

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

—— XXIV. ——

rivista ufficiale del Dipartimento di Italianistica
dell'Università di Debrecen

DEBRECEN
PRINTART-PRESS, 2018

Direttori / Editors:

László Pete Paolo Orrù
DEBRECENI EGYETEM DEBRECENI EGYETEM

Comitato redazionale / Editorial Board:

Igor Deiana Barbara Blaskó
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA DEBRECENI EGYETEM

Milena Giuffrida Orsolya Száraz
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA DEBRECENI EGYETEM

Lili Krisztina Katona-Kovács Diego Stefanelli
DEBRECENI EGYETEM UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Imre Madarász Carmelo Tramontana
DEBRECENI EGYETEM UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Comitato scientifico / Committee:

Andrea Carteny Dagmar Reichardt
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA' LATVIJAS KULTŪRAS AKADĒMIJA

Walter Geerts Péter Sárközy
UNIVERSITEIT ANTWERPEN UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA'

Vera Gheno Stefania Scaglione
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE/ACCADEMIA DELLA CRUSCA UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

Andrea Manganaro Antonio Sciacovelli
UNIVERSITÀ DI CATANIA TURUN YLIOPISTO

Gabriele Paolini Beatrice Töttössy
UNIVERSITÀ DI FIRENZE UNIVERSITÀ DI FIRENZE

Marco Pignotti Maurizio Trifone
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Carmine Pinto Ineke Vedder
UNIVERSITÀ DI SALERNO UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Elena Pirvu Franco Zangrilli
UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Italianistica Debreceniensis is a peer-reviewed journal. It appears yearly and publishes articles and reviews in Italian and English. Articles submitted for publication in the journal should be sent by e-mail attachment (as a Word document) to one of the Editors: Paolo Orrù (paolo.orrù@arts.unideb.hu), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Italianistica Debreceniensis si avvale della valutazione peer-review. Ha cadenza annuale e pubblica articoli in Italiano e Inglese. Le proposte di contributo per la pubblicazione possono essere inviate per e-mail (in un file Word) a uno dei due direttori: Paolo Orrù (paolo.orrù@arts.unideb.hu), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Books for review should be sent at the following address / I libri da recensire possono essere spediti all'indirizzo: Debreceni Egyetem, Olasz Tanszék, 4032, Debrecen, Egyetem tér 1.

Italianistica Debreceniensis è la rivista ufficiale del
Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen
Sito Internet della rivista: <https://ojs.lib.unideb.hu/itde/index>

Indice

Sezioni speciali

Visioni del Sud, visioni dal Sud: il Mezzogiorno e il Mediterraneo come costruzioni discorsive

Sessione presentata al Convegno AATI (American Association of Teachers
of Italian), Cagliari 20-25 giugno 2018

- DIEGO STEFANELLI: La Sardegna dei linguisti e la Sardegna per i turisti:
consonanze e dissonanze discorsive a inizio Novecento 10
- MARIO CIMINI: La novella *Libertà* di Verga e la demitizzazione della retorica
risorgimentale 30
- ANTONIO FONTANA: Gramsci and the South as a Space of Emancipation 39

Miti e leggende nella letteratura e nel cinema d'ambientazione sarda

Sessione presentata al Convegno AATI (American Association of Teachers
of Italian), Cagliari 20-25 giugno 2018

- MYRIAM MEREU: *Cogas, janas* e le altre: le creature mitiche e fantastiche nella
letteratura e nel cinema sardi 56
- GISELLA MURGIA: Sardegna tra leggenda e realtà: 'Sa femmina accabadora' nelle
immagini e nelle parole di alcuni autori sardi 77
- BERNADETTE LUCIANO: "The Last Mother": From Enrico Pau's *L'accabadora*
(2015) to Valeria Golino's *Miele* (2013) 85

Articoli - Articles

- TANCREDI ARTICO: Per una grammatica del sogno nel «Decameron». Forme e
strutture delle novelle a tema onirico 96

GLORIA CAMESASCA: «Trista è tal arte e tristo quel che spende / tutto il suo tempo in opra così vile»: edizione critica e commento dell' <i>Alfabeto de' giuocatori</i> di Giulio Cesare Croce	110
GIOVANNI DE LEVA: Monicelli e la memoria della Grande Guerra	125
MARCO GIANI: Ondina e le ondine. Questioni di raffigurazione (verbale e iconografica) della donna sportiva nell'Italia fascista (1933 ca.)	140
CHIEL MONZONE: Traduzioni <i>belles infidèles</i> . Commenti a quelle dei componimenti lubrici di Domenico Tempio	161
BÁLINT TAKÁCS: Prigionieri di guerra ungheresi all'Aquila (1915-1919)	183
ALESSANDRA TREVISAN: Goliarda Sapienza atipica "giornalista militante"	198

Recensioni

ALESSANDRA DINO, <i>A colloquio con Gaspare Spatuzza. Un racconto di vita, una storia di stragi</i> , Bologna, il Mulino, 2016 (Gergely Bohács)	216
---	-----

***Cogas, janas e le altre:* le creature mitiche e fantastiche nella letteratura e nel cinema sardi**

di MYRIAM MEREU

Università degli Studi di Cagliari

my.mereu@gmai.com

Abstract: Sardinian contemporary literature and films have recently recovered an extensive heritage of folk myths and legends taken from the oral tradition. Legendary figures, such as *accabadoras* (female figure who was enabled with the task of easing the sufferings of the dying people), and fantasy creatures, such as *cogas*, *surbiles* ('vampire witches'), *janas* ('fairies, pixies'), and *panas* ('the ghosts of women who died in childbirth') are being revived by writers and film directors with the purpose of bringing their memory back to life and share it with a wide audience of readers and spectators.

The analysis of imaginary and legendary creatures in Sardinian contemporary literature cannot overlook orality and its central role in shaping popular imagination over the centuries. Writing has replaced orality, whilst mass media and digital media are getting the upper hand over storytelling as a practice of community and family aggregation, meant to mark the long working hours and scare the children, amongst the most common functions of Sardinian oral storytelling.

The literary corpus includes fairy tales, novels, tales and legends dealing with the Sardinian oral tradition, whilst on the cinematic side I will examine short films, feature films and documentaries made in Sardinia over the last fifteen years.

1. Nota metodologica

In questo intervento, presenterò una rassegna in ordine alfabetico delle più popolari creature mitiche e fantastiche che la letteratura e il cinema sardi, specialmente recente, hanno mutuato dalla cultura orale tradizionale. Il corpus letterario è composto da fiabe, romanzi, racconti, leggende e rimandi alla cultura orale sarda, mentre sul versante cinematografico prenderò in esame cortometraggi, lungometraggi e documentari realizzati in Sardegna nell'ultimo quindicennio.

Lo studio della presenza di creature fantastiche, demoniache e leggendarie nella letteratura sarda non può prescindere dall'oralità, che ha plasmato l'immaginario popolare, e ha dato agli scrittori e alle scrittrici una materia narrativa dinamica e pulsante, portatrice di credenze, visioni e immagini antiche e in continua evoluzione. Ma prima di addentrarmi nella presentazione del catalogo delle creature della narrativa popolare sarda, è doverosa una riflessione sul mito e sulle sue funzioni sociali e poetiche.



Scrivo Maurizio Bettini a proposito del mito:

Un tempo si chiamavano “miti”, oggi non più – e comunque, troppo spesso si dimentica che in greco *mýthos* vuol dire semplicemente “racconto”. Secondo noi, il raccontare viene prima del modo in cui lo si fa, o delle cose che si raccontano. E questo vuol dire mito: raccontare, cioè tirar fuori dei significati, metterli in fila e parlarne.¹

Il mito è all’origine di qualunque creazione poetica;² definisce le regole del racconto e ne detta i tempi; sovrintende alla pratica sociale e culturale del narrare, come atto intrinsecamente costitutivo di una comunità. *Mythos* ha anche il significato di discorso autorevole, racconto più importante di altri, e, in virtù della sua rilevanza, le storie che si dipanano nelle trame del mito meritano un’attenzione e un rispetto speciali.³ Il mito è tanto potente da lasciare una traccia indelebile nella memoria di chi lo tramanda, e la sua ricezione genera rappresentazioni e immagini tanto vivide da permanere, quasi immutate, nel patrimonio culturale e identitario di chi le assimila.

