

a cura di Marco Lutz

# Il contrasto poetico

## Musica, poesia, estetica



il Campo



**a cura di Marco Lutz**

# **Il contrasto poetico**

**Musica, poesia, estetica**



---

This work was supported by the Open Access Publishing Fund of University of Cagliari, with the funding of the Regione Autonoma della Sardegna – L.R. n. 7/2007.L.R. n. 7/2007

# IL CAMPO

Collana di studi etnomusicologici in prospettiva interdisciplinare

---

## **diretta da**

Ignazio Macchiarella

Università degli Studi di Cagliari

## **Comitato scientifico locale**

Duilio Caocci

Università degli Studi di Cagliari

Clementina Casula

Università degli Studi di Cagliari

Paolo Dal Molin

Università degli Studi di Cagliari

Marco Lutzu

Università degli Studi di Cagliari

Marco Cosci

Università degli Studi di Cagliari

## **Comitato scientifico internazionale**

Maurizio Agamennone

Università degli Studi di Firenze

Ardian Ahmedaja

Universität für Musik und darstellende  
Kunst Wien, Austria

Enrique Cámara de Landa

Universidad de Valladolid, Spagna

Serena Facci

Università 'Tor Vergata' di Roma

Giovanni Giuriati

Università 'La Sapienza' di Roma

Kristina Jacobsen

New Mexico University, Stati Uniti

Laura Leante

Durham University, Regno Unito

---

L'etnomusicologia contemporanea avverte più che mai l'esigenza di far interagire la propria specifica "tradizione" di ricerche e analisi con altri modi di leggere e interpretare la complessità del fare musica. Un'interazione attiva, non più limitata a prestiti disciplinari bensì promotrice di vere e proprie integrazioni che innervano gli stessi fondamenti teorici e metodologici con l'obiettivo generale di contribuire a definire la musicalità umana come capacità di fare e dare senso alla musica. In questa prospettiva Il Campo delle edizioni Nota vuole richiamare la metafora di uno spazio fertile in cui seminare e coltivare insieme esperienze diverse di ricerca etno/musicologica, di studi letterari, sociologici, di antropologia culturale, mediologia, studi sul cinema, sul teatro e così via.

Tutte le opere pubblicate all'interno della collana vengono sottoposte a processo di doppia revisione anonima tra pari.

Revisione editoriale: Laura Medda

# Indice

Marco Lutz  
Il contrasto poetico: una introduzione. . . . . pag. 7

## **Prospettive diacroniche**

Alessandra Di Ricco  
Aspetti performativi e teorici dell'improvvisazione aulica settecentesca . . . . . pag. 18  
Giampaolo Mele  
«In su milli treghentos est naschida».  
Sul cantore «illetterato» Pirisi, Gramsci, ed Eleonora d'Arborea . . . . . pag. 32  
Serenella Baggio  
Le prime registrazioni dialettali . . . . . pag. 47

## **Il contrasto poetico in Sardegna**

Nino Cornelio Molinu  
Considerazioni inattuali per un'ermeneutica della gara poetica sarda  
tra *nesiòtes* e *mesogaiòtes*. . . . . pag. 68  
Maurizio Virdis  
Riflessioni su retorica e testualità della gara poetica in Sardegna . . . . . pag. 99  
Daniela Mereu  
La variazione linguistica nella poesia improvvisata campidanese  
tra etnografia e teoria sociolinguistica. . . . . pag. 113

Paolo Bravi e Teresa Proto

Epistemologia del verso cantato: il caso dell'*arrepentina* della Sardegna  
centro-meridionale. . . . . pag. 129

Marco Lutz

I giovani de *s'arrepentina* come comunità di pratica:  
un resoconto audiovisivo . . . . . pag. 158

Diego Pani

Attraverso lo schermo. Esperienze mediatizzate di poesia improvvisata. . . . . pag. 177

### **Altre forme del contrasto poetico**

Giovanni Ragni

*Il chjam'è rispondi* e le sfide del presente.

Alcune considerazioni a partire da una ricerca sul campo in Corsica. . . . . pag. 190

Matías Isolabella

*Hermanados por la décima*: la payada rioplatense e i festival . . . . . pag. 206

Daniela  
Mereu

## **La variazione linguistica nella poesia improvvisata campidanese tra etnografia e teoria sociolinguistica**

### **Introduzione**

Scopo del presente articolo è fornire un contributo allo studio dei meccanismi soggiacenti la variazione linguistica nella poesia improvvisata sarda di area campidanese. Nello specifico, verrà presentata un'analisi di tipo empirico sperimentale, i cui risultati saranno interpretati con gli strumenti teorici della sociolinguistica e dell'etnografia. Allo scopo di esplorare i meccanismi di variazione presenti in questa tradizione di poesia estemporanea, verrà analizzata nel dettaglio una variabile fonetica del campidanese, il rafforzamento della nasale in posizione intervocalica.

