

Antonio Cano, La poesia epica come dramma popolare e messaggio evangelico

Leonardo Sole

Non si conosce la data di nascita di Antonio Cano, l'arcivescovo turritano che amava dichiararsi sassarese. Sulla base delle scarse indicazioni di G. F. Fara¹ possiamo collocarla tra la fine del XIV o ai primissimi anni del XV secolo. Fu rettore (prima contestato e poi accettato)² della chiesa parrocchiale di Giave, poi abate di Santa Maria di Saccargia (dell'ordine camaldolese), vescovo di Bisarcio dal 1436 al 1448 (e in quegli stessi anni governò anche il vescovado di Butule). Mentre era parroco di Giave fu per un certo periodo predicatore ufficiale di Alfonso il Magnanimo, che lo chiamò successivamente a corte come suo consigliere spirituale. Nella seconda metà di ottobre³ del 1448 divenne vescovo di Torres. Nel 1463⁴ o nell'anno seguente⁵ indisse un sinodo provinciale turritano, di cui restano dei manoscritti. Con lui avvenne (in esecuzione della bolla pontificia del 1441) la traslazione della sede arcivescovile da Torres, fortemente decaduta perché troppo esposta alle incursioni dei pirati, a Sassari. Morì prima del 1479, anno in cui gli successe nella carica Berengario di Sos.

La sua fama di scrittore è legata al poema *Sa vitta et sa morte et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*⁶, in logudorese. Non conosciamo la data di composizione, che potrebbe collocarsi nell'ultimo trentennio di vita dell'autore, durante il vescovado di Torres. L'opera è stata pubblicata, forse a Sassari⁷, dai "tipografi volanti" di cui parla Wagner⁸, soltanto nel 1557, in un periodo caratterizzato da grande fervore religioso, sollecitato e in parte diretto (anche con le frequenti scoperte, sia a Sassari che a Cagliari, di reliquie di santi) dalle autorità religiose. Due anni prima il sinodo tenuto dall'arcivescovo di Sassari Salvatore Alepus aveva obbligato i vescovi suffraganei della provincia ecclesiastica turritana a intervenire alle feste di san Gavino⁹, nell'ambito di una serie di iniziative avviate da alcuni anni al fine di riportare all'antico splendore le feste dei martiri turritani, che avevano ispirato numerose composizioni letterarie, alcune delle quali date alle stampe¹⁰.

Antonio Cano è stato costantemente sottovalutato dalla critica, che ha visto il suo poema come il lavoro di un neofita privo di interessi artistici, in ciò forse fuorviata dalla funzione sacerdotale del vescovo di Sassari, e dalla esplicita sottolineatura (con digressioni moralistiche lunghe e oggi francamente noiose) dell'aspetto pedagogico e di edificazione morale e

religiosa, che lui stesso assegnava all'opera. L'altro aspetto caratteristico del poema, e cioè il suo carattere eminentemente popolare, è stato ugualmente visto non come un pregio (raro nell'Italia letteraria spesso elitaria, a volte populista, quasi sempre antipopolare), ma come un difetto. Nel giudizio negativo ha influito anche un curioso pregiudizio (dovuto a ignoranza delle forme della cultura e della stessa letteratura popolare), che attribuisce alla produzione di tradizione orale i tratti di 'semplicità', 'spontaneità', 'primitività' o 'rozzezza', e via mistificando.

Aveva cominciato Martini¹¹, affermando che l'opera meritava attenzione "meglio per la vetustà, che per gli pregi suoi".

Anche Wagner trovava "assai scarso" il pregio 'poetico' dell'opera¹²: "sono per lo più versi ronchiosi e dinoccolati con molte rime insufficienti, e il racconto è improntato a un'ingenuità che rasenta la goffaggine". Eppure Wagner aveva appena citato (evidentemente senza comprenderlo appieno) un passo di G. Spano¹³, che descrive con una certa approssimazione l'andamento ritmico e i modelli metrici di riferimento del poema: "È una leggenda sacro-istorica di rima bisenaria accoppiata con misto di versi decasillabi, endecasillabi, martelliani, bisottonari, diciotto sillabe, di un misto di versi di 12 e 6 sillabe, talvolta con rimalmezzo". Wagner, che ha il merito di aver prodotto una importante edizione del testo (anche se non perfetta, come si vedrà), quasi si scusa di doverla pubblicare: "Se ad onta di ciò, abbiamo creduto utile pubblicare in questo Archivio il poemetto del Cano, si è perché porge per vari rispetti un certo interesse"¹⁴, trattandosi di uno dei primi libri "di stampa sarda", una vera "rarietà bibliografica", e anche perché fu la fonte di G. Araolla. "Il nostro testo è", aggiunge Wagner, "appunto perché non ha pretese artistiche, redatto in uno stile assai popolare": dove traspare il pregiudizio che tanta cultura ufficiale aveva, e continuò a lungo ad avere, per le opere di carattere popolare.

Anche un lettore sensibile come A. Sanna si lascia fuorviare da questi pregiudizi, e afferma che Cano "non aveva, in verità, grandi capacità poetiche"¹⁵. Critico severo è F. Alziator¹⁶ (cui si deve - sia detto tra parentesi - un'edizione discutibile dell'opera)¹⁷: "il poema del vescovo sassarese rivela la mano forzata e priva di ispirazione di chi tenta di scrivere con ingenuità, ma ingenuo non è". Ma il critico non pare soddisfatto, se poco dopo aggiunge: "lo snervante poemetto, di oltre mille versi, è un vero campionario, dal punto di vista metrico, di dodecasillabi, endecasillabi, rime al mezzo, decasillabi, e perfino di versi bisognosi di un pietoso ortopedico"¹⁸: dove val la pena mettere in evidenza, dimenticando la battuta finale (quella sì, pietosa), il fatto curioso che anche un elemento positivo (in quel contesto) come la varietà ritmica e metrica, viene assunto come un valore negativo. Purtroppo Alziator

insiste con le sue battute spiritose e ad effetto: "Il buon vescovo avrà forse ben conosciuto le vie del Signore e amato il prossimo, ma ignorava di certo quelle dove sta di casa la poesia e non fu amato dalle muse alle quali egli fece, per la verità, assai brutti scherzi"¹⁹. Ancora: "Ignorava il pio scrittore, quando invocava alla fine dell'opera sua 'de nos condugher a su paradisu in sos sanctos braxos de Cristus crucifixu', che non poco ci avrebbe contribuito egli stesso, dopo il purgatorio dei suoi terribili versi"²⁰. Per finire, Alziator parla di "sciatteria", paragona un passo in cui Gavino e gli altri due martiri camminano cantando un salmo a "qualcosa tra la carta d'identità e lo stelloncino giornalistico"²¹, afferma che i personaggi "non hanno consistenza"²² e cita a sostegno della sua stroncatura il suo "più recente e amarevole editore": Wagner. A. Sanna coglie il carattere letterario dell'opera ("la sua opera [...] nasce indubbiamente da un presupposto letterario"), ma proprio per questo, cadendo nello stesso pregiudizio che nega poesia e arte al popolo, non crede nella popolarità asserita da Wagner²³. Anche Sanna vede l'opera esclusivamente in funzione del grande tentativo di G. Araolla.

