

MAMMUTTONES

di Francesco Naseddu (2002)

Origine del nome e significato

Nel vocabolario sardo di Giovanni Spano si legge: *Mammuzzoni*, che nella variante gallurese, sarebbe uguale a “*arzagogo*”, e rimanda ad “*incurvu*”. A questo termine, in senso figurato nella parlata logudorese, fa corrispondere: miserabile, arzagogo, uomo vile, da nulla. Nel vocabolario del Battaglia, l'unico tra quelli consultati che ne faccia cenno, arzagogo sarebbe uguale a straniero o, come aggettivo, strano.

Qualche rigo appresso, sempre nel vocabolario dello Spano, si trova: “*Mamuttone*, logudorese *mamuzzoni*: spaventacchio”.

Wagner. *Mamutthone*: spauracchio, fantoccio (nei campi e negli orti per spaventare gli uccelli). Poi aggiunge: «*mamutthones* si chiamano a Mamoiada le maschere di legno che portano alcuni partecipanti alla curiosa e certamente antichissima cerimonia di carnevale che è caratteristica di questo paese di montagna. Anche quelli che portano tali maschere vengono chiamati “*sos mamuthones*”».

Termina con questa osservazione: «In Sardegna (ma dove se non in Sardegna?) il vocabolo è stato sfigurato popolarmente in vari modi, per influsso di *malu...*». Ad esempio cita: *malmuntone* (Padria), *mal'muttone* (Oschiri). Il Wagner, pur senza volerlo, ha il merito di averci fornito la chiave per capire l'origine e perciò il significato originario di questa parola. Nessuno sfiguramento popolare; di popolare c'è il rispetto di un antico galateo, ossia di un parlare educato in presenza di persone rispettabili, in netto contrasto con la maschia tendenza odierna per i termini trasgressivi. Infatti, tolto l'aggettivo “*malu*” (usato però come sostantivo), quello che resta del vocabolo, ai tempi in cui è stato introdotto in Sardegna, era una voce che nessuna donna avrebbe pronunciato senza arrossire o non avrebbe pronunciato affatto; così come ordinariamente avviene anche oggi, quando non si voglia fare provocatorio sfoggio di mascolinità. Sì, *muttone* era una parola indecente (una parolaccia), anche se in uso non solo a livello di trivio, ma anche nel linguaggio letterario di finissimi poeti¹.

Ai tempi di Cicerone, un cittadino romano, citato due volte, (*Pro Scauro e Pro Fundanio*), aveva questo non invidiabile cognome, o per meglio dire, soprannome o nomignolo, acquisito, si supponeva, proprio a causa dei suoi costumi non proprio da gentiluomo. Trasferito o forse nato in Sardegna, la sua progenie non si sarebbe estinta, se ancora sussistono nuclei familiari che ne perpetuano il cognome.

Anche Priapo era chiamato con questo nome, il dio pagano protettore degli orti e delle vigne, dove la sua immagine, scolpita in legno, veniva innalzata, bene in vista, a spaventare gli uccelli nocivi. Ma non solo gli uccelli. Erano minacciate anche pene salaci ai ragazzi imberbi o alle ragazze in fiore, nel caso avessero messo piede nel podere protetto. Ed era bene evidenziato anche l'enorme fallo, dipinto di rosso, donde il nome “*ruber hortum custos*”.

Ma cosa cambiava premettendoci “*malu*”.

Per spiegarmi meglio, anch'io premetto due casi di identico uso idiomatico e che ricordo vivamente, nonostante sia trascorso oltre mezzo secolo.

In un crocchio di amici in conversazione, uno di essi ad un certo punto esclamò «*Est bennidu cussu mal' 'efrade*». Conoscevo da poco «il fratello» e non sapevo che cosa gli si addebitasse; ma certamente chi l'aveva presentato con quelle parole voleva far intendere, e ci teneva a rimarcarlo, che c'era stato qualche trascorso riprovevole che non gli faceva fare una bella figura e da cui prendeva le distanze.

Alcuni anni dopo, alla conclusione di un pranzo, la padrona di casa, rivolta alle figlie, disse: «Attide cussu mal' 'e durche». Letteralmente: «portate quel pasticcio di dolce». Era una professione di modestia; ma da caso e dall'altro, come da altri casi possibili, risulta che l'uso di “*Malu*”, nel senso indicato, ricorre quando si vuole o si è costretti a nominare persone o cose di cui si vergogna. Questi casi non sono frequenti. Ma se ne trova qualcuno, a voler frugare in vecchi testi, anche nell'antica parlata toscana.

Nelle *Annotazioni al Primo Cantare. Stanza I del poema “Il Malmantile riacquistato”* di Lorenzo Lippi, si legge: «almantile, antico castello vicino a Firenze... così chiamato quasi – *malum mantile* – non vi essendovi quivi da apparecchiare pè forestieri. Andare a Mantile, in latino = *tenuiter ac sordide hospitari*».

L'immagine fallica di Priapo deve essere stata introdotta in Sardegna fin dal primo insediamento di coloni latini, liberi o servi, secoli prima della colonizzazione bizantina, quan-

do tutti, uomini e donne, conoscevano bene il significato di “*malu*”: “*cussu mal’ e muttone*”. Col tempo, ormai dimenticato il significato originario, le due parole si fusero e la consonante finale liquida di *malu* si assimilò alla iniziale di *muttone* e ne nacque *mammuttone*.

E nacque in parte da un diffuso proposito di bonifica del linguaggio, ma soprattutto dalla naturale evoluzione dell’uso.

Per limitarci al solo influsso religioso, devono essere andate di pari passo l’insofferenza per certe crudeltà, non solo verbali, di fonte pagana, e l’accresciuta socialità (in termini laici per non dire amore del prossimo), dovuta alla comunione di fede e di beni, patrocinata dal clero regolare ed irregolare, Maestro non solo di religione in quelle piccole comunità medioevali dell’Isola.

Ci si può ancora chiedere perchè ai *mammuttones* un nomignolo così spregiativo. E’ chiaro che non possono esserselo dati da soli. Devono averglielo affibbiato, maschera brutta e “*veste*”, con l’effigie bruttissima che davano a Priapo e poi allo stesso spaventapasseri che lo sostituì. Il nome originario deve essere stato un’altro.

Siccome fare ipotesi costa poco, anzi non si paga nulla, ne avanzo una io. Si trovano usati spesso, a vario titolo, e con significato non sempre identico, ma implicanti qualcosa di sacro o di sacrale, due termini “*maimones*” e “*maiumones*”, derivati entrambi, verosimilmente, da “*maima*” o “*maiuma*” (Il Porfirogenito usa anche *maima* al posto di *maiuma*); il che vorrebbe dire “attori della *maiuma* o *maiumada*”.

Quanto precede per ciò che riguarda il nome.

Resta da definire o interpretare un rito che è, come dice Francesco Masala (*Nuova Sardegna*, 5 marzo 1955) «la più ermetica tradizione popolare della Sardegna».

Non ci si potrà arrivare se non attraverso una ricognizione storica del fatto adombrato. Cogliendo l’essenziale da ognuna delle contrastanti opinioni espresse, quasi tutti ci vedono simboleggiata una vicenda dalla quale i Sardi emergono come attori. Però qualcuno li vede come “vinti”, (Francesco Masala), altri ancora come “vincitori” (Raffaello Marchi), altri ancora come “vittime sacrificali” (Massimo Pittau).

I Vinti

Scrivono F. Masala: «*Per noi il rito carnevalesco di Mamoiada ha un carattere palesemente guerresco ed è la simbolizzazione di un fatto storico determinato*». E continua: «*Enucleare, dal fondo di una tradizione popolare che si perde nel buio dei secoli, l’avvenimento storico che l’ha determinata è un problema intricatissimo*».

Comunque ha il coraggio, per il momento, di rifiutare la tesi da altri sostenuta, che la maschera dei *mammuttones* possa considerarsi uno spettacolo commemorativo di qualche uso vigente nel pieno della civiltà nuragica.

Tutto di seguito: «*Possiamo proporre, qui, la teoria: il rito è la manifestazione nella tradizione popolare della scomparsa della civiltà nuragica (civiltà del bue) con la conquista fenicio-punica (civiltà del cavallo)*».

«*I punici importarono in Sardegna lo sconosciuto cavallo... e soggiogarono lentamente i sardi nuragici, cavalcatore di buoi*».

«*I campani bovini sono il simbolo della loro vita pastorale imposta come giogo dai vincitori: lo stesso vestimento dei *mammuthones* (la mastruca sarda rovesciata) è l’indice del ruolo dei sardi prigionieri, mentre il travestimento degli *insokatores* ha carattere palesemente straniero ed indica il ruolo storico dei vincitori*».

«*In via subordinata, la stessa interpretazione storica della tradizione popolare dei «*mammuttones*» di Mamoiada si può spostare alla conquista della Sardegna da parte dei Vandali d’Africa (455-534)*».

«*I «*mammuthones*» invece sono il simbolo del popolo sardo, a piedi, eternamente prigioniero dopo la libera e favolosa stagione dell’età nuragica*».

Le citazioni sopra riportate sono prese da un articolo pubblicato dalla *Nuova Sardegna* in data 5 marzo 1955; articolo riprodotto senza varianti in altri quotidiani del tempo. In un’opera di recente pubblicazione (*Storia del Teatro sardo*, 2^a edizione 1990) lo stesso autore rivela tutt’altro orientamento. Premesso che «*mammuttones, boetones, e zurpos sono permanenze folcloristiche del teatro gestuale sardo*», arriva a questa conclusione: «*Dando valenza scenica non solo al “teatro della parola” ma anche al “teatro del gesto”, una produzione teatrale sarda è individuabile fin dall’età nuragica: la coreografia dei *mammuttones* e degli *issokatores* (p. 11). E’ un prototipo di “teatro improprio” che ha riutilizzato (il Masala scrive però “ritualizzato”, p. 15. N.d.R.) in forma di azione scenica una cerimonia religiosa, un rito di eliminazione, allegoria e iconografia di una antichissima “cultura pastorale”*».

Sono cambiati gli attori: non più sardi vinti e stranieri vincitori.

«Si tratta di un rituale precristiano per eliminare “il male” e propiziare “il bene”: da una parte, il – Mamutone – simbolo della carestia, della malattia, della vecchiaia e, dall'altra parte l'Insoccatore, simbolo della ricchezza, della salute, della giovinezza» (p. 12).

Bisogna convenire che il “teatro gestuale sardo” ne ha fatta di strada per arrivare sino a noi, «attraversando un trimillenario spazio temporale, necessita di una ulteriore spiegazione che travalica la specificità teatrale. Il mondo pastorale sardo non è solo storia di ieri ma è anche storia di oggi; non è folclore ma è un'antica “idea” economico-religiosa, una “cultura” vinta ma non convinta dalla nuova “monocultura petrolchimica”» (pag. 13).

L'abbandono della teoria del “fatto storico determinato” (conquista punica o vandalica), sostituendola «in forma di azione scenica» con «rito di eliminazione» è un chiaro segno di attenzione se non di pieno assenso alla tesi di Massimo Pittau, di cui si parlerà in seguito.

I vincitori.

E' la posizione di Raffaello Marchi, che tratta l'argomento sulla rivista “Il Ponte” (1951).

Scrivo: «*Fra le tante supposizioni che si possono fare intorno all'origine e al significato dei mamutones scelgo quella che mi sembra la meno fantastica: la processione è la cerimonia commemorativa di un avvenimento storico locale... Non è difficile percorrendo la triste storia dei sardi, trovare un avvenimento che possa aver dato origine alla cerimonia dei mamutones. Dal Medioevo fino alle soglie del secolo scorso i Sardi furono moltissime volte assaliti e tormentati da quei pirati e razziatori mussulmani che essi chiamavano e chiamano ancora “Sos Moros”. Ma nell'epoca bizantina, e specialmente in quella immediatamente successiva del governo autonomista dei giudicati, furono i Sardi a vantare qualche vittoria sui saraceni... Nulla ci impedisce di credere che alcuni di questi mori, fatti prigionieri nel luogo del loro sbarco, a Orosei, a Siniscola, a Dorgali, o fra le stesse montagne della Barbagia nelle quali qualche volta si avventurarono, siano stati condotti a Mamoiada o Mamujone dai pastori che li avevano catturati, magari servendosi in questa azione guerresca del laccio pastorale. Concludendo la congettura, si può ancora immaginare che i prigionieri siano stati spogliati e rivestiti della mastruca Sarda, con l'aggiunta del turbante legato intorno al capo della maschera nera con il mento appuntito dalla barbetta, e anche dei campanacci per indicare che gli assoggettati erano finalmente assoggettati e perfino “imbovati”; e i Sardi, poi, abbigliati con i panni dei vinti (cioè con la “veste di turco” o di Moro) in segno di orgoglio e di ammonimento.*»

Non c'è che dire; una bella soddisfazione. Ad ogni modo, la contesa tra Sardi e Mori, risoltasi in una faida estemporanea che sa di fiaba e che sembra rievocare la “perizia” di una “fiction” di Franco e Ciccio, doveva avere questo finale; altrimenti ne veniva compromessa la fama di imbattibilità dei Sardi.

E' compito del solito scettico sollevare dubbi sulla reale storicità del fatto narrato, del resto dato solo come immaginario o immaginato, e sulla verosimiglianza delle modalità di esecuzione. Infatti, se non è difficile credere alle virtù guerresche degli antichi Mamoiadini, non è altrettanto facile credere ad una loro così sfacciata fortuna. Perché o sono troppo fortunati i Mamoiadini o troppo sciocchi quei poveri Mori, i quali si avventurano, sfarzosamente abbigliati, quasi andassero a nozze, fin nel cuore della Barbagia e si lasciano poi catturare, due contro uno, presi al laccio come vitelli di primo latte; e tanto imbelli, poi, da lasciarsi spogliare e indossare, senza reagire, quella umiliante mastruca barbaricina con la completa bardatura, compresa “la maschera nera col mento appuntito dalla barbetta”.

Ma se già i mammutones erano rivestiti della loro regolamentare “divisa”, è segno che esistevano prima che arrivassero i Mori e l'arrivo di questi non ha avuto alcuna incidenza sulla loro origine. Ma allora il problema dell'origine non è risolto, ma si ripropone più arduo di prima. Sembra rendersene conto lo stesso Marchi, che, in cerca di altre soluzioni, batte altre vie e, andando a ritroso nel tempo, di tappa in tappa, arriva, pensate un pò, anche lui sino agli antenati nuragici.

«*Si può anche credere che i mamutones abbiano qualche relazione con i tremila africani inviati da Genserico in Sardegna, e proprio nel centro della Barbagia, o perché erano ribelli essi stessi, secondo alcuni storici, o perché domassero i ribelli Barbaricini secondo altri.*»

«*Ma tutto fa pensare che la mascherata dei mamutones sia più antica del governo autonomista; del dominio Vandalico e di quello Bizantino in Sardegna... Tornando dunque indietro dal Medioevo... possiamo riconoscere nella mascherata Barbaricina un piccolo dramma ricavato dalla vita vissuta, un mimo profano e realistico.*»

«*Se poi indietreggiamo ancora nel tempo... ci può capitare l'avventura di assistere, in pieno secolo ventesimo, sia a un rito totemico di assoggettamento del bue, sia, in un periodo meno remoto, a una di quelle processioni rituali che i Sardi della civiltà nuragica dovevano fare molto spesso in onore dei loro piccoli numi agricoli o pastorali.*»

Va dato atto a Raffaello Marchi di non aver forzato il mistero dei *mamutones* sino ad estorcerne una interpretazione da valere per tutti a prova di critica, contrariamente a quanto hanno fatto altri, dando corso a reviviscenze di ignote forze ancestrali, a personificazioni di concetti astratti di virtù o di vizi e di calamità, ad allegorie di vario genere.