Dopo un inquadramento generale della componente testuale nella gara poetica campidanese e un'illustrazione essenziale del *mutetu longu* saranno presentati i caratteri generali della poesia improvvisata campidanese. Un'ulteriore discussione di tipo teorico sarà riservata alla teoria sociolinguistica a cui si farà riferimento e a come questa possa essere applicata al particolare evento poetico studiato. La parte analitica sarà suddivisa nell'analisi fonetico-acustica e nell'analisi etno-sociolinguistica.

### **La componente testuale nella gara poetica campidanese**

Dagli studi sulle pratiche poetiche orali emerge come la maggior parte di essi abbia assunto il testo come punto di partenza; oggi, nonostante questo

approccio sia ancora diffuso, non esiste più la convinzione universale che la componente testuale sia il *focus* centrale della ricerca nel campo delle *performance* orali (Finnegan 2001: 90). Nell'affrontare uno studio di carattere linguistico che abbia come fuoco di indagine una *performance* poetica orale è essenziale tenere a mente che l'oggetto di analisi su cui ci si concentra (la lingua) rappresenta solamente una delle diverse componenti che caratterizzano una *performance* orale (Havelock 1963; Ong 1967, 1982; Finnegan 1977; Zumthor 1983; Foley 2002) che, nel caso specifico della gara poetica campidanese, è di carattere improvvisato, poetico e cantato. La gara poetica campidanese, detta anche *cantada*, può essere definita infatti come «una performance in cui la voce, il corpo, la gestualità, la relazione con il pubblico, lo spazio e il tempo, l'ambiente sociale, la conservazione nella memoria ecc. sono elementi essenziali e vincolanti e non ingredienti di contorno» (Bravi 2010: 50).

Assodata pertanto la complessità di questa particolare tipologia di evento poetico, pur tuttavia non si può negare la rilevanza della componente verbale perché è mediante la stesura dei versi che i poeti (*cantadoris*) sviluppano l'argomento della controversia e si sfidano, mostrando da un lato le loro abilità poetiche (di improvvisazione e mnemoniche) e le conoscenze possedute sui vari settori del sapere e, dall'altro, la loro competenza nella lingua della controversia (il sardo). Spia significativa di tale rilevanza è il fatto che l'elemento linguistico rappresenta uno dei parametri presi in considerazione dal pubblico esperto nella fase di valutazione dell'esecuzione poetica dei poeti improvvisatori.<sup>1</sup> Una esplicitazione e formalizzazione dei criteri ritenuti fondamentali ai fini di un'attenta valutazione della gara è presente in una scheda messa a punto per un concorso di poesia improvvisata tenutosi a Sinnai (CA) nell'estate del 2011. Nella tabella di valutazione che i giudici

---

<sup>1</sup> Per un approfondimento sul ruolo del pubblico nella poesia campidanese si rimanda a Lutz 2004, 2005; Bravi 2010; mentre per la gara poetica logudorese si rinvia a Manca 2009.



del concorso erano chiamati a compilare, tra i parametri a cui attribuire un voto è presente anche *imperu de sa lingua* ('impiego della lingua').

Il peso che l'elemento verbale ricopre in una *cantada* è evidente anche nella lunga tradizione di *libureddus* ('libretti') che la tradizione di poesia estemporanea sarda vanta. Oggi si ha ancora traccia di tantissime *cantadas* avvenute nel periodo precedente la diffusione degli strumenti per la registrazione sonora grazie ai libretti, realizzati dagli 'scrivani', che da sotto il palco trascrivevano gli scambi poetici, stampati in seguito dalle tipografie locali. Grazie a questa pratica, di cui si hanno le prime attestazioni a partire dalla seconda metà dell'Ottocento (cfr. Zedda 2011), molte delle gare poetiche del passato hanno avuto modo di arrivare fino a noi (sotto forma di testi scritti). Ancora oggi molti degli appassionati esperti di poesia improvvisata leggono questi *libureddus* e ricordano a memoria alcuni passaggi ritenuti memorabili per la loro particolare arguzia o eleganza poetica.

Dalle poche osservazioni fin qui presentate appare chiaro pertanto come il testo verbale rappresenti una componente rilevante della gara ma non la *performance* nel suo complesso. È in questa prospettiva di analisi che si inserisce questo contributo.

## La struttura del *mutetu longu*

Nonostante la struttura della gara poetica campidanese e del *mutetu longu* in particolare siano state ampiamente descritte dagli etnomusicologi (Lutzu 2005; Zedda 2009; Bravi 2010), per le finalità di questo studio appare opportuno richiamarle almeno nei loro punti essenziali.

