubbi, infatti, che queste accompagnassero lo stesso *Officium* di Sassari (copiato da un modello italiano) e siano arrivate a Borutta alla fine del Cinquecento, tramite BA e, prima

²⁶ Secondo Viridis, i capitoli vennero tradotti e inseriti all'interno della tradizione *sassarese-logudorese* degli *Officia Disciplinatorum* di santa Croce verso gli anni 1545-50 (presupponendo probabilmente che fossero già presenti in BA e OL), cfr. VIRDIS 1987, p. 50. Unico *terminus post quem* offerto dal testo in sardo di Borutta per la traduzione dei capitoli è il pontificato di Leone X (1513-1521), menzionato alla c. 68r. Ci si riserva di ottenere maggiori dati in futuro dallo studio dei fascicoli. Per quel che riguarda la tradizione *algherese-bisarcense-ottanese*, invece, Lupinu ipotizza che la traduzione di NR da BR sia stata eseguita pochi anni prima dell'istituzione della confraternita nuorese nel 1579 e nel contesto delle missioni popolari, cfr. LUPINU 2002, pp. XLIII-XLVIII.

²⁷ MELE 2017, p. 237

²⁸ TURTAS 2001, p. 17

ancora, OL.²⁹ Diversamente, bisognerebbe ipotizzare l'esistenza – improbabile – di canali indipendenti che abbiano portato questi componimenti a Banari, in un contesto che però non risulterebbe chiaro né possibile datare. Alcuni elementi non vietano inoltre di ipotizzare, con maggior cautela, che anche i *gosos* potessero essere presenti nel *Codice di Sassari* (seppur venissero inseriti in un secondo momento rispetto alle laudi italiane provenienti dalla penisola).³⁰

4. Nuovi elementi sull'Ufficio di Sassari e la Confraternita di santa Croce

La Confraternita di santa Croce di Sassari è documentata nelle fonti sin dal secolo XV: è del 9 giugno 1427, la nota convenzione stipulata tra la *honorabilis Societas domusque Orationis Sanctae Crucis de Civitate Sassari* e i

²⁹ «La lauda orazionale per i defunti, ad esempio, è testimoniata nel laudario dei battuti di S. Defendente di Lodi, in un codice dei disciplinati di Bergamo e in altro appartenuto ai disciplinati di Carmagnola. [...] La lauda per la festa di Ognissanti è tradita da un laudario di Pietra Ligure ed è inclusa anche nel laudario genovese della biblioteca Berio» STRINNA 2015, p. 622.

³⁰ L'uso della lingua sarda all'interno della confraternita cittadina di santa Croce, nella seconda metà del secolo XVI, è attestato in maniera significativa nel ms. Sassari, ASS, Fondo Arciconfraternita di Santa Croce, busta 12, Volume n°1. Al suo interno, ogni atto, elenco e inventario appartenente alla confraternita è redatto unicamente in sardo. Andremo a presentare meglio il manoscritto e il fondo a cui esso appartiene. Il culto della *Vergine della Rosa* a cui è dedicato il testo *O anima dolorosa*, inoltre, trova le sue origini a Sassari e, in particolare, nella chiesa di Santa Maria di Betlem, che ospitava una cappella così intitolata (cfr. DEVILLA 1961, pp. 111-113, con riferimento a un testamento del 1526; una cappella omonima compare successivamente anche nelle chiese cittadine di Sant'Apollinare e Santa Caterina). Da Sassari, specialmente nel Cinquecento, il titolo si diffuse in tutta la diocesi, compreso il centro di Osilo, dove sappiamo esser circolato un *Officium* della santa Croce nella prima metà del secolo XVI (il già nominato OL, da cui fu trascritto BA nel 1549): qui, nel 1553, sono attestati una cappella e un altare, rispettivamente nella chiesa parrocchiale di Santa Maria e di San Bartolomeo, cfr. VIRDIS 1988, p. 66. Lo stesso Virdis, del resto, collega la diffusione del culto nella diocesi a quella stessa della confraternita, e dà per certo la presenza a Sassari delle *Coplas de Nostra Signora de sa Rosa*: «Lo zelo, infine, della “confraria” dei Disciplinati Bianchi sassaresi, ospiti della Chiesa di S. Maria e legati ai Frati da vincoli di parentela spirituale, fu certamente una causa decisiva della diffusione del culto alla Madonna della Rosa, nel circondario turritano. I Disciplinanti non solo diffusero la devozione, componendo i “gosos” speciali, ma vollero introdurla come parte integrante della loro spiritualità» *ivi*, p. 75. A conferma dell'importante diffusione e vitalità del culto, si veda un altro esempio di *gosos* dedicati a *Nostra Signora de sa Rosa* a Seneghe, *Luminosa biv'aurora*, cfr. MURGIA 1980, pp. 120-121. Sull'esecuzione liturgica di *goigs* rivolti alla *Madre de Déu de la Rosa*, in ambito catalano, cfr. LLORENS 1956.

frati minori del convento di Santa Maria di Betlem, per privilegi di sepoltura nella cappella di San Salvatore.³¹ Non si conoscono, attualmente, documenti anteriori a questa data.³²

³¹ L'accordo ripristinava patti preesistenti, stipulati «*iam temporibus elapsis*»; il documento ha permesso di ipotizzare l'esistenza della confraternita già alla fine del secolo XIV, cfr. FILIA 1935, p. 18, VIRDIS 1987, p. 44, e con maggior cautela agli inizi del XV, cfr. LUPINU 2002, p. XII. FILIA 1935, riporta la trascrizione integrale della convenzione alle pp. 97-99. Il documento è citato, inoltre, da Enrico Costa (1841-1909) nell'opera postuma COSTA 1937, p. 420. La convenzione è tradita da una sua copia cinquecentesca, insieme a diversi atti notarili del Quattrocento: Sassari, Biblioteca Universitaria di Sassari [=BUS], Fondo Cartulari di S. Maria di Betlem, ms. 655 II – Volume A, c. 5r (numerazione recenziore a matita, nel margine inferiore destro delle carte). Il *Fondo Cartulari* è costituito da numerosi codici relativi al convento francescano di Santa Maria di Betlem di Sassari. Il ms. 655 II, come gli altri della raccolta, è pervenuto «alla Biblioteca Universitaria dal 1868, in seguito alla soppressione dell'ordine avvenuta per effetto della Legge Rattazzi del 1855» (si veda nel sito: <https://manus.iccu.sbn.it/opac>, a cui si rimanda per l'analisi codicologica). Il codice conserva, inoltre, la prima notizia storica dell'ospedale di Santa Croce, al quale *Helene Pilu* in un testamento del 23 settembre 1445 lascia «*solidos decem*», cfr. *ivi*, c. 61r (citato da FILIA 1935, p. 20, ma senza rimandi codicologici). Il regesto era stato già segnalato da Filia per la sua importanza storica nel 1927. Alla c. 2r è trascritta, inoltre, l'introduzione (cfr. FILIA 1927, p. 12; TOLA 1850, p. 17) e il capitolo XCVI del libro primo degli *Statuti sassaresi*, *Qui neuna femina baiat ad sos mortos* (cfr. *ivi*, p. 69), che vietava alle donne di partecipare a tutte le funzioni di un funerale e accompagnare la salma dalla chiesa di Santa Maria di Betlem, o altra chiesa di Sassari, al cimitero (la digitalizzazione completa degli *Statuti Sassaresi* si trova nel sito <http://archiviostorico.comune.sassari.it/statuti/>). La convenzione è trascritta inoltre in DEVILLA 1961, pp. 36-38. Per la collocazione dell'antica cappella di San Salvatore, cfr. *ivi*, pp. 102-104; nella convenzione: «*construttaq(ue) et situata / apud Ecclesiam predictam Sancte Marie de Betlem*». Tra i manoscritti del fondo, a cui ci si propone di ritornare, si segnala il ms. 655 I, contenente frammenti di bibbie atlantiche in tarda carolina, risalenti probabilmente al secolo XII (si ringrazia il prof. Giampaolo Mele per l'ipotesi di datazione). Per la descrizione codicologica del ms. 655 I, cfr. <https://manus.iccu.sbn.it/opac>; per altri esempi di frammenti di bibbie atlantiche in Sardegna, cfr. MELE 2009, pp. 245-247, 263, 304-306. Sui frammenti librari liturgici, loro studio e valorizzazione si veda BAROFFIO 2019.

³² Antonio Sisco (1716-1801), frate dei minori conventuali di san Francesco, nel suo *Libro di memorie n° 1*, potrebbe costituire una prova indiretta, seppur incerta, per poter retrodatare la documentazione nota. Egli scrive: «Che questa Confraternita fosse antichamente in questo Convento nella Capella di San Salvatore, consta da un Instramento fatto nell'anno 1422, nel quale Atto se li concede dal Guardiano Frá Ilario di Carbia, ed altri Padri segnatti in detto Stromento, il *Ius sepelliendi*: è questo Stromento nel primo foglio del *Libro A*, che si conserva in questo nostro Archivio di Santa Maria Betlemme. I testimoni di questo Stromento per parte del Convento fù il Padre Maestro Giovanni de Ledda, Vicario Generale di questo Regno, Padre Maestro Stefano Solinas, Frá Nicolò Vargiu, e Frá Pietro Spelunca», cfr. Sassari, BUS, Manoscritti, ms. 57, p. 4. La prima carta del ms. 655 II – Volume A, tuttavia, non reca nessun riferimento a questo atto; seguendo, invece, la cartulazione più antica (nel margine superiore destro delle carte) la sua indicazione sembrerebbe coincidere con la c. 5r, contenente la convenzione del 1427 (chiamata anch'essa *Instramento*). Si potrebbe, dunque, ipotizzare una cattiva lettura di Sisco da 1427 a 1422, avvalorata dalla presenza in

Oltre alla copia delle regole e dell'Ufficio trasmessa da Borutta, ulteriori elementi sull'attività e la storia della confraternita possono essere offerti da ciò che rimane del patrimonio librario del sodalizio, conservato presso l'Archivio di Stato di Sassari [= ASS] con la segnatura: Sassari, ASS, Fondo Arciconfraternita di Santa Croce, buste 6, 11, 12, 14.³³ Lo studio e la valorizzazione recente del fondo sono merito del compianto studioso Raimondo Turtas, all'interno dell'aggiornamento, mai pubblicato, del suo lavoro TURTAS 2005.³⁴ Il *Volume n°1* della *busta 12*, redatto esclusivamente in sardo, in particolare, può offrire dati inediti sulla storia e organizzazione della confraternita, sull'Ufficio di Sassari e la sua circolazione nel secolo XVI. Il manoscritto contiene, infatti, documentazione

entrambi i testi del frate Ilario di Carbia, guardiano del convento. I testimoni citati nella convenzione del 1422, però, non coincidono con quelli presenti nell'atto del 1427. Pur valutando l'esistenza di un accordo stipulato nel 1422, lascia tuttavia perplessi come l'espressione «*iam temporibus elapsis*», possa riferirsi ad appena cinque anni prima. Il documento è citato parzialmente – il passo da noi trascritto non è riportato, e mancano i riferimenti codicologici – in COSTA 1937, p. 420, e DEVILLA 1961, p. 182. Nel documento Sisco fa, inoltre, riferimento a un «quadro dell'Altare fatto alla Mosaica» con i confratelli in abito bianco, ancora presente ai suoi tempi nella chiesa di Santa Maria. I quattro manoscritti di *Memorie* di Sisco sono fonte preziosa di informazioni sulla Confraternita di santa Croce e gli altri sodalizi laicali di Sassari (oltreché i gremi). All'interno delle *Memorie*, ritroviamo citate le confraternite: del Rosario; del santissimo Sacramento (o sant'Andrea); dello Spirito santo; di san Carlo; san Gavino (anche detta di san Michele); Nostra Signora d'Itria (unificatasi successivamente con la Confraternita di santa Monica, sotto il titolo di Vergine santissima d'Itria); della Morte o di san Giacomo (anche detta *de sos Battudos nieddos*, per differenziarsi dai *Battudos biancos* di santa Croce); dei Bianchi (antica Confraternita delle Anime del Purgatorio), cfr. ORANI-ARDU 2000; quest'ultimo costituisce un utile strumento di lavoro, pur senza rimandi alle segnature dei manoscritti, per un'analisi preliminare dei quattro volumi di *Memorie* di Antonio Sisco, schematizzati in indici tematici.

