

GIAN NICOLA SPANU, “La musica dei Goigs in Sardegna” in *Cultura sarda del Trecento*, fra la Catalogna e l’Arborea, a cura di Joan Armangué i Herrero, Cagliari, Arxiu de Tradicions, 2005, pp. 139-157

Il Trecento è per questo contributo solo un termine *post quem*, il secolo che, quasi certamente, ha visto la prima attestazione in Sardegna dei canti strofici in onore dei santi e della Divinità, noti nella penisola iberica come *goigs/gozos* e nell’Isola come *goccius/gosos*.¹ E se prima del XIV secolo intercorsero relazioni politiche, commerciali e culturali tra la Sardegna e la Catalogna,² solo con il dispiegamento di truppe e l’insediamento di coloni catalani, aragonesi e maiorchini immaginiamo che anche da noi si iniziassero a cantare i *goigs* (o *llaus*), canti tipicamente di gruppo, espressione di una *comunità* coesa di fedeli; come i militari, descritti nella cronaca di Ramon Muntaner, che in coro cantano, *gridando*, le lodi dei santi.³ Il passo in questione non si riferisce alla Sardegna; e anche se, come appena detto, possiamo estendere tale pratica ai militari attestati nelle roccaforti del *Regnum* e agli Iberici che nel Trecento gradualmente

¹ Per le diverse denominazioni, in Sardegna, di questi canti paraliturgici e delle loro prime attestazioni nell’Isola cfr. TURTAS 2001: 11-15.

² Cfr. ARMANGUÉ 2001.

³ Cap. CCXX: «E con venc un divendres a hora de vespres, vint-e-tres dies abans de la festa de sant Pere de juny, nós nos aplegam tuit ab nostres armes davant la porta ferrissa del castell. E en la torre maestra jo fiu muntar deu hòmens e un mariner, per nom Bernat de Ventaiola, qui era de lo *llaus* del benaurat sant Pere de Roma, e tuit resposeren-li ab les llàgremes en los ulls. E con hac dit lo *llaus*, així con la senyera de sent Pere se llevà, començaren tuit a cridar *Salve Regina*». In *Les quatre grans cròniques*, a cura di F. SOLDEVILA, Barcelona 1971, p. 860. Per *llaus* si intendono quelli denominati in epoca successiva *goigs* (BOVER I FONT 1984: 105).

popolavano città e feudi, le testimonianze sui *goigs/gozos* e sui *gosos* sono tutte successive alla seconda metà del secolo XVI.⁴ I canti sei-settecenteschi in onore dei santi e della Madonna, scritti in catalano, castigliano e soprattutto in sardo, provano la derivazione di questi ultimi dagli omologhi iberici per un processo che Mario Atzori, non senza fondamento, definisce di acculturazione.⁵

L'ascendenza iberica dei *goccius/gosos* non sfuggì ovviamente a quanti, nel secolo XIX, cominciarono a occuparsi di lingua e poesia popolare sarda. E se già il *Dizionario* di Vissenti Porru nel 1832 rilevava, alla voce *goccius*, la derivazione del lemma dallo spagnolo *gozos*,⁶ fu senz'altro il Toda i Güell a definirne le parentele con la tradizione poetico-musicale iberica.⁷

L'interesse di studiosi o di semplici collezionisti di poesia tradizionale ha prodotto, da metà Ottocento a oggi, un considerevole numero di raccolte di *goccius* e di *gosos*, ordinati per area linguistica, festività, autore; senza contare i componimenti inseriti, a partire dall'Ottocento, in raccolte di poesia popolare e saggi d'argomento linguistico o demologico.⁸ Centinaia di testi anonimi o d'autore noto che dimostrano il radicamento e la capillare diffusione del genere nell'Isola e offrono utilissimi dati sulle strategie poetico-narrative, sulla lingua e sulla religiosità delle

⁴ I primi *goigs* a stampa risalgono al 1604; pubblicati a Cagliari da Antioco Brondo, furono recensiti da Eduard Toda i Güell (TODA I GÜELL, s.d.: 22), e rappresentano secondo August Bover la prima attestazione del genere in Sardegna (BOVER I FONT 1984: 106).

⁵ ATZORI 1975-77.