Il Marchi onestamente osserva: «*Il Sardo non ha creato idoli tenebrosi e terrificanti perché la sua fantasia non ha mai oltrepassato i limiti della concretezza e della chiarezza*». Andando oltre si potrebbe dire che il Sardo non ha creato nulla.

L'entrata in scena dei *mamuttones*, nel loro insieme di abbigliamento e di procedere ritmato, così come avveniva sino a non molti anni addietro, non trova nessuno contorno storico ambientale adeguato, si potrebbe dire neppure di paesaggio se non fosse per la *mastruca* che indossano, in nessuno dei periodi della lunga ma poco conosciuta storia delle genti di Sardegna, a cui si può dire che i *mamuttones* appaiano totalmente estranei.

Non è che il Marchi non proponga ipotesi. In primo luogo si pone la domanda «sulla origine e il significato dei *mamuttones*».

La risposta è quella che gli sembra «*la meno fantastica: la processione è la cerimonia commemorativa di un avvenimento storico locale*». Bastava che dicesse “cerimonia ripetitiva” (non commemorativa) di una festa indetta e celebrata per solennizzare “il fatto storico”, ma piaciuta per se stessa e reiterata sino ai nostri giorni, ignorando subito il fatto storico che ne era stato causa o pretesto. Ma, in quale momento cronologico collocarne la nascita? E qui il nostro autore non trova “*ubi consistam*” che gli dia pieno affidamento.

Ogni epoca potrebbe essere quella buona, dalle prime invasioni saracene sino alla mitica età nuragica, la radiosa età dell'oro per gli studiosi sardi allineati, che ne subiscono l'irresistibile fascino.

Aveva scritto: «Tutto fa pensare che la mascherata dei *mamuttones* sia più antica del governo autonomistico sardo; del dominio Vandalo e di quello Bizantino in Sardegna...». Che cosa voglia riassumere in quel “tutto”, non lo dice; presumendo che alluda a qualcosa di determinato, lo si potrebbe individuare nella danza, «che, egli dice, certo appartiene alla sua struttura più arcaica». Che intende dire? Che la “arcaicità” di quel tipo di danza ne fa presumere o addirittura ne documenta la nascita nel contemporaneo “arcaico” periodo in cui fiorì la civiltà nuragica? Non basta il bronzetto del suonatore di piffero, dal quale si può arguire che allora si cantava e si praticava la danza, ma non quale tipo di danza. Ma perché arcaica? Si può dire antica, ma non arcaica, perché del ritmo di essa, non delle origini primordiali che non sono mai documentabili, ma del suo utilizzo in manifestazioni teatrali ed orchestriche ed anche in momenti di impegno civile e militare, abbiamo sicura datazione. Dirò di più. Dirò, ed è facile dimostrarlo, che il ritmo della danza dei *mamuttones* che è (lo anticipo) il ritmo classico dell'anapesto, non solo sopravvive nella danza stessa, ma serve a scandire inni religiosi, civili e carnevaleschi, comunissimi nel patrimonio popolare del canto sardo. Siccome a questo proposito si impone una lunga ed accurata esposizione, se ne parlerà più diffusamente in quel che segue.

Vittime sacrificali.

Scriva il prof. Massimo Pittau (La Sardegna Nuragica. Pag. 181): «*Personalmente oso prospettare l'ipotesi che nella mascherata dei Mamuthones si abbia un relitto etnologico dell'antico rito del “sacrificio dei vecchi”. Le congruenze fra l'attuale usanza carnevalesca e l'antico rito nuragico potrebbero essere, a mio avviso le seguenti 1) La marcia-danza dei Mamuthones si rivela ancora carica dei seguenti elementi di carattere sacrale: a) la danza; b) le maschere paurose, messe per tenere lontani i demoni maligni, e) Gli indumenti femminili indossati dai maschi; f) il silenzio tenuto da tutti i componenti della squadra; g) Il loro quasi totale digiuno; h) La ripetizione del rito per tre giorni; i) Il periodo del Carnevale, che era l'insieme delle feste religiose che segnavano la fine dell'inverno e l'inizio della primavera*».

Le “*maschere paurose*”: sono elemento comune in tutto il teatro antico, dalle prime rappresentazioni filiaciche al nostro Pulcinella. Ma ci si dimentica di dire che gli “*insocatores*” hanno una maschera bianca che riproduce il volto dai bei lineamenti. Siccome ne è stato ripristinato l'uso da poco, dopo non so quanto tempo, può darsi che il prof. Pittau non abbia ancora avuta l'occasione di vederlo, come del resto io; ma non ho mai dubitato della loro precedente esistenza. In epoca classica le maschere servivano a caratterizzare il tipo dei personaggi, i cattivi e i buoni. Ma i “*cattivi*” (in greco *kalòs*) dovevano essere anche brutti, sporchi e poveri e perciò dovevano avere fattezze fisiche spregevoli ed essere vestiti di cenci o di abiti non appariscenti.

I “*buoni*” (in greco *agathòs*) erano necessariamente anche belli, forti, nobili e ricchi, di aspetto dignitoso, e dovevano indossare abiti e coloriti e sfarzosi.

Il rumore dei campanacci. Antiche raffigurazioni pittoriche mostrano servi con un campanaccio assicurato sulle spalle mediante un sistema di cinghie perché fossero facilmen-

te reperibili, o per renderne difficile la fuga. Semplici esigenze di carattere scenico e ricerca di effetto possono aver portato a moltiplicarne il numero.

«Il rovesciamento dei vestiti». Le *mastruche* indossate al rovescio dimostrano solo che lo scopo era quello di occultare il bianco del vello e rendere più facile la fuga a un gruppo di servi o prigionieri, evitando la guardia dei loro padroni o approfittando del buio della notte. Insomma, tutto quanto si può spiegare con motivi pratici o anche banali, senza ricorrere all'appiglio della sacralità.

Si trascrive tale e quale il secondo argomento del prof. Pittau.

«Questo stesso periodo Carnevalesco può far intendere, sul piano strettamente religioso, che il sacrificio e la morte dei vecchi coincidesse con la morte dell'inverno e, sul piano pratico-razionale, che tale morte fosse imposta dalla necessità di liberarsi dei vecchi non più capaci di sostenere le fatiche della transumanza estiva delle greggi».

Il terzo punto suona così: «Le persone prese al laccio potrebbero ancora rappresentare i vecchi legati e trascinati al luogo del sacrificio».

E continua: «Le grandi bevute di vino effettuate dai giovani della squadra potrebbero essere il ricordo dell'ingerimento di bevande inebrianti, opportune per poter affrontare meglio la drammatica operazione dell'uccisione dei vecchi padri, la quale di certo sarà stata non meno crudele per i figli che l'attuavano di quanto lo fosse per i padri che la subivano».

Una risposta adeguata a tutti i “*si può*” o “*si potrebbe*” porterebbe troppo lontano. Mi limito all'ultimo caso, quello delle grandi bevute.

Da che mondo e mondo, quello che il prof. Pittau, eufemisticamente, per riguardo ai suoi amici mamoiadini, chiama grandi bevute di vino (volgarmente dette sbornie), singole o collettive, a Mamoiada come altrove, si verificano in qualunque occasione, ma la spiegazione che se ne può dare è una sola, quella che tutti sanno e capiscono senza dover ipotizzare cruenti misteriosi precedenti etnico-storici o intrugli inebrianti col potere di porre in essere l'eutanasia della coscienza, lasciando, però intatta la volontà di effettuare ugualmente l'uccisione dei vecchi padri.

Lucidissimi, invece, incedono i vecchi morituri, «marciando e alternativamente saltellando». Sono “i saltelli” che qualificano la danza. Ma danzano per amore oppure per rabbia? L'autore ci ha spiegato la ragion d'essere di tutto: delle “*maschere paurose*”, del rumore dei campanacci, del rovesciamento dei vestiti, degli indumenti femminili indossati dai maschi, delle “grandi bevute di vino”, ma non dei “saltelli”.

Struttura metrica del passo.

Ed è venuto il momento di parlarne, seriamente.

Gli antichi Greci, seguiti poi dai Romani, scandivano il passo energico della marcia con ritmo anapestico. Sì, anapestico; caratterizzato dai “piedi” (in termini musicali battute) chiamati “anapesti”. Se qualcuno trovasse difficoltà a farsene un concetto, ogni dubbio sarà chiarito osservando l'andatura, un po' sostenuta, di chi si affretta a raggiungere la scuola o l'officina o lo studio o magari lo stadio. Ogni cento passi, costui, scandisce cinquanta anapesti, pur ignaro quanto si voglia di questa terminologia.

Per esemplificare, è ritmo anapestico il passo slanciato dei portatori dei candelieri che si esibiscono in occasione della festa dell'Assunta, che si celebra a Sassari il 14 agosto. A chi non avesse avuto occasione di assistervi, si può proporre un altro caso: il tipo di marcia delle guardie reali inglesi quando sfilano in qualche solenne parata. E non importa che procedano coi piedi raso terra. E' in ritmo anapestico anche il cosiddetto “passo dell'oca”, in onore in Germania, in Russia e, pare, imitato dai Cinesi.

La sfilata dei “*mammuttones*” precede tutti quanti, portatori dei candelieri, Inglesi, Tedeschi, Russi e Cinesi, pur presentando qualche peculiarità in più. Che ad accompagnarne il ritmo siano i tamburi o le cornamuse o i campanacci non cambia nulla, purché resti immutata la proporzione quantitativa dei tempi. Però il ritmo anapestico ha qualcosa di specifico, per cui non si potrà mai confondere con una lenta e distratta passeggiata. Ma c'è un particolare che differenzia anche la marcia dei pretoriani inglesi, dei militari tedeschi, russi e cinesi da quella dei *mammuttones*, la quale, a sua volta, ha precedenti analoghi, si potrebbe dire quasi identici, in antichi esempi classici.

Il primo si può individuare in quel tipo di canti ritmati, o marce cantate, di cui fu autore Tirteo, coinvolto da protagonista in un evento storico che bisogna rievocare. Storia o leggenda, oppure storia e leggenda insieme, raccontano che gli spartani chiamarono Tirteo a rianimare il morale depresso dei loro guerrieri per la sconfitta subita nella seconda guerra messenica. La riscossa ci fu, per merito, dicono, dei canti patriottici di Tirteo. Ne nacque un genere poetico, l'“*embaterion*” (ἐμβατήριον), canto di marcia e di attacco, in ritmo anapestico. La figura di Tirteo interessa la storia e la letteratura dei Greci e il racconto di storici e letterati ha avuto un effetto fuorviante nel giudizio tradizionale che è rimasto del poeta. Egli con i suoi canti non mirava a far rinascere l'istinto guerresco degli Spartani,

esaltandoli e trascinandoli ad una offensiva senza ritorno. Il coraggio tra gli Spartani non era mai mancato, forse ce n'era troppo. Gli embatteri anapestici rallentavano lo slancio incontrollato, opponendo un effetto frenante atto a coordinare l'attacco, dominando la tensione per consentire la compostezza dei movimenti e rendere più efficaci i colpi. Quindi niente sfide o prodezze individuali ma sostegno reciproco, «piede accanto a piede, scudo appoggiato a scudo, cimitero a cimitero, elmo a elmo e petto a petto» (Tirteo. III. Vv. 31-34).

Purtroppo dei suoi anapesti ce n'è rimasto uno solo (un tetrametro), di cui però, il dimetro finale è catalettico e perciò prende il nome di paremiaco. (Da paroimía: massima o detto proverbiale).

Ho detto “però” non a caso. Infatti il verso paremiaco, nella serie degli anapesti, segna una pausa della marcia, una fermata, sia pur breve. E c'è un motivo. I componimenti in anapesti (per lo più dimetri) non si articolavano in strofe distinte, tutte uguali, come sarebbero le nostre quartine, sestine od ottave, ma costituivano una serie continua, detta ipermetro o sistema anapestico, come una nostra cantica in indecassillabi sciolti. Ma l'ultimo verso della serie si chiudeva con una dipodia catalettica o paremiaca. Se l'intero componimento era troppo lungo o semplicemente lungo, si intercalava a tratti un paremiaco.

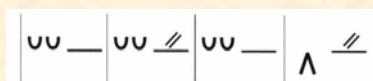
Non tutte le sezioni di un componimento avevano lo stesso numero di versi; spesso avevano diversa lunghezza. Queste note attengono più propriamente alla marcia del coro (*parodos*) che si avvia a prendere il suo posto nel proscenio del teatro, ma sono da considerare attinenti anche agli embateri di Tirteo; anzi visto che l'unico tetrametro che di lui ci resta finisce col paremiaco, si può essere autorizzati a concludere che la sua presenza fosse molto frequente.

Ma offre molto di più al nostro argomento l'esame degli anapesti che compongono la “*parodos*” (ingresso del coro sulla scena).

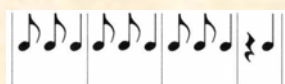
Questo canto d'ingresso non è sempre uguale in tutti gli autori né in tutte le opere dello stesso autore. Il modello più adatto allo scopo che si vuol dimostrare va cercato nelle due tragedie di Eschilo, *Le Supplici* e *I Persiani*, le più antiche, quelle più vicine alle origini e più immuni dalle innovazioni successive.

Nelle *Supplici* la parte della *parodos* eseguita a tempo di marcia si estende per 40 versi e contiene nove “*paremiac*”. Quindi si compone di nove sistemi. Nei *Persiani* la parte della *parodos* corrispondente si compone di 64 versi e i paremiaci sono otto. Perciò le sezioni sono in media più lunghe. Ma quello che veramente conta è che ad intervalli non uguali ma non molto diversi per lunghezza, la marcia subiva un arresto, un “alt”, presegnalato dal rapido susseguirsi delle tre percussioni dell'anapesto puro (le due brevi della tesi e la lunga, conclusiva dell'arsi) e messo in atto con l'arsi dell'ultimo piede dell'ultimo verso, catalettico, della sezione.