³³ Il fondo, depositato presso l'ASS, è di proprietà dell'Arciconfraternita di santa Croce di Sassari. Sarà proposta in altra sede la descrizione codicologica dei manoscritti custoditi nelle buste. Qui velocemente: la *busta 6* contiene quattro manoscritti appartenenti alla Confraternita del santissimo Sacramento di Sassari, o di sant'Andrea, con documentazione dal XVII al secolo XIX. I quattro volumi corrispondono ai documenti nn. 9, 10, 7, 8, descritti in MARCELLINO 1938, pp. 9-15. Gli inventari del secolo XVIII riportano la presenza di diversi Uffici. Le buste 11, 12, 14, invece, appartengono esclusivamente alla Confraternita di santa Croce: la *busta 11* conserva un unico manoscritto, contenente atti notarili dal XVII al secolo XIX. Una nota alla c. 510^v, del prof. Placido Bettinali delle Scuole Pie riporta di aver segnalato questo fascicolo a Enrico Costa, per la sua opera *Sassari*; la *busta 12* custodisce quattro manoscritti, segnati come *Volume n° 1, 2, 3, 4*, con documentazione dal XVI al secolo XIX. La *busta 14*, infine, contiene solo due pergamene bianche.

³⁴ D'ora in poi TURTAS 2005². Si ringrazia Mauro Sanna per il confronto tra le diverse bozze ritrovate.

compresa tra gli anni 1570 e 1595, tra cui verbali, atti e lasciti indirizzati alla confraternita, elenchi degli appartenenti, e sei inventari di beni: cinque databili per gli anni 1582 (cc. 50r-51v), 1583 (cc. 52r-53r), 1584 (cc. 53v-54v), 1589 (cc. 68r-69v), 1591 (cc. 89r-90v) e un altro probabilmente per il 1581 (cc. 48r-50r).³⁵ Pur risultando in parte lacunosi, gli inventari conservano tuttora diverse menzioni relative ai libri degli Uffici posseduti. A questo riguardo, TURTAS 2005² scrive (per il *Volume n°1* si fa riferimento alla cartulazione in inchiostro blu, nel margine inferiore delle carte):

Come si è già capito, l'originale sassarese è andato dunque disperso; fortunatamente, il già citato vol. 1° del faldone 12 ha varie notizie di altre copie apografe, tutte anteriori a quella qui esaminata del 1592: alla c. 52r, ad esempio, in un inventario datato al 1583 si parla di un “*offisiu de santa rughe, su nou e su bezu*” e poco più in là di “*un ateru offisiu de santa rughe cubertu de bargaminu biancu nou*”; non è tutto: alla c. 69r [datata 1589] si parla di “*duos liberos de su offisiu [nostru] de santa rughe usados, item bator bullas de sa domo nostra de santa rughe*”. Che pensare di quella espressione, *su nou e su bezu*? Qualcosa di simile a quella suggerita da *usado* e non *usados*? O si allude a redazioni diverse, cioè modificate, dell'ufficio e dei capitoli? Questi ultimi erano soltanto quelli in italiano o vi era anche presente una traduzione in sardo come quella che venne inserita in seguito, di mano diversa, nel codice di Borutta? Per il momento non siamo in grado di dare una risposta a queste interrogazioni. Viene però quantomeno da pensare che in quel momento ci fossero vari confratelli che per proprio conto tenevano con sé una copia dell'ufficio della loro confraternita.

Per offrire un quadro – seppur parziale – di quello che poteva essere il patrimonio librario appartenuto alla confraternita di santa Croce di Sassari nel secolo XVI, riportiamo i restanti riferimenti agli Uffici e a tutti i libri liturgici menzionati nel *Volume n°1*: nel 1581, c. 49r «*su offisiu qui si fagnet in sa domo et unu / missale*», «*ateru offisiu de sa domo vezu*», «*unnu offisiu de sa rughe santa cubertu de bar/gaminu de forma maggiore*»; nel 1582, c. 50v «*su offigiù de santa rughe nou et bezu*»; nel 1584, c. 54r «*duos missales*», «*duos liberos de fagner su offisiu*». Nei sopracitati inventari del 1583 e del

³⁵ La data è assente a causa delle condizioni lacunose del manoscritto, ma può essere ipotizzata dall'avvicinarsi dei priori.

1589 compaiono, inoltre, rispettivamente: c. 52v «*Item duos missales usados / Item unu Libru de su rosariu*»; c. 68v «*duos missales Usadas* [sic]». Sappiamo, inoltre, che i libri erano conservati entro una cassa, di pertinenza degli *oberaios*.³⁶ Emerge, dunque, come alla fine del secolo XVI, sicuramente tra gli anni 1581 e 1583 (ovvero, un decennio prima della trascrizione di BR), gli Uffici in circolazione a Sassari fossero almeno tre. Come TURTAS 2005² fa notare con prudenza, non è possibile affermare cosa si intendesse con *bezu/vezju*; tantomeno, è possibile ipotizzare se l'inventario si riferisse, con questa formula, a quello che viene considerato l'archetipo della tradizione logudorese degli Uffici di santa Croce.³⁷

Nuovi dati sull'organizzazione interna del sodalizio possono essere, invece, offerti dagli elenchi – anche in questo caso lacunosi – dei titolari delle cariche della confraternita, per gli anni: 1570 (cc. 86r-87r); 1571 (cc. 6v-7r); 1573 (cc. 8v-9r); 1574 (cc. 9v-10v); 15[88] (cc. 62v-63r); 1589 (cc. 67r-68r); 159[1] (cc. 88r-88v); 1592 (cc. 90v-91r).³⁸ Dato rilevante, è la

³⁶ Cfr. busta 12, Volume n°1: c. 49v «*una caxia de taulas de pinu que intro / si tenen sos liberos de subera*»; c. 51r «*una caxia de sos oberajos que istant sos / libros*»; e ancora alla c. 52v «*una caxia qui tenen sos oberaios*».

³⁷ Ancora nel secolo XVIII: il Volume n°4 della busta 12, contenente documentazione dal 1764 al 1839, riporta due inventari per il 1774 e 1795. Nel primo, alla c. 26r (cartulazione aggiunta successivamente, in inchiostro nero nel margine inferiore delle carte), si legge «*dos missales, uno con cubierta roja, y otro con cubierta ver/de*», «*otro missal con su cubierta neyra muy usado*», «*un libro de requias usado*», «*un offissio grande*», «*nueve offissios chicos*»; nel secondo, alla c. 55v, «*tres misales usados*», «*sinco offissios usados, quatro grandes, y uno chico*», «*un quaderno para la missa de requiem, usado*». Si ricordi come il termine 'messale', all'interno degli ambienti devozionali, sia spesso utilizzato come sinonimo di 'libro liturgico' e possa riferirsi a qualsiasi tipologia libraria: lo stesso *Codice di Bonnanaro* è definito nella sua coperta «*Messale/Regolamento*», cfr. VIRDIS 1987, p. 78. A ogni modo, emerge come l'espressione *bezu/vezju* non sia più utilizzata dalla confraternita di Sassari nella seconda metà del secolo XVIII, probabilmente a causa della perdita del manoscritto. Una simile dicitura si incontra in Sardegna in diversi inventari parrocchiali del Cinquecento, nell'ambito però dei libri strettamente liturgici, e con un'accezione ben precisa: nell'inventario del 1591 della cattedrale di San Pantaleo a Dolianova, ad esempio, la voce *Misals del Offissi nou* è riferita alla sua redazione post-tridentina, e si differenzia così dal *Misal del Offici vell* (in entrambi i casi il trascrittore potrebbe riferirsi a un breviario messale, o a un libro di Uffici propri). Cfr. LAI 2019, pp. 417-418, e FIESOLI-LAI-SECHE 2016, p. 214, scheda di Giuseppe Seche (ma si trovano diverse altre ricorrenze, es. *ivi* pp. 212-214; a p. 212 anche «*Missales del Officio romano, modernos*», insieme a un graduale e un antifonario neumato, nella relazione di una visita pastorale del 1581 a Castelsardo. Scheda di Andrea Lai). Dopo il Concilio di Trento, le edizioni riformate del breviario e del messale romano furono approvate da Pio V, rispettivamente nel 1568 e 1570.

³⁸ Nell'elenco del 1574, quello meglio conservato, è possibile contare almeno 68 associati – di cui sei consorelle – impegnati nell'organico del sodalizio. È inoltre presente un

comparsa di sei consorelle già nel 1570, in qualità di *priora* e *sutaprioras*. Oltre alle cariche, il manoscritto riporta l'elenco delle associate sicuramente per gli anni che vanno dal 1572 al 1576 (cc. 98-103r): considerate le perdite materiali legate al codice, è possibile contare, ad esempio, almeno 77 consorelle nel 1573 e 64 nel 1574. Non mancano in questi elenchi dati di un certo interesse per la storia del sodalizio, in quanto:

è possibile, ad esempio, ricostruire gli organici della confraternita – che ora comprendeva anche una sezione femminile – almeno durante alcuni anni tra il 1574 e il 1593; ebbene: tra le figure del *priore*, *sutaprioras*, *oberaios*, *protetores de sa domo*, *consegneris*, *eletos*, *sechretariu*, *avocadu de sa domo*, *procuratore*, *oberaios de sas orfenas*, *curados*, *asistadores* e *andadores in sa processione*, *sos qui dimandan a sos vergonzosos pro sas capellas* (4 per ciascuna delle parrocchie del centro storico di Sassari, ma solo 2 per San Sisto), *sa priora* e *sas sutaprioras* [in tutto sei consorelle; si tratta dell'elenco del 1574] si contano una settantina di persone. Tenuto conto che la lista delle consorelle – non ho ancora trovato quella dei confratelli – ne enumera ben 104 sotto la guida di una sola *priora* e di 5 *sutaprioras*, si può supporre che il numero dei confratelli contasse non meno di alcune centinaia di individui (vedi le cc. 9v-10v, 62v-63r, 90v-91r, 98v-99r): come dire che buona parte della città era strettamente legata alla confraternita di Santa Croce. Un altro dato non privo di interesse consiste nelle donazioni pervenute alla stessa in seguito a disposizioni testamentarie provenienti per lo più da confratelli defunti: nel 1580, ad esempio, le donazioni in moneta erano state 12; la metà di esse era di 25 lire sarde, una cifra ragguardevole che indicava un donatore sicuramente benestante (*ivi*, [Volume n°1 della busta 12] 4r-5r; anche nel 1589 sono 4 su 14 testatori; lo stesso priore è più d'una volta un ricco commerciante, una professione esercitata da vari confratelli cittadini).³⁹

L'ipotesi di Turtas confermerebbe quanto scritto da Costa (purtroppo senza indicazione documentaria)⁴⁰ secondo cui nel 1573 il sodalizio avrebbe contato oltre 400 confratelli: un numero davvero impressionante se si pensa che, solo dieci anni più tardi, nel 1583, la città contava dai 3770 ai 4099 fuochi.⁴¹ La presenza documentata di donne all'interno del-

elenco non databile alle cc. 105v-106r; alla c. 106v, ugualmente non datata, figurano i nomi di alcuni *novisios*.

³⁹ TURTAS 20052.