⁶ PORRU 1832. Ancora, a proposito dell'etimologia dei *gosos* e dei *goccius*, precisava Giulio Fara: «In Sardegna il popolo usava, e ancora benché assai raramente usa, tessere le lodi dei santi con brevi versi colorati di melodia. Di tali lodi dette nel Sud *gòccius*, nel Nord *gòsos*, evidente corruzione dello spagnolo *gozos* e catalano *goigs*, godimenti». FARA 1922: 278 (in FARA 1997: 212). Cfr. anche anche FARA 1940: 101.

⁷ TODA I GÜELL, s.d.

⁸ Oltre a DORE 1983 e DORE 1986, di cui si parlerà in seguito, tra le varie raccolte ricordiamo SECHI 1934, CABONI 1980 e il recente *Gosos. Poesia religiosa popolare della Sardegna centro-settentrionale*, a cura di R. TURTAS e G. ZICHI, redazione di S. TOLA, Sassari 2001.

comunità rurali. Il loro interesse etnografico è accresciuto dall'*anomalia*, per così dire, della tradizione, in quanto espressioni d'una cultura subalterna (e quindi folklorica) tramandate oralmente ma anche, e soprattutto, in forma scritta.⁹

Se però il *corpus* dei canti paraliturgici sardi risulta abbastanza completo per quanto riguarda i testi, altrettanto non si può dire per il versante musicale. Difficile spiegare i motivi della scarsa attenzione degli studiosi nei confronti delle melodie dei *goccius/gosos*, da attribuirsi, forse, al pregiudizio (esteso a molte espressioni musicali della religiosità popolare) che si trattasse di canti non *autentici* e spontanei, degenerazioni di monodie gregoriane;¹⁰ o, più semplicemente, le *stereotype* formule d'intonazione dei *gosos* sono state oscurate dal maggior pregio e originalità attribuito ad altri prodotti del folklore musicale isolano quali il canto *a tenore* o la musica per *launeddas*.

Eppure queste melodie non vennero dimenticate dai primi etnomusicologi, e in primo luogo da Giulio Fara, divulgatore nelle pagine dell'organo ufficiale della neonata musicologia italiana, *La Rivista Musicale Italiana*, della *etnofonia* sarda.¹¹

Ma la prima pubblicazione della melodia dei *gosos*, a quanto ci risulta, si deve alla Deledda che con la *Lauda di Sant'Antonio* iniziava nel 1893 la sua collaborazione alla *Rivista delle tradizioni popolari italiane*, diretta da Angelo de Gubernatis.¹² La giovane corrispondente aggiunge infatti al testo di questa parodia di *gosos*, che satireggia bonaria-

⁹ Ciò che ci consente di definire folklorico un prodotto non è tanto la sua creazione, ma piuttosto il suo uso, la sua funzionalizzazione e rifunzionalizzazione in un determinato contesto socio-culturale (cfr. CIRESE 1973: 24). In prospettiva storica auspichiamo invece uno studio comparativo sulle eventuali analogie di contenuto nell'omologa (e sterminata) produzione catalana e castigliana, utile, forse, a ricostruire la storia del culto dei santi nell'Isola e del cristianesimo rurale.

¹⁰ Cfr. MACCHIARELLA 2003: 347-348.

¹¹ Cfr. SPANU 1996.

¹² Così la presenta lo stesso de Gubernatis: «Diamo principio alla serie di tradizioni sarde con un interessantissimo contributo della signorina Grazia Deledda, di Nuoro, non solo cultrice, ma efficace promotrice del Folklore sardo». DELEDDA 1893: 62.

mente gli abitanti del villaggio di Lodé, la musica della prima strofa e del ritornello «Antoni de Paduanu / preca pro su Lodeinu». ¹³ Nella più grave delle due voci del rigo superiore, procedenti per terze, riconosciamo il classico motivo dei *gosos* in tempo binario con l'attacco in levare di due crome. Non conosciamo l'autore della trascrizione e del suo pesante accompagnamento accordale, una scrittura, come dichiarato dalla scrittrice, tipicamente organistica (es. 1). ¹⁴

Es. 1: *Lauda di S. Antonio* (DELEDDA 1893: 2).