Questa movimentata variante nel lento scorrere del ritmo spondaico, riguardava l'ultima dipodia dell'ultimo verso della sezione, dipodia catalettica della tesi dell'ultimo piede, cioè della sillaba che precede l'ictus, essendo l'anapesto un metro ascendente, cioè con l'ictus sull'ultima sillaba del piede. Nei ritmi discendenti la catalessi non presenta alcun problema: l'arsi resta al suo posto e la tesi scompare; negli ascendenti avviene il contrario, l'arsi coincide con l'ultima sillaba del piede, ma non si può sopprimere, perché arsi, e la catalessi agisce sulla penultima. Si prova disagio a chiamare questa catalessi perché siamo abituati a chiamare catalessi la caduta dell'ultima sillaba affievolita del verso e non una sillaba nel corpo di esso. Virgilio Inama (i *Persiani*. Edizione Chiantore. Appendice 2^a. Pag. 88) si esprime così: «Non potendosi ammettere la soppressione di un'arsi, bisognerà contare per mancante non l'ultima sillaba ma la penultima, come abbiamo segnato nello schema». Che è il seguente:



(Ibid. pag. 91). Nella notazione musicale vigente:



Virgilio Inama ha il merito di aver correttamente definito, col nome di pausa, il vuoto lasciato dalla caduta o soppressione della tesi dell'ultimo piede del verso paremiaco. Il simbolo della pausa è Λ che corrisponde alla “l” maiuscola dell'alfabeto greco (lambda), e consonante iniziale di λείμμα (leimma) che nella accezione musicale sta per intervallo o intervallo di mezzo tono, una sillaba breve. Quindi Λ è il simbolo della pausa di una sil-

laba breve (un tempo primo); per una sillaba lunga (due tempi primi) al simbolo predetto si sovrappone una breve lineetta orizzontale: $\overline{\Lambda}$.

Piuttosto teoricamente qualche manuale parla anche di tre tempi primi ($\overline{\Lambda}$) e di quattro ($\overline{\Lambda}$).

Lo schema sopra citato è lo schema dell'intero verso paremiaco; di esso la parte che attiene al nostro tema è l'ultima dipodia (o metro). Si può constatare la perfetta coincidenza, nei tempi e nei modi di esecuzione, tra la chiusura di una sezione della *parodos* e l'identica scansione ritmica praticata dai **mammuttones**, a conclusione di una serie di passi tutti uguali (spondei in funzione di anapesti). Come avviene. Dietro segnale di chi guida la sfilata, in analogia con la funzione dell'epistates o corifeo nel coro della tragedia greca, i mammuttones effettuano due rapide e vigorose percussioni, senza spostarsi in avanti, (le due brevi della tesi dell'anapesto), seguite immediatamente da una percussione finale ancora più forte. Dopo di che restano immobili per qualche istante cioè lasciano trascorrere il tempo della pausa che sta al posto della tesi dell'ultimo piede, che tecnicamente equivale a due tempi. Trascorsa questa pausa, con mossa repentina ed energica battono ancora altro passo, un salto a piedi giunti, omologo ed analogo all'ictus che scandisce l'unica nota residua del piede catalettico, o presunto tale.

A parte la questione lessicale, per quanto riguarda, come è stato detto, i tempi e i modi di esecuzione, c'è perfetta analogia tra la tradizione di Mamoiadina e la tecnica classica, quasi l'una fosse la fotocopia dell'altra.

Ma c'è anche una questione di concetto, oltre che di lessico. Avendo sopra definito il verso conclusivo del sistema anapestico come presunto catalettico, è come se ne avessi negato questa natura, mentre tutti gli autori, Zambaldi (che è il più autorevole) in testa, sono unanimi nel definire catalettici, quando si concludono con la clausola paremiaca, tanto il secondo dimetro rimasto dell'ode di Tirteo, quando i dimetri di cui si compone l'ode anapestica del corteo tragico.

Ora se qualche lettore (sempre che ce ne siano) addottrinato in materia (questi, si, sono rari, ma agguerriti), si accingesse a dimostrare e dimostrasse che quei versi di cui si discute sono veramente catalettici, mentre le conseguenze teoriche sarebbero ininfluenti, l'effetto pratico non smentirebbe la validità dell'impianto della mia tesi, equivalendosi pausa e catalessi.

Lo Zambaldi (pag. 106) si apre la strada con un termine nuovo «inciso». «L'inciso è la cessazione anticipata dell'ultima parte dell'ultimo piede». Riporto alla lettera: «Questa cessazione anticipata licevasi dagli antichi “καταλήξις” (catalessi)». Dunque, posto inciso uguale catalessi, l'autore continua: «Se dunque in un piede discendente l'ultima tesi è soppressa, il ritmo non patisce danno, perché la serie ha tutte le sue arsi. Così, per esempio, una tetrapodia trocaica compiuta non è per nulla diversa da una tetrapodia trocaica catalettica». (pag. 107).

«Ma negli ascendenti la cosa è molto diversa». E continua: «Nei piedi ascendenti (e tali sono gli anapesti), che cominciano con la tesi e terminano con l'arsi, tolta l'ultima sillaba, la serie viene diminuita d'una arsi e quindi scemata, in quanto al ritmo, d'un piede; per esempio, se dalla tetrapodia giambica togliamo l'ultima sillaba, la serie non ha più quattro arsi, ma tre; non è dunque più una tetrapodia, ma una tripodia». (pag. 108).

Altrettanto succederebbe con una tetrapodia anapestica: diventerebbe una tripodia. Il problema è come trovare una tesi (due brevi) per l'ultima arsi di modo che, sopprimendola, il verso possa definirsi catalettico.

Confermata l'intangibilità dell'ultima lunga (arsi) di giambi e anapesti (“questa lunga non poteva sciogliersi in due brevi al termine del verso”) (pag. 128), in presenza di serie «metricamente catalettiche, non potendosi perdere la sillaba su cui cade la percussione del piede, avranno la penultima lunga protrattaper (*τονή*) (tonè) fino ad occupare il tempo di un piede intero» (pag. 130-131). Attuando questo espediente, l'autore (Zambaldi) propone il seguente schema per l'ultima dipodia del tetrametro di Tirteo:

$\overline{\Lambda} - \overline{\Lambda}$

corrisponde a quattro tempi primi).

Siccome nelle serie anapestiche della *parodos* il penultimo piede è quasi sempre un anapesto ($\overline{\Lambda}$), la dipodia intera potrebbe assumere questo schema: ($\overline{\Lambda} - \overline{\Lambda}$).

Un anapesto di sei tempi primi è inconcepibile; perciò dopo la scomposizione la ricomposizione. I primi due tempi se li prende la tesi perché le sono sempre appartenuti; la lunga centrale torna a costituire l'arsi del piede. Che fare degli ultimi due tempi primi?

Ma servono per ridare la tesi all'ultima arsi. Vanamente, perché va nuovamente soppressa perché il verso possa chiamarsi catalettico.

Tutta questa operazione la chiamano “protazione per *τονή*”.

Ma la tonè era un imbroglio; di fatto era un «prolungamento artificiale (io direi abusivo) di suono applicato a sillabe lunghe per farle durare, oltre il loro valore metrico, sino a raggiungere quattro tempi primi».

Non era una legge naturale o un principio razionale incondizionato: somigliava molto di più ad una libertà che si concedevano cantori ed autori (potremmo dire cantautori) a cui subentravano i tecnici per desumerne regole, ossia per fare dell'eccezione norma.

Tutto quanto detto sopra non poteva intaccare la scansione degli anapesti, che era una scansione a cadenze obbligate. Scrive lo stesso Zambaldi: «*Gli anapesti erano il ritmo del passo regolare*», che si può accelerare o rallentare, ma non si può frazionare: non c'è il mezzo passo, il terzo o il quarto di passo o il passo e mezzo; o si cammina o si sta fermi.

Ammonisce sempre lo Zambaldi: «Non tutto il tempo ritmico è occupato dalla melodia o dalla parola. Qualche intervallo può essere occupato anche dalla pausa X (del canto o del suono) mentre si continua a battere il tempo, e perciò anche la pausa ha un valore ritmico» pag. 87. Si legge anche in 5. Agostino (*De Musica*, Lib. III. Cap. VIII. 17): la pausa (*silentium*) è parte integrante del ritmo.

Dato quello che spetta alla pausa, non resta che concludere come si era cominciato: la dipodia finale di un verso paremiaco dovrebbe avere questo schema:

($\cup\cup \leq \overline{\Lambda} \leq$)

Ora, se quella pausa dell'ultimo piede $\overline{\Lambda}$, in qualunque modo la si chiami (*tempus inane*, *silentium*, $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma \kappa\epsilon\nu\acute{o}\varsigma$), si preferisce definirla catalessi, allora quel verso è catalettico e non c'è più polemica, non dimenticando che di fatto non cambia nulla: è solo questione di parole. Tra la battuta dell'ultima arsi e quella della penultima si chiami catalessi o si chiami pausa, deve sempre trascorrere il tempo di una lunga. Ed altrettanto deve accadere dopo la fine del verso. Zambaldi: «*Dicesi verso un sistema ritmico di piedi che termina con una pausa*» (pag. 113).

Ma la (τονή, tonè)? Definirla un imbroglio, come volutamente ho fatto io, è scorretto, ma non troppo. Ma vediamo che cos'è.

Non tutte le tragedie hanno la parodos, il canto d'ingresso del coro al proscenio. In questo caso gli studiosi (ma non tutti) affermano che il coro va ad occupare il suo posto facendo scena muta, cioè senza cantare ma osservando le regolari cadenze del ritmo, omettendo un passo al posto della pausa tra la penultima e ultima arsi.

Se invece la parodos è cantata, quella stessa pausa, di cui sopra, si canta anch'essa, continuando e sommandosi al canto dell'arsi del piede precedente (penultimo), che ne viene così, in modo abnorme, raddoppiato, coprendo il tempo della tesi soppressa dell'ultimo piede.

Questa sarebbe la tonè, che significa prolungamento di una nota cantata o suonata. Donde lo schema proposto dallo Zambaldi (pag. 263):

— | $\cup\cup$ | \leq | \cdot (—) = tetrachronos = quattro tempi primi.

Schema accettato in alternativa a quello proposto sopra ($\cup\cup \leq \overline{\Lambda} \leq$) anche da Vigilio Inama (opera citata, pag. 88), quando si protrae il tempo cantato della penultima arsi (tonè).

Questo fenomeno si verifica anche nei ritmi popolari sardi che seguono la scansione anapestica, come sarà dimostrato in seguito.

Si pone anche qui la domanda: dove può essere nato, insieme con lo spettacolo dei **mammuttones**, questo sistema musicale?

Da nessuno di quanti si sono posti questa domanda è venuta una risposta da prendere sul serio. Se qualche spiraglio di vero è trapelato, questo è servito a chiarire, come meglio non si poteva, che in nessuno dei momenti storici ipotizzati, a qualunque stadio di sviluppo fossero, civile o culturale, poteva aver trovato l'ambiente naturale per la nascita e le condizioni propizie per la sua affermazione nel tempo, uno spettacolo come quello dei **mammuttones**. Le ragioni in negativo non si compendiano nell'uso della maschera, e di quella maschera, perché questo particolare era abbastanza frequente anche in ambienti non affini tra loro; e neppure nel restante abbigliamento; questo, si può ammettere, in tono con l'uso quotidiano locale. Neppure nel pesante contorno dei campanacci.

Non avendo altre congetture con qualche verosimiglianza da proporre, non mi resta altro criterio di orientamento (e mi duole di doverlo fare), che tornare a battere sullo stesso tasto: il ritmo di marcia dei **mammuttones**, risuonò per la prima volta, in terra di Sardegna, nel sito in cui sorse Mamoiada e quando la località assunse questo nome. So bene che, già prima di arrivare a questo punto, chiunque abbia letto le pagine che precedono, non può essersi astenuto dall'esclamare: «Ma che cosa sono questi anapesti?». Non me ne meraviglio; così come non mi meraviglierei se un buon cuoco, avvertito di fare un uso corretto del cloruro di sodio, chiedesse: «Che diavolo è questo cloruro di sodio?».

Chi è cresciuto ancheggiando con tanghi, rumbe e cià cià cià, non può che arricciare il naso se legge o sente parlare di giambi e di anapesti. Ciò non toglie che anche a costui possa capitare, o sia capitato, di mugolare o fischiettare motivi scanditi secondo i ritmi sopra citati. Potrebbe capitare di peggio: spinto dall'onda d'urto generata dal culto per ogni aspetto positivo della sardità, potrebbe trovarsi coinvolto a fare qualche giro di ballo al ritmo di "su passu torradu". Ma gli anapesti? Anche questi, ai nostri giorni, sono largamente praticati; ma non nei balli a cerchio, bensì nelle danze itineranti, che non erano e non sono soltanto quelle dei **mammuttones**. Siccome non era un ritmo rigorosamente laico, serviva anche a regolare il passo nelle processioni religiose. Francesco Zambaldi (lo cito ancora una volta), a pagina 272 scrive: «*I poeti cristiani amarono molto questo metro. Sinesio compose in paremiaci l'inno quinto, accostandosi al tipo spondaico dell'embaterion spartano*». Con Sinesio (filosofo platonico e poeta del secolo V, divenuto controvoglia vescovo metropolitano di Cirene), non sono morti gli inni anapestici in onore dei santi. Se Zambaldi avesse fatto una capatina in Sardegna, si sarebbe reso conto che i monaci bizantini e il clero locale continuarono a scandire i canti processionali col vecchio ritmo delle sfilate in maschera. Mi limito deliberatamente ad un solo esempio per quanto attiene al genere religioso; ma tutti gli ottonari sardi, religiosi, laici ed anche profani, per non dire altro, si compongono di due dipodie anapestiche, paremiache ossia catalettiche (o abbreviate), perfettamente uguali per numero di sillabe e ritmo. Per non eccedere, riporto soltanto il primo verso della prima quartina dei "gosos" cantati a Castel Sardo durante la processione in onore di S. Antonio. Altrettanto farò con i componimenti di genere diverso. Affine alla sfilata dei **mammuttones** doveva essere quella delle filatrici (*filonzanas*). In un libro di Luisa Orrù, pubblicato postumo, dal titolo «*Maschere e doni. Musiche e balli. Carnevale in Sardegna*», risulta essere state di attualità in varie località della Sardegna, ma non vi si dice come si presentavano, se in gruppo o isolate, cioè una per volta, in atteggiamento di vecchine ingobbite, nell'atto di praticare quello che in Sardegna è il lavoro di tutte le età. Le località citate sono: Oschiri (pag. 106), Ottana (pag. 107), Sedilo, Ula Tirso e Ulassai (pag. 107), Gairo (pag. 220 e 233). Non sono escluse altre località.

Tra le località non nominate va inclusa Tempio o il Tempiese, cioè quel complesso di comunità residenti nell'altopiano dell'alta Gallura, come Calangianus, Luras, Nuchis, Aggius e Bortigiadas, le sole sopravvissute alle calamità del Medioevo, carestie, epidemie di varia natura e incursioni saracene. Ce ne saremmo aspettati qualche cenno da Vittorio Angius, il quale, verso la metà del XIX secolo, percorse in lungo e in largo la Gallura, lasciandocene un quadro abbastanza particolareggiato, aderente alle reali condizioni del tempo. Non lo fece. Questa lacuna è segno che, quando scriveva, il rito era ormai scomparso. Ma è più forte e dice più del suo silenzio una cantilena che doveva accompagnare il corteo (perché di corteo pare si trattasse) e che ancora si canta a Tempio, tra comitive o combriccole di amici in occasione di allegre festicciole o bisbocce variamente motivate. Ne riproduco la prima strofa:

*Fila, fila, filugnana,
dugna difil'un 'acciola,
Pa dà cont'a a to fiddola
no fili lin' e nè lana.*

Non parla del corteo di filatrici, l'Angius, ma parla di un'altra usanza tradizionale, che, a prescindere dalle intenzioni di fame uno spettacolo, associava a questo il fine pratico di preparare la materia essenziale alla filatura, cioè la lana, che, dopo la tosatura e il lavaggio, passava alla cardatura. A questa operazione si provvedeva con grande concorso di ragazze, invitate espressamente e partecipanti volontarie. Ma era un tutt'altro vedere che lo spettacolo offerto dalle "filugnane", vecchiette nasute e gobbe, chine sul fuso che tenevano ciondoloni con una mano e con l'altra facevano girare.