⁴⁰ Cfr. COSTA 1937, p. 418

⁴¹ Cfr. SERRI 1997, p. 88, Tab. 3.

la Confraternita di santa Croce di Sassari già nel 1570, inoltre, rappresenta un'ulteriore prova che il *Codice di Borutta* fu ricopiato, se non dall'originale, da una copia molto vicina all'archetipo sassarese, poiché:

in questo manufatto [BR] non si parlava affatto di “consorelle” ma soltanto di “fratelli”; ora, da quanto si è appena detto, una decina d'anni prima del 1592 quando venne allestita la copia apografa, a fianco dei “confratelli” vi erano già un buon centinaio di “consorelle”. La fedeltà alla forma più antica della confraternita (solo maschile) veniva in qualche modo ribadita dal titolo di quella copia qui nominata come codice di Borutta.⁴²

Sottolineiamo, infine, come tra le cariche emerga anche quella di «*Lectores dessa domo*» nel 1570 (c. 86v) e «*Lectores de su officiu*» nel 1588 (c. 63r), da cui apprendiamo che la lettura dell'Ufficio era riservata esclusivamente a tre confratelli. Viceversa, non compare nessuna specializzazione di natura musicale.⁴³

5. *Mettrica dei gosos e fortuna di Lignu Santu Veneradu*

Il regesto cinquecentesco 655 II – *Volume A*, appartenente al convento di Santa Maria di Betlem di Sassari – lo stesso, come già visto, a conservare le prime notizie storiche sulla confraternita, e l'ospedale di Santa Croce – ci regala alla c. 4r un breve componimento del 1584, costituito da due strofe pentastiche di ottonari in sardo logudorese:

1. Copiesi sos Actos Tottu
essende Provinciale

⁴² TURTAS 2005².

⁴³ La carica di «*lettore*» compare anche in NR, cfr. LUPINU 2002, p. 122, rigo 4. Per quel che riguarda le pratiche esecutive invece, sappiamo ad esempio che nella Confraternita del Rosario di Oristano, nel secolo XVIII, il ritornello dei *gosos* doveva essere eseguito da una figura specifica, un cappellano noto come *Domero*, che aveva anche il compito di intonare gli inni liturgici. Cfr. MELE 1989, p. 26. Nel già citato ms. di Sinnai, firmato dal sacerdote Francesco Maria Marras alla fine del Settecento (intorno al 1788-1794), si fa inoltre riferimento a *los cantores*, espressione che lascia immaginare l'esistenza di «pratiche esecutive specialistiche: il termine *cantores*, infatti, non veniva usato all'epoca per indicare indifferentemente la gente che partecipa cantando ad un atto devozionale [...] ma era riservata a interpreti selezionati» cfr. MACCHIARELLA 2011, p. 195.

mastru Franciscu su dottu
Sanna, su segundu Scottu,
Commissariu generale:

2. Eo de Bethlem devottu,
qui a Sasser Gema est d'aneddu:
ancu de Gavinu et Prothu:
qui so chiamadu de tottu
Nicolau Corbu Nieddu.⁴⁴

Lo schema metrico abaab:acaac è privo di ritornello e, perciò, non ascrivibile alla categoria delle *formes fixes* – a cui appartengono invece i *villancicos*, *goigs*, *goços* e *gosos* –⁴⁵ ma è testimonianza di un gusto e una sensibilità diffusa all'epoca verso forme poetiche in ottonari.⁴⁶ D'altra parte,

⁴⁴ Segue l'annotazione: «*Orate pro dicto magistro Francisco Sanna, et pro me Frates. / Anno domini 1584. / Assora si cobresit su saltu de sette palmos*». Il Filia dovette sicuramente accorgersi delle strofe che, tuttavia, decise di non pubblicare. Prima segnalazione e trascrizione in ZUCCA 1988, pp. 89-90. Il copista degli atti presenti nel *ms. 655 II* doveva essere particolarmente fiero del suo lavoro, tanto da incastonare all'interno del testo il proprio nome: *Nicolau Corbu Nieddu*. Alla c. 164r compaiono le bozze delle due strofe, con alcune varianti grafiche e correzioni dell'autore. Al termine: «*Orate Frates pro magistro Francisco Sanna / et pro Nicolao Corboniedo qui omnia acta / scripsit año 1584/ Assora si cobresit su saltu de sette Palmos*». Alla c. 2v, lo stesso trascrittore annota: «*Tottu sos Actos subrascritos, qui solamente sunt / notados, et sos fogios gia sunt iscosidos In su liberu / vezu, bit como esser bene fagnerlos copiare in / forma In custu libru. sos qui non sunt copi[ados] / gia qui sunt notados inoghe sos not [...] / los tenian, qui [...] / Eo notare I[...]*». Per la figura di Francesco Sanna, ministro provinciale dei frati minori conventuali nel 1583-87 e commissario provinciale nel 1593-96 si vedano ZUCCA 1988, p. 90, DEVILLA 1961, p. 218, e FIESOLI-LAI-SECHE 2016, p. 265 (scheda di Andrea Lai); su *segundu Scottu* fa riferimento a Giovanni Duns Scoto (1265/1266 ca.-1308), teologo, difensore della dottrina dell'Immacolata concezione, mentre il *saltu de sette palmos*, a un terreno donato al convento di Santa Maria di Betlem, cfr. ORANI-ARDU 2000, p. 188.

⁴⁵ Sulle forme strofiche con ritornello e le ipotesi di derivazione dalla salmodia e altri repertori liturgici, come i responsori, cfr. MELE 2020, pp. 124-125, nota 13, a cui si rimanda per ulteriore bibliografia sulle *formes fixes*.

⁴⁶ Sul contesto che doveva profilarsi a Sassari nella seconda metà del Cinquecento, cfr. TURTAS 2001, pp. 13-15. In particolare, si veda quanto riportato da Francisco Antonio, gesuita portoghese presente nella comunità di Sassari, in una relazione del 1560: «in quest'isola è molto usato un certo tipo di canzone rozza, grossolana e senza senso (*canción rústica y grosera y de ningún sentido*): quest'ultima notazione spinge a pensare al canto cosiddetto *a tenores* o *a cuncordu*», ma ora, sia di giorno che di notte, per le strade non si sente altro se non la dottrina cristiana e alcune strofe (*coplas*) dei misteri del rosario che i fanciulli hanno imparato a scuola», *ivi*, p. 13. Dalla compagnia dei gesuiti di Sassari, Giovanni Vargiu si

anche i due componimenti di Borutta sono ancora ben lontani dal padroneggiare la maturità strutturale e metrica tipica dei *gosos* – così come esposta *supra* –, che si configura come un genere appena agli esordi alla fine del secolo XVI. Analizziamo, dunque, la metrica di entrambi i testi.

O anima dolorosa. Il testo è in ottonari e si struttura in una quartina introduttiva a rima incrociata *xyyx*¹ (la *pesada*), e otto strofe di ottave *abab-bxbx*¹. L'ultimo verso delle strofe, indicato come *x*¹ (in sardo *camba torrada*; il numero in apice indica l'identità di verso), è ricavato dall'ultimo della *pesada* e funge da richiamo per il ritornello. Il manoscritto è lacunoso tra le cc. 2 e 3: riporta, infatti, solo i primi tre versi della quarta strofa (*aba++++*) e prosegue con gli ultimi tre di quella che indichiamo come quinta (*++++xbx*¹).⁴⁷

Lignu santu veneradu. Il componimento, ugualmente in ottonari, si apre con un tetrastico iniziale a rima incrociata *xyyx* (*pesada*), e si sviluppa in dodici ottave. Lo schema rimico delle strofe è, in questo caso, fortemente irregolare: *ababbxbx* (I-II); *ababbxcx* (III); *abcbbxax* (IV); *abcbxddx* (V); *ababaccx* (VI); *abcbbddx* (VII-X); *abcbbxbx* (XI); *abcaaddx* (XII). Si riscontra la presenza frequente di rime imperfette, con assonanze e consonanze. Unico tratto costante è la ripetizione, al termine delle strofe, della rima dell'ultimo stico della *pesada*, a richiamo del ritornello (*camba torrada*).

In generale, non mancano versi anisosillabici e l'arte versificatoria risulta nel complesso carente; non a caso, i due testi non compariranno in nessun altro Ufficio o manoscritto delle Confraternite sarde di santa Croce. In particolare, è proprio *Lignu santu veneradu* a presentare la veste più «malconcia e vetusta».⁴⁸ Il suo *incipit* tuttavia – un ottonario regolarissimo – fu successivamente riutilizzato per un nuovo componimento, riportato nel *Codice di Nule* del 1616 (*Lignu santu veneradu II*).⁴⁹

muoverà per fondare a Nuoro la Confraternita di santa Croce nel 1579, a cui appartiene NR, cfr. TURTAS 2005, pp. 108-109.

⁴⁷ Schemi metrici da: PORCU 2008, p. 54.

⁴⁸ PORCU 2008, p. 55.

⁴⁹ Trascrizione di *Lignu Sanctu Veneradu* in VIRDIS 1987, pp. 206-207, che indica le cc. 83v-84v del manoscritto. Il testo di quest'edizione è, inoltre, riportato *infra*, APPENDICE, TAB. 1 (con minimi accorgimenti quali, ad esempio, la separazione di alcune parole). Oltre all'*incipit*, anche la prima strofa di BR sembrerebbe influenzare, nei primi versi, la terza stro-

Lignu Sanctu Veneradu di NL avrà, per contro, maggiore fortuna del precedente, superando le soglie del secolo XIX: il componimento è attestato, infatti – con alcune varianti – nell’*Ordine de fagner su Offissiu in sa Confradria de S.ta Rughe de sa presente Bidde de Garteddi*, ricopiato nel 1812 da un testo più antico, da Pinna Don Pera.⁵⁰ In questa fonte, i *gosos* sono chiaramente inseriti all’interno delle celebrazioni dell’Ufficio della Confraternita di santa Croce di Galtelli (riferendosi a *Lignu* si legge «Doppo cantansi le Lodi seguenti») e presentano – fatto ancora più interessante – una struttura metrica in quartine (cfr. *infra*, TAB. 1 nell’APPENDICE). Nonostante l’assenza in altre fonti scritte, *Lignu santu veneradu II* dovette godere di una ben più ampia fortuna e trasmissione orale, dato che la *pesada* di Nule «*Lignu Sanctu Veneradu / de totu su mundu lughe / Lignu Sacru et vera rughe / sempre siat laudadu*», e alcuni versi, furono riutilizzati per nuovi componimenti, attestati nei seguenti manoscritti (secc. XVIII-XX): 1) *Libro de Gosos de la Coffadria de lo Spirito Santo de la Villa de Santo Vero Milis* del 1726-1727, a opera di Maurizio Carrus di San Vero Milis;⁵¹

fa di NL. Il *Codice di Nule* fu copiato nel 1616 da *Pedro Rodriguez* di Benetutti da un antigrafo nulese non pervenuto, probabilmente del 1576 (ipotetico modello di NR; la data del 1576 si riferisce all’istituzione della Confraternita di santa Croce nel centro). Il testo del 1576, a sua volta, dovette derivare da un *Codice di Pattada* [= PT], menzionato all’interno di NL 1616 e ugualmente non conservato. Per la descrizione codicologica del manoscritto, cfr. TURTAS 2005, pp. 111-112, nota 28. NL è conservato nell’Archivio Parrocchiale di Nule; LUPINU 2002 parla, inoltre, di «copie fotostatiche ricavate da un microfilm custodito nell’abbazia di San Pietro di Sorres, presso la quale è stato effettuato il restauro del relativo manoscritto. [...] Va tuttavia osservato che mancano, almeno dal microfilm, le cc. 60v/62r» *ivi*, pp. XVIII-XIX. Oltre a *Lignu Sanctu Veneradu*, il codice conserva altri nove *gosos* (cfr. PORCU 2008, pp. 52-54). L’attuale pandemia di Covid-19 non ha reso possibile confermare l’attuale collocazione di NL e consultare le fonti (manoscritte e fotostatiche).