In questa prospettiva mitica e mitopoietica, la Sardegna si situa su un doppio livello di interpretazione: isola in quanto luogo fisico e geografico, inserita da millenni in una fitta rete di rapporti commerciali, politici, linguistici e culturali; isola come luogo di produzione, trasmissione e ricezione di miti popolari. Ed è questa seconda dimensione che intendo indagare nel mio contributo.

Non potendo prendere in esame tutti gli esseri fantastici del patrimonio di fiabe e leggende sarde, ho scelto di concentrarmi su quattro figure strettamente connesse al mondo femminile e al loro rapporto con la morte: l’*accabadora*; le *cogas* o *sùrbiles*; le *janas*; le *panas*. Per ognuna di esse, farò riferimento alle citazioni letterarie e, laddove disponibili, alle apparizioni cinematografiche.

2. Sardegna, isola dei miti

Nicola Tanda, riferendosi all’opera di Grazia Deledda, riconosce alla Sardegna una funzione metaforica; l’isola appare come «un luogo dell’immaginario, uno spazio in cui collocare e rappresentare l’eterno dramma dell’esistere in senso mitico e non

¹ M. Bettini, *Il ritratto dell’amante*, Einaudi, Torino 2008, pp. 49-50.

² C. Pavese, “Il mito”, in *Saggi letterari*, Einaudi, 1968.

³ B. Roberti, L. Venzi, *La pluralità del mito. Conversazione con Maurizio Bettini*, «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», X, n. 29 2016, pp. 9-22.

storico». ⁴ La narrativa riprende e rielabora i miti e le leggende tramessi oralmente di generazione in generazione: quello dell'oralità è, infatti, il canale privilegiato della trasmissione del sapere e dei racconti. L'oralità è una costituente della testualità delle fiabe ⁵ e delle leggende nelle società orali che non conoscono la scrittura, come quella sarda. In questo senso, i racconti della tradizione si caratterizzano per una spiccata variabilità e per l'alta duttilità che permette al narratore di riorganizzare gli elementi del racconto intorno a un fulcro narrativo invariabile (la componente leggendaria, mitica o fantastica); la ripetibilità è la prerogativa che fa sì che fiabe e leggende vengano rimodulate a seconda della situazione, dei destinatari e del contesto di fruizione. La lingua riservata alla comunicazione e all'interazione è il sardo, pertanto il repertorio di storie e leggende esibisce un ampio assortimento di varietà dialettali.

I modelli orali presentano una terminologia estremamente varia, che in alcuni casi può apparire riduttiva dell'arte del narrare e delle storie tramandate. ⁶ I nomi, tutti in sardo, variano anche in base ai luoghi e alle situazioni nei quali i racconti venivano fruiti, e il contesto non definisce soltanto i contorni del racconto ma anche l'uditorio coinvolto: *contus de bixinau* o *de su friscu* ('racconti del vicinato o del fresco': estensione dello spazio domestico condiviso con i vicini); *c. de fochile/foghile/forredda* (storie che venivano narrate accanto al focolare nelle notti d'inverno); *c. de imbrighera/de tzilleri* ('racconti dell'osteria': spazio maschile contrapposto allo spazio domestico femminile); *c. de pinnetta* ('i racconti della capanna del pastore'); *c. de is quattru grifonis* ('i racconti delle quattro fontane': spazio della socialità femminile); *c. de (conc' 'e) lettu* ('racconti della buonanotte', spesso intercalati da preghiere); *c. de fai a timi* ('racconti per spaventare i bambini'); *c. de arriri* ('storie divertenti'). Anche i protagonisti dei racconti contribuiscono ad arricchire la nomenclatura del repertorio: *contus de Gioppu/de s'ingannadori* ('racconti del diavolo'); *c. de janas* ('delle fate'), *c. de is bandidus* ('dei banditi'), *c. de sa morti* ('della morte'). ⁷ La sfera lessicale del racconto orale si espande fino a includere l'ipocoristico *contixeddu* ('storiella, fatto di poco conto'), e il sinonimo *dicciu*, che significa anche proverbio, «il che farebbe ipotizzare una connotazione pedagogico-didattica a sfondo morale» ⁸ che non si ritrova nel *contu*.

⁴ N. Tanda, *Dal mito dell'isola all'isola del mito: Deledda e dintorni*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 70.

⁵ C. Lavinio, *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

⁶ C. Addari Rapallo, "La terminologia della fiaba come spia del contesto", in C. Addari Rapallo, E. Delitala, M. Pisano, *Fiabe di magia, leggende, racconti formulari nella narrativa popolare sarda*, Cagliari, AM&D, 2005; pp. 17-27.

⁷ Ivi, pp. 19-20.

⁸ Ivi, p. 21.

Grazia Deledda utilizza l'espressione *contos de fuchile* ('racconti del focolare'), per indicare

le fiabe, le leggende e tutte le narrazioni favolose e meravigliose, smarrite nella nebbia di epoche diverse dalla nostra. Il popolo sardo, specialmente nelle montagne selvagge e negli altopiani desolati dove il paesaggio ha in se stesso qualcosa di misterioso e di leggendario, con le sue linee silenziose e deserte o con l'ombra intensa dei boschi dirupati, è seriamente immaginoso, pieno di superstizioni bizzarre e infinite.⁹

Si noti la ricca aggettivazione riferita all'ambiente: le montagne sono *selvagge*, gli altopiani *desolati*. Nella visione deleddiana, il referente magico è parte integrante della natura: laddove la natura selvaggia ha il sopravvento sulla civiltà, sull'ordine stabilito dall'uomo, l'atmosfera diventa cupa, solitaria, insidiosa. Il paesaggio si presenta *misterioso e leggendario*: gli elementi naturali sono accostati alle leggende e ammantati di superstizione e credenze popolari; il popolo sardo è «seriamente immaginoso, pieno di superstizioni bizzarre¹⁰ e infinite». La Deledda non è l'unica a sottolineare il carattere superstizioso dei sardi; già William Henry Smyth ne aveva descritto la natura superstiziosa in riferimento alle pratiche funerarie.¹¹

L'antica pratica del narrare e dell'ascoltare, che in Sardegna coinvolge diversi uditori a seconda dell'occasione e del contesto, assolve funzioni che travalicano il puro intrattenimento: possono avere finalità didattiche; allietare le serate invernali accanto al focolare; alleviare le fatiche domestiche e scandire le lunghe giornate di lavoro. In particolare, le leggende sugli esseri fantastici, che circolano tra adulti e bambini, hanno un forte potere educativo, oltre a farsi portatrici di un vasto repertorio di credenze e superstizioni, anche religiose.

Le creature fantastiche e le figure leggendarie che presenterò nel mio contributo infestano da secoli le fiabe e i racconti della tradizione popolare sarda, presa in esame anche dal glottologo Gino Bottiglioni nel suo *Leggende e tradizioni della Sardegna. Testi dialettali in grafia fonetica* (1922). L'opera di Bottiglioni nasce con l'intento di studiare i dialetti della Sardegna (varietà sarde e alloglotte) e raccoglie testimonianze orali dalla «viva voce del popolo»¹² fissandole per iscritto, in un periodo in cui la scrittura e la lettura erano pratiche ancora poco diffuse e riser-

⁹ G. Deledda, *Leggende sarde*, a cura di D. Turchi, Roma, Tascabili Economici Newton, 1995, p. 12.

¹⁰ L'aggettivo *bizzarro* è spesso accostato alle leggende e alle superstizioni del popolo o, come scrive la stessa Deledda, *popolino* sardo, che più che ipocoristico suona critico e vagamente spregiativo.

¹¹ W. H. Smyth, *Relazione sull'isola di Sardegna*, trad. it. di Tiziana Cardone, Nuoro, Ilisso, 1998.