Ma la scelta di ritmi 'irregolari', cioè irriducibili a schemi metrici troppo scolasticamente rigidi, a un esame più approfondito risulta fatta non per imperizia, ma in funzione del suo alto scopo educativo e secondo moduli tipicamente narrativi lavorati con perizia artigianale. Cano, tutt'altro che indifferente al lavoro linguistico e artistico del poeta, sa benissimo usare l'endecasillabo, il settenario e l'ottonario. Questi versi funzionali al taglio narrativo, tra l'epico e il fiabesco, sono caratterizzati da una grande forza evocativa e da una straordinaria ricchezza timbrica, dovuta in parte alle scelte lessicali e in parte proprio all'accostamento di ritmi, cesure, pause, inversioni intonazionali e slittamenti ritmico-semantiche necessariamente prodotti dall'accostamento e fusione di unità metrico-ritmiche diverse. A questi tratti è dovuto quell'alone semantico indefinibile, che si traduce in realtà in un complesso sistema connotativo non sovrapposto, ma connaturato a quei valori. Va da sé che, se a volte sonnecchia lo stesso Omero, ciò può capitare, e in effetti capita non di rado, anche al poeta-vescovo Antonio Cano, nella cui scrittura il messaggio religioso tende a prevalere su quello poetico: a prevalere, non a cancellarlo, in quanto il tono poetico riemerge costantemente in primo piano intriso di religiosità popolare. Ed è noto che in Sardegna il messaggio religioso si è potentemente espresso, nei secoli, attraverso le modulazioni metrico-ritmiche della poesia popolare: una poesia, non lo si dimentichi, prevalentemente cantata. È chiaro che per valutare con un minimo di equilibrio critico sia la struttura narrativa che lo svolgimento ritmico dei versi occorre fare la tara su quanto di approssimativo, casuale ed erroneo è dovuto a copisti e tipografi, che fecero strazio del testo per

imperizia e ignoranza²⁴. Questi aspetti emergono e si evidenziano sul piano strettamente linguistico. Ma i modelli semiotici di base (*sa madrighe* sarda che fermenta e libera le sue strutture lessico-semantiche ai livelli superiori: quelli della formalizzazione orale e della scrittura) agiscono in profondità. La superficie linguistica si presenta piena di interferenze (italianismi, catalanismi e ispanismi), probabilmente solo in parte attribuibili a un autore, che sapeva sapientemente alternare i registri popolari a quelli colti, non di rado prossimi al formulario liturgico della sua quotidiana esperienza di sacerdote, e conosceva perfettamente il logudorese (che era, tra l'altro, accanto al sassarese, una delle varietà principali della sua città di Sassari)²⁵.

Ma tutto quell'apparente guazzabuglio ha la sua logica, che sarebbe stato facile cogliere, se si fosse prestata maggiore attenzione ai meccanismi e procedimenti tipici della produzione popolare: quelle *matrici* sarde che si attivano non solo nelle forme testuali, ma anche nella quotidianità dell'uomo e del sacerdote²⁶.

Quegli stessi tratti riemergono dunque nel testo a tutti i livelli. Anche le unità ritmiche di base sono, in A. Cano (come nella maggior parte dei testi di tradizione orale, nonché nello stesso ritmo del parlato di ieri e di oggi)²⁷ sostanzialmente le stesse. Si tratta della cellula costitutiva (a livello fonico-ritmico, lessico-semantic, sintattico e melodico) dei canti sardi, costituita da quattro tempi con accento semiforte in prima e forte in terza posizione (xxx), da noi messa in evidenza altrove²⁸ (*dùru dùru, còro méu, fizu méu*, ecc.).

La sua ripetizione variata conduce alla composizione dell'ottonario, del settenario e, con anticipazione di una sillaba accentata ed effetto di accelerazione ritmica, dello stesso endecasillabo. La composizione *in progress* è evidente in certi stereotipi che forniscono, in genere, gli *incipit* e i *refrain* nei canti sardi e nelle filastrocche:

dùru dùru dùrusía (ott.)

ànninnìa ànninnía (ott.)

anninní' anninnía (sett.).

L'unità minima ripetuta con integrazione sillabica nel punto ritmicamente debole di giuntura e aggiunta di una battuta-sillaba prostetica in arsi, con accento ritmico-musicale forte, diventa un endecasillabo:

à [duru dùru] l'at na[tù su bábbu] ecc.

Come si può vedere quell'unità ritmica (ma anche lessico-semantic) di base, che nel modello standard si presenta con accento debole o semiforte in prima sede e forte in terza, come negli stereotipi dei canti di culla (*anninnias*) e/o di morte (*attitidos*) o nelle filastrocche (*duru duru*) appena visti, risulta perfettamente funzionale alla recitazione e al canto²⁹. Resta ancora da

aggiungere che la serie aperta di distici rimanti continua ad essere, nei testi della comunicazione orale oggi ancora attivi e vitali, quella tipica dei canti narrativi o di questua. Per quanto riguarda Sassari, anzi, si tratta dell'unica forma di canto popolare sopravvissuta. A queste unità ritmico-semantiche è affidata una funzione strutturante anche nei versi di Antonio Cano. Le variazioni strettamente connesse con il materiale lessico-semantiche e la struttura frastica, a sua volta pragmaticamente orientata in funzione del dialogo, determinano quelle irregolarità malamente comprese e perciò mal sopportate da certa critica. Le considerazioni fin qui svolte ci inducono a credere che il racconto dei martiri turritani, probabilmente scritto per essere recitato e cantato, fosse in effetti recitato e cantato. Anche altre caratteristiche strutturali sulle quali non abbiamo potuto soffermarci (per esempio la predilezione per il dialogo, mentre nel modello della *Passio* domina il discorso indiretto), denunciano con chiarezza l'occasione-funzione di tipo recitativo e rappresentativo. Il poema doveva essere dunque recitato e cantato, anche in forma corale³⁰, in occasione della festa di San Gavino (richiamata dallo stesso autore alla fine dell'opera) all'interno o più verosimilmente all'esterno della Basilica. Antonio Cano, che voleva e in effetti si sentiva 'uno del popolo' (come risulta anche dal suo magistero religioso), non fece che incanalare quel racconto nei ritmi dell'oralità che erano propri dell'epoca. In più 'aggiunse', da quel raffinato uomo di cultura che era, anche una intelligente e certosina attenzione ai ritmi del latino medioevale, in una fase in cui si era già da tempo passati, perduta la sensibilità per la quantità, alla ritmica accentuativa, e soprattutto alla modulazione tonale e timbrica del *cursum*. Insomma, in quest'uomo disattento e letterariamente 'rozzo' scopriamo, se non il grande artista, almeno l'artigiano sensibile e attento ai valori ritmici, intonazionali e timbrici (ma anche musicali e poetici) del verso, anche se Cano dà maggior importanza a quell'altro ritmo, più sotterraneo e interno ma non meno importante, che è quello della narrazione e, soprattutto, del colloquio spirituale con le anime a lui affidate. Il risultato è che i cosiddetti contenuti, a volte già strutturati in formule tendenzialmente stereotipiche, ma rivitalizzati e riattualizzati con rinnovate modulazioni semantiche, affiorano, rimanendo costantemente in primo piano, dalla robusta intelaiatura ritmica. In questa operazione Cano attinse abbondantemente alla sua fonte, la *Passio sanctorum martyrum Gavini, Proti et Ianuarii*, scritta tra la seconda metà del secolo XI o nei primissimi anni del XII³¹, che seguiva passo passo, traducendo, adattando e variando. Le numerose digressioni 'aggiunte' sono funzionali non solo allo scopo primario dell'edificazione morale, ma anche allo svolgimento narrativo e all'illustrazione dei caratteri dei personaggi. A volte si presentano invece