La cerimonia della cardatura della lana (in dialetto gallurese "graminatoghju"), nella versione raccontata da Vittorio Angius, (Gallura, pag. 103), rispecchia una fase molto evoluta ed evoluta in meglio (secondo i gusti) da quella delle origini, quando la cardatura era una prestazione obbligata, cioè servile o svolta a mercede. L'Angius ne fa quasi un appuntamento galante: le cardatrici sono tutte giovani e belle, a volto scoperto, agghindate al meglio, candidate al matrimonio. Vi convengono anche molti giovani e non per cardare la lana. Si scambiano, sempre in versi, da una parte e dall'altra, promesse e proposte d'amore, consensi e ripulse.

Finito il lavoro, anche le cardatrici tempiesi cantano e danzano, ma, osserva l'autore, «a man meglio danzare nelle maniere studiate degli oltremarini che girar nella carola nazionale». Vi si intravede il nuovo che irrompe a scacciarne il vecchio stile. Ma solo per quanto riguarda il ballo; nel canto continuò e continua a prevalere la forza della tradizione,

seguendo fedelmente l'antico filone anapestico. Ciò risulta con evidenza dal lungo indirizzo d'amore rivolto alla sua bella da uno degli ammiratori. Riproduco i primi quattro versi:

*Bona sera, bona jenti,
chi Deu foccia cuntenti
cantu set'in chist'allogghju
e in chistu graminatoghju.*

Correrò il rischio di essere più monotono delle stesse *filugnane* e cardatrici tempiesi, dal momento che insisto nel sostenere la tesi che anche esse, non offrendo la tradizione niente di meglio o di diverso per scandire i loro canti, ricorrono all'antico ed abusato modulo ricalcato sulla successione ritmica del dimetro anapestico paremiaco della tramontata scuola poetica. Cerco di essere più chiaro precisando che l'ottonario sardo, antico e moderno, coincide ritmicamente, senza alcuna variante, con un modulo che consiste nella duplicazione dell'ultima dipodia del dimetro paremiaco sopra citato. Che non si è estinto col canto delle *filugnane*, ma ancora dura, buono per tutti gli usi. Prova ne sia un componimento in rima (non si può definire poetico), composto e diffuso, non so con quale fortuna, in occasione della cosiddetta rivoluzione angioina (secolo XVIII) ma rievocato anche oggi da qualche gruppo politico che si proclama di tendenza "nazionalitaria", che vorrebbe dire plaudente ad un certo nazionalismo regionale col fine auspicato dell'indipendenza.

Non mancano (per venire al giorno d'oggi), cantati sullo stesso ritmo, componimenti di natura burlesca o caricaturale, come quello del poeta luresse Baltuleddu Cabras, rivolto a motteggiare la delusione subita dai rivali calangianesi, che aspiravano ad avere tutta per loro, ma non ebbero, una stazioncina sulla ferrovia Sassari-Palau, costruita, invece, nei pressi e nel nome di Luras. E, per finire, non si può tacere dei canti d'amore.

Nei componimenti presi in esame la corrispondenza dell'arsi, cioè della battuta forte del piede nella metrica classica greco-latina, con l'accento tonico del sistema accentuativo moderno, è perfetta, salvo qualche trascurabile anomalia; vale a dire la battuta cade sulla stessa sillaba, qualunque sia il sistema di scansione. I due sistemi musicali coincidono anche nel fatto che i segni relativi alla lunghezza delle note, non hanno valore assoluto, preso a sé, ma solo rapportato al segno che precede o a quello che segue, di modo che il tempo della croma equivale alla metà della semiminima e al doppio della semicroma; nel sistema greco-latino il segno della breve (U) indica un tempo equivalente alla metà della lunga (-).

Raffrontando i due sistemi, si avrebbe, mediamente questa equivalenza:



Per il raffronto riproduco solo il primo verso di ogni canto; tutti gli altri si scandiscono allo stesso modo del primo. Dopo il prospetto che segue sarà necessario qualche chiarimento.

	1	2	3	4
1. Canto per S. Antonio	I-stha not-	(o) t'è	Sant'An-to	(o) ni
2. Coro filugnane	Fi-la	fì-(i) la	fi - lu-gna	(a) na
3. Canto cardatura	Bo- na se-	(e) ra	bo-na jen-	(e) ti
4. Inno nazionalit.	Pro-cu-ra	(a) d'è	mo-de-ra	(a) re
5. Poesia satirica	No vu-le	(e) mu	mi-scu lan	(a) za
6. Canto d'amore	Co-ri-ghed	(e) d'e	cor'a-ma	(a) du

Nelle colonne 1 e 3 sono tutti anapesti puri, ossia due sillabe brevi ed una lunga (arsi). Nelle colonne 2 e 4 la vocale messa tra parentesi sta ad indicare la protrazione della voce che, secondo lo Zambaldi ed altri teorici ad alto livello, serve a coprire il vuoto che si creerebbe in corrispondenza della tesi soppressa del secondo piede della dipodia (catalessi, secondo il sistema classico), e a cui, sempre nella terminologia classica si dà il nome di (tonè). Se ne è già parlato².

Questo espediente, ossia la “protrazione artificiale” dell’arsi del primo piede della dipodia sino a stabilirne la continuità vocale con l’arsi del secondo piede, sarebbe stato escogitato per i componimenti come gli inni o odi, supportati ma imbrigliati dal canto. Forse non è del tutto superfluo far notare che, mentre la pausa che segna uno stacco di tempo tra il primo piede di ciascuna dipodia e l’arsi del secondo piede, sopprimendone la tesi, è ancora evidente nei canti popolari che accompagnano gruppi canori in movimento, come l’inno per S. Antonio (processione religiosa) o il canto delle “*filugnane*” (sfilata festiva laica), essa è invece per lo più ignorata nei canti da fermo, come nella poesia satirica del poeta Cabras, o nei canti d’amore. Ma la sfilata o marcia dei **mammuttones** è silenziosa e si conclude, ad ogni fine di sezione, con una dipodia anapestica paremiaca, nella quale l’ultima arsi, con la pausa che la precede (catalessi) e quella che la segue (a fine di verso), segna una battuta d’arresto, utile, se non proprio necessaria, per prendere fiato e riprendere la marcia col piede giusto.

So di non aver spiegato tutto quanto sarebbe stato utile dei **mammuttones**. I **mammuttones** non sono soltanto ritmo. E non ci sono soltanto i **mammuttones**; ci sono anche gli **insocatores**. Questi, nella manifestazione come si realizza ai nostri tempi, non hanno più una funzione, se non decorativa, eccetto il capo e regista dello spettacolo, il corifeo.

In principio erano tre e furono confusi con i componenti classici del coro, che erano dodici. Cioè si dice comunemente che da Sofocle in poi il coro era composto da quindici elementi. I tre aggiunti avevano funzione di guide o accompagnatori. Furono chiamati a questo incarico per soddisfare esigenze di professionalità: per conservare e migliorare quella già conseguita o per riportarla all’altezza del passato, se decaduta. Di essi, due, uno per ogni fila, precedevano i due semicori ed erano chiamati “*parastati*” (παραστατης), caposquadra. Il terzo, che precedeva gli altri, fu chiamato “*epistate*” (ἐπιστατης), coordinatore. Questo compito, di parastati e di epistate, nella versione medievale dei **mammuttones**, deve essere stato proprio degli **insocatores**, che, nell’evidente simbologia mimetica, rappresentano i vincitori o i padroni, pronti a legare qualche prigioniero che tentasse la fuga.

Col passare dei secoli, obliterata ormai la parte da rappresentare quale personaggio della sceneggiata, gli **insocatores**, con infelice decisione aumentati di numero, si inventarono un diversivo, non incluso nel più antico copione, quello di cogliere col laccio qualche ragazza presente in mezzo al pubblico, certamente compiaciuta da quel gesto male ispirato di rustica galanteria, ma in stridente contrasto con l’immagine di cupa insofferenza che danno di sé i **mammuttones**.

Non è difficile prevedere che a tanta non dissimulata sicurezza si possa opporre una seria obiezione: come può essere accaduto che un antico ritmo musicale, dai campi di battaglia della Messenia o dalle scene del teatro ateniese, con un salto cronologico e geografico all’apparenza impossibile, abbia fatto risuonare la sua eco nel cuore della Barbagia e vi abbia messo così salde radici?

Compatibilità con la contemporanea situazione storico-sociale.

Intanto il ritmo non è venuto da solo; sono venute anche le persone che conoscevano e ne applicavano le leggi. E le persone si muovevano anche allora o le facevano muovere, se necessario, anche contro voglia.

Ritengo superfluo ripetere a questo punto quanto è stato abbondantemente esposto in altra sede, fornendo ulteriore documentazione sul pesante afflusso di colonie militari in Sardegna nell’epoca della sua appartenenza all’Impero Romano d’Oriente e sul loro stanziamento anche nelle zone più impervie dell’Isola.

Questo non significa che quei coloni portassero con sé il teatro greco. Il teatro greco era già morto da tempo, ma con la fine del dramma classico non morì il ritmo anapestico, anzi esso continuò in tutte quelle forme derivate o residuali che sono proprie di un’epopea di decadenza. Non solo, ma, come ho tentato prolissamente, non con altrettanta chiarezza, di dimostrare nelle pagine precedenti, avendo già goduto di largo spazio nella poesia di ispirazione pagana, esso passò nella innologia cristiana.

Nessuna meraviglia che i poeti cristiani amassero questo metro; era il più facile, il più adatto alle loro processioni. Era naturale che preti e monaci bizantini trasferiti in Sardegna, attraverso i canti e le loro processioni, di cui la loro liturgia era ricca, rendessero il ritmo anapestico familiare alle orecchie delle piccole comunità religiose, formatesi attorno alle chiese bizantine, officiate da preti bizantini, prima della barbarie medievale. Ma va subito detto che non dalle pie processioni parrocchiali hanno preso l’avvio i **mammuttones**. Senza girarci più oltre attorno, si può affermare che la cerimonia dei **mammuttones** deve tutto, ritmo e coreografia, al teatro greco, con l’osservazione che il termine teatro è qui usato con significato molto largo, che abbraccia anche quell’insieme di fatti prepara-

tori che ne precedettero la maturità, e la frammentata dissoluzione che accompagnò il crepuscolo, cui sopravvissero spezzoni isolati senza unità d'azione.

Del teatro greco conosciamo sufficientemente le origini, molto modeste, e le fasi di sviluppo; sappiamo che tanto la tragedia quanto la commedia ebbero come nucleo iniziale un coro mascherato: coro tragico e coro comico stettero ordinariamente per tragedia e commedia. Non siamo altrettanto informati sulla fine del dramma classico. Non so se sia meglio dire che se ne trascura lo studio perché suscita meno interesse.

Per non sfiorare una inutile polemica, si può dire che era già morto, quando ne avrebbe segnato ugualmente la fine il grande nemico trionfante, il cristianesimo. Furono abolite le Grandi Dionisie, le Dionisie Rurali, le Lenee, che erano l'occasione e la cornice delle rappresentazioni teatrali. Cessate le feste, cessati gli spettacoli, ma della tragedia antica non tutto andò perduto: il teatro tornò ad essere quello che, in umile veste, era stato in principio, processioni celebrative e mascherate simboliche a divertire ingenui villani dal riso facile e rozze plebi suburbane. Forse è meglio dire che l'antico teatro morì senza resurrezione, ma sopravvissero quelle forme di spettacolo popolari che non erano mai morte, anzi che non subirono mai crisi perché non decadde mai negli strati meno evoluti del popolo.

In un caso o nell'altro, i **mammuttones** nacquero per l'appunto come una di queste forme di spettacolo, così ampiamente documentate per il periodo bizantino anteriore al Mille, e che i termini di condanna usati, necessariamente sprezzanti, data la fonte delle notizie (scritti religiosi e anatemi conciliari) non permettono di definire meglio che come sfilate mascherate. Ed è altrettanto certo che essi, i **mammuttones**, sono nati a Mamoiada, quando ancora non aveva questo nome, ma era uno dei tanti borghi fortificati, un "castrum", sede di un presidio militare. Quella piccola comunità di soldati-contadini dette quello che poteva dare; quello che in qualità di spettatori avevano visto ed applaudito negli accampamenti delle grandi metropoli dell'Impero o, in qualità di improvvisati attori, avevano essi stessi organizzato, con la spigliata iniziativa di militari in riposo, a rompere la monotonia dei lunghi ozi nei quartieri invernali. Fu un trapianto in terra sarda di spettacoli che avevano avuto fortuna altrove.

Le vecchie forme consuetudinarie, con tipi fissi di maschere e di abbigliamenti, continuarono a sussistere, ma dando luogo qualche volta all'inserimento di vicende o situazioni nuove, presenti nell'attualità del momento storico vissuto.

Chi si lascia guidare dalle impressioni, assistendo alla sfilata dei **mammuttones**, non può non individuare segni evidenti di una matrice militare. Ne danno la prova il procedere disciplinato in fila per due, la perfetta sincronia dei movimenti, il silenzio rigoroso, l'assenza assoluta di gesti estemporanei, in un insieme vigoroso e deciso che lascia indovinare la forza di chi seppe imprimere durevolmente queste non comuni caratteristiche.

Un regista ci fu (forse più d'uno), un uomo di grande carattere e magisterale bravura, cui è improntata la monolitica compattezza del gruppo, non facile da ottenere in attori che all'origine, se non erano professionisti, non dovevano essere troppo malleabili.

Però, il quadretto così delineato, se può suscitare il compiacimento dei Mamoiadini e loro simpatizzanti, non deve indurre a ritenere il fenomeno **mammuttones** come un caso isolato, nel suo genere, un fiore nel deserto. La società bizantina di quel secolo, il secolo VII, che vide la nascita e l'ascesa della dinastia di Eraclio, non conobbe grandi sacche inerti, incomunicanti col resto dell'Impero. Due forti sentimenti, o risentimenti, permearono tutte le classi, in alto e in basso: la sensazione, proclamata ed elevata a verità, del primato civile dei Greci sui Latini, e la spinta diffusa e confusa, alla emancipazione secolare dal potere religioso, almeno da quello di Roma. Emancipazione secolare che al vertice sfociò in conflitti feroci e rappresaglie cruente che non si videro neppure al tempo di Giuliano l'Apostata.

L'impulso dato dalla svolta nazionalistica, fin dal principio interessò tutti gli aspetti della vita, anche quelli non strettamente inclusi nella sfera intellettuale, ma che tuttavia facevano, allora come oggi, cultura. La gente smise di deprezzare i beni secolari, anzi mostrò di apprezzarli e cominciò a cercarli; voleva divertirsi di più e lo fece. Così agendo non si restaurava il paganesimo, ma se ne valorizzava il prodotto più detestato, la corruzione morale e l'indifferenza per gli ideali religiosi. Il che, senza intaccarne la dottrina, era l'esatto contrario della pratica cristiana.