¹² G. Bottiglioni, *Leggende e tradizioni di Sardegna. Testi dialettali in grafia fonetica*, Nuoro, Ilisso, 2003, p. 29.

vate a un numero ristretto di persone colte. Il ricco repertorio di leggende raccolto da Bottiglionni durante il suo soggiorno in Sardegna influenza anche la produzione narrativa di Grazia Deledda.

Mentre si affievolisce la pratica di narrare fiabe e racconti nelle piccole comunità, anche all'interno del nucleo familiare, Enrica Delitala documenta un diffuso «intensificarsi di pubblicazioni di fiabistica ed un nuovo interesse per la narrativa di tradizione orale e popolare»;¹³ quindi passa a enumerare le raccolte di testi della «narrativa popolare»,¹⁴ che si moltiplicano tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Queste raccolte di testi tradizionali nascono originariamente nell'ambito della glottologia e della dialettologia, ma rivelano anche un'attenzione degli studiosi (Guarnerio, Mango, Ferraro, Calvia, per citarne alcuni) per lo stile e i contenuti. Verso la fine degli anni Sessanta, scrive ancora Delitala, si assiste a un rinnovato e più continuativo interesse per la narrativa popolare e la fiabistica, a iniziare dal lavoro svolto dalla Discoteca di Stato che raccoglie centinaia di testimonianze orali della Sardegna.

Delitala sottolinea inoltre come il passaggio dall'oralità alla scrittura, compresa la trascrizione dei testi orali, impoverisca il racconto di alcuni elementi essenziali, anche legati alla performance del narratore e alla sua capacità di trascinare l'uditorio. Un ruolo non secondario spetta al codice della narrazione. Nella tradizione orale, la lingua impiegata è il sardo nelle sue distinte varietà dialettali, mentre nella scrittura è l'italiano che si fa veicolo di trasmissione per le generazioni future e in generale per i destinatari dei racconti (non più solo uditori, ma anche lettori).

Un'altra studiosa di leggende e tradizioni popolari è Dolores Turchi. Da esperta di riti e tradizioni popolari, tra cui lo sciamanesimo e le pratiche di medicina popolare in auge nella società sarda agropastorale, la Turchi si è dedicata alla raccolta di storie e leggende scaturite dalla credenza di esseri fantastici, abitanti di boschi, montagne, fiumi, spiriti benefici e talvolta maligni di cui sempre meno ci capita di sentire i nomi. L'antologia pubblicata da Newton Compton nel 1984 ha per oggetto le leggende e i racconti della tradizione isolana che la studiosa ha raccolto in giro per la Sardegna, e che sono confluite nell'opera per testimoniare il ricco patrimonio della cultura orale e preservarlo dall'oblio. La scrittura si è sostituita all'oralità; i mass-media e oggi i media digitali hanno preso il sopravvento sulla pratica del racconto come momento di aggregazione familiare e comunitaria che scandiva le giornate di lavoro e alleggeriva le mansioni domestiche.

I nomi di Bottiglionni, Delitala e Turchi torneranno ancora nei prossimi paragrafi.

¹³ E. Delitala, *Fiabe e leggende nelle tradizioni popolari della Sardegna*, Sassari, Carlo Delfino editore, 2000, p. 7.

¹⁴ E. Delitala, *Gli studi sulla narrativa tradizionale sarda. Profilo storico e bibliografia analitica*, Sassari, Gallizzi, 1970.

3. I miti secondo Grazia

La riscoperta delle tradizioni popolari stimolata dal Positivismo tra fine Ottocento e il primo decennio del Novecento incoraggia altresì le ricerche sui miti di impianto antropologico e demologico: si moltiplicano gli studi sugli usi e costumi, sulle credenze popolari e le superstizioni. L'isola si presenta, agli occhi di studiosi, antropologi e letterati, come il luogo privilegiato del mito e della memoria, custode di valori e rituali ancestrali.

Una delle prime a interessarsi al repertorio di racconti e tradizioni popolari è Grazia Deledda: incaricata da Angelo De Gubernatis di raccogliere le leggende del folklore sardo per l'allora costituenda "Società Italiana per il folklore" (inaugurata il 20 novembre 1893 a Roma), la scrittrice assume il compito con entusiasmo e trepidazione. Il saggio *Tradizioni popolari di Nuoro* vede la luce per la prima volta nel 1895 sulla «Rivista delle tradizioni popolari italiane» diretta da De Gubernatis. Nella raccolta confluiscono preghiere, imprecazioni, giuramenti, proverbi e detti popolari nuoresi, scongiuri e una lista dei più diffusi *numenes e zistros*, cioè i nomignoli che si affibbiano alle famiglie e i diminutivi. Nella sua ricerca sulle tradizioni popolari nuoresi, che riguardano non solo il folklore ma anche la religiosità degli abitanti di Nuoro e dintorni, la Deledda raccoglie anche i *berbos*, «parte più caratteristica e importante delle credenze superstiziose del Nuorese»,¹⁵ filastrocche, *attitidos* ('canti funebri') e ninne nanne in dialetto nuorese con traduzione in italiano, spesso letterale. A proposito dei *verbos* o *berbos*, la scrittrice afferma di sentirsi attratta da queste formule ammantate di mistero ma pensa che si tratti di «parole e cerimonie diaboliche»,¹⁶ e per questo motivo la curiosità è frenata dal timore. Ma quando inizia a interessarsi all'argomento, scopre, non senza delusione, che si tratta di «riti pagani, con reminiscenze dei riti druidici, [...] che i Sardi hanno saputo conservare attraverso tante vicende e tante mescolanze di popoli».¹⁷

Gli echi delle leggende e dei miti che la Deledda raccoglie durante la collaborazione col De Gubernatis affiorano nei suoi romanzi e nei suoi racconti, a testimonianza della curiosità e dell'interesse che la scrittrice nutre per le tradizioni locali e per la sua terra. Secondo la scrittrice, le leggende sarde hanno un «vero valore storico» e, se opportunamente studiate, rappresenterebbero dei «documenti vivi, utili per la storia sarda».¹⁸

Alberto Contu, nel saggio introduttivo a *L'isola degli spiriti* di Grazia Deledda, scrive che la scrittrice «appartiene a un filone culturale che si limita a celebrare la

¹⁵ G. Deledda, *Tradizioni popolari di Nuoro*, Cagliari, Società Editrice L'Unione Sarda, 2004, p. 119.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ G. Deledda, *Prologo*, in *Leggende sarde*, a cura di D. Turchi, Roma, Newton Compton Editori, 1995, p. 19.

fine della Tradizione».¹⁹ La Sardegna rappresenta, per la Deledda, «un interessante laboratorio per valutare la persistenza delle tradizioni orali»,²⁰ tanto tenacemente aggrappate al passato da impedire all'isola di entrare finalmente nell'età moderna, scientificamente e culturalmente progredita. Nuoro, il centro più caratteristico dell'isola insieme alla Gallura,²¹ è simbolo di resistenza, di «fissità storica»²² e arcaicità, di *sauvagerie*, per dirla con un termine dell'etnografia dell'epoca, che ha influenzato il pensiero deleddiano e la sua visione del paese natio e della Sardegna tutta.

Risuonano, nelle opere della Deledda, i suoni e le voci della natura: la voce dell'acqua, la voce della foresta, la voce del mare; e si odono le voci dei narratori di antiche storie e leggende che veicolano le tradizioni e le credenze del passato. I temi portanti delle novelle e dei racconti sono gli amori infelici e disperati, i tradimenti, le vendette e le faide fratricide.

I racconti “fantastici” di Grazia Deledda sono quasi tutti a lieto fine: se c'è un conflitto, viene risolto; la magia prende il sopravvento sull'incredulità dei protagonisti, quasi sempre maschili, che raggiungono i propri obiettivi o vedono avverati i propri desideri. Laddove c'è mistero, c'è vendetta, il motore principale che spinge gli individui a farsi giustizia e a ristabilire l'ordine; il malocchio e la magia non sono che un pretesto per alleviare o giustificare una consuetudine ben più radicata delle credenze superstiziose. Le opere della Deledda sono intrise di richiami alle forze soprannaturali e agli esseri fantastici, cui la scrittrice afferma di non credere in nessun caso: «Io non ci credo e se il mio povero consiglio può valere direi di non crederci pure voi».²³ La Deledda prende le distanze dalle credenze popolari e dalle superstizioni, una sorta di *captatio benevolentiae* che la svincola dalle storie che racconta e soprattutto dalla società che le tramandano.