La *cantada* si compone di due macro-strutture: la *mutetada* e la *versada*, che fanno riferimento a due diversi tipi di componimenti poetici, il *mutetu longu* e il *versu* rispettivamente. A ognuna di queste due parti corrisponde anche

un diverso accompagnamento musicale: nel caso della *mutetada* i poeti sono accompagnati da un coro di due uomini (*bàsciu e contra*), che producono un accompagnamento di tipo gutturale; mentre nella *versada*, invece, il ruolo di accompagnamento è svolto da un chitarrista. Alla *cantada* partecipano quattro *cantadoris* che si sfidano in uno schema a incrocio (il primo poeta dialoga con il terzo, il secondo con il quarto). Considerato che per la presente analisi si è fatto riferimento solo alla sezione della *mutetada*, in virtù delle sue peculiarità testuali, ci limiteremo qui a dar conto solo di questa parte. Il poeta che apre la gara (*su fundadori*) propone, sotto forma di distico allegorico, l'argomento della gara, di cui vengono dati degli indizi a ogni giro di interventi, fino all'ultimo *mutetu*, nel quale viene completamente esplicitato al pubblico e agli altri poeti.

Nella *mutetada* ogni poeta, durante il suo intervento, realizza un *mutetu longu*, formato da due parti: la *sterrina* e la *cobertantza*, le quali compongono la struttura metrico-testuale implicita, che non corrisponde all'intero sviluppo testuale, ovvero allo svolgimento concreto che il poeta produce. Infatti, quest'ultimo, a partire dai versi costituenti la struttura implicita, sia nel *versu* che nel *mutetu longu*, dà vita ad uno sviluppo testuale (*arretroga*) in diverse strofe (*torradas*), attraverso un complesso sistema di ripetizioni e di variazioni dei versi (Bravi 2010: 310).

La *sterrina* è composta generalmente da otto versi, mentre quelli che compongono la *cobertantza* sono sempre due, i quali al loro interno contengono le parole-rima che successivamente dovranno essere chiuse dai versi della *sterrina*. Nonostante nell'esecuzione la *sterrina* preceda la *cobertantza*, quest'ultima ha invece la priorità per quanto riguarda la sua elaborazione nella mente del poeta: il *cantadori* compone dapprima i due versi di *cobertantza* e, sulla base delle parole in essi contenute, realizza la *sterrina*. Ogni parola della *cobertantza* rima con un verso della *sterrina*: l'ultima parola del secondo verso della *cobertantza* rima con il primo verso della *sterrina*, la seconda parola del primo

verso della *cobertantza* rima con l'ultima parola del primo verso della *cobertantza*, la penultima parola del secondo verso della *cobertantza* rima con il terzo verso della *sterrina* e così via, in uno schema a zig-zag, definito *a schin' 'e pisci* (ovvero 'a lisca di pesce'). Poiché tale complesso meccanismo rimico risulta più chiaro se rappresentato graficamente, si riporta di seguito la struttura di un *mutetu longu*, composto dal poeta improvvisatore Enea Danese.

### *Sterrina*

1 Pastoreddu su sulitu sonas  
 2 Cant'amori a sa terra ti ligat,  
 3 Su beranu parit chi imbitis  
 4 E natura mama t'imprassat  
 5 Sa sonada tua, aici dinnia,  
 6 Fueddat a su bentu cumpàngiu  
 7 Chi in is arrocas dd'at iscrita  
 8 E in su fronti de dònna brebei

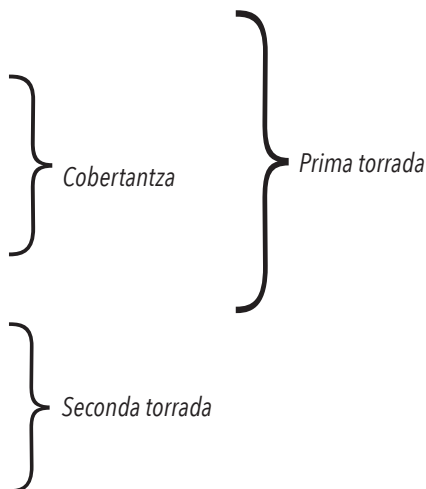
Pastoreddu su sulitu sonas

8      6      4      2  
 Su ***pei istràngiu passat i apetigat***

7      5      3      1  
***Poita, o Sardinnia, citis e perdonas***

Cant'amori a sa terra ti ligat

Cant'amori a sa terra ti ligat  
 Poita, o Sardinnia, perdonas e citis  
 Su pei istràngiu passat i apetigat  
 Su beranu parit chi imbitis



## La lingua della poesia orale: il ‘campidanese generale’

Dopo aver dato conto del ruolo del testo nella *cantada* e aver illustrato a grandi linee i tratti più salienti di questa pratica poetica, si fornirà ora qualche indicazione in merito alla lingua d’uso, per poi focalizzarci nel dettaglio sulla tradizione campidanese.