⁵⁰ Conservato presso Nuoro, Archivio della Curia Vescovile, cfr. CARTA 1991, Doc. V, pp. 103-111. Testi in sardo e latino, eccetto che per le rubriche in italiano. Carta riferisce inoltre, di altre due fonti simili all’Ufficio di Galtelli che potrebbero, dunque, contenere *Lignu santu veneradu II* (corsivo dell’autore): «Un testo simile a quello galtellinese, con alcune varianti e ulteriori semplificazioni, circolava sicuramente anche a Onifai e Irgoli fino agli inizi del Novecento, come ci attestano due quadernini conservati negli Archivi Parrocchiali dei due paesi, l’uno avente per titolo Ufficio solenne da farsi nell’Oratorio di Santa Croce in Onifai nella I Dom. del mese, e l’altro, con un testo uguale, riportante il nome di Nieddu Pietro, un sacerdote consacrato a Galtelli e prete a Irgoli, morto il 1918», pp. 103-104.

⁵¹ Alle pp. 177-179 del manoscritto; p. 177 «*Die xiu. Sept(embris) / IN FESTO EXALTATIONIS / Sanctae Crucis*» in BULLEGAS 1996, pp. 419-420. Maurizio Carrus, sarto di San Vero Milis, è il copista di ben tre manoscritti contenenti *gosos*: del 1718 (con tre *gosos* in castigliano), 1726-1727 (con otto *gosos* in castigliano e 53 in sardo) e 1731 (con quattro *gosos* in castigliano e sei in sardo, più i tre ripresi dal ms. del 1718). Il primo e terzo furono trascritti

2) *Libro di Divozione e di Gosos Sardos*, probabilmente della seconda metà del secolo XVIII, appartenuto alla Confraternita di santa Croce di Narbolia;⁵² 3) bifoli di un quaderno della fine del secolo XIX, provenienti da Irgoli;⁵³ 4) *Poesie religiose in logudorese* della fine del secolo XIX o primo quarto del XX, copia anastatica di un originale smarrito, di provenienza sconosciuta.⁵⁴ Si segnala, inoltre, un'edizione a stampa del sacerdote Giovanni Sechi, fra le più conosciute raccolte di *gosos*.⁵⁵ Mentre il ms. di *Narbolia* ricalca fedelmente la lezione di *San Vero Milis* (che chiameremo *Lignu santu veneradu III*), e SECHI 1984 ne conserva le strofe, seppure con ordine diverso e qualche innovazione,⁵⁶ le altre due fonti riportano testi tra loro differenti (e che potremmo, dunque, nominare *Lignu santu veneradu IV* e *Lignu santu veneradu V*; il ms. di *Irgoli*, pur condividendo con *Nule* i primi quattro versi della prima strofa e il primo della seconda, si configura come un testo autonomo, cfr. *infra*, TAB. 1 nell'APPENDICE).

Ancora una volta, le fonti sono prive di trascrizioni o indicazioni di natura musicale; è possibile ricavare, tuttavia, alcune informazioni sul

per la locale Confraternita del Rosario; il secondo per quella dello Spirito Santo. Cfr. BULLEGAS 1996 per lo studio ed edizione dei manoscritti; cfr. inoltre Mele 2017, pp. 240-241, dove si denuncia l'attuale irreperibilità dei mss. del 1718 e del 1731. Quello del 1726-27 è conservato presso Nuoro, Biblioteca del Consorzio per la pubblica lettura «Sebastiano Satta», Antico 1700 B 145.

⁵² *Olim* Oliena, Biblioteca privata Dolores Turchi. *Nunc* Sassari, Università degli Studi di Sassari, Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali, Laboratorio di Musicologia Music_us = TURCHI 2. Cfr. MELE 2017, pp. 245-246. *Ivi*, p. 246: «“IN DOMINICA / DE PASSIONE. / *Lignu santu veneradu*”». *Ottava torrada*, p. 59».

⁵³ Nel verso del primo foglio, nel margine superiore, si legge «*Gosos de Santa Rughe chi si cantan in [...] / Rughe*». Si ringrazia il prof. Giampaolo Mele per la segnalazione del manoscritto.

⁵⁴ Oristano, Biblioteca privata Antonio Pinna. «*Versos de S.ta Ruge á tres dies de Mayu. Lignu Santu veneradu*», ff. 61r-61v. Al f. 61v «*Siguin ateros versos de sa Exaltassione / De Santa Ruge á 14: de Cabidanni. / Fecunda arvore fiorida*»; f. 62v «*Siguin sos Versos de su Triunfu de S.ta Rug[e]. / Pro qui in te su Omnipotente*», cartulazione in matita nel margine superiore destro delle pagine. Cfr. MELE 2017, pp. 259-261.

⁵⁵ Cfr. SECHI 1984. Sulle vicende dell'edizione si veda MELE 2017, pp. 292-293; «il ms. parrebbe che attualmente si trovi a Riola, custodito in un'abitazione privata del paese» *ivi*, p. 292. Come riportato nel sottotitolo dell'opera, i componimenti sono ordinati *secondo la disposizione del Messale Romano*: III. *Lignu santu veneradu* è indicato per il 14 settembre, festa dell'Esaltazione della Croce, insieme ad altri due testi: I. *Fecund'arvore fiorida*, di grande diffusione orale e scritta, e II. *Già ch'in te s'Onnipotente*. (SECHI 1984, pp. 302-304, 403).

⁵⁶ La prima strofa riportata da SECHI 1984 non compare nel Carrus, ed è influenzata dalla terza di NL. Cfr. *infra*, TAB. 1 nell'APPENDICE.

contesto di esecuzione dei *gosos* di santa Croce nell'Ottocento, a San Vero Milis. Il Carrus, introducendo il *Libro de Gosos* del 1726-1727, specifica che nel manoscritto «*se contienen todos los Officios, y Lau- / des, que en d[i]c[h]a v[enera]ble Cofadria suelen estilar, / y cantar, segun uan notados en la tabla, y calendario de los meses.*».⁵⁷ All'interno della Confraternita dello Spirito santo di Milis, dunque, le *Laudes* – ovvero i *gosos*, nel numero di otto in castigliano e 53 in sardo nel manoscritto – dovevano essere cantate in base a una tavola e un calendario mensile, presenti alle prime carte del libro; ugualmente, doveva svolgersi la recita degli Uffici. Dalle indicazioni presenti, apprendiamo che *Lignu santu veneradu III* era eseguito il 14 settembre, festa dell'Esaltazione della Croce.⁵⁸

I versi dei mss. di *San Vero Milis* e *Narbolia* ci riportano, infine, all'inizio di questa trattazione, e ricordano come il genere letterario-musicale dei *gosos* in Sardegna si trovi spesso a cavallo fra tradizione orale e scritta, liturgia e paraliturgia; i primi due versi della quarta strofa (terza strofa in SECHI 1984; cfr. *infra*, APPENDICE, TAB. 1) recitano infatti: «*Dulques clavos dulce lignu / Dulque pesu bi at corcadu*», traduzione quasi letterale del già citato inno liturgico «*Dulce lignum dulce clavo / dulce pondus sustinens*».

Si segnala, concludendo, come *Lignu santu veneradu IV* sia ancora eseguito a Irgoli dai confratelli di santa Croce durante i riti della Settimana santa, a testimonianza della grande popolarità e fortuna, che dalla fine del Cinquecento al secolo XXI, il componimento – nelle sue varie forme, come *incipit*, *pesada*, strofa – ha goduto all'interno delle confraternite sarde.

⁵⁷ Cfr. BULLEGAS 1996, p. 304.

⁵⁸ All'interno dell'*Officium de Cruce* conservato alle pp. 15-27 del manoscritto (cfr. BULLEGAS 1996, pp. 316-323), dopo la recita del *Pater noster*, erano preferiti invece i *gosos Fecunda arbore florida*: «*Nu[p]c cantantur Laudes de Cruce, folio 92*», *ivi*, p. 319, anche indicati per il 3 maggio, festa dell'Invenzione della Croce. Trascrizione della *Laudes de Cruce*, «*IN FESTO INVENTIONIS / S.[anctæ] Crucis*», *ivi*, pp. 362-364.

APPENDICE

Edizione dei gosos di Borutta

La presente edizione interpretativa è guidata da criteri conservativi, in virtù dell'importanza documentaria dei due *gosos*:¹ si trascrivono, dunque, i componimenti rispettando le scelte grafiche (unica eccezione è costituita dalla distinzione introdotta fra *u* e *v*) e fonetiche del copista. Ci si limita a separare le parole (es. c. 2r *desarosa*), inserire i segni interpuntivi e diacritici (es. apostrofo, caporali) e utilizzare la maiuscola e minuscola secondo l'uso moderno. Si sceglie di emendare in corsivo eventuali lezioni errate (es. c. 2r *amima* risulta *anima* nella trascrizione), e segnalarle in nota. Si riportano nel testo, inoltre, le carte del manoscritto e in nota le principali difformità di lezione tra la presente edizione e le precedenti FILIA 1935 [= F] e VIRDIS 1987 [= V], quali: omissioni di parole o versi, e interpolazioni editoriali. Non sono segnalate, tranne quando necessario, le divergenze grafiche e fonetiche fra la presente edizione, V e F (mentre l'edizione del 1987 rispecchia maggiormente la veste linguistica del manoscritto, quella del 1935 sembra aderire piuttosto a un principio di unità formale e modernizzazione grafica: es. l'occlusiva velare sonora /g/, resa nel manoscritto 'gu' davanti a *e* e *i*, è uniformata in F regolarmente in 'gh', come in *guia/ghia*; altri casi come *agis/aʒis*, *bisongiū/bisonʒu*, *qui/ca*, *multu/meda*, *vidiata/idiat* (ms./F) sembrano, invece, rivelare una propensione dell'editore verso una non specificata variante del sardo). La scrittura del copista si presenta 'pulita', e non si riscontrano – eccetto casi rarissimi e di minima entità, segnalati in nota – rasure, cancellature, integrazioni nell'interlinea o macchie di inchiostro. Infine, gli accorgimenti impiegati durante la trascrizione sono segnalati nel modo seguente: *corsivo* scioglimento delle abbreviazioni; [...] lacuna non integrata; [abc] integrazione dell'editore.

¹ Si seguono, come riferimento, i criteri utilizzati per altri testi confraternali quali, ad esempio, il *Plactus Virginis Mariæ* e la *Sententia finalis iudicii* dei Disciplini di San Cristoforo di Brescia in TAGLIANI-BINO 2011.

[I. cc. 2r-3v]

Coplas de *nostra Signora* de sa rosa

[2r] O anima dolorosa
qu'istas priva de contentu,
senpre appas in pessamentu
sa regi[na] de sa ro[sa].¹

Coplas

Si de pecados dolentes²
tue as fattu³ unu sumariu,
nara *anima*⁴ allegramente
su santissimu rosariu.
Chi su mundu est traversariu⁵
non podet nexuna cosa
pro chi li paret contrariu⁶
a sa regina de sa rosa.

Coplas

Si queres alma⁷ conosquer
de promptissima allegria⁸
[2v] nara quinbe pater noster
et quinantta avemarias,⁹

¹ *sa regi[na] de sa ro[sa]*: una macchia di inchiostro copre la sillaba *na* di *regina*; l'assenza dell'ultima sillaba del verso, invece, è dovuta alle condizioni materiali del ms.

² *dolentes*: nell'edizione F, in questo luogo del testo si legge *dolente*, probabilmente per uniformare la rima con *allegramente*. In V, *do(lantosa)*.

³ *fattu*: una macchia d'inchiostro copre parzialmente *ttu*. È possibile, tuttavia, riconoscere le aste delle *t* e la *u* finale, tracciata spesso in maniera peculiare dal copista. Cfr. la vocale finale di *multu*, in APPENDICE, TAB. 2, Caso 5.

⁴ *nara anima*: nel ms. *amima*. La lezione è stata fraintesa nelle due precedenti edizioni, tanto da originare delle vere e proprie interpolazioni: in F *nara a Maria*; in V, *nara a maria*. Cfr. *infra*, APPENDICE, TAB. 2, Caso 1.

⁵ *Chi su mundu est traversariu*: in F *si su mundu est aversariu*.

⁶ *paret contrariu*: in V *paret su contrariu*.