Le prime pagine di *Canne al vento* (1913) sono un concentrato di creature fantastiche che si manifestano nelle ore notturne, quando l'evidenza diurna che rassicura l'uomo soccombe dinnanzi al mistero della notte:²⁴

la giornata dell'uomo lavoratore era finita, ma cominciava la vita fantastica dei folletti, delle fate, degli spiriti erranti. I fantasmi degli antichi Baroni

¹⁹ A. Contu, “Introduzione”, in *L'isola degli spiriti*, G. Deledda, Cagliari, Zonza Editori, 2006, p. 8.

²⁰ Ivi, p. 10.

²¹ Da una lettera ad Angelo De Gubernatis dell'8 maggio 1893. Cfr. G. Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909)*, a cura di R. Masini, Cagliari, CUEC Editrice, 2007, p. 22.

²² Contu, “Introduzione”, cit., p. 9.

²³ Deledda, *Malocchio. Racconto di Natale*, in *L'isola degli spiriti*, cit., p. 30.

²⁴ C. Incani Carta, *Luoghi, paesaggi, uomini per voce di Grazia Deledda. Geografia e letteratura*, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2007, p. 92.

scendevano dalle rovine del castello di Galte; [...] Efix sentiva il rumore che le *panas* (donne morte di parto) facevano nel lavare i panni giù al fiume, battendoli con uno stinco di morto, e credeva di intravedere l'*ammattadore*, folletto con sette berretti entro i quali conserva un tesoro, balzar di qua e di là sotto il bosco di mandorli, inseguito dai vampiri con la coda d'acciaio. [...] agli spiriti maligni si univano quelli dei bambini non battezzati, spiriti bianchi che volavano per aria tramutandosi nelle nuvolette argentee dietro la luna: e i nani e le *janas*, piccole fate che durante la giornata stanno nelle loro case di roccia a tessere stoffe d'oro in telai d'oro, [...] mentre i giganti d'affacciavano tra le rocce dei monti battuti dalla luna, tenendo per la briglia gli enormi cavalli verdi che essi soltanto sanno montare [...].²⁵

Gli studi sul folklore e sulla lingua sarda si intensificano a cavallo tra l'Ottocento e i primi anni del Novecento per opera di studiosi sardi, stranieri e continentali. Il nuovo interesse per la cultura popolare sarda, oltre che per la lingua, stimola la ricerca di fiabe, storie e leggende tradizionali, che affondano le radici nel terreno, fecondissimo e inesplorato, del paganesimo, e in quello, altrettanto produttivo ma già sondato, della religione cristiana.

4. A di *accabadora*: colei che dà la buona morte

Da circa una decina d'anni, la letteratura sarda ha riportato in auge la figura dell'*accabadora*, della quale, a parte viaggiatori, antropologi e qualche studioso di tradizioni sarde, nessuno scrittore isolano si era ancora occupato. Sebastiano Depperu, classe 1982, giornalista appassionato di cultura e tradizioni locali e collaboratore del Museo etnografico Galluras di Luras, pubblica *L'ultima agabbadòra* nel 2007 (Il Filo). Segue *L'agabbadora. La morte invocata* (Il Filo, 2007) di Giovanni Murineddu (Calangianus, 1938), che dopo aver lavorato come docente di lettere e storia, ha ricoperto un importante incarico politico (senatore della Repubblica). Michela Murgia (Cabras, 1972), autrice di *Accabadora* (Einaudi, 2009), è un volto ormai noto, non solo per il sodalizio con Einaudi e per i premi vinti, ma anche per la sua sfaccettata ed eterogenea attività professionale, che va dalla produzione narrativa e saggistica, passando per l'organizzazione di festival letterari e un breve exploit politico, fino alla recente conduzione di programmi televisivi.

Si tratta di tre diverse interpretazioni del personaggio dell'*accabadora* (o *agabbadòra*), non solo per l'ambientazione e la cornice storica, ma anche per il tono delle storie e la lingua impiegata. Il romanzo della Murgia è ambientato negli anni

²⁵ G. Deledda, *Canne al vento*, Milano, Treves, 1913, pp. 4-5.

Cinquanta del Novecento nel paese immaginario di Soreni. La scelta della datazione non è casuale: gli anni Cinquanta costituiscono un momento di passaggio per la società sarda, ancora legata ad antiche pratiche di sussistenza, ma già proiettata nella modernità,²⁶ che in Sardegna inizia a manifestarsi con il progetto del Piano di Rinascita (attuato negli anni Sessanta). In quegli stessi anni, alcuni autori²⁷ collocano l'ultimo episodio di *accabadura*, avvenuto a Orgosolo nel 1952 e successivamente archiviato «perché fu riconosciuto l'intento pietoso dell'operato della donna».²⁸ Non è un caso, quindi, che la Murgia già autrice del *Viaggio in Sardegna* rievochi *attittadoras*, *praticas* e *accadoras* nel suo secondo romanzo, e scelga quella specifica cornice cronologica.

Se andiamo a ricercare le testimonianze letterarie più antiche sull'*accabadura*, scopriamo che il primo a menzionare questa figura è stato Bonaventura Licheri, frate gesuita vissuto tra il 1734 e il 1802. Le sue poesie, raccolte da Eliano Cau,²⁹ sarebbero state composte tra il 1752 e il 1802. Le *accadoras* sono descritte dal gesuita come *viles de malasorte*, *chi bendene sa morte*, *su modu peus* (*Proibidos passos*, 1768). Nella poesia, il Licheri menziona l'attività di Giovanni Battista Vassallo, il quale avrebbe estirpato la pratica dell'*accabadura* dall'Isola; in un'altra poesia, *Bandidos passos* (1770), l'*accabadura* è trattata alla stregua di una *bruja*, [...] *de Deus adultera*, *dimonia in terra vera*, *mortale pesta*. E ancora: *sa sogà e su juale siant postos a un'ala*, *s'accabadura mala pius non tochet* (*Males terrenos*, 1778). Ma il Licheri autore di questi versi non può essere il poeta del *Deus ti salvet Maria*, nato nel 1667 e morto nel 1733. Italo Bussa, fautore della rottamazione del mito dell'*accabadura*,³⁰ dedica un capitolo alle “false Carte di Neoneli”, nel quale le poesie del Licheri “inedito” omaggiato dal Cau sono definite apocriefe. Il carattere mendace delle opere sarebbe da rintracciare anche nell'uso pionieristico del termine *accabadura*, che anticiperebbe di mezzo secolo la prima occorrenza documentata.

È infatti Alberto La Marmora, nel suo *Voyage en Sardaigne* (1826), a utilizzare per primo il termine in una forma leggermente diversa da quella impiegata successivamente dall'Angius (1833):

[In] alcune regioni dell'isola, delle donne erano incaricate appositamente di affrettare la fine dei moribondi; si dava loro il nome di *Accabadure*, derivato

²⁶ L. Fortini, *Le eredità deleddiane e Michela Murgia*, in *Isolitudine. Scrittrici e scrittori della Sardegna*, a cura di L. Fortini, P. Pittalis, Pavona di Albano Laziale (RM), Iacobelli, 2010, p. 141.

²⁷ A. Bucarelli, C. Lubrano, *Eutanasia ante litteram in Sardegna. Sa femmina accabbadòra: usi, costumi e tradizioni attorno alla morte in Sardegna*, Cagliari, Scuola sarda, 2003.

²⁸ M. Murgia, *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede*, Torino, Einaudi, 2008, p. 180.

²⁹ E. Cau, *Deu ti salvet Maria. Testi poetici inediti di Bonaventura Licheri*, Oristano, S'Alvure, 2005.