come vere e proprie 'zeppe' (come nella parte finale), che frenano e deviano il racconto. In tali casi è legittimo chiedersi, come fa M. Ruzzu³², se non si tratti di amplificazioni posteriori, fatte nel secolo seguente. L'ipotesi è non solo plausibile, ma realistica, se si tien conto del grande e convulso attivismo sollecitato e diretto allora da Stato e Chiesa contro le temute conseguenze di certi fermenti legati alla Riforma protestante, di cui fu vittima lo stesso Sigismondo Arquer. È un fatto che le condizioni di grave disagio materiale e spirituale in cui versavano le popolazioni dell'isola (complice un clero ignorante, libertino e rigidamente attaccato alle decime e agli altri benefici ecclesiastici) offrivano un fertile terreno alla diffusione di quei fermenti e facile stimolo alle continue ribellioni, che in effetti si verificavano frequentemente³³. Intrusioni ed aggiunte sono, almeno in parte, dovute non all'autore, ma ad altri³⁴. Così certo ipercorrettismo, rivelato dal richiamo diretto non sempre motivato alla grafia latina, come pure il notevole numero di italianismi, l'uno e l'altro in singolare contrasto con una lingua limpida e lineare nelle sue strutture, prossima al parlato: elementi in parte da attribuire al suo tardo editore, verosimilmente uno di quei tipografi volanti, cui accenna Wagner³⁵, se dobbiamo prestar fede all'ipotesi di Toda y Guell³⁶, e cioè che il poemetto fu stampato a Sassari.

I modelli metrico-ritmici che utilizza A. Cano rivelano comunque una duplice origine, popolare (il parlato e la poesia orale dell'epoca) e colta (il latino del testo-modello). Un confronto puntuale con la *Passio* fa pensare che proprio ai calchi ritmici (oltre che lessicali) siano dovuti in primo luogo quel tipo di versificazione, quella metrica, e lo stesso svolgimento di certe sequenze strofiche.

Ma non basta. Questo suo rifacimento in versi trova un ancoraggio preciso negli *incipit*, che riprende in più di un caso alla lettera³⁷, e nelle clausole, che acquistano una funzione importante nello stesso processo di formalizzazione e ritmizzazione³⁸. Cano segue questi due binari guida con una sua particolare e meticolosa vis creativa. È come se rifacesse a ritroso il processo di formalizzazione ritmica, a partire dalla clausola finale, che storicamente sta alla base del passaggio dalla metrica quantitativa al sillabismo medioevale. Oltre gli *incipit* e le clausole, utilizza in funzione della modellizzazione ritmica anche alcuni stereotipi e cliché particolarmente efficaci. Un orecchio esercitato potrà facilmente percepire in quegli *incipit*, stereotipi ricorrenti (ricchi di assonanze e vere e proprie rime) e clausole i ritmi versificatori del poema, o almeno una anticipazione di quei ritmi.

G. Zichi, che offre la più completa e ragionata edizione della *Passio*, osserva che l'autore si manifesta "abile e vario nel costruire periodi ben clausolati attraverso le cadenze più sonore della prosa ritmica medioevale"³⁹.

Dall'inventario da lui prodotto risultano le seguenti occorrenze: 22 per il *cursus velox*, 21 per il *cursus planus*, 19 per il *tardus* e una sola volta per il *trispodaicus*, sulle parole 'vivendo superari'. Ma se analizziamo gli *incipit* di frase, risulta che il ritmo spondaico (di andamento discendente) svolge una importante funzione proprio negli *incipit* narrativi e nelle fasi di passaggio; mentre il ritmo ascendente giambico-anapestico compare generalmente nei punti chiave e di maggiore tensione emotiva⁴⁰. L'esempio offerto da Zichi conferma i risultati delle nostre ricerche, in quanto proprio il ritmo spondaico-trocaico, con posizione forte sulla prima, semiforte sulla terza e forte sulla quinta, tende naturalmente ad assumere andamento giambico ascendente con la semplice aggiunta di una vocale prostetica in arsi⁴¹:

x)x'xx'xx'x.

Il passaggio è agevolato dal fatto che il più delle volte quella posizione, ritmicamente debole, è occupata da articoli, congiunzioni, preposizioni o da elementi di raccordo, deboli anche sotto l'aspetto semantico. In questo caso l'unità ritmica individuata diventa un settenario. La *lectio* V, per esempio, inizia così:

"*Quàdam vèro die / sèdens prèses Bàrbarus*" (la scansione, qui e in seguito, è mia), cioè con un ritmo chiaramente discendente spondaico-dattilico, che ritorna generalmente negli *incipit* di frase:

"*Tùnc beàtus Pròtus / plénus Spìritu sànccto*",

"*Nàm de illis idolis*", ecc.

Il ritmo comincia a cambiare al capoverso successivo, che testimonia una fase di passaggio verso il climax narrativo:

"*Nàm de redemptòre nòstro*", costruito sul nucleo lessico-semantico 'redemptore nostro', ha infatti struttura ambivalente, discendente-ascendente.

Ma ecco cosa diventa quello stesso stereotipo di apertura di frase 'Tunc + sogg. + pred.' nei momenti centrali, quando i valori semantici si condensano sul segmento e, coerentemente, l'andamento intonazionale e ritmico si inarca:

"*Tunc prèses furòre / et ira succénsus*", che ha la struttura tipica 6+6 di molti versi del poema. Come si può notare la stessa struttura nata come spondaica acquista all'improvviso (per attrazione dei termini 'furore' e 'ira', semanticamente forti) un andamento giambico ascendente.

A. Cano, tra l'altro, aveva in mente, per il suo alto compito sacerdotale, ben altri esempi di prosa ritmica medievale, senza considerare tutta l'innografia religiosa (del tipo *Pange lingua gloriosi, Stabat mater dolorosa* e *Dies irae dies illa*), che allo stesso tempo documenta e innesca il processo finale di passaggio dalla metrica antica al sillabismo medievale e alle nuove melodie e ritmi⁴². Perché anche questo va detto e ripetuto: il poema di A. Cano va letto tenendo presente il fatto che raramente la produzione di tipo popolare, come

il poema voleva e riuscì ad essere, va e soprattutto andava disgiunta dalla recitazione e dal canto.

Alle stesse conclusioni si giunge tenendo presenti le sole clausole. Come si è visto, dominano le due più affini, cioè il *cursus planus*, costituito da un cretico (x'xx') più un trocheo (x'x) e il *cursus tardus*, costituito da due cretici (x'xxx'xx).

I primi sono in tutto 21 e i secondi 19. Il *planus* ("*pena perdatur*", "*iussit reduci*" e simili) e il *tardus* ("*pena deficiant*", "*mentis audaciam*" e simili) insieme costituiscono, a nostro avviso, i due modelli di base, che Cano alterna, a volte nei due emistichi dello stesso verso, col *trispodaicus* o, per rimanere più vicini a una realtà in cui contavano le posizioni forti (sotto accento) e deboli, alla sequenza spondaico-trocaica, che con l'aggiunta della sillaba prostetica ritmicamente e/o semanticamente debole diventa un settenario.

L'unico esempio riportato da Zichi, "*vivendo superari*", manco a farlo apposta, attesta una fase di passaggio della clausola di sei sillabe, che tende a stabilizzarsi nella misura del settenario⁴³.