La febbre del divertimento contagiò tutti, laici e religiosi; preti, frati e monache. L'abuso troppo sfacciato creò la reazione: bisognava reprimere e punire tutto ciò che era corruzione ed empietà.

La sanzione venne col Concilio Trullano II, detto anche Quinsesto, (692). Dai canoni di questo concilio, più che da qualunque altro scritto del tempo, siamo informati sulle colpe gravi o comportamenti scorretti in generale, attribuiti a laici e chierici, anche se sulla

gravità non se ne possono condividere i giudizi. Prese di mira soprattutto le svariate forme di spettacoli, anche di quelli innocui. Si festeggiava sempre e dovunque, al Circo e a casa, anche in occasione di un lieto evento familiare, come potrebbe essere un matrimonio.

Il canone 24 del Concilio vieta a monaci e preti secolari di salire su un carro da corsa o assistere a scene teatrali. Se ad uno di essi dovesse capitare di essere invitato ad un pranzo di nozze e per divertire gli invitati si desse inizio ad una azione scenica, il chierico doveva immediatamente alzarsi ed andarsene, pena la deposizione.

Nel canone 51 si specifica qualcuna delle attività sceniche la cui visione è severamente vietata ai chierici: i cosiddetti "mimi", con tutte le varietà connesse; le danze e gli spettacoli di cacce.

Non solo a chierici e monaci è vietato il teatro (cioè assistervi), ma anche a chi è impegnato in studi giuridici, in preparazione all'esercizio della professione forense o a quella di giudice (canone 71).

Vietatissimi i travestimenti, di cui ci si serviva per evitare controlli e sfuggire alle sanzioni. Perciò non più uomini vestiti da donne, né donne vestite da uomini. Per lo stesso titolo furono vietate le maschere, comiche, tragiche e satiriche. Le maschere comiche erano quelle che provocavano il riso, le tragiche quelle che ispiravano dolore e pianto; le satiriche quelle che riguardavano i riti dionisiaci.

Con particolare accanimento i padri conciliari puntano i loro strali contro il dilagare delle feste di massa, Kalende, Vota e Brumaha, imponendo "*che siano fatte sparire per sempre dalla società dei fedeli*". Durante queste feste avvenivano gli spettacoli più scandalosi, come le danze pubbliche di donne e persino di uomini e donne insieme. Attori da strappazzo indossando maschere di ogni foggia, mettevano in ridicolo monaci e preti.

Ma anche preti trovavano divertente mascherarsi nei più svariati modi; qualche volta, cinti di spade e indossando divise militari, sfilavano: al centro delle chiese, oppure anche travestiti da monaci o in modo da assumere l'aspetto di animali a quattro zampe.

Ma, nonostante gli anatemi dei padri conciliari, le feste continuavano come prima; non solo, ma il loro gaio svolgimento fu sostenuto e incrementato con sovvenzioni pubbliche e generosi donativi privati.

Un cronista bizantino già citato (Giovanni Malalas. Chronographia. Libro VII. 179) fa risalire l'origine delle Brumalia a Romolo, il quale si sarebbe sentito in dovere di offrire banchetti a tutto il Senato, ai soldati del palazzo e ai nobili per tutta la durata della interruzione invernale delle guerre. Comandò che altrettanto facessero i senatori a favore dei soldati e di tutto il popolo senza distinzioni.

Ma della usanza che il nostro autore afferma essere stata tramandata sino ai suoi giorni, fornisce particolari troppo precisi e dettagliati per non far nascere il sospetto che egli abbia riferito, come è opinione comune, fatti constatati dalla sua personale esperienza, e non appresi da un cronista, un certo Lacinio, dato per sapientissimo. Non era una rara eccezione, allora, attribuire l'origine di usi contemporanei ad illustri personaggi del passato.

Lo fa anche Giorgio Cedreno (Hist. Comp. pag. 259), ma senza scendere a particolari.

Non è il caso di aggiungere altro per concludere che già al tempo di Malalas (sec. VI) la celebrazione del brumale era una rispettabile istituzione. Ma continuò ad esserlo anche dopo; dico dopo il Concilio Trullano II, tenuto nell'anno 692, e che non ebbe il potere di abolirla.

Non c'è prova migliore delle disposizioni prese da Costantino Porfirogenito (913-959), il quale dedica interi capitoli al preciso scopo di conservare inalterato per il futuro il rituale specifico tramandato dai suoi predecessori con documenti scritti.

Per quanto è a sua conoscenza, nel passato solo sotto l'imperatore Michele III (842-867), la celebrazione del brumale non si poté effettuare al completo perché un violento nubifragio aveva reso inagibile parte del Palazzo. Sotto Romano I Lecapero, suocero di Costantino, ci fu una interruzione vera e propria, ma di breve durata, voluta dal sovrano, il quale riteneva indecoroso che l'Impero dei Romani (quali essi soli ritenevano di essere), continuasse a celebrare una festa istituita e tramandata dagli Ausoni, come spregiativamente chiamavano i Latini.

Ma con Costantino venne la restaurazione.

Le disposizioni prevedevano che ogni autorità celebrasse il suo brumale, i potenti a spese proprie, gli altri con un contributo fornito dal re. E ciascuno non secondo i suoi mezzi, ma secondo il grado ricoperto o conseguito. Anche i donativi personali dovevano essere differenziati secondo la dignità del donante.

Se l'imperatore *seniore* (*megas basileus*) dava un "apocombio" (dono) di 20 libbre, l'imperatore cooptato (*mikròs basileus*) doveva donarne uno di 10 libbre, e l'Augusta uno di 8 libbre.

Il momento culminante delle grandi feste a Corte era il pranzo o, per meglio dire, i pranzi; se ne allestivano diversi, con numero variabile di invitati, distinti per grado di autorità o di parentela con l'imperatore e per il numero delle portate. Tutto finiva in un grande tripudio generale, con canti e balli. Sì, cantavano e ballavano tutti, vecchi senatori e maturi generali e più attempati gerarchi degli uffici centrali. In disparte cantavano e ballavano il personale di cucina, gli addetti alle tavole e gli eunuchi. Ma non canti qualsiasi; c'erano i canti composti e destinati per l'occasione dei brumalia. Un altro intero capitolo (il 530 dell'opera citata) è destinato esclusivamente al riesame degli elenchi e alla iscrizione di ciascuno degli aventi diritto all'invito nella classe che gli è assegnata, promuovendo qualcuno e qualche altro declassando. Tanta cautela per evitare che gli addetti alla amministrazione facessero la cresta sulla spesa. L'entità del dono era proporzionata al grado di dignità del destinatario, tenendo presente il fabbisogno per festeggiare ciascuno il suo carnevale privato. Quando il "magistro" (generale) riceveva una quota di 20 (nummi), il proconsole (*ipatos*) aveva diritto a 10; il patrizio alla stessa somma diminuita di uno, cioè nove; l'"ufficiale" a due terzi di quest'ultima somma, cioè 6. La meticolosità dei calcoli, motivata dalla scrupolosa proporzione da osservare tra l'entità del dare e la posizione gerarchica del beneficiario, dimostra ancora una volta, oltre l'innata aspirazione alle elargizioni a fondo perduto, che i Bizantini erano tutt'altro che allergici alle distrazioni mondane, sia a livello popolare, sia negli ambienti riservati del Palazzo. Tanto più negli incontri interstatali, quando c'era da dirimere qualche contesa o stringere una alleanza. Alla presenza di sovrani stranieri i Bizantini sfoggiavano il meglio di tutto quello che avevano: lusso di apparati, ricchezze e piaceri, accrescendo o riducendo la sontuosità delle accoglienze secondo l'importanza degli ospiti.

Resta memoria scritta della solennissima accoglienza fatta alla principessa Olga (da Costantino Porfirogenito chiamata Elga), regina del regno svedo-slavo di Kiew, che veniva a Costantinopoli, oltre che per riconfermare l'alleanza, per farsi battezzare. (Cost. Porph. De Cer Aulæ Byz. L. II. Cap. XV, pag. 34 1-45). Furono mobilitate tutte le dame della capitale, distribuite in sette cortei, distinti e separati secondo la dignità dei mariti. Al pranzo ufficiale parteciparono l'imperatore Costantino, l'Augusta Elena, figlia di Romano I Lecapeno, il figlio Romano II con la moglie Teofano, più un seguito di amici e parenti. Al pranzo seguirono i donativi, ricchi e numerosi, alla stessa principessa Olga e ai parenti e dignitari del seguito. Dopo di che restava il commiato, ma ad Olga fu riservato un onore particolare.

Nella stessa sala del banchetto fu dato un concerto, vocale e strumentale, con professionisti convocati espressamente, i cantori "apostoliti" e "agiosofiti" del complesso corale di S. Sofia. Fin qui nessun motivo di scandalo perché si cantavano inni in omaggio all'Imperatore (*τα βασιλικά*). Ma il finale ebbe tutt'altro tenore, da escluderne la presenza degli "agiosofiti". Fu mandata in scena una lunga sequenza di spettacoli teatrali (*θυμηλικά πάντα παίγνια*). "Panta", cioè tutti i pezzi del repertorio, presenti la "archontissa" piissima Olga e l'Imperatore Filocristo"; incuranti, tutti, dei fierissimi anatemi conciliari, anzi, è lecito supporre, divertiti o commossi secondo il tenore del pezzo recitato. E' vero che il Palazzo era immune, o non vulnerabile, da censure ecclesiastiche, ma anche nel resto del territorio imperiale le cose non cambiavano molto. La presenza di "mimi" e "timele" (attori e attrici) è segnalata un po' dappertutto. Nella vita di San Simone, detto il Pazzo, (scritta da Leonzio Napolitano), che visse tra il VI e il VII secolo, si racconta che, avendo egli tentato invano di indurre un suo amico attore ad abbandonare la sua professione, cogliendo il momento in cui questi si apprestava a rappresentare in teatro una azione scellerata (*αθήμητα πραγματα*) prese una pietruzza, vi tracciò sopra una croce e la scagliò contro la mano destra dell'attore, seccandogliela all'istante. Guarì in seguito, ma dopo aver fatto penitenza e abbandonata la sua professione. Anche ad uno stuolo di danzatrici San Simone fece pagar cara la loro vita scandalosa. Alcune di esse, renitenti e impenitenti, furono punite facendole diventare e restare guerce per tutta la vita. Fu una punizione, a dire il vero, inflitta non solo a scopo correttivo, ma anche preventivo, cioè diretta ad evitare il peggio. Da guerce, le loro provocazioni avrebbero avuto meno successo presso i maschi, donde meno occasioni di peccato.

Spigolando qua e là si scopre che l'attività di attori e attrici era abbastanza tollerata. E ci deve essere un perché se Simone, dai posteri chiamato santo, dalla gente del suo paese era comunemente designato come il Matto.

Riprendendo il discorso sulla Sardegna, qua non sono rimaste tracce di spettacoli "timelici". Forse ci furono, ma scomparvero nei cosiddetti "secoli bui", durante i quali di quel

che fece la gente sarda non sappiamo nulla o quasi, eccetto che non lasciò che si estinguesse la specie. I pochi spettacoli sopravvissuti sono quelli che avevano assunto o conservato la forma di sfilate in maschera, scene mimetiche, danze. Tuttavia, se si esamina senza prevenzioni quel che ancora resta del patrimonio folcloristico, si può concludere che la Sardegna, a confronto con le altre province "bizantinizzate", ha conservato meglio e più a lungo i segni del suo passato; meglio delle province balcaniche ed anatoliche, dove il dominio bizantino fu più forte e duraturo, ma erano continuamente esposte a invasioni straniere, attacchi di torme vaganti, pulizie etniche e trasferimenti in massa di tribù barbare o peggio.

La Sardegna, nello stesso periodo, fu immune da queste sfortunate esperienze, se si eccettua qualche scorreria e breve presenza di gruppi musulmani.

Intenso era il viavai tra la Sardegna e Bisanzio; i Bizantini per venire a cogliere, a suo tempo, il frutto maturo; ma anche molti Sardi, si recavano a Bisanzio, per lo più in cerca di fortuna. Ed alcuni la trovavano e ci stavano così bene come fossero di casa. Questo è il dato più documentato dei rapporti tra Costantinopoli e la Sardegna, teste Costantino VII Porfirogenito. Dal quale sappiamo che la quarta ed ultima delle eufemie, annualmente, nei giorni di Natale e dell'Epifania, veniva cantata da un coro di Sardi, nei saloni della reggia, alla presenza della famiglia imperiale, del Senato e delle massime autorità civili, militari e religiose (*De Cer. Aulae Byzant.* Lib. II. Cap. XLIII, pag. 376).

Ma qual buon vento ce li aveva portati?

I vecchi commentatori (i nuovi sorvolano) ad una voce, sono concordi nel ritenere che quel coro di Sardi era composto da elementi in servizio in qualche tagma di "excubitores" o di "protectores" o di altre guardie di Palazzo con altro titolo addetti alla persona dell'Imperatore.

Costantino lascia insoddisfatta la nostra curiosità; non scende a particolari; non dice chi erano o che cosa facevano. Per i lettori di Costantinopoli non ce n'era bisogno: li conoscevano tutti. E la ragione può essere una sola: ad affidare un compito così onorevole, ma anche così difficile, non poteva aver concorso null'altro se non la fama meritatamente acquisita. E' regola, non solo di oggi, che non si ingaggino debuttanti alle prime armi o dilettanti da strapazzo quando c'è da affrontare un pubblico difficile, presenti grandi personalità della politica o della cultura o platee esigenti per la loro competenza specifica.

Quei piccoli stratioti sardi non dovevano essere dei novellini.

Durante il soggiorno nella lontana metropoli non potevano aver dimenticato o smesso le loro abitudini. Nelle ore di riposo, nelle soste in caserma o in libera uscita, riuniti in piccoli crocchi, con un pensiero nostalgico alla loro terra, devono averne intonato i canti, "i canti del salto e della tanca".

Ma la situazione era cambiata. Essere passati dalle fredde notti all'addiaccio, intenti alla custodia del gregge, ai comodi alloggi militari, con buon vitto e ottime paghe, era stato un salto nel benessere al di là delle loro speranze. Il balzo successivo all'interno della sacra sede imperiale, vista da tutti come il più grande centro di potere, depositano delle ricchezze del mondo, deve averli esaltati, impressionandoli e mettendo un pò in sordina la spontanea baldanza che è una delle facce della "*balentia barbaricina*", ma non deve averne intaccato il piglio sicuro e la decisione a fare del loro meglio per non deludere le aspettative di chi li aveva sponsorizzati e li attendeva a quel difficile traguardo.