2

An to ni chi sos cher bed dos ti
 lam pa na che ar va ta pre ca pro sos mo i
 thed dos chi lis fa ca ta bonan na ta ca si
 no no sapa na ta sen za me le ti l'a chimus
 Au to ni de Padu a na pre ca pro su Lode inu

Si passa quindi a un altro inizio di collaborazione scientifica, quello del cagliaritano Giulio Fara alla *Rivista Musicale Italiana*, edita a Torino dai Fratelli Bocca. Il periodico, che dai primi anni di attività (era nato nel 1894) dedicava un apposito spazio al folklore musicale, chiese al Fara una panoramica generale sulle tradizioni musicali della sua isola. Così, nel 1909 usciva il suo *Musica popolare sarda. Piccolo contributo alla storia ed all'arte dei suoni*¹⁵ dove, nel paragrafo dedicato al canto, troviamo la musica dei *goccius* di Sant'Efisio che presenta lo stesso *incipit* dei *gosos* della Deledda sviluppandosi poi in modo differente (es. 11).

Ancora diversa è la trascrizione musicale dei *goccius* sul medesimo testo (*Protettori poderosu / Efis martir gloriosu*), pubblicata da Raffa Garzia sette anni più tardi con il titolo di *Goccius campidanesi* (es. 14), in appendice alla sua traduzione 'chiosata' dei *Canti popolari della Sardegna* di Gaston Bouiller.¹⁶ Autore di questa, e delle altre quattro trascrizioni di *goccius* (Cagliaritani, Oristanesi, del Campidano di Oristano e Tempiesi) che corredano la monografia del Bouiller, è il maestro Umberto Melis, direttore della Banda Musicale di Cagliari. E la pratica bandistica del trascrittore si rivela, d'altronde, nell'elaborazione delle melodie e ancor più negli accompagnamenti a ottave spezzate in cui ci sembra di sentire bassotuba e bombardini (es. 2). Talché, se da un punto di vista strettamente etnomusicologico queste trascrizioni ci sembrano poco probabili, sono tuttavia utili per documentare l'uso di eseguire con

¹³ DELEDDA 1893: 63.

¹⁴ «Il componimento è una evidente parodia dei sacri *gosos* che si cantano nelle chiese sarde ad onore dei santi, talvolta accompagnato dall'organo con la musica che diamo», DELEDDA 1893: 66. D'altronde non possiamo pensare che la musica pubblicata dalla Deledda si usasse in chiesa; è difficile, infatti, pensare che in un luogo sacro si apostrofasse il Santo di Padova *Antoni chi sos cherveddos ti lampana che arvata*, 'Antonio che la fronte ti lampeggia come il vomere'. Molto probabilmente la trascrizione è stata appositamente realizzata per la Deledda che ricostruisce il testo sulla testimonianza di tre informatori.

¹⁵ FARA 1909.

¹⁶ GARZIA 1916.

la banda melodie tradizionali, interessante e non recente punto di contatto tra musica colta e popolare.

Es. 2: *Goccius tempiesi* (GARZIA 1916: 233).

The image displays a musical score for the piece "Goccius tempiesi" by Garzia (1916). The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked "Quasi allegro". The fourth system is marked "meno". The fifth system includes a first ending bracket labeled "1a" and ends with the instruction "per finire".

Altro dato importante è la tendenza, in tutti gli esempi fin qui citati, a denominare le formule d'intonazione dei *goccius/gosos* in riferimento a precise aree culturali/territoriali: campidano di Cagliari, di Oristano, Logudoro, ecc.

Per voce e pianoforte, invece, la raccolta di canti sardi approntata dal Fara per la casa editrice Ricordi che la pubblica nel 1923.¹⁷ Troviamo qui, tra gli altri, quattro canti religiosi, definiti in italiano *lodi* (come già la *Dèledda* e, curiosamente, con l'antica denominazione catalana). Si tratta di due *goccius* di Sant'Efisio,¹⁸ di *goigs* algheresi (es. 9)¹⁹ e ancora della parodia di *gosos* logudoresi di S. Antonio già segnalati dal futuro Premio Nobel.

In realtà queste melodie erano state presentate l'anno precedente, ma senza accompagnamento, nelle pagine della *Rivista Musicale Italiana*,²⁰ trattando, il Fara, di alcune questioni di musicologia comparata.²¹

¹⁷ FARA 1923. Qui è invece il popolare che si offre al maggior editore di musica italiano in una pregevole edizione, impreziosita da litografie e motivi decorativi tipicamente sardi. La raccolta ha fornito materiali a un gran numero di compositori del Novecento, (Ennio Porrino, da qui prende, per esempio, la celeberrima *Danza di Desulo*, in *Tre canzoni Sarde* al *Tristu passirillanti* dei *Folksongs* di Luciano Berio).