⁷ *alma*: in F *aternu*. Sull'esempio di F l'edizione V riporta, con qualche incertezza, la trascrizione (*aternu...as?*) *a*.

⁸ *de promptissima allegria*: lezione di difficile lettura a causa delle condizioni materiali del ms. In F *de pressiosa et allegria*. V indica il verso lacunoso e trascrive solo *allegrias*.

ponedi in sa confraria
servendela in dogni cosa.
Ti det faguer sempre guida¹⁰
sa reyna de sa rosa.

Coplas

Servamus sa virgo pura,¹¹
Virgo santta immaculada
pius de dogni creadura,
deffensora et avocada:
custa¹² est Maria sagrada,
de *Christos* mama et ysposa
qui¹³ sempiternu est yamada
sa reyna de sa rosa.

Coplas

Ai gusta¹⁴ saludayt
s'anguellu cun grande onore,
custa virgo visitait¹⁵
[...]¹⁶

[3r] a sa sedia gloriosa
lassande in terra pro guida

⁹ *et quibantta avemarias*: verso omesso in V, che trascrive una strofa di sette versi.

¹⁰ *sempre guida*: in F *compagnia*.

¹¹ *sa virgo pura*: nel ms. *sa virgo e pura*. La *e* è omessa in F, e riportata in V. Ai fini della sintassi, adottiamo l'interpretazione di F.

¹² *custa*: in F *nostra*.

¹³ *qui*: in F *ch'in*.

¹⁴ *gusta*: 'q' e 'g' risultano graficamente molto simili. Tuttavia, un maggiore orientamento della 'gamba' verso sinistra sembra caratterizzare l'occlusiva velare sorda *q* /k/. L'interpretazione è confermata in altri luoghi del testo, dove si legge chiaramente *custa*. Mentre F conferma *custa*, l'edizione V trascrive, invece, *gusta* con la sonora, propendendo per una lenizione in fonetica sintattica.

¹⁵ *visitait*: in F e V *invitait*. In V è incerta anche la lezione (*virgo?*). Cfr. *infra*, APPENDICE, TAB. 2, Caso 2.

¹⁶ Mentre F unisce i versi delle strofe 4 e 5 in una sestina, V intuisce la presenza di una lacuna (di cui non è possibile quantificare l'entità) e li trascrive separatamente; si accoglie l'interpretazione di V. Dai primi versi della c. 3r è facilmente intuibile che le strofe precedenti cantassero della crocifissione e resurrezione di Cristo.

sa regina de sa rosa.

Coplas

Sa virgo fuit in pianttu
pr'esser in terra restada¹⁷
et¹⁸ de su yspiridu santu
stetit¹⁹ consolada.
Sa²⁰ mortte sua adnotada
stetit²¹ miraculosa
pro ser a su *quelu* alçada,²²
sa reyna de *sa rosa*.²³

Coplas

Su figiu la incoronayt
de perlas²⁴ cristallinas
et posca l'intitulayt,
subra dogni feminina,
de *quelu*²⁵ et terra regina.
Pedra fine preciosa²⁶
siat de nois meiguina,²⁷
sa regina de *sa rosa*.²⁸

[3v]

Coplas

O virgo sola cunplida,
piena de *benignidade*,²⁹

¹⁷ *restada*: in F *lassada*.

¹⁸ *et*: in F *ma*; in V (*e*)*t*. Non si riscontra, tuttavia, nessun tipo di abbreviazione.

¹⁹ *stetit*: in F *issa istesit*; in V (*iste*)*sit*.

²⁰ *Sa*: in V (*de*).

²¹ *stetit*: in F *istesit*. In V *S(egno)ra*. Cfr. APPENDICE, TAB. 2, Caso 3.

²² *quelu alçada*: nel ms. *alcada*. Uniformato sulla lezione *alçadu* della c. 5r. Per *quelu* cfr. *supra*, nota per *gusta*. In F *gbelu*, in V *q(ue)lu*.

²³ *de sa rosa*: nel ms. *de sora*.

²⁴ *perlas*: in F *perelas*.

²⁵ *quelu*: cfr. *supra*, nota per *gusta*. In F *gbelu*, in V *quelu*.

²⁶ *fine preciosa*: in F *fine e preciosa*.

²⁷ *meiguina*: in V *meiguino(sa)*.

²⁸ *de sa rosa*: nel ms. *de sor[...]sa*, con macchia d'inchiostro circoscritta.

²⁹ *benignidade*: nel ms. *penignidade*.

cun tant'amore infinida³⁰
 et perffetta castidade.
 De³¹ dognuna infirmitade
 in³² sa vida traballosa
 senpre pro nois pregade,
 o³³ virgo santta de sa rosa.

[II. cc. 3v-6v]³⁴

[4r] Lignu santu veneradu
 sagradu de³⁵ preciosu,
 samben tantu poderosu
 chi totu nos as salvadu.

Coplas

Arvore santa divina,
 nobile celestiale
 de su mundu meygua,
 remediade custu male.
 Vidimus sempre sin~~u~~ales
 qui nos agis riscatadu
 de custu fogu eternale,
 cando bos amus jamadu.³⁶

Coplas

Arvore santta fiorida,
 de dogni tempus de s'annu³⁷

³⁰ *cun tant'amore infinida*: con sinalefe; nel. ms. *cun tanta amore infinida*. In F *cun tantu amore insignida*. In V *cun tantu amore rifinida*. Cfr. *infra*, APPENDICE, TAB. 2, Caso 4.

³¹ *de*: in F *in*.

³² *in*: in F *de*.

³³ *o*: omissio in F.

³⁴ Sulle strofe del componimento, cfr. VIRDIS 1987, p. 166: «Probabilmente, l'11° e la 12° vanno anticipate, per motivi di logica dopo la 5°. La lettura è talvolta difficile (persino incomprensibile). Frequenti le irregolarità di verso e di ritmo».

³⁵ *de*: in F *e*.

³⁶ *jamadu*: in F *giamada*.

³⁷ *annu*: nel ms. *anu*, probabilmente per omissione della tilde, presente invece in *dannu*.

incantu segis bessida.
Agis sensadu su danmu,
ministeriu tantu mannu
in dogni partte adorada.³⁸
Leadenos custu *affannu*³⁹
qui totu nos at siquadu.⁴⁰

Coplas

[4v] Advocada de⁴¹ sos rees
per santta Elena agatada,
o⁴² maladittos yudeos
bos avian suterradu.⁴³
Rugue santta supesada
liberade s'atristadu,⁴⁴
sos⁴⁵ qui sunu in custa villa
pubulu⁴⁶ tantu penadu.

Coplas

Rugue santta pr[e]ciosa⁴⁷
qui su *Segnore* portesti
et pius⁴⁸ pro cudda inventione
su morttu resuscitesti.
Totu nos deliberesti
de sa grande tempestade,
rugue santta preciosa
*qui*⁴⁹ su mundu agis salvadu.

³⁸ *adorada*: in F *adoradu*, probabilmente per uniformare la rima con *siquadu*.

³⁹ *affannu*: nel ms. *affanu*. Vedi *supra*, quanto scritto per 'annu'.

⁴⁰ *siquadu*: in F e V *signadu*. Il copista scrive precedentemente *siquidu*; successivamente, trascrive nell'interlinea una 'a'. Rispetto a quanto riportato nelle altre edizioni non è possibile, a nostro parere, confondere la 'u' con una nasale.

⁴¹ *de*: trascritto dal copista su una precedente cancellatura.

⁴² *o*: in V (j)o(j).

⁴³ *suterradu*: in F *sutterrada*, probabilmente per uniformare la rima con *agatada*.

⁴⁴ *s'atristadu*: nel testo *sa atristadu*.

⁴⁵ *sos*: *os* parzialmente cancellato da una macchia di inchiostro, ma ancora riconoscibile.

⁴⁶ *pubulu*: in V *su pobulu*.

⁴⁷ *pr[e]ciosa*: macchia sulla *e*.

⁴⁸ *pius*: omesso in F.

Coplas

[5r] Santa Elena a Yudas⁵⁰ nayt
 «si *Deus*⁵¹ bos diet luegue
*quergiatimi*⁵² como mustrare
 su lignu de santta rugue,
 in⁵³ hue fuit crucifficadu
 cuddu messias proffetta».
 «Miralu,⁵⁴ *qui*⁵⁵ est cosa certta
 dae Herodas a Pilattu».

Coplas

Caifas,⁵⁶ Judas et Anna
 cando desin sa sententia
 intro de sa sala manna
 no tengiende conosquentia.
 Meda sun sos *qui* s'inganan,
*qui non creen*⁵⁷ in sa passione
 de Yesu [nost]ru⁵⁸ *Segnore*
qui est morttu crucifficadu.

Coplas

[5v] Sa sententia fuit custa
 ca a Jesus stetit⁵⁹ dada:
 cun tres jaos multu⁶⁰ crudeles
 manos et pees inclavadu,

⁴⁹ *qui*: omesso in F.

⁵⁰ *Yudas*: in F *Judos*.

⁵¹ *Deus*: nel ms. *beus*.

⁵² *quergiatimi*: nel ms. *quergiatini*.

⁵³ *in*: una macchia d'inchiostro copre successivamente una sillaba (si tratta, probabilmente, di una correzione del copista).

⁵⁴ *Miralu*: in V *mirali*.

⁵⁵ *qui*: in F *ca*.

⁵⁶ *Caifas*: macchia d'inchiostro sulla seconda *a* che, tuttavia, non compromette la lettura.

⁵⁷ *creen*: in F *crene*.

⁵⁸ [nost]ru: cancellatura di *n* con tilde per *nost*.

⁵⁹ *stetit*: in F *stetit*.

⁶⁰ *multu*: in F *meda*. Cfr. *infra*, APPENDICE, TAB. 2, Caso 5.

posca l'aerene alçadu
in su lignu de sa rugue.
A Jesus sa vera lugue⁶¹
pro nois morttu et tormentadu.

Coplas

Bengisit Longinu hebreu
crudele et senza timore,
cun una lança tallante
fergisit a *nostru Signore*.
Stella et⁶² luna cun sole
yscurigadu⁶³ si mustresit,
abba cun samben falesit
de cuddu santu costadu.

Coplas

[6r] De cuddu samben preciosu
peri sa lança⁶⁴ falesit
et toquesit a Longinu;
sa vista li ylluminesit
et posca perdonesit
[a]⁶⁵ su bonu ladrone.
Perdona a nois *Signore*
qui semus totu in pecadu.

Coplas

In mesu de duos ladrones
lu posin cun paga ystima,
su numen⁶⁶ de cuddos tales
si yaman de custa stemina [sic].⁶⁷

⁶¹ *A Jesus sa vera lugue*: a omesso in F. Il verso è stato ripassato e corretto, probabilmente dallo stesso copista. Sembra leggersi *a Jesus in sa vera lugue*.

⁶² *et*: omesso in V.

⁶³ *yscurigadu*: in F *iscurigada*.

⁶⁴ *lança*: nel ms. *lanca*. Uniformato sulla lezione presente alla c. 5r.

⁶⁵ [a]: in F *chei*. La *a* risulta cancellata, probabilmente non dal copista.

⁶⁶ *su numen*: in F *si minus*; in V...*numen*. Cfr. *infra*, APPENDICE, TAB. 2, Caso 6.

Su mundu est t[o]tu⁶⁸ in ruina
 segundu *qui* li vidiata,⁶⁹
 su proffetta Jeremias
 l'aviat⁷⁰ proffetigiadu.

Coplas
 [6v] Nar[a]deli⁷¹ a Caifas,
 qu'este in logu de yustissia,
 su Yesus si est agatadu⁷²
 et non si mitat in bia,
 su *qui* in fantasia hayat
 multu tempus desigiadu.
 Judas nos portat s'ispia
 ma si nde queret pagadu.