Che cosa erano chiamati a cantare, lo sappiamo: il testo della eufemia era scritto e non poteva essere alterato. Il testo, dunque, era greco, ma per essere espresso nel canto, doveva essere adattato al ritmo e alla melodia della tradizione popolare del paese d'origine dei cantori. Ma ci doveva essere un sistema musicale a Costantinopoli. C'era, ma ci fosse o no una legge esplicita che lo vietasse, essa non si trova mai applicata a canti laici o profani. Era la mentalità dei tempi; questa mentalità, e i costumi con essa, andarono pian piano evolvendosi verso il nuovo, ma nei primissimi secoli della storia di Bisanzio, la musica, così come la letteratura, erano lo specchio fedele della vita e degli interessi intellettuali e religiosi della società del tempo e quindi non potevano prendere in seria considerazione se non cose serie. E tutte le attività della vita quotidiana, nate dalla allegria e per produrre allegria, erano tenute in conto di diversione, se non addirittura di trasgressione: opera del demonio. Questo in linea di principio. Di fatto, specie dopo il Mille, mentre si trovano in abbondanza manoscritti di musica sacra, sono pressoché introvabili documenti di musica secolare.

Né pare del tutto convincente la spiegazione che se ne vuol dare, che dipendesse dal fatto che era troppo costoso il materiale utilizzabile, la pergamena, che sarebbe stata sprecata adoperandola per una cosa così poco importante (E. Wellesz. *La musica e la liturgia bizantina*. In: *L'impero bizantino*, pag. 702). Bisogna arrivare a Costantino Porfirogenito

(secolo X), per avere un'idea di quello che era il sistema musicale bizantino del tempo o per essere certi che ce ne fosse uno.

Compendiando quanto si può apprendere da Costantino, c'era allora a Costantinopoli un sistema musicale basato su otto toni, o modi che loro chiamavano "Oktoechos", di cui quattro chiamati "autentici", e non si sa perché (in greco "κύριοι"), e quattro "plagalí" (in greco "πλαγιοί") che significa obliqui, trasversali. Per quanto riguarda il nostro argomento la differenza non ha importanza: si potrebbero invertire i nomi e le cose non cambierebbero. Quello che importa è che tutti i brani religiosi della liturgia erano cantati e Costantino Porfirogenito nella sua opera fondamentale (*De Cerimoniis*) ne riporta un centinaio di pagine o forse più e tutti, ogni periodo o frase, con l'annotazione se si tratta di toni autentici o plagali e la numerazione, da uno a quattro. Per la verità, dei toni autentici si omette la qualificazione, considerata superflua, e si numerano soltanto.

Tutto l'opposto si fa per le quattro eufemie: si riporta solo il testo e quante volte se ne deve ripetere il canto. Erano canti di soldati per soldati: materia essenzialmente laica. Anzi le prime due non erano neppure cantate; la prima era "gridata" (ἐκβοωμένη): dava la sveglia mattutina al campo quando era presente l'Imperatore. La seconda era recitata (λεγμένη). Solo la terza e la quarta erano cantate.

Insomma, c'era una netta separazione tra laico e religioso, nelle persone e nelle cose. Come un religioso non poteva partecipare ad eventi o divertimenti mondani, così un laico non poteva esercitare funzioni religiose o servirsi di mezzi, che erano propri dell'esercizio del culto, per conseguire fini mondani, e la musica era considerata se non un mezzo, un modo dell'esercizio del culto. Ne fece esperienza l'Imperatore Teofilo, della dinastia amoriana (829-842). Preso dalla passione del canto, scriveva cantici che poi musicava e dirigeva coi gesti della mano. Pretese anche dirigerli personalmente nella chiesa di S. Sofia, durante una solenne festività. Siccome non si poteva dire di no ad un imperatore iconoclasta, gli fu concesso. Ma pagò caro il capriccio, perché gli fecero sborsare la somma di cento libbre d'oro a favore del clero della cattedrale. (*Theophanes Cont. Chron.* Libro 3°, cap. 16. *Giorgio Cedr Hist. Comp.* Pag. 917).

Della netta distinzione tra canto sacro e canto profano c'è la conferma in un episodio raccontato nel Theophanes Continuatus (Cron. L.V. Cap. 22, pag. 245). Un falso patriarca di nomina imperiale, chiamato Grillo, tramò una provocatoria parodia contro il patriarca legittimo Ignazio. Avvolto nel mantello patriarcale, accompagnato dai suoi metropolitani, abbigliati come lui, che cavalcava un asino, forniti di cetre e cembali, in atteggiamento di attori di commedie, si fece incontro ad un corteo del patriarca Ignazio, che si recava in pellegrinaggio col suo seguito ad una chiesa fuori città, recitando litanie. Ormai vicini, Grillo e i suoi, strimpellando più forte le cetre ed agitando i cembali, cantando a sfida, intonarono "parole e canzoni", testo e musica, di contenuto osceno (πορνικία), ma secondo il tono di voce del canto religioso (κατα τὸν φθόγγον μέλου ἱεροῦ).

Escluso dunque l'uso del canto religioso, il coro sardo di Costantinopoli dovette necessariamente ricorrere all'unico genere di canto che conosceva, quello appreso in gioventù dai conterranei.

Trascorso oltre un millennio, sarebbe difficile oggi farcene un'idea se il caso non avesse voluto che si incontrassero Orazio e Tigellio, quest'ultimo cantore sardo, amico e commensale di Ottaviano Augusto.

Non si amavano i due poeti; Orazio anzi detestava il collega per il suo modo di vivere e di cantare.

"Tutti i cantori, scrive Orazio, hanno lo stesso difetto. Se sono pregati, si rifiutano di cantare; senza esserne richiesti, non la smettono mai".

Così Tigellio era capace di dire di no a Cesare, ma "si collibuisse", dall'antipasto alla frutta ("ab ovo usque ad mala") non faceva altro che ripetere, cantando, l'inno a Bacco (*Io Bacchae, viva le Baccanti*), passando in fretta dalla nota più alta del tetracordo a quella più bassa". (*Satire.* Libro I.3.VV.I-8).

Orazio, pedantemente preciso, ci informa su due cose. In primo luogo dove vada ricercata l'origine della monotona ripetizione di certi nostri ritornelli che solo per la loro canora rimbombanza completano quelle strofette in serie che sono tanta parte dei canti sardi. Apprendiamo anche che la scala musicale di Tigellio non si estendeva oltre la spazio di un salto di quarta (dal do al fa), e che il canto prendeva le mosse dalla nota più alta per passare alla più bassa. Se si eccettuano quei canti che chiamano "a tenore" e i cori polifonici, gran parte degli altri, quelli di carattere recitativo, seguono questa legge. E' vero che talvolta accade di sentire qualche guizzo vocale in libertà, difforme dal canone tradizionale, ma esso va attribuito all'estro estemporaneo del cantore o dei cantori, raramente immuni dalla moda contaminatoria che inquina l'odierno canto sardo, come avviene, e con maggiore frequenza, nelle danze e nelle altre manifestazioni di folklore.

La tenacia delle tradizioni popolari, che la resistenza al nuovo rende quasi immutabili per lunghi secoli, offre una buona ragione per credere che l'odierno canto sardo, quello che si sente a Mamoiada, a Orgosolo, a Gavoi, a Ollolai ed altrove in Sardegna, non si discosti molto dal canto del Sardo Tigellio, cortigiano di Augusto, e che a sua volta non doveva essere molto dissimile dal canto che gli stratioti sardi facevano risuonare sotto le volte della reggia di Costantinopoli, e che già avevano fatto risuonare sotto il cielo del borgo natio, a rallegrare balli e riunioni conviviali.

Occasione storica dell'evento.

Il canto si associa bene al convivio. E la *maiumada*, la prima e le altre che si succedettero per un certo numero di anni, erano anche riunioni conviviali, non soltanto sfilate di uomini in maschera. La mascherata era soltanto una semplice componente del contorno scenico della festa, mentre al centro dell'attenzione erano le tavole imbandite o da imbandire con tutto il ben di Dio di cui allora si poteva disporre. Ma siccome le cose non si fanno da sole, ad allestire la *maiumada* ci voleva e ci fu certamente qualcuno che ne prese l'iniziativa e ne fornì i mezzi, avendo una buona ragione per farlo. E costui deve aver avuto anche un nome e un cognome e deve esser vissuto in una certa epoca. No, non li ho sulla punta della penna. Però...

Intanto, chi allestiva la *maiumada* aveva un movente: conciliarsi la benevolenza delle truppe ai suoi ordini. Ogni *maiumada*, per quel tanto che veniva concesso oltre lo stretto necessario alla ordinaria sussistenza, era un premio per un buon servizio già reso o un incentivo per condizionare in positivo il comportamento futuro nel caso di ulteriori impegni. Più gravi sono gli impegni, maggiori devono essere le forze per affrontarli. Sulla base delle scarse notizie di cui disponiamo, sia di fonte occidentale che di fonte orientale, il periodo in cui si ebbe il più grande spiegamento di forze militari in Sardegna, fu l'ultimo quinquennio dello impero di Costante II (664- 668). Dopo quanto è stato detto circa i suoi programmi, i piani per attuarli e le disposizioni emanate per procurarsene i mezzi, sarebbe superfluo aggiungere altri particolari. Le straordinarie imposizioni fiscali erano finalizzate non solo a costituire riserve finanziarie, ma anche al sostentamento e all'armamento delle truppe, accresciute di numero, per cui necessitava una maggiore quantità di viveri.

Chi, per principio, nega una forte presenza bizantina in Sardegna nel secolo VII, è portato a negare anche l'attività svolta nell'Isola in nome e per conto di Costante II. Il caposcuola di questa teoria, Raimondo Carta Raspi (*Storia della Sardegna*, pag. 289), scrive: *"La notizia circa i tributi imposti da Costante nel 663, non può essere accolta come sicura. E' noto che Costante, poiché non si sentiva sicuro a Costantinopoli, si era trasferito in Italia di dove poi era passato in Sicilia per stabilirsi a Siracusa.... Seppure non fu il popolo a cacciano da Costantinopoli, per l'assassinio del proprio fratello, è indiscutibile che Costante si allontanò dalla capitale per le condizioni critiche che attraversava in quegli anni l'impero a nord e a sud.... E' inoltre assurdo credere che i Bizantini fossero in grado di tenere la Sardegna negli anni in cui l'imperatore aveva abbandonato Costantinopoli"*.

Anche se non in diretta polemica, un altro sardo che in materia di "sardità" non è inferiore a nessuno, Camillo Bellieni, ribatte (*La Civiltà dei Sardi nell'alto Medioevo*. Cap. XL): *"Gli scrittori di cronaca della Pars Orientis asseriscono che Costante aveva l'intenzione di ridare all'antico caput orbis l'autorità di metropoli, residenza dell'Augusto. Raggiunse pertanto la città munita di Napoli per via di mare, e di là si portò a Siracusa, metropoli della Sicilia. Durante sei anni, /'Augusto Costante II risiedette a Siracusa, ed in questo periodo ebbe agio di controllare il succedersi degli avvenimenti nello stato longobardo; e l'exercitus orientalis prese stanza stabilmente nell'isola di Sicilia. La notizia di rapporti fra l'attività di governo dell'Augusto Costante II e lo svolgimento d'una azione amministrativa nella provincia Sardinia esistono per quanto controverse e di ardua interpretazione.... Nella Vita Vitaliani si narra come l'imperatore.... (sapendo che) per l'attuazione dei suoi grandiosi piani, e particolarmente per non fare scarseggiare i mezzi di sussistenza necessari al mantenimento in assetto bellico del suo poderoso esercito, occorreva molta pecunia, egli gravò di tributi gli habitatores o cittadini liberi dei centri urbani dell'isola e i possessores delle terre più vicine alla sua sfera di influenza, cioè il Bruzzio, o l'antica Calabria, la Sicilia, la Sardegna e l'Africa, rimaneggiando i polyptycha o registri con dati catastali, eseguendo nuovi censimenti destinati a moltiplicare le unità imponibili, aumentando i telonea o imposizioni indirette, denominate anche vectigalia. Sono queste tutte testimonianze che una energica attività di governo fu esercitata dall'Augusto Costante. E' probabile però che i nuovi aggravati tributari nella provincia di Sardegna venissero adoperati localmente per rafforzare il nuovo esercito creato sul posto. Non si comprenderebbe altrimenti come si sia svolto con tanta risolutezza l'intervento dell'exercitus Sardiniae nelle vicende dell'isola di Sicilia"*.

L'esposizione del Bellieni è sostanzialmente conforme al senso delle fonti, sebbene, come al solito; vi aggiunga qualcosa di suo. Quel "rimaneggiando", ad esempio, può sottintendere l'idea di una operazione fraudolenta, come un trucco escogitato da un esattore disonesto. Qualunque cosa abbia disposto Costante era perfettamente legittima, perché rientrava nei suoi poteri sia abolire una norma vigente sia sostituirla in tutto o in parte con un'altra, restando nella legalità. Non fece nuovi censimenti perché non ne aveva bisogno, anzi non gli convenivano perché avrebbero richiesto anni di lavoro, mentre Costante aveva fretta. Si servì dei tabulati già esistenti (*diagrafa*), aumentando l'imposta sull'imponibile di ogni unità tassabile (*jugum*) per un certo numero di anni avvenire. Il *Liber Pontificalis* dice "plurimos" (moltissimi), ma probabilmente esagera. L'aggravio consisteva o nel pagamento annuale, cioè anno per anno, dell'imposta aumentata nella misura prevista, o nel pagamento anticipato, in un'unica soluzione, dell'imposta per il numero di anni stabilito. Delle due modalità di pagamento è più probabile la prima; neanche allora nessuno voleva la morte del contribuente. Ma, a parte le parole, che cosa allora sono i nostri "una tantum", le addizionali, gli anticipi di imposta e i prestiti forzosi da restituire alle calende greche?

Però una cosa è certa: la Sardegna deve aver vissuto un quinquennio (664-68) pieno di grandi movimenti e trambusti, svolgendovisi due operazioni contemporaneamente ma distinte, la raccolta e l'immagazzinamento delle derrate consegnate in conto tributi, e l'arruolamento e la preparazione delle nuove reclute.

Senza voler minimizzare o sopravvalutare l'impatto per l'aspettato prelievo fiscale, esso provocò un enorme malcontento, esplicitamente documentato dal *Liber Pontificalis*. Per la riscossione allora non c'erano i lunghi processi di esecuzione forzata: il contribuente in mora e inadempiente non aveva altra scelta che abbandonare tutto e rendersi latitante, andando ad accrescere, per sopravvivere, le bande di briganti di strada. Ma i più pagavano e l'accresciuta quantità di derrate da consegnare aumentava il rischio del trasporto ai luoghi di raccolta, richiedeva maggiore vigilanza nel tenere sicure le vecchie strade ed acuiva la necessità di costruirne nuove. Anche la capienza dei magazzini doveva essere adeguata alle nuove esigenze.

Anche l'arruolamento deve essere stato abbastanza laborioso e costoso. I nuovi arruolati avevano bisogno di sedi proprie dove soggiornare durante il loro addestramento ed attendere gli eventi.

Sembrerebbe strana, ma, se non lo è, spiegherebbe tante cose, la coincidenza temporale della fondazione di questi accampamenti (*castra*), con quella dei "castra felicia", di cui fa menzione l'Anonimo Ravennate. E se fossero la stessa cosa? Cioè se i "castra felicia" non fossero altro che gli accampamenti fatti allestire da Costante 11 o da chi ne aveva ricevuto incarico? La presenza dei *castra felicia* è segnalata dall'Anonimo insieme a quella del borgo misterioso di *Eteri Praesidium*. Misterioso sino ad un certo punto: è misterioso tutto ciò che non si sa soltanto sino a quando non si sa.