¹⁸ FARA 1923: 153, 158. In realtà questi *goccius*, il cui testo a stampa risaliva al 1799, il Fara li aveva presentati il 19 dicembre 1916 in una lezione-concerto al Teatro Andreani di Mantova.

¹⁹ *Per nos Sants protectors*, pubblicato in MANUNTA 1991:148 come *Invocació als sants protectors dels exercisis espirituals*. Il Manunta segue per filo e per segno l'edizione del Fara (1923: 149), compiendo però un grave errore: laddove il Fara aveva aggiunto un accompagnamento per terze, al *respost* «I ab piedad mirau», lo studioso algherese riduce tutto a una voce eliminando la melodia principale e lasciando quella d'accompagnamento. Così la seconda parte dei *goigs* si presenta inspiegabilmente trasportata una terza sopra, concludendo sul do# anziché sulla tonica la. La trascrizione era stata fornita al Fara dal *giovane* dott. Giovanni Pais (FARA 1923: 21).

²⁰ FARA 1922.

²¹ Si può considerare la musicologia comparata come la prima corrente del pensiero etnomusicologico che, proprio con il confronto delle musiche di tutto il mondo, intendeva ricostruire le tappe evolutive del linguaggio musicale. Fondamentale quindi lo studio di quelle che gli antropologi dell'età vittoriana definivano le sopravvivenze e che per gli studiosi di etnologia e folklore musicale erano rappresentate da pratiche vocali e strumentali, di presunta origine preistorica o storicamente determinata, utili per valutare il grado di maggiore o minore complessità di un dato sistema musicale e, in base a ciò, assegnargli una corrispondente posizione in una linea evolutiva che, eurocentricamente, vedeva nella musica colta occidentale il culmine del suo sviluppo.

Tornerà sull'argomento nel 1940 in *L'anima della Sardegna. La musica tradizionale*,²² non faceva ricerca nell'Isola da circa un ventennio, motivo per cui il saggio in questione ha la forma di una sintesi e un ri-assemblaggio di dati e teorie sul folklore musicale già esposte in precedenza. Per quanto ci riguarda, propone gli stessi *goggius/gosos* pubblicati nel 1923, come si può vedere nel prospetto sinottico delle trascrizioni edite fino al 1940.

TITOLO	DELEDDA 1893	FARA 1909	GARZIA 1916	FARA 1922	FARA 1923	FARA 1940
Nascis Efis in Elia		p. 738, es. 2 (FARA 1997: 51) qui es. 12		p. 281 es. 3 (FARA 1997: 215)	p. 153	p. 102 es. 38
<i>Gosos Logudoro</i> (<i>Antoni chi sos cherveddos</i>)	p. 63			p. 315 es. 14 (FARA 1997: 254, es. 15) qui es. 12	p. 158	p. 103 es. 41
<i>Protettori poderosu</i> (<i>Goccius</i>)					p. 145	p. 103 es. 39
<i>Goigs d'Alghero</i> (<i>Per nos, Sants protectors</i>)					p. 149 qui es. 9	p. 103 es. 40
<i>Goccius campidanese</i> Protettori poderosu			p. 225 qui es. 13			
<i>Goccius cagliaritano</i> (<i>Protettori poderosu... Elia</i>)			p. 227			
<i>Goccius oristanese</i>			p. 230 qui es. 7			
<i>Goccius del Campidano di oristano</i>			p. 231			
<i>Goccius tempiesi</i>			p. 233			

²² FARA 1940.

Dallo stesso quadro emerge in primo luogo l'esiguo numero delle monodie religiose pubblicate e ri-pubblicate in questo periodo. Dal saggio del Fara del '40 (che però, come si è detto, riprende materiali editi negli anni '20) in avanti, non ci risultano ulteriori esempi di trascrizione di *goccius/gosos*. Significativa l'assenza anche nella produzione del musicista/etnomusicologo Gavino Gabriel: nessun accenno ai *gosos* (e neppure ai *gosi* della sua Gallura) nella sezione «Musica» della voce *Sardegna* dell'*Enciclopedia Treccani* del 1936²³ e neppure nel volume *Canti di Sardegna*, dedicato alla monodia e alla polivocalità popolare.²⁴ Una mancanza che pone degli interrogativi sulla parzialità dei dati offerti dall'etnomusicologo tempiese, e sull'effettivo contributo da questi offerto alla conoscenza del folklore sardo.