Dagli studi linguistici esistenti emerge un tratto comune alle varietà linguistiche delle diverse tradizioni di poesia improvvisata diffuse nel territorio italiano, ovvero il loro carattere artificiale e letterario (Sanga 1979). Nella poesia improvvisata toscana, accanto all’italiano, che funge da modello, si ritrovano elementi aulici, dialettalismi e tratti tipici dell’italiano popolare. Inoltre, è possibile individuare anche tratti di *koinè*, intesa come processo di sregionalizzazione e di censura dei tratti più locali delle aree linguistiche di provenienza dei poeti e quindi dei tratti più marcati in diatopia. Tutti questi elementi hanno portato Giannelli (1987: 71) a parlare di ‘lingua mista’.

Per quanto riguarda la Sardegna, le sue due forme principali di poesia improvvisata, campidanese e logudorese, assumono come modelli linguistici due macro-varietà del sardo impiegate prevalentemente in ambito letterario: il ‘logudorese letterario’, caratterizzato da un registro elevato del logudorese comune e basato sostanzialmente sulla varietà del logudorese centrale influenzata in modo progressivo dal logudorese nord-occidentale (Viridis 1988: 907), e il ‘campidanese generale’, modellato sulla varietà diastratica e diafasica alta del dialetto cagliaritano (Viridis 1988: 897; Paulis 2001: 164-165). Questi due modelli non corrispondono a reali varietà linguistiche ma rappresentano due forme di *koinè*.

Quanto alla varietà impiegata nel meridione dell’isola, da una ricerca empirica che ha preso in esame dieci gare poetiche è emersa l’esistenza di una *koinè* (Mereu 2014), intesa come una varietà caratterizzata dall’eliminazione delle forme linguistiche avvertite come troppo locali e modellata

sul dialetto del centro urbano più importante (cfr. Regis 2012). In estrema sintesi, l'indagine ha messo in rilievo la tendenza da parte dei poeti a non impiegare le peculiarità diatopiche proprie delle loro aree di provenienza e una maggiore aderenza al modello di riferimento, ovvero alla varietà diastratica e diafasica alta del dialetto di Cagliari. L'analisi ha registrato, per esempio, un impiego ridotto da parte dei poeti originari di Sinnai dell'allungamento della nasale alveolare [n] e della approssimante laterale alveolare [l] in posizione intervocalica, tratti tipici del loro dialetto, sostituiti dalle varianti scempie, previste dalla varietà alta cagliaritano. Altro dato di analogo interesse è la mancanza nella varietà dei poeti di Quartu Sant'Elena (CA) della vibrante uvulare [R], realizzazione della laterale alveolare /l/, che viene prodotta come [l], secondo il modello della parlata sarda del capoluogo.<sup>2</sup>

## Teoria sociolinguistica e poesia improvvisata

L'obiettivo del presente studio è duplice: da una parte si intende fornire i primi dati sperimentali a partire dal corpus analizzato nel 2014 su base impressionistica e, dall'altra, si esploreranno eventuali fattori che regolino l'uso dei tratti marcati in diatopia, delle 'deviazioni dalla norma'<sup>3</sup> che emergono durante la *performance* poetica. Pertanto, se nello studio precedente il fine era stato di verificare sulla base di dati empirici l'effettiva esistenza di una varietà comune della poesia campidanese e di delinearne i caratteri fondamentali, in questa occasione *focus* di indagine saranno i tratti fonetici diatopicamente marcati, ovvero le varianti che, secondo la norma condivisa di riferimento, non dovrebbero essere realizzate durante le *performance*. In particolare, lo studio mira a esplorare se nell'esecuzione della gara poetica i *pattern* delle

<sup>2</sup> Per una descrizione sincronica fonetica della varietà cagliaritano si veda Mereu 2019.

<sup>3</sup> Con 'norma', in questo caso, si intende la varietà di riferimento per la lingua della poesia improvvisata.

variabili linguistiche sono regolati, oltre che da vincoli di tipo linguistico, ritmico-prosodici ed extra-linguistici, anche dai fattori che in genere regolano la variazione stilistica del parlato. Al fine di verificare questa ipotesi, si cercherà di capire se il modello teorico sociolinguistico dell'attenzione al parlato (*attention to speech*), elaborato da Labov (1966, 1972, 2001) per lo studio della variazione *intra-speaker* nel parlato dell'intervista sociolinguistica, può contribuire alla spiegazione dei *pattern* di variazione della variabile presa in esame. In sintesi, secondo il 'principio dell'attenzione', gli stili possono essere ordinati lungo un'unica dimensione, misurata dal grado di auto-monitoraggio al parlato. Gli stili più spontanei si posizionano a un'estremità del *continuum*, mentre gli stili più sorvegliati all'estremo opposto (Labov 1972: 112). Quanto maggiore sarà l'attenzione che un parlante rivolge al parlato, tanto più alto sarà il grado di formalità dello stile usato.