Naturalmente Cano alterna versi di diversa fattura, dalle sequenze prosastiche apparentemente polimetre o anisosillabiche a veri e propri endecasillabi, settenari e ottonari, utilizzando sapientemente le cesure, le pause e le stesse inversioni ritmiche.

Ma anche se ci fermassimo al solo senario (ci riferiamo, naturalmente, al modello metrico e non alla sua realizzazione), troveremmo che le asserite irregolarità rientrano facilmente nei moduli e nel modello seguiti, solo che si tenga presente una verità elementare spesso dimenticata, e cioè che nel senario antico (si pensi alla Scuola siciliana) il ritmo è variabile⁴⁴.

Anche nel doppio senario (come in altri metri) il modello di base (quello che avrebbe avuto fortuna col Manzoni del primo coro dell'*Adelchi*) si attualizza in modi estremamente diversi, in quanto può mancare o al contrario essere raddoppiata l'atonia iniziale di ogni emistichio, come ricorda Beltrami⁴⁵, che precisa: "sia il primo che il secondo emistichio possono essere tronchi, piani o sdrucchioli"⁴⁶.

Se rileggiamo i primi versi del poema tenendo presenti queste osservazioni, ritroviamo facilmente la regolarità dove l'orecchio denunciava irregolarità, solo che si scandiscano con precisione le forti cesure volute da A. Cano.

Ecco come si presenta l'invocazione (nella nostra scansione la x indica una posizione vuota in arsi e la parentesi la seconda vocale atona fuori misura):

O Déu etérnu / sémpre onnipoténte
In s'aiùdu méu / ti piàchat atténder

Et dâmi gràtia / de pòder acabàre
 Su sàncu martìriu / in rima vulgàre
 De) sos sàncos màrtires / tantu gloriòsos
 Et càualiéris / de Cristus victoriòsos
 (x) Sàncu Gauinu / Pròthu e Januàriu
 Cònta su demòniu / nòstru aduersàriu
 Fòrtes defensòres / et bònus aduocàdos
 Qui in su paradisu / sùnt gloricàdos
 De sa coròna / de sàncu martìriu
 Cùssos sempre siant / in nòstru adiutòriu.
 Amen

Si noti in primo luogo l'alternanza del movimento ascendente (come il primo, il secondo, il terzo e il quarto) con l'andamento discendente (il quinto, l'ottavo, il decimo) a volte nello stesso verso (il nono, il dodicesimo). Secondariamente, quell' 'amen' finale che, posto nell'*incipit* e a chiusura dell'opera (dopo 1083 versi più i 12 del Proemio-invocazione) segnala con chiarezza non solo il fine (educativo) ma anche la forma (discorsiva, familiare e ritualizzata allo stesso tempo). È un canto che vuole anche essere una preghiera, una 'storia' leggendaria, anzi 'paristoria' (come si dice in Sardegna) che deve alternare i ritmi marcati e/o concitati a quelli colloquiali e distesi. Infine, la regola compositiva applicata conduce quasi naturalmente all'endecasillabo, come nel verso di esordio (*O Deu etèrnu sempre onnipotènte*), nel terzo (*Et dami gràtia de poder acabàre*), con quell'*Et* fuori misura che anticipa un endecasillabo perfetto (costituito dalla unità minima *dami gràtia* e da un settenario: *de poder acabàre*) e frena lo slancio ritmico del verso stesso, rendendolo colloquiale; nel settimo (*Sanctu Vauinu, Prothu e Januàriu*), e, ancora nel penultimo, *De sa coròna de sanctu martìriu*, un altro endecasillabo perfetto. Ma se torniamo indietro, troviamo che la struttura del terzo verso, caratterizzata dal nesso *coniunzione o preposizione più endecasillabo* (frequente nel poema), si ripete già nel secondo verso (*In s'aiudu meu ti piachat attender*), nel quinto (*De sos sanctos martires tantu gloriosos*) e nel sesto (*Et caualieris de Cristus victoriosos*).

Entrambe le modalità indicate, che favoriscono o determinano uno slittamento metrico-ritmico in direzione dell'endecasillabo, si ripetono frequentemente per tutto il poema. È questo un aspetto da tener presente, per poter cogliere in tutta la sua ricchezza le modulazioni ritmiche e i percorsi di senso dell'opera, e per restituire all'autore tutto il rispetto e la giusta considerazione che merita.

Quanto alla asserita 'rozzezza' dei suoi versi, può bastare.

Se poi volessimo passare a un confronto tra quest'opera e gli esempi più

illustri che le furono contrapposti, come il poema dello stesso Araolla, che da lui deriva, diremmo che l'unico esempio di poesia epica e popolare in Sardegna rimane proprio quest'opera bistrattata e incompresa. Nessun'altra opera raggiungerà in Sardegna un simile respiro epico e una così autentica e suggestiva, seppur diluita e quasi dissimulata, poesia tipicamente popolare. Una 'popolarità' raggiunta con raffinata sensibilità per i ritmi narrativi delle leggende e degli stessi canti popolari, ma anche con l'attento studio della produzione colta.

Da *Sa vitta et sa morte et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januari* si riproducono i versi 663 e sgg. relativi alla condanna e alla morte di Gavino, Proto e Gennaio. Abbiamo seguito l'edizione curata da Wagner⁴⁷, limitandoci a correggere alcune sue sviste sulla base del confronto con l'*editio princeps* del 1557, ma accettando l'introduzione dell'apostrofo ("per maggior chiarezza")⁴⁸.

CONDANNA E MORTE DEI TRE MARTIRI

Tando su rey Barbaru tuto⁴⁹ furiosu
 stringhiat sas dentes que lupo⁵⁰ rabiosu
 665 chiamayt sos bochinos cum furia cridende⁵¹
 leademi daenanti custu de presente
 leadelu prestu portadelu a sa morte
 posca qui at querfidu cussa tale sorte
 a custu inimigu de sos Imperadores
 670 ligadeli sas⁵² manos comente a traydore
 a custu grande maco⁵³ foras de rasone
 non li dedes tempus nen pius dilatione
 non quergio qui apat pius tempus⁵⁴ ne vita
 si no qui li seguedes como sa capita
 675 et qui andet prestu comentu⁵⁵ unu tristu
 a fagher compagnia ad icussu Cristu⁵⁶
 su quale sos iudeos ant crucifixadu
 et a multu virgungiosa morte condemnadu
 et mortu qui siat de pena capitale
 680 corpus et capita totu betade in mare
 per modu qui pius non s'inde acatet cantu
 pro qui sos cristianos non lu adorent pro sanctu
 asora sos ministros et issu bochinu
 tensynt et ligaynt su beatu Gauinu
 685 et cum grande furia prestu lu portayn