L'unico repertorio sufficientemente ampio di melodie dei *gosos* in uso nella Diocesi Arborese (benché non redatto secondo i criteri suggeriti dalla moderna etnomusicologia) è quello inserito da Clemente Caria nella sua tesi di specializzazione al Pontificio Istituto di Musica Sacra; la ricerca, condotta sul finire degli anni '60 è stata poi pubblicata nel 1981.²⁵ Troviamo qui ben trenta melodie, tra cui diverse formule d'intonazione dei *goccius/gosos* (dei santi, della Madonna ecc.) e un gran numero di *goccius/gosos* con musica propria, destinati alla festività pasquali o natalizie. Il lavoro di Caria, dettato anche, a suo dire, dall'esigenza di documentare prodotti culturali a rischio di estinzione, credo che possa costituire un'utile base di partenza per la costituzione di un *corpus* del canto monodico liturgico e paraliturgico sardo.

Qualcosa di simile, ma solo per quanto riguarda i testi, è stato fatto da Giovanni Dore nei suoi tre volumi di *Gosos e ternuras*;²⁶ non è

²³ GABRIEL 1936.

²⁴ GABRIEL 1923. Un accenno non alla melodia dei *goccius* ma alle formule d'introduzione con le *launeddas* si trova in un saggio del 1954, *Voci e canne d'armonia*, ripubblicato in GABRIEL 1971.

²⁵ CARIA 1981.

²⁶ DORE 1983; DORE 1986 (l'edizione riunisce i volumi II e III).

l'unica opera del genere, ma senz'altro la più imponente per il numero componimenti raccolto e l'unica ad accludere un certo numero di melodie: una quarantina circa, ma solo sei esempi, a quanto risulta, di trascrizioni nuove, effettuate dall'autore della raccolta; per il resto si riportano le melodie pubblicate dalla Deledda in avanti e di cui già si è trattato.

Emerge, in ogni caso, la sostanziale differenza con gli omologhi iberici: alla gran varietà di testi poetici non corrisponde qui un'altrettanta varietà di melodie, a differenza della Catalogna dove, in pratica, ogni *goig* ha la sua musica.²⁷ Già il Fara notava, ai primi del secolo, l'uso di cantare i *goccius* e i *gosos*, e pure i *goigs* algheresi con lo stesso tono. E proprio da questa considerazione, da buon comparativista, deduceva che, poiché i canti algheresi differivano dai *goccius* e dai *gosos* nella lingua, non già nella musica, evidentemente quest'ultima era precedente alla diffusione di quei canti in Sardegna; ne costituiva, per così dire, un *sostrato*.²⁸

In effetti molti, già nei primi decenni del Novecento, cercarono di verificare possibili prestiti iberici nella tradizione musicale sarda, e in primo luogo nelle melodie dei *goigs* e dei *gozos*. Anche Max Leopold Wagner registrò con il grammofono diversi canti sardi per farli sentire ad alcuni studiosi spagnoli. Un amico di Barcellona riconobbe una melodia in uso nella sua regione.²⁹

La ricerca di analogie e somiglianze nel profilo melodico è appassionante ma, allo stesso tempo, rischiosa, e il dubbio che le affinità siano frutto di pura coincidenza perdura. A cercarle si trovano, infatti, diverse melodie somiglianti a *gosos*: come l'aria, nota nel Cinquecento in tutta Europa, *El canto llano del Caballero*, melodia popolare utilizzata da diversi autori come base per variazione e *diferencias*, come quelle, celeberrime, di Antonio de Cabezón.³⁰

²⁷ Non manca, tuttavia la possibilità di adattare una stessa melodia a testi diversi (*melodies de manlleuta*), ma rappresentano più l'eccezione che la regola. Ci sono poi alcune formule melodiche applicabili a tutti i *goigs* (*melodies pobres*).

²⁸ FARA 1940: 103.