³⁰ I. Bussa, *L'accabadura immaginaria. Una rottamazione del mito*, Cagliari, Edizioni della Torre, 2015.

dal verbo *Accabare* (finire, terminare). Questo residuo di barbarie è fortunatamente del tutto sparito da un centinaio di anni.³¹

Nelle cronache dei viaggiatori dell'Ottocento ritroviamo diversi riferimenti alle pratiche di *accabadura* diffuse in Sardegna ma scomparse nel momento in cui vennero raccolte le testimonianze. Al contributo del La Marmora appena riportato fanno seguito (ed eco) altri scritti che riprendono le notizie con l'eventuale aggiunta di commenti o ulteriori dettagli superflui. W. H. Smyth descrive «l'usanza singolare di strangolare i moribondi nei casi senza speranza. Questo intervento era eseguito da una donna pagata appositamente, chiamata *accabadora*, cioè "terminatrice"»: ³² quest'abitudine sarebbe stata estirpata da Padre Vassallo sessanta o settant'anni prima che lo Smyth visitasse la Sardegna nel 1827.

Verso il 1833, Vittorio Angius descrive l'attività di «certe donnuciole che [troncavano] l'agonia d'un moribondo e [abbreviavano] le pene d'una morte stentata dando loro o sul petto o nella coppa con un corto mazzero (*sa mazzucca*), tosto che sembrasse vana ogni speranza». ³³ Il termine *donnuciole* impiegato da Angius serba una forte carica dispregiativa per le donne e per il loro ingrato compito. M. Valéry, riprendendo la descrizione dell'Angius, parla «di un'usanza barbara, che dicono abbia cessato solo verso la metà del secolo scorso, quella delle donne, dette in sardo *accabadoras*,³⁴ che finivano per pietà i moribondi a colpi di un bastone corto e nodoso». Anche Valéry, come l'Angius, riprende l'aneddoto citato da Eschilo relativo al *riso sardonio* (Angius) o *sardonico*.³⁵

Di *accabadoras* si occupa anche Joyce Lussu nel racconto *I vecchi del villaggio*:

Un'antichissima leggenda del centro della Sardegna, raccolta un secolo fa a Bosa da un turista ingenuo, narra come in tempi remoti vi fossero nei villaggi delle donne che si chiamavano *acabadoras*: quelle che finiscono. Il loro compito era infatti di finire, a colpi di randello, i vecchi definitivamente invalidi e inetti ad ogni lavoro. [...] Era un fatto accettato e sancito dalla comunità, che chi giungeva a tarda età finisse per mano delle *acabadoras*,

³¹ Traduzione dal francese di Bussa, *L'accabadora immaginaria*, cit., p. 25.

³² W. H. Smyth, *Relazione sull'isola di Sardegna*, cit., p. 191.

³³ V. Angius, G. Casalis, "Bosa nuova", in *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna: estratto delle voci riguardanti la provincia di Nuoro [A-GAL]*, vol. 1, Editrice Sardegna, 1833 p. 186.

³⁴ M. Valéry, *Viaggio in Sardegna*, trad. it. di Raimondo Carta Raspi, Cagliari, Ed. Fondazione Il Nuraghe, 1931, pp. 38-39. Valéry scrive *accabadura*, che Carta Raspi traduce con *accabadoras*.

³⁵ Il riferimento è anche in Tyndale (1849), che si rifà ancora all'Angius.

matrone rispettabili e rispettate, scelte dal consiglio degli anziani. [...] Oggi, anno 1950, delle *acabadoras* si è perso fino il ricordo.³⁶

L'*antichissima leggenda* raccolta da un *turista ingenuo* (forse un viaggiatore straniero dell'Ottocento) proviene da un luogo indefinito del centro della Sardegna, e si colloca in tempi remoti e immemorabili. Le *accabadoras* raccontate da Joyce Lussu erano «matrone rispettabili e rispettate, scelte dal consiglio degli anziani», e finivano i vecchi «a colpi di randello» (ennesima variante dell'*accabadura*). Di questa antica pratica non è rimasta traccia nella società moderna, e i vecchi muoiono di stenti e di malattia, alcuni di miseria, e non hanno più bisogno dell'intervento delle *accabadoras*.

La leggenda dell'*accabadora* non è il fulcro del racconto di Joyce Lussu, ma ne costituisce il preambolo, non in chiave storica bensì allegorica: all'«orribile reminiscenza» del passato sono contrapposti i «progressi della civiltà» del presente (1950), dei quali si compiace persino l'ingenuo turista. L'*accabadora* è quindi metafora delle condizioni precarie dei vecchi dei villaggi di cui Joyce Lussu narra la morte, solitaria e silenziosa.

L'*accabadora* è citata anche in un saggio di Giulio che ne mette in dubbio l'esistenza, considerata una diceria popolare:

E come non fare un cenno all'esistenza, fino al secolo scorso, di una forma di eutanasia praticata da donne specialiste (*accabbadoras*, finitrici) che si dice ponessero fine alle agonie troppo lunghe soffocando il moribondo.³⁷

Alle donne erano attribuiti saperi e poteri che andavano oltre la terrena giurisdizione: accanto alla figura delle *accabadoras*, delle *attittadoras*, troviamo anche le *spiridadas*, «[...] capaci di operare diagnosi e guarigioni prodigiose con l'aiuto di uno spirito aiutante, come pure di far ammalare per suo tramite».³⁸

Sulla diffusione della figura dell'*accabadora* in ambito cinematografico rimando ai saggi di Murgia e Luciano in questo numero. Mi limiterò a ricordare due titoli non menzionati nei loro saggi: il primo è *Bella di notte* di Paolo Zucca (2013), corto d'animazione dai contorni horror che prende spunto dalla leggenda dell'*accabadora* «in senso esclusivamente immaginifico e fantastico, [che evoca] consapevolmente (anche con un pizzico di ironia) i toni e gli stilemi del romanzo gotico

³⁶ J. Lussu, *I vecchi del villaggio*, in *L'olivastro e l'innesto*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1982, p. 55.

³⁷ G. Angioni, *Pane e formaggio e altre cose di Sardegna*, Cagliari, Zonza, 2000, p. 107.

³⁸ Ivi, pp. 107-08.

ottocentesco».³⁹ Il corto è stato prodotto dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico nell'ambito del concorso Avisà, e candidato al David di Donatello 2014. Il secondo cortometraggio, in concorso alla prima edizione del premio Centottanta, è *Accabadoras* (Close the Plane,⁴⁰ 2017), che racconta, con tono leggero e divertito, le ingiustizie e i piccoli soprusi di cui tutti siamo vittime, con un finale tutt'altro che lieve. Le quattro *accabadoras* del titolo hanno nomi sardi che evocano disgrazie, dispiaceri e l'immane giustizia sarda (*Làstima*, 'Stizia, Febi e Arrori).

Se il corto di Zucca è l'esito di un lavoro di ricerca nell'ambito dell'antropologia visuale in Sardegna, il lavoro di Close The Plane rivisita l'immagine e il ruolo dell'*accabadora* in chiave contemporanea, come metafora del trattamento di fine vita per il quale in Italia non esiste ancora una legge che ne disciplini l'applicazione.

5. *Cogas* e *sùrbiles*: le streghe-vampiro della tradizione sarda

Nella breve introduzione alla fiaba *Le streghe-vampiro*, Enrica Delitala scrive che non era raro sentire racconti sulle «*cogas*, *strias*, *sùrtiles* e *surtòras*».⁴¹ Già Bottiglioni aveva elencato i nomi di quelle che secondo lui erano le reincarnazioni sarde delle Lamie degli antichi: le *cogas* del Campidano; le *sùrbiles* o *sùrviles* del Logudoro; le *sùrtiles* del Nuorese, e le *strie* della Gallura.⁴²

La voce *coga*, dal latino *coquus*,⁴³ deriva dalla pratica delle streghe e degli stregoni di cuocere erbe per preparare filtri e pozioni, e identifica una persona vivente che può «trasformarsi ed andare a cibarsi del sangue dei neonati».⁴⁴ Le *cogas* possiedono un tratto somatico distintivo, che può essere una croce pelosa sulla schiena o più comunemente una coda (Delitala), «lunga circa un palmo e somigliante a quella del porco o del capro».⁴⁵ Inoltre, sia Delitala sia Atzeni sottolineano che le *cogas*, particolarmente attratte dal sangue dei bambini appena nati, stringono un patto col diavolo che permette loro di trasformarsi in piccoli animali (gatto, moscone, uccello) oppure in fumo o addirittura in un gomitolino di cotone;

³⁹ F. Bellu, "Zucca e la "Bella di notte", *Cinemecum*, 7 dicembre 2011.

http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=3667%3Azucca-e-la-qbella-di-notte&catid=120%3Anumero-precedente&Itemid=169 (ultimo accesso il 25 settembre 2018).