Sebbene si tratti di poesia improvvisata cantata, le dinamiche che regolano la sfida poetica e l'improvvisazione accomunano molto questa pratica al parlato di tipo dialogico. Sembra quindi interessante verificare se la distribuzione delle varianti marcate è determinata, almeno in parte, anche dall'auto-monitoraggio dei poeti nei confronti della lingua. Gli elementi che contribuiscono a rendere questa tipologia poetica particolarmente fertile per un'applicazione del paradigma laboviano sono: l'estrema difficoltà di esecuzione, che richiede uno sforzo mnemonico significativo, come è stato mostrato nell'illustrazione dello schema rimico-testuale; il carattere di improvvisazione; l'utilizzo delle medesime parole nella stesura delle diverse strofe, che permette l'analisi degli stessi *item* lessicali e quindi della variabile fonetica nei medesimi contesti fonologici.

Data l'ipotesi di ricerca, i poeti dovrebbero essere più fedeli al modello di prestigio, ovvero al campidanese generale, in quelle parti in cui si ha una maggiore attenzione e concentrazione, verosimilmente nelle parti iniziali della gara, per esempio il primo giro.

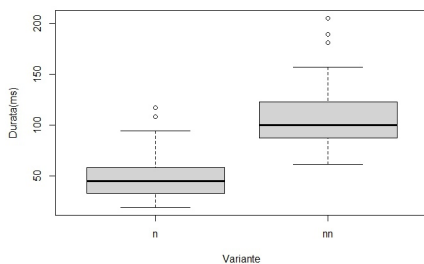
## Analisi della variabile

### Analisi fonetico-acustica

La variabile esaminata è il rafforzamento della nasale alveolare in posizione intervocalica, ovvero la realizzazione di /n/ prodotta come [nn] invece che come [n], es. *sanu* ['sannu] ‘sano’. Si tratta di un fenomeno marcato in diatopia e caratteristico della zona identificata come ‘Cagliari e il suo *hinterland*’ (Viridis 1988) e in modo particolare dell’area che comprende Settimo San Pietro, Sinnai e Maracalagonis.

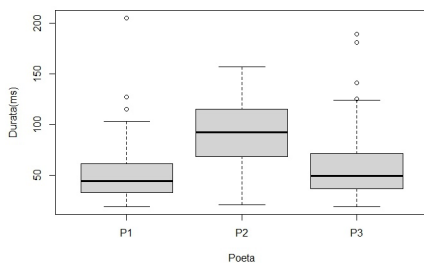
Considerato il fenomeno oggetto studio, il campione dei poeti è composto da tre *cantadoris* originari di Sinnai (P1, P2, P3), che prendono parte a una *cantada* svolta a Sinnai in occasione della festa di San Bartolomeo il 22.09.2014. L’intera cantata (2h 38 minuti) è stata integralmente trascritta con il *software* di annotazione linguistica Elan (Sloetjes e Wittenburg 2008). Per lo studio acustico della variabile, tutte le occorrenze contenenti /n/ in posizione intervocalica (242) sono state estratte e poi segmentate per mezzo del *software* Praat (Boersma e Weenink 2019). La segmentazione è stata effettuata sulla base dell’informazione spettroacustica e ha tenuto conto dei seguenti segnali acustici: l’improvviso cambiamento nello spettrogramma, indice della formazione della chiusura articolatoria; la struttura formantica, simile a quella di una vocale con bande di risonanza più deboli; la frequenza della prima formante, posizionata a frequenze molto basse (a circa 250 Hz) e, infine, la presenza di un’ampia regione priva di energia sopra la prima formante (Ladefoged & Johnson 2011). L’etichettatura, eseguita sulla base dell’ispezione uditiva e visiva (spettrografica), ha condotto all’individuazione di due varianti allofoniche di /n/: [n] e [nn]. Ai fini dell’analisi acustica, sono stati estratti con uno *script* i valori delle durate consonantiche, la cui osservazione ha messo in evidenza la bontà dell’etichettatura eseguita. Il *boxplot* (Fig. 1) mostra, infatti, come le varianti identificate come [n] ab-

biano valori di durata significativamente più bassi dei valori delle varianti etichettate come [nn].