- pro decapitarelu a sa rocha de balay
 Et portande gasi⁵⁷ su beatu Gauinu
 vna dona sancta lu oyayt in caminu
 de sa quale fuyt vighina⁵⁸ de jana⁵⁹
 690 et in su secretu fuyt bona cristiana
 et vmpare acostumaant cum su beadu Gauinu
 fagheri piagheres comente vighinos
 et pro sa conexensa qui b'auiant vmpare
 apit dispraghere videndelu portare
 695 per issu bochinu cum funes atroxadu
 et pius pro qui li naynt qui fuyt condemnadu
 a cussa morte pro qui fuyt cristianu
 cominzayt a piangher cum dolore manu
 li nayt o Gauinu vighinu meu belu
 700 per amore meu lea custu velu
 posca atera cosa non ti poto dare
 et dae sa morte non ti poto aiutare
 et cum cussu ti as poder bindare sos oglos⁶⁰
 quando ti ant ochier custos manigodos
 705 sanctu Gauinu lu recit gratiosamente
 refferinde gratias de tale presente
 tando sos ministros si posynt a rier
 et naynt a sa femina cras podes recier
 sa paga de su velu qui li as prestadu
 710 podes fagher contu qui est perdu o donadu
 Junctu qui fuyt a su logu deputadu
 in hue isse deuiat esser decapitadu
 tando si ingenoglayt su beatu Gauinu
 nulla ismaridu nen manchu meschinu
 715 antis alegru fetit oratione
 zo est sa presente cum deuotione
 O Deu eternu benignu segnore
 creatore meu et veru redentore
 gratias infinidas ti rendo pro quantu
 720 m'as receuidu in su numeru sanctu
 de sos martires tuos sanctos et beados
 non⁶¹ pro meritos nen per benes per mifatos⁶²
 si non per propria gratia diuina
 as querfidu saluare custa anima meschina
 725 et isparsu su samben in su lignu de sa rughe
 pro dare a sas animas sa vera salude
 eo ti glorifico benedico et adoro
 cum sa mente pura et cum perfeto⁶³ coro
 pro quantu fui mortu et danadu paganu
 730 m'as dadu sa vida et fatu cristianu
 m'as fatu conuerter et fatu saluare
 per sanctu Prothu et sanctu Januare
 essende peccadore danadu a su infernu

m'as fatu caualeri de su regnu eternu
 735 o deu viuu misericordiosu
 omnipotente et semper gloriosu
 sa sancta ecclesia quergias prosperare
 in totu su mundu la fatas exaltare
 a totu sos populos de custa citade
 740 et de custu regni⁶⁴ per tua pietade
 donali tanta de sa diuina lughe
 qui potant conosquer⁶⁵ sa vera salude
 dali gratia de conosquer et vider
 sa sancta lege tua et issa vera fide
 745 et fagheli gratia qui in pogos⁶⁶ annos
 siant fatos totu bonos cristianos
 fata sa oratione tando si pesayt
 et cum su ditu velu so ogios si bindayt
 et dae posca nayt. O segnor deu
 750 in sas manos tuas reddo spiritum meum
 alsayt sa ispada tando su bochinu
 et leayt sa capita a sanctu Gauinu
 et de su martiriu apit sa victoria
 a laude de deu et a sua gloria
 755 Et de continente qui fuit spiradu
 betaynt su corpus sou sanctificadu
 dae s'alta rocha in fundu de su mare
 pro quantu teniant comandamentu tale
 dae su presidente sos dictos ministros
 760 ma cussa anima sancta e serua de cristos
 visibilmente andayt a visitare
 a sanctu Prothu et a sanctu Januare
 oyayt andende in cussu caminu
 A calpurnio qui fuyt sou vighinu
 765 su quale saludayt et lu acatayt istracu
 pro quantu in terra li fuyt rudu su sacu⁶⁷
 et issu cadu vmpare cum sa soma
 essende in caminu pro torrare a domo
 aiuyt a pesare cussa calarina
 770 sa quale reforzayt de sa gratia divina
 et li torrayt su velu su quale sa mugere
 li hauiat prestadu et li nayt refferi
 gracias infinidas de sa cortesia
 a sa mugere tua de sa parte mia
 775 a sora calpurnio fetit su caminu
 mediante su aiudu de sanctu Gauinu
 acatayt pianghende sa mugere in domo
 a sa quale dimandayt itte pianghes como
 et issa li resposit a cussu beadu
 780 de Gauinu nostru lu ant hoe decapitadu
 pro quantu querfit esser bonu cristianu

lu at condemnadu a morte cussu rey paganu
 su maridu li nayt itte naras gasie
 pro quantu l'apo vidu como in custu die
 785 et cum sas manos suas isse mi at pesadu
 sa soma qui fuyt ruda et anchu su cadu
 et per issu deu qui at fatu su quelu
 cum sas manos suas m'at dadu custu velu
 et mi at naradu per issa fide mia
 790 qui ti dare gracias de sa cortesia
 tando sa mugere su velu isbolicayt
 et insambinadu dae intro lu acatayt
 de su samben propriu de su martire sanctu
 et a su maritu contayt totu quantu
 795 su ministeriu comente fuyt sequidu
 asora firmamente cretit su maridu
 su quale fuyt anchu asora paganu
 si fetit batizare et fuyt cristianu
 Cussa anima sancta in cussu fuyt iuncta
 800 a cussa corona o veru speluncha
 hue sanctu Prothu cum sanctu Januare
 fuynt coados a probe de su mare
 a sos quales aparsit multu resplendente
 et cussos chiamayt multu alegramente
 805 O sanctos de deu vos contu bona noua
 de custu malu mundu eo ia so foras
 et apo conquistadu per mia sorte bona
 de su martiriu sa sancta corona
 su rey Barbaru fatu m'at decapitare
 810 in sa rocha de balay aprobe de su mare [...]

[vv. 811-836. Gavino dice di essere stato mandato loro da Dio, e li esorta ad affrontare serenamente il martirio. Lui li accompagnerà. Proto e Gianuario ricevono il messaggio con letizia]

tando si pesaynt et si posint in via
 cum grande festa et grande alegria
 torrende a sa citade pro prestu conquistare
 840 sa eterna gloria qui may podet mancare
 narande s'unu a s'ateru andemus andemus
 poscha a su paradisu conuidados semus
 may cum tanta festa nen cum tantu piaghene
 andayt a su maridu nixuna mugere [...]

[vv. 845-958. Gavino esorta Proto e Gianuario a conquistare "sa sancta corona" del martirio. I due si incamminano solleciti verso la città cantando salmi. Barbaro, "su cane renegadu", chiede dove si siano nascosti. "Chiedilo a Gavino", gli rispondono. "Gavino è morto e voi avrete la stessa sorte", risponde Barbaro infuriato. Gavino ha pietà di lui, gli parla (è una lunga digressione di 53 versi, che manca nella *Passio*), e gli annuncia che

sul suo capo pende una "eterna sententia". La morte che può dar loro Barbaro è invece "vita et migliore sorte". Barbaro ordina che vengano decapitati nello stesso luogo dove fu ucciso Gavino, anche per dare un esempio alla gente che già comincia a convertirsi in gran numero]

Tando sos bochinos ligaynt umpare
 960 a sanctu Prothu cum sanctu Januare
 portande cussos a su logu ordinadu
 inhue deuiant esser decapitados
 cussa anima sancta de sanctu Gauinu
 los acumpagnayt in totu su caminu
 965 et icussa non podiant vider sos paganos
 sinon sos qui fuynt bonos cristianos [...]

[vv. 968-982. I santi vanno al martirio cantando]

Junctos qui fuynt in su ditu logu
 nayt a sos bochinos su gloriosu Prothu
 985 o caros padres vos quergiu pregare
 a noys su logu quergiaades mostrare
 inhue Gauinu si est decapitadu
 pro qui cussu loghu a noys est deputadu⁶⁸
 et gasi li mostraynt cussu loghu sanctu
 990 qui fuynt insambinadu asora tuto quantu
 sos sanctos si ingenoglaynt in cui deuotamente
 s'unu aprobe s'ateru quena paura niente
 tando sanctu Prothu fetit oratione [...]