²⁹ M.L. WAGNER, *Südsardische Trutz-, Liebes-, Wiegen- und Kinderlieder*, Halle, Niemeyer 1914, p. 3. In GARZIA 1916: 221, n. 2.

Es. 3: ANTONIO DE CABEZÓN, *Diferencias sobre el canto llano del Caballero*.



Parentela o casuale coincidenza? Difficile dirlo. Certo non possiamo non notare la differente armonizzazione del *Canto del Caballero* rispetto alle melodie sarde: in minore quello, in maggiore le nostre. Ma neanche questa è una prova determinante. Altra affinità la trova il Fara nel *Cancionero del Pedrell*.³¹

Es. 4: *Valgame el señor san Pedro*, in F. PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español*, 1919.

Val - ga - me el se - ñor San Pe - dro.

Nues - tra Se - ño - ra me val - ga.

Nues - tra Se - ño - ra me val - ga.

³⁰ *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid 1578. La melodia è precedentemente citata da F. SALINAS, *De música libri septem*, Salamanca 1577, lib. VII. Il testo della canzone si ritrova invece in *El caballero de Olmedo* di Lope de Vega.

³¹ F. PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español*, Valls 1919, Vol. I, es. 44. In FARA 1922: 275.

In questo caso l'*incipit* corrisponde e anche l'*ambitus*, la curva melodica e la cadenza. Diverso è piuttosto il ritmo, ternario in questo caso, binario nei canti della Sardegna; lo stesso possiamo dire per i *goigs* in uso a Tavertet, nella diocesi di Vic.³²

Es. 5: *Goigs de la verge del Roser*, in uso a Tavertet (Catalogna).

ENTRADA

RESPOST

POSADA

Personalmente non credo che un approccio comparativistico porti lontano; più utile sarebbe forse collegare le melodie dei *gosos* e dei *goccius* all'abitudine di concepire gli archi melodici della nostra musica tradizionale (colta e profana, monodica, melodica strumentale che sia) in un ambito pentacordale, nel ridotto uso della sensibile e piuttosto nell'abitu-

³² Foglio volante, *Goigs a la Verge del Roser*, trascrizione musicale di Isabel Caballe Grasa, Gràfiques DIAC, Vic 1998.

dine a chiudere scendendo per grado alla tonica, ecc. Bisogna quindi osservare attentamente non solo il livello superficiale di un canto, quello che si impone al nostro udito, ma quello *profondo*, secondo i principi della statistica e dell'analisi generativo-trasformazionale.

Ancora aperto rimane, in ogni caso, l'interrogativo se realmente in Sardegna ci sia sempre stata formula universale di canto dei *goccius/gosos*. Questo modello, limitandoci agli esempi editi, presenta le caratteristiche e le varianti che qui di seguito si indicheranno. Per facilitare il confronto tra le diverse versioni, tutte le melodie sono state riportate alla stessa tonalità.

Es. 6: *Goccius de Santu Micheli*, San Vero Milis (CARIA 1981: 1479).

Ra - iu bi - vu so - be - ra - nu, de su che - lu e ter - ra i - span - tu

Mi - che - li ar - can - ge - lu san - tu, de sas a - ni - mas - ca - pi - ta - nu.

In questo caso riferito, ai *goccius* (o *crubas*) attualmente cantati a San Vero Milis e rilevati dal Caria notiamo come l'intera melodia si sviluppi nell'ambito di un pentacordo (fa - do) più una nota di volta superiore (re). La frase musicale A (le prime 7 battute più il levare) corrisponde all'*entrada* dei *goigs* catalani, mentre la frase B (le seguenti 8 battute) corrisponde al *respost*. E mentre la frase A gravita intorno alla tonica (unico spostamento significativo alla sottodominante *sib*), la frase B insiste sulla dominante, per poi cadenzare alla tonica.

Le strofe proseguono con melodia della frase A, che riveste un intero distico, mentre il ritornello, corrispondente agli ultimi due versi della quartina iniziale, riprende la melodia B che funge così da ripresa.

La successione delle frasi melodiche presenta pertanto la seguente successione: AB AAAB.

Il successivo esempio viene riferito invece da Raffa Garzia all'Oristanese. La linea del canto è leggermente differente rispetto alla precedente, ma i punti salienti della curva melodica coincidono con sufficiente approssimazione.