Co[plas]
 «Si tantu bisongiu hayas
 de cuddos trintta ynaris,
 ja podias dimandare
 a dolorosa mama mia
 chi dare ti los deyat,
 chenssa mitermi a su incantu.
 Tue Yudas mi lu as fattu,
 restadu ses ingannadul».

⁶⁷ *si yaman de custa stemina*: in F *si giamat de Cristos s'anima*. In V *si yama(n) de custa...* Cfr. *infra*, APPENDICE, TAB. 2, Caso 7.

⁶⁸ *t[o]tu*: macchia su o.

⁶⁹ *li vidiata*: in F *lu idiat*; in V trascrizione parziale e incerta... (*vidiat?*).

⁷⁰ *l'aviat*: nel ms. *la aviat*.

⁷¹ *Nar[a]deli*: in F *Naradebilu*. In V *Naradeli*... Macchia di inchiostro sulla a.

⁷² *su Yesus si est agatadu*: in F *su Iesus siet azotadu*. La sintassi sembrerebbe preferire effettivamente un '*siet?*'. In V *si yesus si est agatatu*. Cfr. *infra*, APPENDICE, TAB. 2, Caso 8.

TAB. 1: *Lignu santu veneradu in sei diverse fonti (secc. XVII-XX).*⁷³

<i>Nule 1616</i> , cc. 83v-84v (cfr. VIRDIS 1987, pp. 206-207) = <i>Lignu santu veneradu II</i>	<i>Narbolia</i> 2° metà XVIII sec. ca., pp. 59-61 (da ms.) = <i>Lignu santu veneradu III</i>	<i>Galtelli</i> 1812 (cc. non indicate, cfr. CARTA 1991, pp. 107-108) = <i>Lignu santu veneradu II</i>
Lignu Sanctu Veneradu de totu su mundu lughe Lignu Sacru et vera rughe sempre siat laudadu.	Lignu santu veneradu De totu su mundu lugue Lignu santu santa rugue Semper siat laudadu.	Lignu santu veneradu De tottu su mundu lughe Lignu Santu, e vera Rughe Semper siat Laudadu.
Lignu Sacru et vera fonte qui a totu nois saluesti in su caluariu monte saltu segnore portesti Sende in rughe grande fontes li fetin in su costadu et cazait grande forte abba cun samben mischiadu.	Arbore santa divina Nobile à non pius contare: Qui istetisit meygua Pro custu mundu salvare Per te nos fetas guardare De non ruer in pecadu Et ti demus laudare Lignu santu veneradu.	Lignu Sacru, et veru fonte Chi a tottu nois salvesti In su Calvari Monte Su altu Segnore portesti. Sende in rughe piaga forte Li fetin in su costadu Et bessesit grande forte De abba cum samben me- scladu.
Subra cun chiaos crudeles su segnore istesit chiadu aguedu mischiadu et fele a bier l'istesit dadu Su die istesit saluadu sende in rughe su ladrone et anchu a saluatione su mundu fit conbidadu.	Pro su pecadu comissu De su primu Padre Adamu: Liande dae su ramu Su frutu in su paradissu: Nos bogait de su abissu In te Christos inclavadu Det nos su quelu promissu Per te lignu veneradu.	Subra cum jaos crudeles Su Signore fit clavadu Achedu mescladu, e fele A bier l'istesit dadu. Arbore Santa Divina Nobile senza pius fundu Ch'istesit meighina Salvare a tottu su mundu.
Arbore sancta divina nobile senza pius fundu qui istesit in meiguina Saluare totu su mundu Saluait totu su mundu pro morrer ⁷⁴ senza peccadu	Portestis su megius pesu Subra te lignu sagrau Sende à morte condemnadu Su altu Redemptore Iesu Pustis qui lu hamus ofesu Cun su perversu pecadu	Salvesit tottu su mundu Pro morrer senza pecadu Leanos de su profundu

⁷³ Ci si limita a integrare la punteggiatura e separare le parole quando necessario; non si indica lo scioglimento delle abbreviazioni né si riporta la *torrada* o il cambio delle carte/pagine. L'uso della maiuscola rispetta la prassi dei manoscritti e delle edizioni. Si sceglie di riportare il testo di *Lignu santu veneradu III* da *Narbolia* e non da *San Vero Milis 1726-1727*, pp. 177-179 (cfr. BULLEGAS 1996, pp. 419-420), poiché inedito.

⁷⁴ In V *promorre*.

lehanos de su profundu de manos de su peccadu.	Salvet nos per custu mesu Lignu santu veneradu.	De manos de su peccadu.
Segnore a tie pedimos totu cantos in concordia abba segnore querimus a bogue miserigordia pro qui totu lu vidimus Su veranu qui est passadu abba a bogue uos pedimus Lignu Sanctu veneradu.	Dulques clavos dulce lignu Dulque pesu bi at corcadu Dulque, qui nos hat salvadu Faguindeti tantu dignu Preciosissimu pignu In terra à nois lassadu Adoremus custu lignu De rugue santificadu.	Segnore a tie pedimus Tottu cantos in concordia Paghe Signore cherimus Paghe cum misericordia. Pro qui tottu lu vidimus Chi bivimus in pecadu Misericordia Signore Lignu Santu veneradu.
O Sanctu Nostru advocadu ⁷⁵ sias a su redemptore qui nos fatat su fauore de su qui amus dimandadu o lignu istadu agatadu per sancta Elena reyna fiores de fiores sa prima qui su mundu d'est saluadu.	O, Arbore preciosa De su Iudiciu bandera Cun bogue pura, & sincera Dimandemus custa cosa O arbore gloriosa O lignu santificadu: Arbore santa; & dichosa Qui à Christos hat portadu. Salvanos Christos sagradu Daenos caminu, & lugue Peri custa sancta rugue Hue nos at rescatadu.	O Santu Pedru advocadu Sias cum su Redemptore Chi nos fettat su favore De su chi amus dimandadu. O Lignu Santu agatadu Per Santa Elena Reina Reina de Reinas prima Chi su mundu agis salvadu. Lignu Santu veneradu De tottu su Mundu lughe Lignu Santu, e Vera Rughe Semper siat laudadu.
<i>Irgoli</i> fine XIX sec. ca., cartu- lazione non presente (da foto del ms.) = <i>Lignu santu veneradu IV</i>	<i>Provenienza sconosciuta</i> fine XIX sec. o XX ^{1/4} , cc. 61r-v (da copia ms.) = <i>Lignu santu veneradu V</i>	SECHI 1984, pp. 304, 403 = <i>Lignu santu veneradu III</i>
Lignu Santu veneradu De tottu su mundu lughe Lignu Santu e vera rughe Semper siat laudadu.	Lignu Santu veneradu De tottu Mundu luge Veru lignu Santa Ruge Sempre siat laudadu.	Lignu santu veneradu De tottu su mundu lughe, Lignu santu, santa rughe Semper siat laudadu.
Lignu Santu e vera fonte Chi a tottus nois salvestis	Pilatos apesit timore De Iudeos, é Romanos	Sa piùs nobile de cantare Ses arbore santa divina

⁷⁵ In V *aduovadu*.

In su Calvariu monte
Su altu Segnore portestis
A s'omine riscattestis
Sende a morte cundennadu.

Supra cun craos crudeles
Portestis su altu Segnore
L'han fattu sos infideles
Lu suffristis cun amore
Pro su tristu peccadore
Istestis male trattadu.

O rughe alta de niente
Cunvertis tantu valore
Chi has portadu su Signore
Vida de totu sa gente
Incammina s'innossente
Chi non ruat in peccadu.

Arbore Santu sagradu
De totu su mundu ghia
Perdonanos su peccadu
Converti sa gente, limpia⁷⁶
Sos de custa Conflaria
Perdona Lignu Sagradu.

O rughe santa Divina
Chi hat portadu su Segnore
De su mundu meighina
Perdona su peccadore
Chi non ruat in errore
E non committat peccadu.

Rughe piena de amore
Morte pro s'immensu Deu
Morte pro s'omine reu
Perdona su peccadore
Pustis cudd'altu Segnore
Hat in te morte leadu.

De Iesus veru, é Señore
Si nde lavesit sas manos
A s'ora cuddos Paganos
Cun su corpus apiadadu.

Sa Ruge de grande pesu
Li desin á la portare
Nende á su dulce Iesu
Porta custa á ti inclavare
Como á tottu as a pagare
Su incantadore famadu.

Sa zente iniqua, é mala
Tottu narana gridende
Ponzanli sa Ruge á pala
Cun furia forte tirende
Qui lu portene trazende
A su logu signaladu.

No lu podet suportare
De sa grande pena, é dolore
No la podet sustentare
Sa Ruge su Salvatore
Cun afrontu, é disonore
Totu istesis flagelladu.

Cuddu corpus ignocente
De Cristos veru Señore
en offerresiu de repente
Sensa nexunu timore
Pro su nostru puru amore
Restesit atormentadu.

Passende in cudda carrera
De Romanos residencia
Cudda luguida bandera
Li fatesit resistencia
E dendeli obediencia
Tres boltas lu at saludadu.

Ch'istituistis meighina
Pro custu mundu salvare,
Nos cherzat guardare
De non ruere in peccadu
E t'hemus a laudare
Lignu santu veneradu.

Pro su peccadu commissu
Dae su primu padre Adamu
Leande dae su ramu
Su fruttu in su paradisu,
Nos boghet dae s'abissu
Cristos in rughe inclavadu,
Dâ nos su Chelu promissu
Pro te lignu veneradu.

Dulches clavos, dulce lignu
Dulche pesu b'hat corcadu,
Dulche chi nos hat salvadu
Faghindelu tantu dignu,
O preziosissimu pignu
In terra a nois lassadu
Adoremus custu signu
De rughe santificadu.

O arbore preziosa
De su giudiziu bandera
Cun boghe pura e sincera
Dimandemos custa cosa
O arbore graziosa
O lignu santificadu
O arbore tantu diciosa
Chi a Cristos has portadu.

Portestis su mezus pesu
Subra su lignu sagradu
Sende a morte cundennadu
S'Altu Redentore Jesu
Pustis chi l'hamus offesu

⁷⁶ Nel ms. *timpia*.

Arvore Santu dizosu
Vida de tottu su mundu
Boganos dae su profundu
Pustis ses tantu amorosu
Ghianos a su reposu
A cuddu celeste istadu.

Amparu e veru camminu
Perdonu de sos humanos
Ue a su Verbu Divinu
Clavesit pedes e manos
Vida de sos Cristianos
Perdonanos su peccadu.

O Sacra Virgo Maria
De su mundu protettora
Pro sos de sa Conflaria
Intercedide a dogn'ora
E pro sos de pius ancora
De s'Universu Creadu.

Lignu Santu veneradu
De tottu su mundu lughe
Lignu Santu e vera rughe
Semper siat laudadu.

Cun su perversu peccadu
Salvanos pro custu mesu
Lignu Santu veneradu

Salvanos Cristos sagradu
Ghianos in camminu e lughe
Peri custa Santa Rughe
Cun chie nos has rescattadu.

TAB. 2: Specimina *da precedenti edizioni e confronto con il manoscritto*.⁷⁷

Ca- so	Go- sos	Car- ta	Edizio- ne T	Edizio- ne F	Edizio- ne V	Facsimile
1	I.	2r	<i>nara</i> <i>anima</i> [nel ms. <i>amima</i>]	<i>nara a</i> <i>Maria</i>	<i>nara a</i> <i>maria</i>	
2	I.	2v	<i>custa virgo</i> <i>visitait</i>	<i>custa virgo</i> <i>invitait</i>	<i>custa (vir-</i> <i>go?) invi-</i> <i>tait</i>	
3	I.	3r	<i>stetit mi-</i> <i>raculosa</i>	<i>istesit</i> <i>miraculo-</i> <i>sa</i>	<i>S(egno)ra</i> <i>miraculo-</i> <i>sa</i>	
4	I.	3r	<i>cum</i> <i>tant'amor</i> <i>e infinida</i> [nel ms. <i>cum tanta</i> <i>amore</i> <i>infinida</i>]	<i>cun tantu</i> <i>amore</i> <i>insignida</i>	<i>cun tantu</i> <i>amore</i> <i>rifinida</i>	
5	II.	5v	<i>multu</i>	<i>meda</i>	<i>multu</i>	
6	II.	6r	<i>su numen</i>	<i>si minus</i>	<i>... numen</i>	

⁷⁷ Autorizzazione del 22 Gennaio 2021. Si ringrazia il Responsabile dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali, Mons. Giancarlo Zichi.