**Fig. 1** - *Boxplot* raffigurante la durata delle due varianti di /n/.

Se osserviamo la distribuzione della durata consonantica tra i diversi poeti, notiamo come P2 sia il poeta che produce le varianti di /n/ con una maggiore durata consonantica (Fig. 2). Considerato il numero esiguo di poeti presi in esame e avendo analizzato una sola gara, questo dato si mostra necessario solamente al fine di verificare che le occorrenze di nasali rafforzate non siano limitate a un singolo poeta e che quindi non si tratti di un elemento idiosincratico.

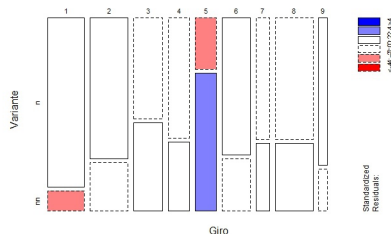


**Fig. 2** - *Boxplot* raffigurante la distribuzione della durata consonantica di /n/ per poeta.



## Analisi della variabile in funzione dello sviluppo della gara

Allo scopo di verificare se la distribuzione delle varianti della variabile /n/ intervocalica possa essere spiegata (almeno in parte) dai fattori che regolano la variazione stilistica del parlato, i *pattern* di variazione di /n/ sono stati esaminati in relazione allo sviluppo dell'esecuzione poetica. Questo tipo di analisi è stato svolto su due piani diversi: il primo livello ha riguardato la macro-struttura della gara, e quindi l'articolazione della *performance* nei diversi giri, costituiti dall'alternarsi degli interventi dei quattro poeti, mentre per quanto concerne il secondo livello, l'analisi si è incentrata su ogni singolo intervento di ciascun poeta e quindi sullo sviluppo del *mutetu longu*. Lo studio del livello più generale della gara ha condotto ai risultati presenti nel diagramma a mosaico<sup>4</sup> (Fig. 3) che raffigura la distribuzione e il peso delle varianti per ogni giro. Il grafico mette in evidenza come la variante marcata [nn] non solo viene usata molto di rado nei primi due giri, ma il primo giro ha anche un peso determinante nello sfavorire la produzione della forma allungata. Il giro che invece ne favorisce fortemente la sua realizzazione è il quinto. Pertanto, è evidente che la produzione delle forme marcate di /n/ emerge maggiormente nelle fasi avanzate della gara e non nella prima fase, quella in cui si presuppone che il poeta abbia una maggiore attenzione nei confronti della sua esecuzione.



**Fig. 3** - Diagramma a mosaico raffigurante la distribuzione e il peso delle varianti per ogni giro.

<sup>4</sup> In questo diagramma, creato sulla base di un test chi quadrato, i colori verso il blu indicano un'associazione positiva tra una data variante e il giro in cui essa occorre, mentre i colori verso il rosso un'associazione negativa.

Oltre a questa considerazione di carattere generale, è possibile fornire un'interpretazione più precisa su base etnografica. Esplorando più da vicino la struttura della gara e le modalità con cui si sviluppa la sfida emerge infatti un'interessante correlazione tra lo sviluppo della tensione agonistica e la distribuzione delle due varianti nel corso della gara. La *cantada* mostra un andamento abbastanza definito per quanto riguarda l'acuirsi della tensione e dell'elemento agonistico durante l'esecuzione. A tal proposito, Zedda (2007) suddivide lo sviluppo della *performance* in tre momenti principali: a) i primi tre giri, orientati alla presentazione e allo sviluppo dell'argomento, trattato in modo allegorico; b) la fase centrale, durante la quale prende vita l'intreccio, ovvero il dialogo diretto, in cui «si misura l'abilità dialettica dei cantadoris, la tattica del combattimento, l'impiego dei toni più decisi» (Zedda 2007: 70); c) la fase finale, articolata in *presèlliu* (il penultimo giro di interventi), caratterizzato da toni meno forti, e *giro 'e sèlliu*, l'ultimo giro, ovvero il giro dei saluti, formato da *mutetus* che mostrano una forma quasi standardizzata, con espressioni ricorrenti, talvolta formulaiche, finalizzate a salutare il pubblico e a rendere onore al santo al quale è dedicata la festa (Fig. 4).

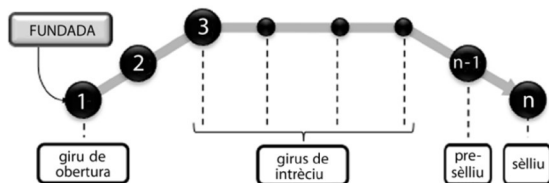


Fig.4 - Schema raffigurante lo sviluppo del discorso e della tensione nella cantata (Bravi 2010: 357).