[vv. 995-1031. Lunga preghiera di Proto che manca nella *Passio*]

Et fata sa oratione sos sanctos si abraxaynt
 et comente babu et figu⁶⁹ vmpare si basaynt
 in custu sos bochinos cum sas ispadas arodadas
 1035 leayn sas capitas a sos martires beados
 a vinti tres dies de Octubre in su quale die
 a sanctu Gauinu fuyt fatu gasie
 1040 pro custu su regnu nostru totu quantu
 a⁷⁰ laude et honore de su ditu sanctu
 su ditu mese at intituladu
 de sanctu Bayngiu martire sacradu
 dae posca sas capitas cum sos corpus vmpare
 1045 de sanctu Prothu et⁷¹ sanctu Ianuare
 gasy comente fetint a sanctu Gauinu
 betaynt in mare sos ditos bochinos
 sas animas insoro cum grande splendore
 portayn sos anghelos a su redemptore
 1050 Et comente fuyt note certos religiosos
 venint a quircare cussos corpus gloriosos

Et los acataynt in su litu de su mare
 corpus et capitas de totu tres vmpare
 qui non apint trabagiu de andarelos quirquande
 1055 o⁷² grande miraculu naynt issos tando
 dae posca los portaynt intro terra vnu pagu
 in vnu certu loghu per issos ordinadu
 in su quale loghu fetint sa sepultura
 sa quale fuyt fata in sa cotina dura.

[Traduzione]

Allora il re Barbaro tutto furioso / stringeva i denti come lupo rabbioso. / Chiamò i boia con furia gridando: / "Togliete dalla mia presenza subito costui / prendetelo, presto, portatelo a morte / poiché ha voluto quella tale sorte / questo nemico degli Imperatori. / Legategli le mani come traditore / a questo grande matto uscito di senno. / Non dategli tempo né più dilazione. / Non voglio che abbia più tempo né vita / se non che gli tagliate ora la testa. / E che vada presto come uomo tristo / a far compagnia a quel Cristo / che i giudei han crocifisso / e a morte infame condannato. / E morto che sia di pena capitale / corpo e testa tutto gettate in mare / di modo che più non se ne trovi traccia / e i cristiani non possano adorarlo come santo". / Allora le guardie e il boia / presero e legarono il beato Gavino / e con gran furia subito lo portarono / per decapitarlo alla rocca di Balai. / E mentre così portavano il beato Gavino / una santa donna lo incontrò in cammino / della quale era vicino di casa / e in segreto era una buona cristiana. / E insieme erano soliti col beato Gavino / farsi dei piaceri da buoni vicini. / E per la familiarità che c'era tra loro / provò dispiacere vedendolo trascinare / dal boia ben legato da funi / e più perché le dissero che era stato condannato / a quella morte perché era cristiano. / Cominciò a piangere con grande dolore. / Gli disse: "O Gavino, vicino mio bello / per mio amore prendi questo velo, / poiché altra cosa non ti posso dare / e dalla morte non ti posso salvare. / Con questo potrai bendarti gli occhi / quando ti uccideranno questi manigoldi. / San Gavino lo accettò cortesemente / dicendole grazie per il dono. / Allora le guardie si misero a ridere / e dissero alla donna: "Domani potrai riprenderti / la paga del velo che gli hai prestato / puoi far conto che l'hai perduto o regalato". / Giunto che fu al luogo fissato / dove lui doveva esser decapitato / si mise in ginocchio il beato Gavino / per nulla smarrito né rattristato. / Anzi con letizia recitò una preghiera / cioè la presente, con devozione: / "O Dio eterno, benigno signore, / mio creatore e vero redentore / grazie infinite ti rendo per quanto / tu mi hai accolto nel numero santo / dei martiri tuoi santi e beati / non per meriti né per bene che ho fatto / se non per la tua propria grazia divina. / Hai voluto salvare questa anima meschina / e sparso il sangue sul legno della croce / per dare alle anime la vera salute. / Io ti glorifico benedico e adoro / con mente pura e con puro cuore / perché ero morto e dannato pagano / e mi hai dato la vita e fatto cristiano. / Mi hai fatto convertire e fatto salvare / per san Proto e san Gianuario / essendo peccatore dannato all'inferno / mi hai fatto cavaliere del regno eterno. / O Dio vivo misericordioso / onnipotente e sempre glorioso / la santa chiesa voglia far prosperare / in tutto il mondo farla esaltare / a tutti i popoli di questa città, / e di questo regno per tua pietà. / Dona tanta della divina luce / che possan conoscere la vera salvezza. / Dagli la grazia di conoscere e vedere / la santa tua legge e la vera fede / e fagli la grazia che in pochi anni / diventino tutti buoni cristiani". / Fatta la preghiera allora si alzò / e con quel velo gli occhi si bendò. / Poi disse: "Signore Dio / nelle tue mani rimetto lo spirito mio". / Alzò la spada allora il boia / e staccò la testa a san Gavino. / Del martirio ebbe la vittoria / a lode di Dio e a sua gloria. / E non appena fu spirato / gettarono il suo corpo santificato / dall'alta rocca in fondo al mare / perché avevano avuto quell'ordine / dal Preside quelle guardie. / Ma quell'anima santa e serva di Cristo / visibilmente andò a trovare / san Proto e san Gianuario. / Incontrò mentre era in cammino / Calpurnio, che era suo vicino. / Lo salutò e lo trovò stanco / perché in terra gli era caduto il sacco / e il cavallo insieme col carico / essendo in cammino diretto a casa. / Lo aiutò a rimettere in piedi quella cavalla / dandole più forza per grazia divina / e gli restituì il velo che la moglie / gli aveva prestato e gli disse: "Riporta / grazie

infinite per la sua cortesia / a tua moglie da parte mia". / Allora Calpurnio compì il cammino / grazie all'aiuto di san Gavino. / Trovò la moglie che piangeva in casa. / Le chiese: "Perché piangi adesso?" / E lei rispose: "Quel beato / di Gavino nostro lo hanno oggi decapitato / perché volle essere un buon cristiano. / Lo ha condannato a morte quel re pagano". / Il marito le disse: "Perché parli così / dal momento che l'ho visto proprio oggi / e con le sue mani lui mi ha sollevato / il carico che era caduto e anche il cavallo / e per quel dio che ha fatto il cielo / con le mani sue mi ha dato questo velo / e mi ha detto per la fede mia / di ringraziarti per la cortesia". / Allora la moglie svolse il velo / e insanguinato dentro lo trovò / del sangue proprio del martire santo / e al marito raccontò ogni cosa / come i fatti si erano svolti. / Allora fermamente credette il marito / che fino ad allora era stato pagano. / Si fece battezzare e fu cristiano. [...]

Quell'anima santa nel frattempo era giunta / a quella grotta ovvero spelonca / dove san Proto e san Gianuario / erano nascosti vicino al mare. / A loro apparve pieno di splendore / e li chiamò con molta letizia: / "O santi di Dio vi do la buona nuova: / di questo mondo malvagio io ormai son fuori / e ho conquistato per mia buona sorte / del martirio la santa corona. / Il re Barbaro mi ha fatto decapitare / sulla rocca di Balai vicino al mare". [...]