7	II.	6r	<i>si yaman de custa stemina [sic]</i>	<i>si giamat de Cristos s'anima</i>	<i>si ya- ma(n) de custa...</i>
---	-----	----	--	---	---



8	II.	6v	<i>si est aga- tadu</i>	<i>siet azo- tadu</i>	<i>si est aga- tadu</i>
---	-----	----	-----------------------------	---------------------------	-----------------------------



MANOSCRITTI CONSULTATI

BR. Sassari, Archivio Storico Diocesano di Sassari [=ASDSS], Fondo Confraternite, n. 1.

BN. Sassari, ASDSS, Fondo Confraternite, n. 2.

IRGOLI. Galtelli, Biblioteca privata.

NORBELLO. *Gosos*, Norbello, Archivio Parrocchiale.

OLZAI. *Libro dei gosos*, Nuoro, Archivio Storico Diocesano di Nuoro, 13/palchetto3/armadioB/StanzaA.

PINNA. *Poesie religiose in logudorese*, Oristano, Biblioteca privata Antonio Pinna [Copia anastatica].

Sassari, Archivio di Stato di Sassari [=ASS], Fondo Arciconfraternita di Santa Croce, busta 6.

Sassari, ASS, Fondo Arciconfraternita di Santa Croce, busta 11.

Sassari, ASS, Fondo Arciconfraternita di Santa Croce, busta 12.

Sassari, ASS, Fondo Arciconfraternita di Santa Croce, busta 14.

TR. Sassari, ASDSS, Fondo Confraternite, n. 3.

TURCHI 2. *Libro di Divozione e di Gosos Sardos*, olim Oliena, Biblioteca privata Dolores Turchi, *nunc* Sassari, Università degli Studi di Sassari, Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali, Laboratorio di Musicologia *Music_us*.

57. Sassari, Biblioteca Universitaria di Sassari [=BUS], Manoscritti, ms. 57.

655 I. Sassari, BUS, Fondo Cartulari di S. Maria di Betlem, ms. 655 I.

655 II. Sassari, BUS, Fondo Cartulari di S. Maria di Betlem, ms. 655 II – Volume A.

BIBLIOGRAFIA

- BAROFFIO-TANGARI 2009. Giacomo B.-Nicola T et al., *Incipitario*, CD-ROM, in MELE 2009a.
- BAROFFIO 2019. Giacomo B., *Individuare Recuperare studiare valorizzare i frammenti librari liturgici*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XL, pp. 59-147.
- BLUME-DREVES-BANNISTER 1886-1922 [=AH]. Clemens B.-Guido Maria D.-Henry Marriott B., *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 voll., Leipzig, Fues's Verlag (R. Reisland) + LÜTOLF 1978. Max L., *Register*, 2 tomi, Bern-München, Francke Verlag.
- BOVER I FONT 1984. August B. i F., *I Goigs sardi*, in J. CARBONELL-F. MANCONI (a c. di), *I Catalani in Sardegna*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 105-110.
- BULLEGAS 1996. Sergio B., *La scena persuasiva. Tecnica scenica e poesia drammatica tra Sei e Settecento nel 'corpus' manoscritto di Maurizio Carrus di San Vero Milis*, Torino, Edizioni dell'Orso.
- BUGNINI 1950. Annibale B., *La Croce nella liturgia, ad vocem*, in *Enciclopedia Cattolica*, IV, Città del Vaticano, G. C. Sansoni, pp. 959-963.
- CARTA 1991. Michele C., *Biglietto speciale per il Paradiso. Confraternite della diocesi di Galtellì-Nuoro*, Orosei, Centro studi G. Guiso.
- CATTIN 1991. Giulio C., *La monodia nel medioevo*, Torino, EDT (II ed.).
- COSTA 1937. Enrico C., *Sassari, II, Dalla parte VII alla parte XI*, Sassari, G. Gallizzi.
- DALLA VECCHIA 2003. Patrizia D. V. (a c. di), *Giulio Cattin. Studi sulla lauda offerta all'autore da F. A. Gallo e F. Lusi*, Roma, Torre d'Orfeo.
- DAOLMI 2019. Davide D., *Identità della monodia medievale. Metro e ritmo fra laudi italiane e lirica cortese*, «Il Saggiatore Musicale», XXVI, 2, pp. 159-189.

- DE BARTHOLOMAEIS 2009. Vincenzo D. B., *Origini della poesia drammatica italiana*, ristampa anastatica dell'edizione 1952 a c. e con introd. di F. Zimei, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- DEMONTIS 2008. Luca D., *Le cofradías nel Mediterraneo occidentale: a proposito di associazionismo medievale in Spagna e in Sardegna*, «Nuova Rivista Storica», XCII/1, pp. 193-204.
- DEVILLA 1961. Costantino M. D., *Santa Maria di Sassari*, Sassari, Gallizzi.
- FIESOLI-LAI-SECHE 2016. Giovanni F.-Andrea L.-Giuseppe S., *Libri, lettori e biblioteche nella Sardegna medievale e della prima età moderna (secoli VI-XVI)*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- FILIA 1927. Damiano F., «*Corone, inedite del podestà in carte sassaresi del secolo XV*», Sassari, Giovanni Gallizzi.
- FILIA 1935. Damiano F., *Il laudario lirico quattrocentista e la vita religiosa dei Disciplinati bianchi di Sassari (con Ufficio e Statuti italiani inediti)*, Sassari, Gallizzi.
- FORCI-MELONI 2013. Antonio F.-Maria Giuseppina M., *A honor de Nostre Seynyor Deus Jhesu Christ e de Madona Santa Maria. Lo statuto inedito di una confraternita religiosa nella Cagliari del '300*, «RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea», 10, pp. 5-56.
- KIM 2002. Eun Ju K., «*Corpus Sequentiarum Italicum*»: *il sequenzario francescano arborense*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XXIII, pp. 119-144.
- LAI 2019. Andrea L., *Sui frammenti di codici medievali in legature moderne della Biblioteca Universitaria di Sassari*, «Archivio Storico Sardo», LIV, pp. 411-428.
- LECLERCQ 1914. Henri L., *Croix (Invention et exaltation de la vraie), ad vocem*, in F. CABROL-H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Tome Troisième, 2^{me} partie CIACCONIO – CYZIQUE, Paris, Librairie Letouzey et Ané, pp. 3131-3139.
- LOI 1998. Salvatore L., *Cultura Popolare in Sardegna tra '500 e '600. Chiesa, Famiglia, Scuola*, Cagliari, AM&D.

- LLORENS 1956. Antoni L., *Els goigs de la Mare de Déu en l'antiga litúrgia catalana*, in *Collectanea E. Serra Buixò*, «Analecta Sacra Tarraconensia», XXVIII, Barcelona, Balmesiana (Biblioteca Balmes), pp. 127-132.
- LU 1903. *Liber Usualis Missæ et Officii pro dominicis diebus et festis duplicibus cum cantu gregoriano*, Romæ - Tornaci, Typis Societatis S. Joannis Evangelistæ, Desclée, Lefebvre & Soc., Sedis Apostolicæ et S. Rit. Congregationis Typographi.
- LUPINU 2002. Giovanni L. (a c. di), *Il libro sardo della confraternita dei disciplinati di Santa Croce di Nuoro (XVI sec.)*, Cagliari, CUEC.
- LUPINU 2005. Giovanni L., *Lingua sarda e gosos*, in R. TURTAS-G. LUPINU (a c. di), *Le chiese e i gosos di Bitti e Gorofai. Fonti documentarie e testi*, Cagliari, CUEC, pp. LXXXVII–CXVI.
- LUTZU 2006. Marco L., *Is gòcius. Rilievi etnomusicologici*, in M. LUTZU, *Cantus e Nodas. La musica sarda fra tradizione orale, fede, contaminazioni e popular music*, Elmas, Associazione Culturale Musicale “Ennio Porrino”, pp. 9-32.
- MACCHIARELLA 2010. Ignazio M., *Varietà nel far musica nel canto dei 'gosos'*, «Insula», 8, pp. 91-100.
- MACCHIARELLA 2011. Ignazio M., *Ipotesi sul canto dei gòsos nel passato*, in SERRELI-VIRDIS 2011, pp. 173-197.
- MARCELLINO 1938. Antonio M., *La cofadria de Sant Andreu. Sub invocassiò del Santissim Sacrament*, Sassari, Gallizi.
- MARCELLINO 1940. Antonio M., *La venerable cofadria de la Santissima Virgen de los Dolores. Vulgo dicha de los siervos* (La Ven. Confraternita della SS: Vergine Addolorata, detta comunemente dei Servi), Sassari, Gallizi.
- MELE 1989. Giampaolo M., *La passione di Nostro Signore Gesù Cristo. (Testi liturgici, paraliturgici e musicali in un manoscritto sardo del Settecento)*. Prefazione di Luisa d'Arienzo, Oristano, S'Alvure.
- MELE 1994. Giampaolo M., *Psalterium-Hymnarium arborense, Il manoscritto P. XIII della Cattedrale di Oristano (Secolo XIV/XV)*, Roma, Torre d'Orfeo.

- MELE 2002. Giampaolo M., *Alcune osservazioni storiche su canti e lingua in Sardegna tra scrittura e oralità (il caso del Medioevo)*, in J. ARMANGUÉ I HERRERO (a c. di), *Le lingue del popolo. Contatto linguistico nella letteratura popolare del Mediterraneo occidentale*, Dolianova, Grafica del Parteolla, pp. 105-126.
- MELE 2004. Giampaolo M., *Il canto dei «Gòsos» tra penisola iberica e Sardegna. Medio Evo, epoca moderna*, in R. CARIA (a c. di), *I gòsos: fattore unificante nelle tradizioni culturali e culturali della Sardegna*, Mogoro, PTM, pp. 11-34.
- MELE 2007. Giampaolo M., *Appunti storici sul canto «gregoriano» e la liturgia in Sardegna dal secolo VI al XII. Rotte di culto e cultura*, in L. G. G. RICCI (a c. di), *Gregorio Magno e la Sardegna*, Atti del Convegno Internazionale di Studio. Sassari, 15-16 aprile 2005, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, pp. 203-227.
- MELE 2009a. Giampaolo M. (a c. di), *Die ac nocte. I Codici Liturgici di Oristano dal Giudicato d'Arborea all'età spagnola (secoli XI-XVII)*, Cagliari, AM&D.
- MELE 2009b. Giampaolo M., *Catalogo analitico*, in MELE 2009a, pp. 215-352.
- MELE 2009c. Giampaolo M., *Glossario*, in MELE 2009a, pp. 385-395.
- MELE 2010. Giampaolo M., *Un manoscritto arborense inedito del Trecento. Il cod. 1bR del Monastero di Santa Chiara di Oristano. Ristampa rivista dell'edizione del 1985*, Oristano, S'Alvure (II ed.).
- MELE 2017. Giampaolo M., «Gosos/Goigs/Goços» tra Sardegna e penisola iberica: primo repertorio documentale e bibliografico (con fonti inedite), in M. SECHI NUVOLE-D. VIDAL CASELLAS (a c. di), *Sistema integrat del paisatge entre antropització, geo-economia, medi ambient i desenvolupament econòmic, Actes dels Congressos*, Girona, Documenta Universitaria, pp. 225-312.
- MELE 2020. Giampaolo M., *De VII Gaudiis Beatae Mariae Virginis. Appunti storici, metrici, musicali*, «Critica del testo», XXIII/2, pp. 117-138.
- MELONI 2011. Maria Giuseppina M., *Note sul culto mariano in Sardegna tra Medioevo ed Età Moderna e i goccini per la Madonna di Bonaria*, in SERRELI-VIRDIS 2011, pp. 143-158.