L'andamento della curva relativa alla tensione agonistica durante la gara ricalca quasi perfettamente la curva della durata consonantica di /n/. Dal confronto è possibile affermare che la produzione di varianti marcate aumenta all'aumentare della componente agonistica, fino ad arrivare al suo picco nel quinto giro. Esiste pertanto una forte correlazione tra l'impiego

delle varianti marcate e il momento della gara in cui esse occorrono: in altri termini, la variante marcata viene prodotta maggiormente nelle fasi in cui i poeti si scontrano e si intrecciano, caratterizzate da toni di sfida molto forti. Una spiegazione a tale comportamento può essere rintracciata quindi nel maggiore coinvolgimento emotivo da parte dei poeti nei giri centrali della gara, durante i quali tutta la concentrazione dei poeti è rivolta al contenuto veicolato dai versi, diretti ai colleghi con i quali ‘intrecciano’. Dunque, in una prospettiva laboviana, il meccanismo di auto-monitoraggio per il quale l’attenzione nei confronti del parlato regola il tipo di registro in questo caso è rafforzato da elementi di carattere etnografico legati alla specificità dell’evento che si sta analizzando.

A livello della singola esecuzione poetica, e quindi delle *torradas*, si rileva lo stesso tipo di *pattern* (Fig. 5): la variante [nn] viene usata maggiormente verso la metà dell’esecuzione poetica (quarta e quinta *torrada*). Sembrerebbe quindi esserci una correlazione anche tra lo sviluppo del *mutetu* e l’andamento della variabile, relazione che si concretizza nell’attivazione di una determinata variante, [nn], nelle parti centrali dello sviluppo del *mutetu*. Anche in questo caso i dati registrati possono essere interpretati nell’ambito della teoria dell’*attention to speech*, nel senso che ad ogni nuovo intervento il poeta riserverà il massimo della concentrazione alle prime strofe, mentre l’attenzione andrà diminuendo con il progressivo sviluppo del *mutetu*.

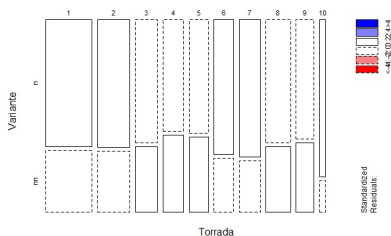


Fig. 5 - Diagramma a mosaico raffigurante la distribuzione e il peso delle varianti per ogni torrada.

## Conclusioni

Dalle considerazioni presentate, si può notare pertanto come la distribuzione delle varianti mostri una correlazione con il meccanismo di auto-monitoraggio dei poeti nei confronti della lingua, e come questo a sua volta sia legato alla maggiore o minore intensità della componente agonistica nei diversi momenti di svolgimento della gara.

Nonostante la correlazione registrata sia chiara, tuttavia, per rendere più robusti i risultati di questo studio preliminare, sarà necessario ampliare l'analisi a un numero maggiore di gare poetiche. Inoltre, un'ulteriore estensione della ricerca riguarderà l'analisi di altre variabili fonetiche, riferibili sia al gruppo dei tre poeti presi in considerazione, e quindi riguardanti le peculiarità diatopiche della varietà di Sinnai (per esempio, il rafforzamento della laterale alveolare [l] in posizione intervocalica) sia a variabili riferibili ad altre sottovarietà del campidanese (per es. il Sulcis).

Oltre a un allargamento del corpus e delle variabili linguistiche, sarà indispensabile poi esplorare per ogni variabile analizzata l'eventuale influenza di altri vincoli sulla distribuzione delle diverse varianti, quali fattori di ordine linguistico (contesto fonologico, accento lessicale, struttura della sillaba, aspetti ritmico-prosodici) ed extralinguistici (per esempio, *status* socio-culturale ed età del poeta).

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (2012) *Su cantu de sei. Gara de poesia improvisada Campidanese. 1a Edizioni 2011. Po custodias e avalorai su Mutetu e sa Lingua sarda Sinnu, alliongiu e fermentu de s'identitadi nostra*, Tipografia Ghilarzese, Ghilarza.

Boersma, Paul e Weenink, David (2019) *Praat: Doing phonetics by computer*. <http://www.praat.org>.

Bravi, Paolo (2010) *A sa moda campidanese. Pratiche, poetiche e voci degli improvvisatori nella Sardegna meridionale*, ISRE, Nuoro.