Nell'itinerario dell'Anonimo, tra i tanti nomi pasticciati e quasi illeggibili di vecchie località, spiccano, perfettamente trascritti, i nomi di *Eteri Praesidium* e dei "castra felicia". Trascritti naturalmente dagli archivi imperiali di Ravenna e felici, gli accampamenti, perché vi si doveva star bene, o, per lo meno, a questo scopo erano stati fatti: offrire gradevole soggiorno agli uomini di Costante 11. Se questa è una ipotesi fondata, ci consente anche di fare il nome del capo. Lo conosciamo: non poteva essere che il famoso, anzi famosissimo (πανευφημτος) console e duca Costantino, vincitore dei Longobardi e salvatore della città di Torres. Il quale Costantino, oltre che accorto capitano, doveva essere anche un munifico costruttore, perché l'epigrafe sopravvissuta, scoperta dal Taramelli, non era certamente destinata ad essere messa in un canto e dimenticata, ma a fare bella mostra in qualche monumento, laico o religioso che fosse, edificato ad eterna memoria. Ed è altrettanto naturale che avesse a cuore il benessere, oltre che la riconoscenza degli uomini ai suoi ordini, offrendo loro qualche elargizione straordinaria, improntata a generosità, quale doveva essere una *maimada*.

Se qualche anima incline a credulità, dalla spericolata fede nella storicità dei fatti affermati, o dati per probabili, fosse indotta a pensare che a far luce su tutto sia stata la miracolosa scoperta di qualche verbale del tempo, debitamente firmato e controfirmato, magari munito della *bullata aurea* della Curia imperiale, si disilluda. La verità è più modesta. Il fondamento di probabilità di quanto è stato affermato, a parte qualche inoppugnabile documento, e basato su considerazioni logiche, in applicazione del principio che "da cosa nasce cosa", o, se si preferisce "cosa fatta capo ha". Secondo questo principio, è lecito credere che la *maimada* celebrata in quel *castrum* sino allora sconosciuto, fu, come doveva essere, ricca ed allietata da altri motivi di svago oltre la scena dei "mammuttoni". Per inciso, affermo che il termine **mammuttone**, a causa del suo inseparabile signifi-

ficato etimologico, non è adeguato alla cosa che esso rappresenta, anzi si può considerare oltraggioso. Per il mio modo di sentire, li chiamerei attori della *maiumada*. Dunque, la sfilata di quegli attori mascherati era la parte decorativa della festa, destinata a commemorare l'impresa del console e duca Costantino, che egli giudicava meritevole di passare alla storia, come dimostra il fatto che volle immortalarla con l'epigrafe di Torres. E, favorito da uno strano destino, ha avuto anche ragione; tant'è vero che ancora se ne parla, dopo oltre un millennio.

Saziato il naturale bisogno del mangiare e del bere, l'euforia dei sensi soddisfatti deve aver spinto tutti alla danza e al canto, uomini e donne. C'erano anche donne al seguito di grandi concentramenti militari, o nelle vicinanze, che non erano né mogli né figlie dei soldati.

Secondo la tradizione, la *maiumada* non si riteneva conclusa con una parata di balli e di canti. Si citano, ad esempio, "*le orge del Maiumas*"; con l'avvertenza, però, che "orgia" non ha o meglio non aveva, in ogni caso il significato che noi abitualmente le diamo, di atti o dimostrazioni di costumi depravati. Importava molto a quale titolo era data la festa; ma non potevano esserci dubbi nel caso di orge di Bacco o di Venere. Restava lo spettacolo finale: la sfilata degli uomini mascherati.

Una domanda spontanea: quegli uomini, soldati e non soldati, sazi di cibo e di vino, stanchi di ballare, non avrebbero preferito ritirarsi in un cantuccio isolato a smaltire la sbornia o a concedersi un piacere di altro genere? Chi conosce i soldati saprebbe che risposta dare.

Ma se la cerimonia c'è stata (e c'è stata perché se ne conserva incorrotto il nome, che non potrebbe spiegarsi altrimenti), il movente non va cercato nell'intento di soddisfare il piacere dei presenti. I presenti dovevano sentirsi tenuti ad assistervi, se non proprio precettati, propensi a fare una cosa gradita verso colui cui si sentivano in obbligo. E' stato già detto che la *marcia dei mascherati* era la parte commemorativa della festa. Commemorativa di che?

Tutte le manifestazioni in maschera che conosciamo commemorano, mimando, qualche cosa, anche un fatto trascurabile di cronaca, non necessariamente un fatto di importanza storica. Di qualcuna è rimasta traccia nel nome con cui si perpetua. Si possono ricordare gli "(e)*merodul*" di Ottana e i "*Turpos*" di Orotelli. Da molti anni è cessata una tradizione analoga a Vignola, una regione nel Nord-Ovest della Sardegna, sede una volta di un centro abitato, con abitazioni sparse in tutta la zona. Era una mascherata itinerante, che toccava quegli stazzi dove il numero dei residenti era tale da offrire un piccolo pubblico. Ma il tipo di maschera mutava secondo il motivo di interesse che, di anno in anno, la cronaca locale attivava. Di solito, si sceglieva il fatto che aveva dato maggiore appiglio ai pettegolezzi della gente. Ogni partecipante alla sceneggiata si foggia un tipo di maschera e di abbigliamento da cui fosse facile intuire quale dei personaggi presi di mira egli rappresentasse. L'azione era accompagnata da frasi e dialoghi ironicamente allegorici, di facile interpretazione, per dar modo di capire a quale fatto si volesse alludere. Ora non si usa più; mi pare di aver capito che la sua fine data dagli anni della prima guerra mondiale. La cerimonia dei **mammuttones**, invece, è viva e vegeta e nessuno di quelli che ne hanno fatto oggetto della loro attenzione, ha rinunciato a formulare ipotesi sul significato da dare al gruppo mascherato. Un significato deve averlo.

Dato per certo che presso la città di Torres era avvenuto uno scontro tra forze bizantine e Longobardi e che il vincitore, il console e duca Costantino, volle consegnare l'evento alla storia facendone scolpire sul marmo il ricordo imperituro, c'era da aspettarsi che volesse celebrare il suo piccolo trionfo bellico con una spettacolare cerimonia commemorativa. Ho parlato di trionfo non a caso. La Sardegna aveva già dato a generali di modesto livello della Roma repubblicana facili occasioni di trionfo; facili, perché facili erano state le vittorie. Ma anche per un'altra ragione. Era in potere del Senato concedere o no l'onore del trionfo a quanti lo chiedevano; ma in forza di una legge, emanata a questo preciso scopo, la concessione era subordinata alla importanza della battaglia vittoriosa, e l'importanza era rapportata ad un macabro parametro: il numero dei nemici uccisi in battaglia. In Sardegna non deve essere stato difficile arrotondarne il numero per raggiungere il "quorum" stabilito per legge. Non risulta che qualcuno, per voler fare il pieno ad ogni costo, dando per morti anche quelli rimasti in vita, sia stato scoperto a barare. Chi avrebbe potuto controllare la conta dei cadaveri? L'ambizione di qualsiasi generale di coronare col trionfo la fine di una modesta scaramuccia accresceva la ressa dei postulanti; a molti dei quali il Senato opponeva un netto rifiuto o non rispondeva affatto, lasciando scadere il tempo utile per la concessione, che era di un anno a partire dal giorno della richiesta. Non tutti si rassegnavano al rifiuto o alla inutile attesa, specie quelli della opposizione; e qualcuno si allestiva da solo un trionfo privato, a proprie spese, ma fuori della cinta mu-

raria. Erano trionfi identici in tutti i particolari a quelli ufficiali, salvo che invece di far capo al tempio di Giove Capitolino, si dirigevano al tempio di Giove Laziale sui Colli Albani.

Non è certo che sia stato Caio Papirio Masone (231 a.C.) il primo a celebrare il suo trionfo personale, certamente non fu il solo. Rinunciò a questi colpi di testa Marco Tullio Cicerone. Chiedeva il trionfo per una vittoria ottenuta sui Pindenissiti, in Cilicia. “Chi sono i Pindenissiti?” Chiedevano motteggiandolo gli amici. E lui: “Non ne conoscevo neppure il nome; ma non stava in me trasformare la Cilicia nell’Etolia o nella Macedonia.” (*Epistole ad Attico*. L.V. 20- 21). La questione era complicata dal fatto che altri due generali, Caio Cassio e Calpurnio Bibulo, gli contendevano il vanto di aver sconfitto i Pindenissiti e la concessione del trionfo. Per il Senato era un vero “*busillis*”. Concedere il trionfo, a tutti e tre o a nessuno? A nessuno, decise il Senato. Cicerone si mise l’animo in pace, anzi no, in realtà non si rassegnò mai e continuò a sognare il trionfo negato. Ma tant’è, per poter rimettere piede a Roma, si spogliò del mantello di porpora, depose la corona di alloro e congedò i littori, che gli costavano un sacco di soldi, a lui, sempre carico di debiti. Questo avveniva a Roma, nei tempi della sua grandezza. A sua volta Costantinopoli, che pretendeva di essere pari in grandezza e dignità alla capitale d’Occidente, se non poté emularla nelle grandi imprese, la superò nei peggiori difetti. Anche i suoi generali ambivano alla gloria militare e all’onore del trionfo. Se ne celebravano anche a Costantinopoli e per molto meno che a Roma; ma era difficile ottenerli, perché gli imperatori, generosissimi con se stessi, erano molto parchi nel concederli agli altri, perché gelosi dell’onore che ne conseguivano e preoccupati per l’autorità e l’ascendente che avrebbero ottenuto i generali, molti dei quali, per non dire tutti, non aspettavano altro che l’occasione propizia per mettersi in proprio, scalzare dal trono l’imperatore regnante e prenderne il posto.

Al console e duca Costantino (se non era lui, era senz’altro uno come lui, con lo stesso potere e le stesse ambizioni), che per troppe ragioni doveva sapere che non avrebbe mai ottenuto un trionfo ufficiale, non restava che apprestarne un surrogato, di dimensioni ridotte, un piccolo trionfo privato. Uno dei particolari che caratterizzava più significativamente il senso militare del trionfo era la sfilata dei prigionieri catturati in guerra. A nessun prigioniero i Romani avevano risparmiato l’onta di precedere in catene il carro del vincitore, non a Giugurta e neppure a Vercingeterige.

Il console e duca, al posto dei prigionieri longobardi, che forse non c’erano, fece sfilare dodici dei suoi uomini in veste di prigionieri, debitamente istruiti perché ne offrirono una convincente imitazione nell’atteggiamento e nei gesti. Si dirà: era un trionfo finto. Sì, era un trionfo finto, come finti erano i prigionieri e forse finta anche la vittoria. E con ciò? Ne erano tutti ugualmente soddisfatti, generali e soldati e tanto bastava per far festa, non fosse altro per il non disprezzabile apporto della *maiomada*, che finta non era.

A giudicare da quel che, quasi del tutto incorrotto, è arrivato sino a noi, cioè a giudicare dal gruppo dei dodici mascherati, bisogna riconoscere che Costantino ha fatto le cose per bene.

L’impegno diligente di chi lo istruì, assecondato dalla collaborazione dei soldati, seppure non erano veri attori, assunti espressamente in servizio, ha raggiunto in pieno il suo scopo. Che era ed è quello di impressionare, dico impressionare e non commuovere o divertire. No, la marcia dei **mammutthones** non diverte, non produce allegria, non muove al riso, come tendono a fare tutte le altre manifestazioni che ancora vivono o vivacchiano in Sardegna.

I **mammutthones** costituiscono una manifestazione unica nel suo genere. D’accordo che gli attori attuali della marcia delle dodici maschere (evito quanto posso di chiamarli **mammutthones**), e chi vi assiste, non intendano e non possano intendere il significato dell’allegoria gestuale, che era perspicuo al momento delle prime edizioni e di cui ora, a distanza di tanti secoli, sarebbe difficile per chiunque tradurre in linguaggio chiaro il messaggio (indulgo all’uso del vocabolo di moda). Lo sarebbe meno (difficile) se l’abbigliamento specifico che indossano gli attori, la *mastruca* barbaricina, dovesse rendere accettabile l’ipotesi che non prigionieri di guerra longobardi essi rappresentano, ma sardi autoctoni, colti di sorpresa e fatti prigionieri perché compromessi in un eventuale movimento resistenziale contro lo straniero venuto da lontano.

I loro piedi si muovono come se fossero congiunti ed impediti da un mezzo di contenzione, fune o catena; le mani e le braccia sono in totale immobilità; avanzano alternando passi a sobbalzi, accentuati da pesanti ricadute. Un senso di insofferenza si evidenzia dalla cadenza dei passi, lentamente scanditi da battute spondaiche (che sostituiscono gli anapesti di uguale durata), che si susseguono in serie variabili da otto a dieci, ma anche più o meno, intercalate dalla rapida ripetizione di tre energiche percussioni del suolo (l’anapesto di chiusura che infila una piccola variante iporchematica), seguita da una

pausa di due tempi e da una ulteriore percussione di ugual durata. Dopodiché riprende la serie degli spondei.

Il finale concitato sopra descritto ha un nome tecnico: clausola paremiaca. Nelle marce militari di avvicinamento al nemico, più spesso nel momento della carica, serviva per riordinare le file e richiamarle al rispetto della cadenza del ritmo. Nella marcia di entrata del coro nell'area dello spettacolo serviva per interrompere la monotonia degli spondei tutti uguali.

Nell'antica "parodos" tragica i componenti del coro cantavano; ne conosciamo il ritmo, ma non la melodia. Su questa, o anche su questa, l'autore poteva contare per destare nel pubblico il "pathos" consono al senso delle parole e all'insieme della coreografia. Nella versione sarda, al centro della *maiurada*, gli attori non cantano; quello che devono esprimere hanno appreso dai maestri di scena ad esprimerlo con acconci accorgimenti gestuali. Non ci vuole molto a dare una interpretazione univoca all'andatura lenta, affaticata, recalcitrante del gruppo. Ma se a questa si somma la paremia finale di ogni frazione di marcia, nervosa ed agitata, accompagnata dal violento, ripetuto e rapido calpestio del suolo, si può dire ogni cosa ed il contrario di essa.

Essa si presta a rappresentare la disperazione e il coraggio, la debolezza e la forza, la rivolta indomabile e lo schianto del crollo definitivo.

Quali sentimenti agitassero in quel momento il nostro console e duca, che possiamo ancora continuare a chiamare Costantino (ma se si fosse chiamato Basilio o Demetrio, non sarebbe cambiato nulla), si può solo indovinare. Appagato da quello che oggi chiamiamo successo di immagine per la duplice affermazione, l'epigrafe indelebile di Torres e l'offerta della *maiurada*, un pensiero deve essere andato al destino futuro di quelle truppe ammassate nei "castra felicia". Non se ne poteva immaginare un destino diverso da quello di valorosi soldati in attesa di impiego. Non ci fu l'impiego programmato nei progetti coltivati da Costante II, ma la corsa a vendicarne la morte.

CAPITOLO AGGIUNTIVO SUI MAMMUTTONES.

Dal momento della stesura definitiva del precedente capitolo ad oggi, sono trascorsi diversi anni, durante i quali è accaduto qualcosa per cui si rende necessaria qualche precisazione.