⁴⁰ "Traduzione" inglese dei cognomi dei registi, Manuel Serra e Francesco Deplano.

⁴¹ Delitala, *Le streghe-vampiro*, in *Fiabe e leggende*, cit., p. 279.

⁴² Bottiglioni, *Elementi e caratteri generali della leggenda sarda*, in *Leggende e tradizioni*, cit., p. 38.

⁴³ M. L. Wagner, *Dizionario Etimologico Sardo*, Nuoro, Ilisso, 2008, p. 259.

⁴⁴ Delitala, *Le streghe-vampiro*, cit., p. 280.

⁴⁵ V. Atzeni, *Le streghe in Sardegna (Is Cogas)*, «Pagine di Storia della Medicina», Anno II, n. 3, 1958, p. 3. Secondo altre fonti, si tratterebbe di una codina d'acciaio a forma di mezza falce. Cfr. C. Zedda, *Creature fantastiche in Sardegna*, Cagliari, La Riflessione, 2008.

affinché la metamorfosi si compia, le *cogas* si cospargono il corpo di unguenti magici per raggiungere facilmente la culla della vittima prescelta. La strega-vampiro colpisce i bambini che non hanno ancora ricevuto il sacramento del battesimo,⁴⁶ e che pertanto si trovano in una sorta di limbo sacrale che non li protegge dagli spiriti maligni o dal malocchio e non permette loro di essere accolti nella comunità.

Sono tanti gli studiosi sardi che si sono occupati delle *cogas* e ne hanno riportato descrizioni e leggende,⁴⁷ anche riferite al santo invocato per tenerle lontane, San Sisinnio. Nel paese di Villacidro, *bidda 'e is cogas* ('paese delle streghe') per eccellenza, c'è una piccola chiesa campestre dedicata al santo delle streghe, spesso raffigurato mentre le tiene legate e soggiogate.⁴⁸ La leggenda de *is kôgâs e ssantu isinni* ('Le streghe e san Sisinnio'),⁴⁹ raccolta da Bottiglioni proprio a Villacidro, narra di una donna che, dopo essersi trasformata in gatto, riesce a penetrare nella camera del nipotino e a ucciderlo; la madre della piccola vittima, accortasi del delitto, colpisce il gatto sulla bocca e in testa, cacciandolo. Il giorno dopo, la colpevole è riconosciuta dalla madre del bambino grazie ai segni che la mazza le ha lasciato sul volto.

Il termine *coga* con il significato di maga, veggente, indovina, senza alcuna implicazione vampiresca, è impiegato da Sergio Atzeni sia ne *Il demonio è cane bianco*, sia in *Bellas mariposas*. Nel primo racconto, originariamente pubblicato col titolo di *Araj dimoniu* nel 1984, la *coga* «scende dai paesi del nord, inattesa. La chiamano, e legge la vita del neonato»;⁵⁰ anche Aleni, la *coga* di *Bellas mariposas*, «legge il futuro il passato il presente di uomini donne bambini e animali a libera offerta».⁵¹ La *coga* Aleni, che nella trasposizione cinematografica diretta da Salvatore Mereu è interpretata da Micaela Ramazzotti, è «il *deus ex machina*, colei che risolve qualsiasi situazione».⁵² In entrambi i casi, la *coga* non è una strega-vampiro portatrice di morte, bensì una figura positiva associata alla vita cui l'autore assegna un ruolo decisivo all'interno della narrazione.

Di natali villacidresi è Michela Anedda, autrice del cortometraggio d'animazione *Cogas* (2013),⁵³ rilettura in chiave dark dell'antica leggenda delle streghe suc-

⁴⁶ L. Orrù, *Immaginario e ciclo riproduttivo in Sardegna: voglie, mostri, streghe*, in *Metamorfosi, mostri, labirinti*, Atti del seminario di Cagliari, 22-24 gennaio 1990, a cura di G. Cerina, M. Domenichelli, P. Tucci, M. Virdis, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 142. Orrù scrive che anche le puerpere si trovano in uno stato di debolezza e impurità rituale che attira le streghe-vampiro.

⁴⁷ Per una rassegna dei principali contributi, rimando ad A. Mulas, *Una sottile virtù diabolica. Gli esseri fantastici che succhiano sangue nella cultura popolare della Sardegna*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni editore, 1992.

⁴⁸ Un bassorilievo raffigurante l'effigie di San Sisinnio è custodito nella cripta della Cattedrale di Cagliari.

⁴⁹ Bottiglioni, *Leggende e tradizioni*, cit. pp. 228-229.

⁵⁰ S. Atzeni, *Il demonio è cane bianco*, in *Bellas mariposas*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 13.

⁵¹ Ivi, p. 106.

⁵² C. Farci, *Cromatismo, ritmo, memoria: sulla narrativa di Sergio Atzeni*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 23 2016, p. 202.

⁵³ Il corto si può vedere per intero su Vimeo, al link <https://vimeo.com/82686026> (ultimo accesso il 21 settembre 2018).

chiatrici di sangue. Gli elementi principali di questa favola realizzata con la tecnica dell'animazione a passo uno (*stop motion*) sono la figura della *coga*, una strega che vive nel bosco e che di notte si trasforma in gatto per andare a succhiare il sangue dei neonati; l'ambientazione notturna e spettrale; l'abbigliamento della *coga*, così come gli arredi e le suppellettili della casa che rimandano alla tradizione sarda (maschere del Carnevale barbaricino; i bottoni in argento che pendono dalle maniche dell'abito nero). Un altro elemento associabile all'aspetto della *coga* secondo la tradizione è la coda di gatto che sbuca da sotto la gonna, mostrata in due scene.

La premessa della vicenda, affidata a una voce narrante in inglese, richiama esplicitamente, anche sul piano visivo, il sangue delle vittime di cui le *cogas* si nutrono. Il personaggio della *coga* presenta caratteristiche inesorabilmente legate al passato e alla leggenda, ma la vicenda si svolge nel presente. Presentato in importanti festival nazionali e internazionali, il film di Michela Anedda rievoca le atmosfere gotiche delle favole animate di Tim Burton realizzate con la stessa tecnica: *Frankenweenie*, *La sposa cadavere*, e naturalmente il classico *Nightmare Before Christmas*, diretto da Henry Selick.

Dal Campidano ci trasferiamo nella Sardegna centrale, dove troviamo le *sùrbiles*,⁵⁴ i vampiri cui accenna Grazia Deledda in almeno tre romanzi: *Canne al vento*, di cui ho già riportato un estratto; *Il ritorno del figlio* («perché il vampiro ha una predilezione spiccata per il sangue dei bambini»);⁵⁵ e *Nel deserto* («ha appeso alla finestra una falce perchè i vampiri s'indugino a contarne i denti e così non entrino in casa nostra»);⁵⁶ Sappiamo che la Deledda sta parlando delle *surbiles* o *surtiles*, perché nel saggio *Superstizioni, credenze e medicine popolari* le descrive come «specie di vampiri, di fate maligne ed infernali che una volta, antichissimamente, erano forse donne malvagie».⁵⁷ Il rimedio per proteggere i bambini è una falce di cui la *surtile* si ferma a contare i denti, «e siccome non ci riesce mai, torna sempre da capo e così passa l'ora».⁵⁸ *Sas surbiles* – il nome cambia nel contributo *Spauracchi dei bimbi* – sono temute dai ragazzi; l'autrice ricorda che da piccola, spaventata da questa figura immaginaria, «turava ermeticamente ogni buco della serratura non potendo appendere la falce in capo al letto».⁵⁹

Leggende sulle *surbiles* sono state raccolte da Enrica Delitala e da Dolores Turchi, mentre Bottigioni riferisce solo di *cogas* e *strias*, le versioni galluresi del-

⁵⁴ Adotto il termine *sùrbile* per praticità, nonostante i nomi delle streghe-vampiro varino a seconda dell'area dialettale di riferimento: *sùlbiles*, *sùrtiles*, *surbéntiles*, *subvulas*, *sùvulas*, *survilias* ecc.