- Finnegan, Ruth (1977) *Oral poetry. Its nature, significance and social context*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Finnegan, Ruth (2001) *Tradizioni orali e arte verbale: il caso speciale del «testo»*, in Pietro Clemente e Fabio Mugnaini (a cura) *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Carocci, Roma: 89-98.
- Foley, John M. (2002) *How to Read an Oral Poem*, University of Illinois Press, Urbana.
- Giannelli, Luciano (1987) “La lingua del contrasto estemporaneo: riflessioni sulla lingua ‘mista’ della poesia popolare”, *Quaderni dell'Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari della Provincia di Grosseto*, 1: 69-78.
- Havelock, Eric A. (1963) *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge.
- Labov, William (1966) *The Social Stratification of English in New York City*, Center for Applied Linguistics, Washington.
- Labov, William (1972) “Some principles of linguistic methodology”, *Language in Society*, 1: 97-120.
- Labov, William (2001) *The Anatomy of Style-shifting*, in Penelope Eckert e John R. Rickford (a cura) *Style and Sociolinguistic Variation*, Cambridge University Press, Cambridge: 85-108.
- Ladefoged, Peter e Keith Johnson (2011) *A Course in Phonetics*, Wadsworth, Boston.
- Lutzu, Marco (2004)-(2012) «*La passione era più grande dei sacrifici*». *Il ruolo degli appassionati nella poesia improvvisata campidanesa*, in Paolo Bravi, Daniela Mereu e Ivo Murgia (a cura) *A campu. Archivi e ricerche di poesia orale a Villasimius*, Alfa Editrice, Quartu S. Elena: 55-67.
- Lutzu, Marco (2005) “Poesia e musica, performance e fruizione. La poesia improvvisata in area campidanesa”, *Nae*, 10: 21-24.
- Manca, Maria (2009) *Cantare in poesia per sfidare la sorte. Un approccio antropologico alla gara poetica logudorese*, ISRE, Nuoro.
- Mereu, Daniela (2014) “Per uno studio della lingua della poesia orale campidanesa: aspetti fonetici di un corpus di gare poetiche”, *Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature*, 5/1: 22-55.
- Mereu, Daniela (2019) *Il sardo parlato a Cagliari. Una ricerca sociofonetica*, FrancoAngeli, Milano.
- Murgia, Ivo (2011) *La lingua de is cantadoris*, in Duilio Caocci e Ignazio Macchiarella (a cura) *Progetto Incontro. Materiali di ricerca e analisi*, ISRE, Nuoro: 266-271.
- Ong, Walter J. (1967) *The Presence of the Word*, Yale University Press, New Haven.
- Ong, Walter J. (1982) *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London & New York.
- Paulis, Giulio (1984) *Introduzione e Appendice*, in Max Leopold Wagner [1941] *Fonetica storica del sardo*, Gianni Trois Editore, Cagliari: VII-CVIII.
- Paulis, Giulio (2001) *Il sardo unificato e la teoria della pianificazione linguistica*, in Mario Argiolas e Roberto Serra (a cura) *Limba lingua language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, CUEC, Cagliari: 155-171.
- Sanga, Glauco (1979) *La lingua del canto popolare italiano, in Il linguaggio del canto popolare*, Giunti-Marzocco, Firenze: 31-38.
- Virdis, Maurizio (1978) *Fonetica del dialetto sardo campidanesa*, Edizioni della Torre, Cagliari.
- Virdis, Maurizio (1988) *Sardisch: Areallinguistik. Aree linguistiche*, in Günter Holtus, Michael Metzeltin e Christian Schmitt (a cura) *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Niemeyer, Tübingen,

IV: 897-913.

Viridis, Maurizio (2013) *La varietà di Cagliari e le varietà meridionali del Sardo*, in Giulio Paulis, Immacolata Pinto e Ignazio Putzu (a cura) *Repertorio plurilingue e variazione linguistica a Cagliari*, Franco Angeli, Milano: 165-180.

Wagner, Max Leopold [1941] (1984) *Fonetica storica del sardo*, introduzione traduzione e appendice di Giulio Paulis, Gianni Trois Editore, Cagliari.

Zedda, Paolo (2007) *La cantada campidanese “a fini”*, in AA.VV., *Su cantu de sei in Sardinnia. “Su Mutetu”*, Comune di Quartu S. Elena-Alfa Editrice, Quartu S. E.: 69-82.

Zedda, Paolo (2009) “The Southern Sardinian Tradition of the Mutetu Longu: A Functional Analysis”, *Oral Tradition*, 24/1: 3-40.

Zedda, Paolo (2011) *La tradizione sarda meridionale de su mutetu longu*, in Duilio Caocci e Ignazio Macchiarella (a cura) *Progetto Incontro. Materiali di ricerca e analisi*, ISRE, Nuoro: 164-173.

Zedda, Paolo e Marco Lutz (2012) *Poesia improvvisata*, in Francesco Casu e Marco Lutz (a cura) *Enciclopedia della Musica Sarda*, vol. 14, L'Unione Sarda, Cagliari.

Zumthor, Paul (1983) *Introduction à la poésie orale*, Editions du Seuil, Paris.