Es. 7: *Goccius oristanesi* (GARZIA 1916: 213).



Giulio Fara attribuisce invece una melodia simile all'area cagliari-tana.

Es. 8: *Goccius di S. Efsio* (FARA 1923: 145)

5 Na - scis E - ffis in E - li - - -

9 a, zi - tta - di de O - rien -

13 ti: po trin - t'a - nnus fer - - - ven -

ti pro - fe - ssa s'i - do - la - tri - a

E non differiscono molto, come si detto, i *goigs* algheresi riportati nella stessa raccolta.

Es. 9: *Goigs algheresi* (FARA 1923: 1479).

Per nos Sants Pro - tec - tors
 en a - quest temps pre - ga - u lab a pie -
 tad mi - ra - u lus - po - bres pe - cca - dors

In questi *goigs* troviamo però un *respost* differente (batt. 9-16): una frase B che, a differenza delle precedenti, gravita intorno alla dominante, ma rimane sulla tonica. Caratteristica che troviamo poi in quelli logudoresi, o tali perlomeno definiti da Giulio Fara nel 1922 che però inserisce la sensibile nella conclusione della frase.

Abbiamo toccato le aree dal Cagliariitano, al Logudoro, all'Oristanese fino ad Alghero e potremmo aggiungere anche la melodia tempiese riportata dal Garzia; e abbiamo verificato, salvo limitate varianti, la quasi universalità della formula d'intonazione dei *goigs/goccius/gosos*.

La distinzione per aree geografico-culturali (Campidano, Oristanese, Gallura, ecc.) appare allora fittizia, ma ci riporta forse a un tempo in cui tali differenze erano più marcate e riconosciute. A San Vero Milis una particolare forma di intonazione viene detta alla sulcitana,³³ un modo forse per marcare una differenza, un *esotismo*.

Probabilmente un tempo anche in Sardegna, come in Catalogna e come, di fatto, avviene per i canti della Settimana Santa o del Natale, esisteva un maggior numero di melodie di *goccius/gosos*. Un indizio in questo senso ce lo offre ancora il Fara.

³³ CARIA 1981: 75-76.

Es. 10: *Goccius di S. Efsio* (FARA 1909: 738).³⁴

Na-scis E - fis in E - li - a zi - tta - di
de o - rien - ti, po trin - t'a - nnus fer - ven -
ti profe-ssas s'i-do-la - tri - a. Capi - ta - nu ses e ghi -
a de'se - ser - ci - tu nu-me - ro - su. Si-ais de sa di-

L'incipit richiama la melodia dei *goccius* di Gallura, pubblicati come tali dal Fara nel 1922; ma la melodia prosegue poi in modo differente.

Es. 11: *Goccius della Gallura* (FARA 1922: es. XVI).

³⁴ Anche in FARA 1923: 151.

Es. 14: *Raju bivv soberanu*. Goccius di S. Vero Milis (CARIA 1981: 148).



Ra - iu bi - vu so - be - ra - nu, de su che - lu
ter - ra i - span - tu Mi - che - li ar - cange - lu
san - tu, de sas a - ni - mas - sa - pi - ta - nu.

Si tratta in questi casi di indizi di diversità e varietà che solo un'attenta ricerca sul campo e l'elaborazione di un criterio comune di rilevamento e analisi potrà spiegare e documentare.

BIBLIOGRAFIA

- J. ARMANGUÉ I HERRERO, *Estudis sobre la cultura catalana a Sardenya*, Barcelona 2001.
- M. ATZORI, *Rapporto tra canzoni religiose catalane e canti religiosi sardi: i goigs e i gosos. Un esempio di acculturazione*, in «Studi Sardi», XXIV, Cagliari 1975-1977, pp. 575-591.
- A. BOVER I FONT, *I goigs sardi*, in J. CARBONELL e F. MANCONI (a cura di), *I Catalani in Sardegna*, Cagliari 1984, pp. 105-110.
- A. BOVER I FONT, *Dos goigs sardo-catalans: sant Baldiri de Caller i la Verge del Roser*, in «Estudis de llengua i literatura catalane», XXVII, n. 6, Montserrat 1993, pp. 95-107.
- S. BULLEGAS, *I gosos come materiale drammatico. A proposito di sei inediti del 1631*, in «Bollettino del Repertorio e dell'Atlante Demologico Sardo», 6, Cagliari 1975, pp. 16-27.
- P. CABONI, *Is Goccius. Ricerca sulla poesia popolare e le tradizioni religiose sarde*, Cagliari 1980.
- C. CARIA, *Canto sacro-popolare in Sardegna*, Oristano [1981].
- A.M. CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna di studi sul mondo popolare tradizionale*, 2^a, Palermo 1973.