- MURGIA 1980. [Josto M.], *Goccius de Santa Maria, postus a postu basciu s'interessamentu de su sacerdotu jostu murgia vicariu parrochiali de nuragus e publicaus me in sa stamperia de franciscu concu in sa bidda de seddori me in s'annu 1980*, [Sanluri, Concu].
- ORANI-ARDU 2000. Anna O.-Marco A., *Contenuti dei quattro libri delle "Memorie" di P. Antonio Sisco. Frate Minore Conventuale di Sassari – 1716 – 1801*, Sassari, Centro Studi Santa Maria di Betlem.
- PORCU 2008. Giancarlo P., *Régula castigliana. Poesia sarda e metrica spagnola dal '500 al '700*, Nuoro, Il Maestrale.
- SECHI 1984. Giovanni S., *Goggius. Raccolta completa delle lodi sacre Sardo-Logudorese-Campidanese per le solennità e feste dei Santi della Chiesa Cattolica celebrantesi in tutta la Sardegna. Corretta sulla scorta di numerosi manoscritti e stampe e ordinata secondo la disposizione del Messale Romano*, Sanluri, Concu (Ristampa dell'ed. del 1934).
- SERRA 1995a. Antonio S., *L'Arxiconfraria de l'Oració i Mort. Estructura i activitat socio-religiosa als sèc. XVI-XVII*, «L'Alguer», 39, pp. 9-16.
- SERRA 1995b. Antonio S., *Contributo alla storia dell'associazionismo confraternale in Alghero. La Confraternita del Rosario nei secoli XVI-XVII*, «Biblioteca francescana sarda», VI, pp. 31-86.
- SERRA 1996. Antonio S., *Los Germans Blancs. Per una storia della Confraternita di Nostra Signora della Misericordia in Alghero nei secoli XVI-XVII*, Alghero, Edizioni del Sole.
- SERRA 2000. Antonio S., *Appunti sulle confraternite devozionali ad Alghero nei secoli XVI-XVII*, in A. MATTONE (a c. di), *Corporazioni, Gremi, e Artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel medioevo e nell'età moderna (XIV-XIX)*, Cagliari, AM&D, pp. 204-217.
- SERRELI-VIRDIS 2011. Giovanni S.-Maurizio V. (a c. di), *Gozos. Componimenti religiosi raccolti nel XVIII secolo da Francesco Maria Marras. Trascrizione critica e studi*, Dolianova, Grafica del Parteolla.

- SERRI 1997. Giuseppe S., *Due Censimenti inediti dei «fuochi» sardi: 1583, 1627*, in B. ANATRA-G. PUGGIONI-G. SERRI (a c. di), *Storia della popolazione in Sardegna nell'epoca moderna*, Cagliari, AM&D, pp. 79-112.
- STRINNA 2015. Giovanni S., *Una testimonianza della lingua genovese a Sassari: gli statuti della confraternita di S. Croce (sec. XV)*, in M. CALARESU et al. (a c. di), *Ricerca in vetrina. Originalità e impatto sul territorio regionale della ricerca scientifica di dottorandi e dottori di ricerca*, Milano, FrancoAngeli, pp. 620-627.
- TAGLIANI-BINO 2011. Roberto T.-Carla B. (a c. di), *Testi confraternali e 'memoria' della Passione a Brescia tra Tre e Quattrocento. Il Planctus Virginis Mariae e la Sententia finalis iudicii dei Disciplini di San Cristoforo*, «Filologia & Critica», XXXVI, pp. 75-124.
- TODA (s.d.). Eduart T., *La poesia catalana á Sardenya*, Barcelona, La Il·lustració catalana.
- TOLA 1850. Pasquale T. (a c. di), *Codice degli Statuti della Repubblica di Sassari*, Cagliari, A. Timon (Riproduzione anastatica Chiarella – Sassari).
- TURTAS 2017. Gloria T., *Il Libro dei gosos di Olzai: prime analisi e descrizione di un manoscritto devozionale del XIX secolo*, «Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna», XXVI, pp. 461-498.
- TURTAS 2020. Gloria T., *I gosos ottocenteschi del sacerdote Francesco Macario Marongiu: la tradizione dei canti paraliturgici ne Il Libro dei gosos di Olzai*, in E.-M. REMBERGER-M. VIRDIS-B. WAGNER (a c. di), *Il sardo in movimento*, Gottingen, V&R unipress, pp. 259-273.
- TURTAS 1999. Raimondo T., *Storia della Chiesa in Sardegna, dalle origini al Duemila*, Roma, Città Nuova.
- TURTAS 2001. Raimondo T., *Alle origini della poesia religiosa popolare cantata in Sardegna*, in TURTAS-ZICHI 2001, pp. 11-22.
- TURTAS-ZICHI 2001. Raimondo T.-Giancarlo Z. (a c. di), *Poesia religiosa popolare della Sardegna centro-settentrionale. Gosos*, Sassari, Industria Grafica Stampacolor.

- TURTAS 2005. Raimondo T., *Due diversi tipi di statuti di confraternite di Santa Croce nella Sardegna settentrionale (secolo XVI)*, in M. G. SANNA (a c. di), *Studi in onore di don Francesco Amadu*, Sassari, Isola Editrice, pp. 107-116.
- USAI 1992. Giuseppina U., *Le confraternite*, in F. MANCONI (a c. di), *La società sarda in età spagnola*, I, Cagliari, Musumeci, pp. 156-165.
- USAI 2000. Giuseppina U., *L'associazionismo religioso in Sardegna nei secoli XV-XVI*, in A. MATTONE (a c. di), *Corporazioni, Gremi, e Artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel medioevo e nell'età moderna (XIV-XIX)*, Cagliari, AM&D, pp. 191-203.
- VIRDIS 1987. Antonio V., *Sos Battùdos. Movimenti religiosi penitenziali in Logudoro*, Sassari, Asfodelo.
- VIRDIS 1988. Antonio V., *Antica devozione sassarese a «Nostra Signora de sa Rosà»*, in P. ATZEI et al., *Santa Maria di Betlem nel 4° centenario dell'incoronazione 1586-1986*, Sassari, Chiarella, pp. 65-78.
- VIRDIS 1990. Antonio V., *Ipotesi di ricerca per una storia dell'associazionismo confraternale in Sardegna*, «Ricerche di Storia Sociale e Religiosa», XXXVII-XXXVIII, pp. 343-358.
- ZIINO 1975. Agostino Z., *Aspetti della tradizione orale nella musica medioevale*, in D. CARPITELLA (a c. di), *L'etnomusicologia in Italia. Primo convegno sugli studi etnomusicologi in Italia*, Palermo, S. F. Flaccovio, pp. 168-187.
- ZUCCA 1988. Umberto Z., *Il servo di Dio P. Francesco Zirano nel clima mariano della sua città*, in P. ATZEI et al., *Santa Maria di Betlem nel 4° centenario dell'incoronazione 1586-1986*, Sassari, Chiarella, pp. 79-108.

SITOGRAFIA

BRONDO 1595. Antioco B., *Parte segunda del llibro llamado historia y milagros de N. Señora de Buenayre*, Callar, Iuan Maria Galcerino.

<http://www.sardegna.digitallibrary.it/mmt/fullsize/2019110515160100003.pdf>
[Digitalizzazione].

MS 655 I. https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=46230
[Scheda].

MS. 655 II. https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=46231
[Scheda]

STATUTI SASSARESI. <http://archivistorico.comune.sassari.it/statuti/>
[Digitalizzazione]

I saggi proposti in questo volume sono il risultato degli interessi di studio maturati negli anni da filologi, linguisti, critici letterari e antropologi, che s'inseriscono pienamente nel solco tracciato alcuni anni fa dalla collana «Filologia della letteratura degli Italiani». L'orientamento di senso trova riscontri e fondamenti scientifici solidi attraverso la restituzione di una testualità policentrica e plurilingue che ha concorso, a suo modo, a costruire dal Medioevo all'età contemporanea il variegato sistema linguistico e letterario dei Sardi. La legittimazione di una società multietnica passa attraverso la valorizzazione della cultura della differenza. Se non si riconosce se stessi come parte di una pluralità non si può parlare di cultura della diversità e perciò di multiculturalismo. Questo patrimonio identitario va inteso e declinato in vari modi: come modalità condivise di concepire e vivere il mondo e la vita, di rapportarsi con l'ambiente e relazionarsi col proprio gruppo in conformità a un apparato mentale di norme interiorizzate, come rapporto tra comunità, territorio ed ecosistema, come lingua (codice primo che veicola tutti i codici che modellizzano una cultura) e rappresentazione di se stessi («auto-modello»), come spazio comunicativo, significativo e simbolico, all'interno del quale il soggetto si struttura sviluppando le sue conoscenze e le sue capacità di orientamento e di «mutamento» nel mondo e nella vita, come consapevolezza, infine, di essere parte di un destino collettivo. Non c'è dubbio che la rivoluzione culturale novecentesca abbia inevitabilmente messo in crisi, insieme al concetto ottocentesco di stato nazione, anche l'idea stessa di letteratura nazionale monolitica e monolingue. Oggi non ha più senso parlare di letteratura italiana o di letteratura sarda, quanto semmai di comunicazione letteraria degli italiani o dei sardi, ossia di sistemi letterari policentrici la cui identità si è storicamente e geograficamente affermata grazie al contributo di più lingue e di più culture.

Dino Manca è professore di Filologia della letteratura italiana all'Università degli Studi di Sassari, dove insegna anche Linguistica italiana e Letteratura e filologia in Sardegna. È socio della Società dei Filologi italiani. Fa parte della Commissione per l'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Grazia Deledda e partecipa ai lavori, in qualità di curatore, della nuova Edizione Nazionale delle Opere di Luigi Pirandello. Il 28 dicembre 2020 ha vinto il Premio Letterario Nazionale «Grazia Deledda». È delegato del Rettore dell'Università degli Studi di Sassari in materia di Lingue e culture della Sardegna e referente scientifico nella stessa materia del curriculum della laurea magistrale in Lettere. È membro del comitato scientifico del «Fondo autografi autori sardi» dell'Università di Sassari. È presidente del «Premio Ozieri» di letteratura sarda e presidente della commissione «Studi deleddiani» del Premio Letterario Nazionale. La sua attività di ricerca ha riguardato più specificatamente il rapporto tra filologia, linguistica e critica letteraria, con particolare attenzione rivolta alla filologia redazionale e d'autore. Ha curato, tra le altre cose, le prime edizioni critiche delle opere di Grazia Deledda (*Il ritorno del figlio*, *L'edera*, *Cosima*, *Elias Portolu*, *Annalena Bilsini*), Giuseppe Dessì (*Tra le carte di Michele Boschino*), Salvatore Farina (*Carteggio Farina-De Gubernatis*), Pompeo Calvia (*Quiteria*) e Antonio Cano (*Sa Vitta et sa Morte, et Passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*). Sempre tra filologia e critica ha scritto sulle opere di Vasco Pratolini e Corrado Alvaro, Salvatore Farina e Giuseppe Dessì, Salvatore e Sebastiano Satta, Antonio Cano e Gerolamo Araolla, Pompeo Calvia e Francesco Cucca, Gavino Ledda, Sergio Atzeni, Publio Dui, Giulio Angioni e Marcello Fois.

La collana «Filologia della letteratura degli Italiani» si propone da una parte di realizzare un significativo corpus di edizioni critiche e dall'altra di tracciare un'articolata mappa tematica e concettuale fatta attraverso ricognizioni ragionate della ricca produzione testuale sarda e italiana. La collana s'inserisce nella più generale e complessa opera di recupero di una testualità plurilingue che ha concorso a costruire nei secoli il variegato sistema linguistico e letterario degli italiani.

Prezzo dei quattro tomi € 50,00

ISBN 978-88-6025-541-9



9 788860 255419