⁵⁵ G. Deledda, *Il ritorno del figlio*, edizione critica a cura di D. Manca, Cagliari, CUEC Editrice, 2005, p. 21.

⁵⁶ G. Deledda, *Nel deserto*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1911, p. 108.

⁵⁷ Deledda, *Tradizioni popolari*, cit., p. 136.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ivi*, p. 187.

le streghe-vampiro di cui riporta un racconto originario di Aggius. Qualunque sia l'origine delle leggende, le caratteristiche fisiche e comportamentali associate alla strega-vampiro non variano: la *coga/sùrbile* appartiene alla comunità nella quale agisce e uccide; per questo motivo, l'elemento del perturbante causa maggiore inquietudine e sgomento. La donna non può essere riconosciuta e identificata per via della sua metamorfosi, ma lei è cosciente della sua condizione, e allo stesso tempo non può sfuggire al suo infausto destino. Secondo la leggenda, le donne nate la notte di Natale a mezzanotte e le settime figlie femmine sono condannate a scontare la loro pena di donna vampiro, che si interromperà solo con la loro morte;⁶⁰ la società non colpevolizza queste donne perché consapevole che la loro condanna è stata voluta da Dio. I rimedi contro la strega-vampiro sono diversi: oltre all'uso della falce, che Max Leopold Wagner riprende da Grazia Deledda,⁶¹ anche la scopa, il treppiede, lo spiedo con la punta rivolta verso l'alto sono alcuni dei deterrenti più efficaci contro la visita delle streghe-vampiro durante le ore notturne.

Surbiles è il titolo dell'ultimo film di Giovanni Columbu, presentato nella sezione "Signs of Life" del Locarno Film Festival nel 2017. L'azione è preceduta dalla descrizione delle *sùrbiles*, che per penetrare nelle case si trasformano in fumo, vento o acqua, oppure in mosca (la metamorfosi in gatto non è menzionata); vengono elencati i rimedi per tenerle lontane (semplici oggetti di uso quotidiano messi in posizione rovesciata, ma anche un pettine o una falce dentata di cui la *sùrbiles* si incanta a contare i denti). La premessa spiega inoltre che in passato era loro attribuita la morte improvvisa e inspiegabile dei bambini piccoli.

Surbiles è un documentario di finzione, frutto di un lungo lavoro di gestazione e ricerca sul campo. Il film ha una struttura bipartita: da una parte, ci sono le testimonianze "reali" di donne anziane di un piccolo centro della Barbagia, Ollolai, cui Columbu pone domande in italiano e in sardo, con l'obiettivo di ricostruire la memoria delle *sùrbiles*, aneddoti ed episodi legati a queste figure leggendarie che possono aver turbato la comunità. Dall'altra, c'è la messinscena: dalle testimonianze delle anziane scaturisce la rappresentazione delle *sùrbiles*.

Durante le interviste, le donne rispondono in sardo, salvo brevissime incursioni dell'italiano, perché le leggende sulle *surbiles* sono state tramandate nella lingua materna, il sardo appunto. Non tutte affrontano l'argomento con serenità: alcune hanno paura di parlarne; altre fanno finta di non saperne nulla, oppure di avere solo ricordi vaghi; altre, invece, raccontano con profusione di dettagli e riferimenti a fatti e persone che loro giurano di aver conosciuto. L'intervistata, a volte in

⁶⁰ Zedda, *Creature fantastiche*, cit., p. 162.

⁶¹ «[Le] *sùrbiles* s'intrattengono a contare i denti, ma poiché esse sono in grado di contare solo sino a sette, ricominciano sempre da capo»: M. L. Wagner, *La vita rustica*, Nuoro, Ilisso, 1996, p. 126n.

compagnia di una parente, è inquadrata frontalmente, seduta su una sedia o una poltrona nella cucina di casa: l'ambiente domestico concilia la narrazione, mette le testimonianze a proprio agio e permette di rievocare fatti avvenuti molti anni prima – la distanza temporale li rende, in alcuni casi, innocui, inoffensivi, e per questo motivo narrabili.

Alcune testimonianze descrivono le *sùrbiles* come *ànimas malas* ('anime cattive, dannate'), ma dalla lettura di Delitala e Turchi sappiamo che non sarebbe corretto etichettarle come cattive *tout court* perché si tratta di donne condannate a scontare una colpa, individuale o collettiva, e che non possono opporsi al proprio destino. La dimensione della colpa, inesorabilmente accettata e condivisa dalla comunità, è evidente soprattutto nelle ricostruzioni, che mostrano *sùrbiles* anziane nell'atto di circuire bambini o di saziarsi del loro sangue, e *sùrbiles* giovani che invece proteggono le vittime e cercano di contrastare l'azione delle più anziane.

Il ricorso agli elementi fantastici nelle ricostruzioni è sempre misurato e funge da anello di congiunzione tra la contemporaneità (le interviste) e il mito. Senza l'uso di particolari effetti speciali, le ricostruzioni intendono mostrare il perturbante che si manifesta oltre le testimonianze orali e i ricordi delle persone intervistate, fino a colmare gli interstizi del non detto. Il termine tedesco che traduce il perturbante è *unheimlich*: contrario di *heimlich* (da *Heim*, 'casa'), 'ordinario, confortevole, familiare', significa 'inconsueto, estraneo, non familiare'. *Unheimlich*, secondo l'interpretazione di Sigmund Freud,⁶² indica il rimosso, le paure ancestrali legate alla nostra infanzia, le superstizioni e le credenze represses che tornano dal passato sotto forma di spettri e creature inquietanti. Una delle ultime sequenze del film mostra un sabba notturno nel bosco durante il quale gli spiriti dei defunti, uomini e donne, si ritrovano a danzare intorno al fuoco, elemento dalla duplice natura (catartica e demoniaca).

Le *sùrbiles* rievocate da Columbu non sono esseri mitologici confinati in un tempo storico, prodotti dell'immaginario collettivo, ma sono il riflesso dell'*unheimlich* che si insinua nella nostra società e sconvolge le nostre certezze, svelandone il lato oscuro. La leggenda delle *sùrbiles* non è che un pretesto per scavare nella memoria di un popolo e metterne a nudo inquietudini e timori mai del tutto sopiti. *Surbiles*, come in precedenza *Visos* (1984), scaturisce dalla profonda immersione in una comunità, e riporta in vita, attraverso i racconti e i ricordi (reali, immaginari?) delle persone, una figura leggendaria ammantata di fascino e mistero.

⁶² S. Freud, *Il perturbante*, Roma, Theoria, 1984.

6. *Janas & gianas*: fate benevole o streghe cattive?