- G. DELEDDA, *Lauda di S. Antonio*, in «Rivista delle tradizioni popolari italiane», I, 1893, fasc. I, pp. 62-68.
- G. DORE, *Gosos e ternuras. Testi e musiche religiose popolari sarde secondo l'antica e ininterrotta tradizione di pregare cantando*, vol. I, Nuoro 1983.
- G. DORE, *Gosos e ternuras. Testi e musiche religiose popolari sarde secondo l'antica e ininterrotta tradizione di pregare cantando*, vol. II e III, Nuoro 1986.
- G. FARA, *Musica popolare sarda: piccolo contributo alla storia ed all'arte dei suoni*, in «Rivista Musicale Italiana», XVI, Torino 1909, pp. 713-749 (riedito in FARA 1997: 43-81).
- G. FARA, *Appunti di etnofonia comparata*, in «Rivista Musicale Italiana», XXIX, Torino 1922, pp. 277-334 (riedito in FARA 1997: 211-276).
- G. FARA, *Canti di Sardegna. L'anima del popolo sardo*, Milano 1923.
- G. FARA, *L'anima della Sardegna. La musica tradizionale*, Udine 1940.
- G. FARA, *Sulla musica popolare sarda*, a cura di G. N. SPANU, Nuoro 1997.
- G. GABRIEL, *Canti di Sardegna*, Milano 1923 (riedito in G. GABRIEL, *La Sardegna di Sempre*, Cagliari [1971], pp. 100-130).
- G. GABRIEL, *Sardegna-Musica*, in *Enciclopedia Italiana*, XXX, Roma 1936, pp. 861-865 (riedito in G. GABRIEL, *La Sardegna di Sempre*, Cagliari [1971], pp. 137-151).
- G. GABRIEL, *Voci e Canne d'Armonia*, in *La Sardegna di Sempre*, Cagliari [1971], pp. 152-173 (1ª ed. in *Sardegna. Note di etnofonia regionale*, Roma 1954).
- R. GARZIA, *Appendice*, in A. BOULLIER, *Canti popolari della Sardegna*, traduzione italiana, con note, introduzione e appendice di R. Garzia, Bologna 1916, pp. 223-236.
- I. MACCHIARELLA, *Le manifestazioni musicali della devozione cristiana in Italia*, in J.J. NATIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Vol. III. *Musica e culture*, Torino 2003, pp. 340-371.
- F. MANUNTA, *Cançons líriques religioses de l'Alguer catalana*, vol. III, Alghero 1991.
- V.R. PORRU, *Nou dizionariu universali sardu-italianu*, Cagliari 1832 (nuova ed., a cura di M. LORINCZI, Nuoro 2002).
- P. SASSU, *La musica di tradizione orale*, in M. BRIGAGLIA (a cura di), *La Sardegna. Enciclopedia*, vol. II, Cagliari 1982, pp. 140-148.
- G. SECHI, *Goggius. Raccolta completa delle lodi sacre sardo-logudorese-campidanese per le solennità e feste dei santi della chiesa cattolica celebrantesi in tutta la Sardegna*, Oristano 1934.
- G.N. SPANU, «Introduzione», in G. Fara, *Sulla musica popolare in Sardegna*, G.N. SPANU (a cura di), Nuoro 1997.
- R. TURTAS, *Alle origini della poesia religiosa popolare cantata in Sardegna*, in R. TURTAS, G. ZICHI (a cura di), *Gosos. Poesia religiosa popolare della Sardegna centro-settentrionale*, Sassari 2001, pp. 11-22.
- E. TODA I GÜELL, *La poesia catalana á Sardenya*, Barcelona s.d.
- G. ZICHI, *Le raccolte dal XVI al XX secolo*, in R. TURTAS, G. ZICHI (a cura di), *Gosos. Poesia religiosa popolare della Sardegna centro-settentrionale*, Sassari 2001, pp. 23-33.