Allora si alzarono e si misero in cammino / con gran festa e grande allegria / tornando alla città per conquistare in fretta / l'eterna gloria che mai può mancare / dicendo l'uno all'altro: "Andiamo, andiamo! / poiché in paradiso siamo stati invitati". / Mai con tanta festa né con tanto piacere / andò al marito nessuna moglie. [...]

Allora i boia legarono insieme / san Proto e san Gianuario / portandoli al luogo stabilito / dove dovevano esser decapitati. / Quell'anima santa di san Gavino / li accompagnò per tutto il cammino. / Non potevano vederla i pagani / se non quelli che erano buoni cristiani. [...]

Giunti che furono nel detto luogo / disse al boia il glorioso Proto: / "O cari padri vi voglio pregare / che quel luogo ci vogliate mostrare / dove Gavino è stato decapitato / perché quel luogo per noi è stabilito". / Così gli mostrarono quel luogo santo / che era ancora tutto insanguinato. / I santi si inginocchiarono lì devotamente / l'uno accanto all'altro senza alcuna paura. / Allora san Proto recitò una preghiera. [...]

Finita la preghiera i santi si abbracciarono / e come babbo e figlio insieme si baciaron. / In quella i boia con le spade affilate / staccarono le teste ai martiri beati / il ventitrè ottobre, nel qual giorno / a san Gavino così fecero. / Per questo il nostro regno tutto quanto / a glorie ed onore di quel santo / il detto mese ha intitolato / a san Baingio [è il nome sardo di Gavino] martire consacrato. / Poi le teste insieme coi corpi / di san Proto e san Gianuario / così come fecero a san Gavino / gettarono in mare quei boia. / Le loro anime con grande splendore / gli angeli portarono al redentore. / E come fu notte certi religiosi / vennero a cercare quei corpi gloriosi / e li trovarono in riva al mare / corpi e teste di tutti e tre insieme / che non fecero la fatica di andare a cercarli: / "O grande miracolo!", dissero essi allora. / Poi li portarono nell'entroterra per un tratto / in un certo luogo per loro fissato / nel qual luogo fecero la sepoltura / che fu scavata nella dura roccia.

Note

¹ Fara, G. F., 1589, *De rebus sardois liber primus*, Cagliari, ora in *Opera*, a cura di Cadoni, E., 1982, Gallizzi, Sassari.

² La notizia è nel *Codice di S. Pietro di Sorres*, testo inedito logudorese del sec. XV, a cura di Sanna, A., 1957, Cagliari, pp. 28-9, schede 76 e 77. La comunità ribelle viene costretta dal vescovo infuriato ad accettare il parroco rifiutato sotto pena della scomunica, ripetuta quasi con le stesse parole nelle due schede: «bos cumandamus in virtude de sancta obedientia et subta pena de excommunicatione, qui in ispatiu de dies octo [...] qui ad icussu preideru Antoni Canu appades recividu pro rectore et guvernadore de cussa villa comente et de sas animas bostras over ad preideru pro parte sua».

³ Il 21 ottobre secondo Ruzzu, M., 1974, *La Chiesa Turritana dall'Episcopato di Pietro Spano ad Alepus (1420-1566)*, Chiarella, Sassari: 76-80; il 22 secondo Tola, P., 1837, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, rist. anast. Forni, Bologna 1974: 167-68; il 31 secondo Martini, P., *Biografia sarda*, Reale Stamperia, Cagliari, 1837, t.I: 240-42, e Chiarella, Sassari, 1974: 78.

⁴ In settembre secondo Tola e Martini, opp. cit., in ottobre secondo Fara (op. cit.) e il 12 marzo dell'anno seguente secondo Ruzzu (op. cit.).

⁵ Cfr. Wagner, M. L., 1912, *Il martirio dei SS. Gavino, Proto e Januarino di Antonio Cano*, in «Archivio Storico Sardo», VIII: 146. Al di là delle informazioni fornite sul testo, l'introduzione di Wagner è utile per il suo tentativo di inquadramento storico-critico. A tal proposito è necessario segnalare Calligaris, G., 1896, *Di un poema religioso del secolo XVI*, Franchini, Verona, da lui citato; inoltre Motzo, B. R., 1927, *La passione dei ss. Gavino, Proto e Januarino*, in *Studi Cagliaritari di Storia e Filologia*, Cagliari: 129-161, ora in *Studi sui Bizantini in Sardegna e sull'agiografia sarda*, 1987, Cagliari: 187-221; De Gaiffier, B., *La passione de saint Gavin, martyr de Sardaigne*, in «Analecta Bollandiana», 78 (1960): 310-27.

⁶ L'opera è stata stampata, dopo una lunga tradizione manoscritta, nel 1557, circa ottant'anni dopo la morte dell'Autore. Il poemetto è scritto in caratteri semigotici, tranne il frontespizio, che reca la scritta a penna, nell'unica copia conservata (Biblioteca universitaria di Cagliari), "Auctore Antonio Cano Archiepiscopo Turritano". Seguiamo l'edizione curata da Wagner, M. L., *Il martirio*, op. cit.: 145-189, nonostante le imperfezioni e le sviste (anche gravi) che, per la parte da noi riportata, abbiamo corretto sull'edizione del 1557. E' curioso osservare come anche studiosi di chiara fama si siano a volte accaniti, senza ragione e con scarso spirito critico, sulla sua opera, della quale avevano già fatto strazio il suo copista (probabilmente un collaboratore «semianalfabeta», come ipotizza Garzia, R., (1914, *Gerolamo Araolla*, Bologna: 115), che aveva infarcito il testo di italianismi, sia il tipografo, che «compose il ms. facciata per facciata», facendo poi una gran confusione all'atto della composizione degli «stamponi», dal momento che, come precisa R. Garzia, «l'originale doveva mancare della numerazione». Per quanto R. Garzia ne abbia fatto una meticolosa ricostruzione, secondo noi attendibile, certa critica continua a insistere (cfr. il saggio di Pintus, A. M., *Fonti e modello de "Sa vitta et sa morte et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu" di A. Cano*, in «Quaderni Bolotanesi», XX (1994), 20: 395-423) sul disordine narrativo e sulle incongruenze, senza tener conto della meticolosa ricostruzione di R. Garzia, che li risolve brillantemente, riportando al giusto posto e funzione narrativa i disiecta membra. L'ordine delle sequenze, secondo questa ipotesi (e tenendo presente la numerazione di M. L. Wagner, che però "salta" alcuni versi, è il seguente: vv.1-24, 265-312, 73-264, 25-72, 313-fine. Devo dire che anche la recente edizione critica curata da Dino Manca (*Sa vitta et sa Morte, et Passione*

de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu, 2002, Centro di Studi Filologici Sardi / Cuccu, Cagliari), al di là dell'impegno del curatore, contiene non poche imprecisioni, approssimazioni e sviste d'un certo rilievo.

⁷ Wagner (op. cit.: 146) trae la notizia da Toda y Guell, 1891, *Bibliografía española de Cerdeña*, Madrid, p.87, n.94.

⁸ *Ivi*: 147.

⁹ Cfr. Turtas, R., *Sassari e S. Gavino tra '400 e '500*, in Gavino Gillo y Marignacio, *El triumpho y martirio esclarecido de los ilustrissimos ss. Martyres Gavino, Prothu y Januario*, Sassari 1984 (rist. anast.): 7. Negli anni 1575 e 1576 (*Ivi*: 18 sgg.) la vita dei martiri turritani, prima in esametri latini e poi in endecasillabi castigliani, fu oggetto di una rappresentazione teatrale da parte degli studenti del collegio gesuitico, nella cattedrale: vi parteciparono ben 50 attori.