La precisazione va rivolta, in tono di amichevole richiamo, in primo luogo agli attori dello spettacolo dei **mammuttones**, quali responsabili primari, auspicando che non lasci poi indifferenti, ma se ne rendano destinatari coinvolti, gli altri cittadini di Mamoiada.

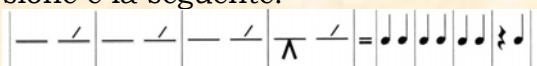
Chiamando altri in causa, intendo escludere ripensamenti da parte mia, in senso negativo o correttivo. Quindi ritengo che non sia modificabile l'intero corso di effettuazione del corteo, la scansione del ritmo anapestico dal principio alla fine, compresa la clausola paremiaca. Confermo anche, se ce ne fosse bisogno, che la clausola paremiaca non l'ho inventata io; si trova con questo nome nei manuali. Vengo al punto.

Da alcuni anni in qua, nelle esibizioni pubbliche dei **mammuttones**, la clausola paremiaca viene accorciata, omettendo di battere l'ultima sillaba dell'ultimo piede della sezione. La quale ultima sillaba, essendo l'arsi, è anche l'unica del piede, in quanto la tesi viene soppressa per catalessi. Ne consegue che viene cancellata una intera battuta, che, nella esecuzione corretta dovrebbe essere segnata con particolare vigore: un piccolo balzo in alto e pesante ricaduta a piedi giunti, accompagnata dal fragore dei campanacci. Vista da un modesto orecchiante, ignaro di tecnica e di stile (quale io mi considero), l'eliminazione di quell'intoppo alla tranquilla continuità del ritmo, oltreché non recar danno, potrebbe far guadagnare scioltezza alla esecuzione, evitando urti e battute di arresto tra l'accelerazione forzata dell'anapesto puro che precede e la prosecuzione lenta e pacata degli spondei successivi.

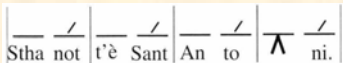
Ma in un caso o nell'altro è inutile recriminare: quella battuta c'era perché era prevista nel sistema metrico adottato, che non lasciava alternative, proprio dei corpi militari in marce di trasferimento o in attacchi campali. Piuttosto, sembrerebbe più naturale chiedersi perché, dopo tanti secoli (veramente tanti), i Mamoiadini si siano decisi a cancellare dal copione quella scomoda battuta di cui si discute. Ma tanto varrebbe discutere e chiedersi perché tanto tenace, per altri ostinato e caparbio, attaccamento dei Sardi alle consuetudini tramandate dagli avi, cioè a quell'insieme di usi e superstizioni che si suole riassumere nella locuzione "su connottu". Ma, facendo netta distinzione tra usi e superstizioni, nel non ricco patrimonio culturale lasciato ai Sardi dai Bizantini alla loro partenza, c'era qualche tradizione che meritava di sopravvivere inalterata sino ai tempi nostri. Per non allargare troppo il discorso, ci limitiamo ai due sistemi ritmici ascendenti, il giambo e l'anapesto; il primo chiamato a vivacizzare i balli in circolo o in file parallele o

diversamente disposte; il secondo che cadenza i passi nelle danze itineranti, nelle sfilate di maschere o nei cortei religiosi. L'uno e l'altro di origine tanto antica, ma così bene immedesimati nella esecuzione attuale da sembrarne quasi la copia autentica in veste moderna. La fedeltà all'antico (che, però, non è sempre giudicata positivamente) non si limita alla composizione dell'elemento primo, cioè del piede, ma si estende alla composizione del verso. Le scarse nozioni correnti in questa materia che, anche agli esperti, offre limitate possibilità di proficui raffronti, consiglia di attenersi all'unico caso già citato, quello dell'ottonario. Questo verso nella tradizione sarda è usato per ogni tipo o genere di canto, religioso, laico, burlesco e persino amoroso. In più (e non dico una novità), per numero e lunghezza di sillabe e scansione ritmica, altro non è che la duplicazione dell'ultimo metro o dipodia di quello che nei manuali di metrica classica viene definito dimetro anapestico catalettico della *parodos* tragica. Si può dire anche di più: ogni metro o dipodia di esso, preso separatamente, potrebbe fare verso a sé, monometrico. Se ne trovano esempi fin dai primordi dell'epoca bizantina. Sono composti di versi monometrici due degli inni di Sinesio (370-415): il terzo (733 versi) e il quarto (299 versi). Ma perché tirare in ballo Sinesio? Perché lo fa anche lo Zambaldi; il quale dell'inno quinto di Sinesio sembra voler fare il veicolo del dimetro anapestico nella innologia cristiana. *"I poeti cristiani amarono molto questo metro. Sinesio compose inparemiaci l'inno quinto, accostandosi al tipo spondaico dell'ἐμβατήριον spartano"*. (*Metrica greca e latina*, pag. 272).

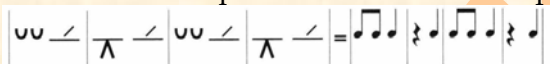
Ci sta bene che Sinesio abbia composto versi paremiaci di tipo spondaico; ma i Sardi, che hanno avuto come maestri i monaci della Chiesa d'Oriente, hanno fatto meglio di lui. Anche da un superficiale esame degli ottonari sardi, chi non è del tutto ignaro della metrica classica e ne sa fare lettura sufficientemente corretta, nota subito che i due anapesti puri ricorrenti nello stesso verso conferiscono a questo un certo movimento, se non si può chiamare brio, senza appesantirne la lettura. Invece, i versi dell'inno di Sinesio sono tutti (68), meno uno, esclusivamente spondaici dal primo all'ultimo piede. La loro scansione è la seguente:



Applicando questa scansione all'inno cantato a Caste! Sardo in onore di S. Antonio, previa cancellazione della -i- eufonica iniziale per ottenere lo stesso numero di sillabe, quante sono le note del metro, si avrebbe questa scansione:



Confrontando questa scansione con quella degli ottonari sardi:



si nota subito che la differenza tra i due sistemi ritmici, sia nella scansione quantitativa classica che nella lettura accentuativa moderna, c'è e si sente, tanto da far sembrare l'inno di Sinesio più che un canto, una incolore nenia, se non proprio una marcia funebre.

Abbiamo spaziato da Tirteo a Eschilo, da Eschilo a Sinesio, da Sinesio ai **mammuttones**. I **mammuttones** sono l'ultima tappa di un iter che comincia da molto lontano. Infatti, da una lontana usanza, di cui si ignora l'origine, adattata a specifiche funzioni, ora marcia militare, ora danza tragica cadenzata, accompagnate e sostenute occasionalmente dal canto; continuata poi come corteo religioso, ma sostanzialmente identica nella esecuzione ritmica; infine scena mimetica commemorativa di eventi storici o spettacolo muto, preso il nome dai **mammuttones**, perpetua, sino al giorno d'oggi, sostanzialmente immutata, pur sotto diverse fogge di abbigliamento, la cadenza ritmica che ne scandì i passi della sua fase primordiale.

I **mammuttones** sono ancora vivi e vitali. Però (c'entri o no il logorio della vita moderna) hanno cominciato a perdere colpi. Da quando e come? Tralasciando quanto è stato detto finora, cercherò di dare una risposta in forma piuttosto espositiva.

Fin dal primo impatto con i **mammuttones**, verso la metà degli Anni Cinquanta (del secolo da poco trascorso) non ho mai perduto una occasione per seguirli passo passo, osservandone, direi piuttosto studiandone attentamente la serie dei movimenti, sempre uguali nei modi e nella durata, con una breve periodica variante consistente in tre passi, o piuttosto salti, eseguiti in rapida successione; dopo una pausa di una mezza battuta segue un sobbalzo finale, quasi un punto fermo di arresto, prima di riprendere la serie successiva.

Gli studiosi del coro tragico non hanno un nome specifico per designare quella frazione della marcia anapestica che va da una interruzione all'altra, ossia contenuta tra due

clausole paremiache. C'è chi la chiama sezione e chi sistema, ma solo usati convenzionalmente, questi due vocaboli possono dare un'idea della cosa che vogliono significare. Se mi si lascia passare un neologismo, la chiamerei periodo strofico, ma non mi dilungo a giustificarne l'uso. Credo che sia più attinente al tema dire come, superato il primo attimo di stupore alla inaspettata vista dei **mammuttones**, non tardai a convincermi che quel disadorno abbigliamento, dimessamente plebeo, imbruttito dalla maschera nera dai lineamenti rozzamente accentuati, quell'incedere lento ma non esitante, dicessero molto di più di quanto potesse sembrare ad un occhio distratto. Feci anche un viaggio a Mamoiada nella giornata conclusiva del Carnevale per poterli osservare più da vicino e più a lungo.

Messi al posto che mi parve giusto tutti i tasselli del quadro, mi restava di stabilire con precisione quanti passi o battute contasse quella frazione della marcia che ho definito periodo strofico, allo scopo di farne un raffronto con l'originale, ossia col testo delle due tragedie di Eschilo, le Supplici e i Persiani, e vedere sino a che punto, metricamente, vi si identificassero. Appostatomi all'inizio di un lungo rettilineo (Via Roma a Sassari), munito di penna e taccuino, mi accinsi a fare la conta, tracciando una lineetta per ogni passo. Mi accorsi subito che i conti non tornavano: saltavano un pezzo della marcia, ossia omettevano la battuta forte, finale del dimetro paremiaco, che, segnando il punto di separazione dei due periodi strofici, consente di determinare la lunghezza di ciascuno di essi e il numero dei passi che ne fanno parte.

A varie riprese constatai l'arbitraria decurtazione di quel passo, essenziale per la corretta esecuzione della rituale cadenza.

Andatoci col preciso proposito di accertarmene, ne ebbi ulteriore prova in una manifestazione notturna di costumi sardi svoltasi nella stagione estiva (anno 1999) a Porto Torres e l'anno successivo, nel periodo di Carnevale, in una analoga esibizione ad Alghero. Ma è il caso di aggiungere che le prove più sicure e senza interruzioni le ebbi durante le Cavalcate svoltesi a Sassari in questi ultimi anni. Più di una volta contestai a qualcuno dei partecipanti alla manifestazione quel taglio abusivo apportato al regolare svolgimento del loro corteo. Anzi, in tono che voleva parere; ma non era, scherzoso, parlai senza reticenze di imbroglio, accantonando eufemistici sinonimi di questa voce.

Tutti negarono, ma non dimostrarono di prendersela a male. Forse col loro silenzio volevano farmi intendere che dovevo badare ai fatti miei, non avendo io titolo né plausibile pretesto di arrogarmi il diritto di intromettermi in una faccenda di loro esclusiva pertinenza. Anche se questa era la loro intenzione, non ne tenni conto e continuai a fare appostamenti. Non mi andò sempre male. Infatti, un giorno, in mezzo al vocio e alla confusione che seguono lo scioglimento dei gruppi della Cavalcata, un signore dall'aria distinta e con fare autorevole radunava i suoi, **mammuttones** e semplici gitanti, per accompagnarli a raggiungere la corriera che li avrebbe ricondotti in paese. Lo avvicinai e rivolsi anche a lui la solita doglianza. Non negò il fatto o meglio, non escluse che fosse accaduto e ne spiegò le ragioni che si compendiano nel comprensibile bisogno di abbreviare il disagio dovuto al caldo soffocante sotto un sole quasi estivo, aggravato da quel pesante far-dello che dovevano portarsi sempre addosso, mastruca e campanacci, col non piacevole complemento della maschera.

Avevo quello che mi aspettavo: una quasi ammissione di colpa.

Colpa o non colpa, dialetticamente se ne potrebbe anche discutere, per ammetterla o negarla. Nessuno, comunque, tirerà le pietre ai **mammuttones** per una cosa che il pubblico neppure avverte o che lo lascia indifferente.

Ma dipende anche da quale pubblico e dal suo orientamento culturale, che cambia, come cambiano gli interessi e il grado di conoscenza dei problemi. C'è ancora, a ragione o a torto, chi ha il rispetto o il culto per le memorie del passato, siano opere o resti di opere edificate o anche avvenimenti in qualunque modo tramandati. Non per altro si riempiono i musei di frammenti di brocche o di poco probabili figure umane o divine, di cui si fa fatica a capire qualche cosa. I **mammuttones**, invece, si presentano come un piccolo quadro vivente di momenti significativi di due civiltà, la civiltà greco-attica al culmine del suo splendore e la civiltà sardo-bizantina nella sua fase ascensionale.

La loro marcia cadenzata è (lo ripeto riepilogando) in primo luogo la versione sarda del ritmo di marcia degli opliti spartani e anche ateniesi. Tirteo non fu l'inventore del ritmo anapestico, che preesisteva; fu il paroliere, il fortunato paroliere, autore del testo giusto per l'occasione giusta. Anche i coreuti della tragedia attica si dirigono a prendere il loro posto nel proscenio procedendo con quello stesso ritmo.

I **mammuttones** di Mamoiada non sono né militari in marcia, né attori teatrali; sono (o fingono di essere) prigionieri di guerra (longobardi), perciò in veste plebea o servile e con

maschere nere, i quali, incatenati e custoditi da guardie (*insocatores*), da vinti ornano e solennizzano il trionfo del vincitore (il console e duca Costantino?).

Per tutti, Spartani, attori, *mammuttones* lo stesso tipo di scansione, spondei (— —) e anapesti (U U —) in piccole serie successive, ciascuna conclusa con un salto in alto, isolato, preceduto e seguito da una breve pausa. E' la già nota, per quanto se ne è parlato famigerata, battuta forte, a piedi giunti, che i *mammuttones* da alcuni anni in qua continuano ad omettere ed oggetto della presente contesa. Vera contesa non può dirsi perché sono solo io a sostenere uno dei due corni del dilemma, mentre manca il contestatore. Attenderò che si presenti un antagonista; se non viene e presumo che non verrà, saprò comunque che cosa pensarne. So che l'accettazione a mani alzate di una tesi discutibile appartiene al genere dei miracoli, ma anche l'ammissione consapevole di ignorarne la soluzione.

Francesco Naseddu

(1) - Orazio. Satire. Libro I.2 Ver. 68 segg. *Huic si mutonis verbis mala tanta videnti diceret: "quid vis tibi?..."*

(2) - La definizione scolastica della tonè è la seguente: "τονή δε (ἔδτι) ἐπὶ πλείονα χρόνον μονή κατα μίαν γινομένη προφοραν τῆς φωνῆς" (Thesaurus Linguae Graecae. Voi. VIII. Pag. 2284. Euclid. P. 22). "La tonè è la durata (latino: mora) per un tempo più lungo, che avviene attraverso un unico aumento della voce (o del suono).

da "Mamoiada e Mammuttones" Tip. Moderna, Sassari, 2002 pagg. 31-92

Francesco Naseddu

E' stato docente di latino, greco e storia negli Istituti medi e superiori. Appassionato cultore di storia e tradizioni della Sardegna ha pubblicato: "Da Eteri a Ozieri", Edes SS. (2000); "La Jugatzio Capitatzio in Sardegna nell'epoca romana e bizantina", Tip. Moderna SS (2002); "Voci, consuetudini, Feste Bizantine tramandate in Sardegna" tip. Moderna SS (2006)