¹⁰ La più importante di queste opere, ricorda Turtas (op. cit.), resta il poema di Gerolamo Araolla, 1582, *Sa vida, su martiriu et morte de sos gloriosos martires Gavinu, Prothu et Gianuari*, N. Canelles, Cagliari. Nel 1616, precisa Turtas, venne infine pubblicata («En la empresa del Illustriss. e reuendiss. Señor D. Ant. Canopolo Arçobispo de Oristan») una traduzione in castigliano del poema di Araolla da parte di tal G. Gillo Marignacio, segretario della città di Sassari. Ecco il titolo completo: *El triunfo, y martirio, Esclarecido, de los Illustriss. SS. Martyres Gavino, Proto, y Ianuario*, dirigido a la Illustriss.y Magnificentiss. Ciudad de Sacer Cabeça de la Prouincia Turritana, La primera, y mas antiga de las mas Provincias del Reyno de Sardeña. Por Io.Gavino Gillo, y Marignacio, Secretario de la misma Ciudad.

¹¹ Martini, P., op. cit.: 241.

¹² Wagner, M. L., op. cit., *Introduzione*: 148.

¹³ Spano, G., 1974, *Ortografia sarda*, Imprenta regia 1840, rist. anast. 3T, Cagliari, vol. II: 102.

¹⁴ Wagner, M. L., op. cit.: 148.

¹⁵ Sanna, A., *Il Codice di S. Pietro di Sorres*, op. cit., p. XXIII.

¹⁶ Alziator, F., 1954, *Storia della letteratura di Sardegna*, La Zattera, Cagliari: 66; rist. anast. Cagliari, 3T 1982.

¹⁷ Alziator, F., (a cura di), 1976, *Sa vitta et sa morte et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu di Antonio Cano*, Fossataro, Cagliari.

¹⁸ Alziator, F., *Storia...*, op. cit.: 67.

¹⁹ *Ivi*: 68.

²⁰ *Ivi*: 67.

²¹ *Ibid.*

²² *Ivi*: 68.

²³ Sanna, A., op. cit., *Introduz.*, p. XXIII.

²⁴ Garzia, R., op. cit.

²⁵ Sole, L., 1999, *La lingua di Sassari*, Sassari.

²⁶ Cfr. *Il Codice di Sorres*, cit.. Che Cano dovesse avere un carattere fermo, anche nell'esercizio delle sue funzioni di sacerdote, appare dalle due schede 78 e 77 del *Codice*, alle quali si è accennato. M. Ruzzu (op. cit.: 80) sottolinea le doti dell'uomo e del sacerdote («pastore eccellente [...] dedito solamente al suo ufficio pastorale»), la sua cultura non comune, nonché alcune sue importanti iniziative attività pastorali, anche di carattere organizzativo, e la sua non comune cultura.

²⁷ Sole, L., *Strutture ritmiche e comunicazione orale in Sardegna*, in «Quaderni sardi di filosofia e scienze umane», I, 1: 67-95.

²⁸ Vd. Sole, L., gennaio-dicembre 1974, *Il ritmo delle fiabe sarde*, in «Uomo & Cultura», VII, 13-14: 51-141; *Funzione degli stereotipi nel canto popolare sardo*, in «Rivista italiana di musicologia», VII, 1: 115-144; *Il pindarismo sardo*, in “La grotta della vipera”, II, 8: 34-46.

²⁹ Sole, L., *Struttura e piani di formalizzazione verbale*, in Carpitella, Sassu, Sole, *La Musica sarda, Canti e danze popolari*, Albatros – Vedette Records 1973, tre dischi più libro: 17-36.

³⁰ Cfr. Turtas, R., op. cit. La teatralità dell’opera è stata ampiamente dimostrata da una riduzione teatrale, e successivamente da una libera interpretazione in sassarese (sotto il titolo *Andendi a Balai*) compiute da chi scrive e più volte messe in scena negli anni novanta dalla compagnia Teatro Sassari sia all’interno che - in forma di teatro itinerante - fuori della Basilica. Vd. anche Pintus, A. M., op. cit.: 415.

³¹ Zichi, G., 1989, *Passio Sanctorum Martyrum Gavini Proti et Ianuari*, Chiarella, Sassari: 16. Vd. anche Motzo, B. R., *La passione dei ss. Gavino, Proto e Gennaio*, op. cit.

³² Ruzzu, M., *La Chiesa...*, cit.: 80.

³³ *Ivi*.

³⁴ Garzia, R., op. cit.

³⁵ Wagner, M. L., op. cit.: 146.

³⁶ Toda y Guell, op. cit.

³⁷ Pintus, A. M., op. cit.: 415.

³⁸ Sole, L., *Il ritmo...*, op. cit.

³⁹ Zichi, G., *Passio...*, op. cit.: 21.

⁴⁰ Sole, L., *Il ritmo...*, op. cit.

⁴¹ Sole, L., *Il pindarismo...*, op. cit.

⁴² Gasparov, M., 1993, *Storia del verso europeo*, il Mulino, Bologna: 147 sgg.. L. Rossi-Leidi e Pellegrino Ernetti (1970-71, *Il cursus linguistico metrico-ritmico del latino, dell’italiano e le traduzioni liturgiche*, Jucunda Laudatio, Venezia: 40-43) riscontrano continuità e non discontinuità tra i valori di durata-tempo e quelli di intensità-forza della metrica e della ritmica greca e latina: «il cursus ‘metrico’ ed il cursus ‘tonico’ per sé non sono due forme ritmiche differenti, ma un’unica forma ritmica presentata sotto due aspetti differenti».

⁴³ Sole, L., *Il pindarismo*, op. cit.

⁴⁴ Beltrami, P. G., 1991, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna: 172. Vd. Anche De Rosa, F., Sangirardi, G., 1996, *Introduzione alla metrica italiana*, Sansoni, Milano.

⁴⁵ *Ivi*: 175.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Wagner, M. L., op. cit.

⁴⁸ *Ivi*: 149.

⁴⁹ tal.: sta per *totu* 'tutto'.

⁵⁰ Ital. per *lupu*.

⁵¹ Prestito dall’ital. malamente sardizzato.

⁵² *sos* W.

⁵³ Sta per *macu*.

⁵⁴ *tenpus* W.

⁵⁵ Corr. *comente*.

⁵⁶ *cristu* W.

⁵⁷ *Gasi* W.

⁵⁸ Per la concord. dovrebbe essere *vighinu*.

⁵⁹ W. ha *Jana*.

- ⁶⁰ W. sposta *sos oglos* al verso successivo. Si tratta chiaramente di errore di stampa.
⁶¹ Wagner ha *hon*.
⁶² *mifatos* W, come nell'*unicum* del 1557. Risolvi in *mi fatos* (*mi sta per mie*).
⁶³ Ital. per *perfetu*.
⁶⁴ *regnu*.
⁶⁵ Qui W. omette un verso e mezzo: «sa vera salute / dali gratia de conosquer e vider».
⁶⁶ Ital. ispan. per *pagos*.
⁶⁷ W. corr. *saccu*.
⁶⁸ W. omette l'intero verso.
⁶⁹ W. corr. *e fizu*.
⁷⁰ W. *ad*.
⁷¹ W. *e*.
⁷² W. *e*.