Chi è stato in Sardegna almeno una volta si sarà imbattuto o avrà sentito parlare delle *domus de janas*,⁶³ sepolture ipogeiche scavate nella roccia che risalgono al Neolitico (3.400-2.700 a.C.), presenti su tutto il territorio isolano ma con una maggiore diffusione nelle regioni centrali e meridionali. Secondo la credenza popolare, le tombe sarebbero state le dimore delle *janas*, ritenute da alcuni spiriti cattivi e vendicativi, dall'aspetto orripilante. In altre parti dell'isola, le *janas* erano considerate fate di piccola statura, benevole e sagge, «esseri benéfici per la vita dell'uomo».⁶⁴

A Fonni, secondo le testimonianze del Lovisato,⁶⁵ si credeva che le *gianas*⁶⁶ fossero dotate di una voce dolcissima, e il loro aspetto altrettanto grazioso avrebbe dato origine all'espressione *bella comènti una giana* ('bella come una fata').⁶⁷ A Tortolì, scrive il Bottiglioni, «le *gianas* avevano delle mammelle lunghissime che gettavano dietro le spalle, sia per allattare i bambini che portavano dentro a delle ceste legate sulla schiena, sia perché non toccassero terra, quando lavoravano».⁶⁸ La raccolta di Bottiglioni presenta un vasto repertorio di credenze e le leggende sulle *janas*, che variano da paese a paese. I caratteri delle *janas* sono indefiniti, e spesso si confondono con quelli di altri esseri reputati malefici o portatori di cattiva sorte e di disgrazie, come ad esempio le streghe-vampiro ad Asuni, Tonara e Isili.⁶⁹ Anche le ricerche etnografiche condotte da Luisa Orrù confermano la caratteristica dell'ematofagia attribuibile alle *gianas*, «che rapiscono e succhiano il sangue ai bambini e agli adulti perché solo in tal modo possono riprodursi».⁷⁰ A Laconi, piccolo centro del Sarcidano, la figura delle *janas* si sovrappone addirittura a quella delle *panas*, le donne morte di parto di cui parlerò nel prossimo paragrafo. Altre leggende riferiscono, inoltre, del potere esercitato dalle *gianas* sui neonati, di cui

⁶³ Grazia Deledda le descrive come «specie di abitazioni sotterranee che si dicono scavate ed abitate nei tempi preistorici dalle *janas*, piccolissime fate di un carattere e di un'indole tutta diversa dalle fate comuni»: Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., p. 56.

⁶⁴ Wagner, *DES*, cit., p. 458.

⁶⁵ D. Lovisato, *Una pagina di preistoria sarda*, in *Atti della R. Acc. dei Lincei*, serie IV, vol. III 1886, pp. 84 ss.

⁶⁶ La grafia varia a seconda delle zone e delle fonti. Mentre Deledda scrive *jana*, Bottiglioni impiega il fonema ġ per trascrivere l'affricata prepalatale sonora di *gianas* [ġanas]; la stessa forma, *giana*, è adottata da Delitala e da Sergio Atzeni in *Araj dimoniù*, ripresa anche da Mauro Tetti nel suo romanzo d'esordio *A pietre rovesciate* (Tunuè, 2016). Nel *DES* la voce è registrata con la semiconsonante *y*, *yána*; secondo Wagner, il termine sarebbe la corruzione di Diana, dea della caccia e della verginità venerata anche in Sardegna. La tesi secondo la quale le *gianas* o *janas* sarebbero associate alla purezza virginalità è avvalorata anche da E. Delitala, *Materiali per lo studio degli esseri fantastici del mondo tradizionale sardo*, in *Studi sardi*, Vol. XXIII 1974, p. 30. Quello di *birghines* ('vergini') è un altro nome che Grazia Deledda attribuisce alle *janas* (cfr. Deledda, *Tradizioni popolari*, cit., p. 165).

⁶⁷ Bottiglioni, *Leggende e tradizioni*, cit., p. 41.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Delitala, *Materiali per lo studio*, cit., p. 25.

⁷⁰ Orrù, *Immaginario e ciclo riproduttivo in Sardegna*, cit., p. 146.

si dice che siano *beni fataus* ('benedetti, fortunati') o *mali fataus* ('condannati, disgraziati') in base al verdetto insindacabile delle *gianas*.

Le *gianas* erano ancora rappresentate «come ricchissime e molto belle, tutte occupate a tessere, con le loro dita fini e delicate, preziosi broccati, in telai d'oro»;⁷¹ nella leggenda *Le Gianas e le Signore di Donnigazza*, raccolta da Bottiglionni a Ghilarza, le *gianas* sono descritte come «piccoline piccoline e [...] molto belle, con un fazzoletto fiorito e posto alla Santa Zita e con le collane [che] cucivano e filavano e lavoravano nella loro terra».⁷²

Le «bellissime piccole fate tessitrici d'oro che abitano gli anfratti delle rocce»⁷³ hanno ispirato il documentario *Janas: storie di donne, telai e tesori* (2015), realizzato a più mani, come un paziente lavoro di tessitura, per rendere omaggio alla tradizione tessile della Sardegna. Il film è frutto di un incontro, quello tra il collettivo Carta Bianca, costituito da Giulio Filippo Giunti, Giorgia Boldrini e Stefano Massari, e Stefania Bandinu, artista-artigiana sarda trapiantata a Bologna, e racconta un viaggio in Sardegna alla ricerca di storie, saperi e tessuti tradizionali che la Bandinu intreccia nei suoi "gioielli narrativi". La locandina del documentario mostra un fitto ordito di strade che conducono ai principali centri della produzione tessile sarda; il filo rosso che li tiene cuciti insieme traccia un itinerario di incontri e racconti, attraverso le trame dell'oralità. Le *janas* sono, in questo senso, le custodi di un'antica arte femminile che in Sardegna ha radici salde e profonde.

Bisogna fare un salto indietro di quasi quarant'anni per trovare un lungometraggio che rechi, almeno nel titolo, un rimando alle *janas*. Il film *Sa jana* di Massimo Pupillo (1980), lungi dal voler raccontare il passato mitico della Sardegna o presentarne il ricco patrimonio archeologico, è «un ritratto "fuori tempo" della zona del Sinis»,⁷⁴ in parte ispirato al libro-inchiesta di Giuseppe Fiori, *Baroni in laguna*. Riprendendo le parole del regista, intervistato da Gianni Olla, «*Sa Jana* è un atto d'amore verso la Sardegna e, nello stesso tempo, un tentativo di mostrare una Sardegna vera, con la sua gente e i suoi problemi».⁷⁵ È, quindi, un film che riflette sulla condizione dei pescatori del Sinis e sulle implicazioni sociopolitiche delle battaglie ingaggiate dai lavoratori, ma mostra anche la progressiva presa di coscienza da parte del giovane protagonista, Pietro, un bambino che crede nelle fate e nel potere della giustizia che esse incarnano.

⁷¹ Bottiglionni, *Leggende e tradizioni*, cit., p. 43.

⁷² Ivi, p. 161.

⁷³ Murgia, *Viaggio in Sardegna*, cit., p. 178.

⁷⁴ G. Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC Editrice, 2008, p. 174.

⁷⁵ G. Olla, *Intervista a Massimo Pupillo*, «La Nuova Sardegna», 3 dicembre 1980.

7. Nel segno delle *panas*

La credenza delle creature acquatiche sarebbe da attribuire all'importanza di una risorsa fondamentale per il sostentamento della società sarda, da sempre basata su un'economia agropastorale, nonché al culto delle acque, che in Sardegna ha un'origine molto antica. La diffusione di edifici cultuali quali fonti e pozzi sacri risalenti al Bronzo finale⁷⁶ (1.500-900 a.C.) rimanderebbe all'importanza dell'acqua quale elemento sacro di purificazione e benedizione, dotato di proprietà curative ma anche dimora degli spiriti, in genere maligni.⁷⁷ Laghi, fiumi, sorgenti sarebbero protetti da divinità femminili, ma più spesso, nell'immaginario popolare, l'elemento acquatico è associato alla presenza di esseri fantastici e demoniaci e ad anime dannate, come le lavandaie notturne⁷⁸ o *panas*. Il termine deriverebbe da *panus*, usato da Plinio e dai medici per indicare un tumore, una specie di cancro,⁷⁹ e indica le donne morte di parto che si recano nei fiumi e nei lavatoi di campagna durante la notte per lavare i panni dei loro bambini con uno stinco di morto (*sa daedda*).

Come scrive Orrù,

i fantasmi delle donne morte di parto e in puerperio, prima della purificazione – o anche delle ragazze nubili, rimaste incinte e che si crede per il disonore affogate dai parenti -, stanno solitamente presso i corsi d'acqua, impegnate, per lo più nelle ore notturne, a lavare i panni sporchi del parto o le fasce del bambino e che possono sì fare del male ma soltanto a coloro che, scambiandole per esseri viventi, s'appressano incautamente.⁸⁰

Echi del mito delle *panas* si ritrovano nel romanzo *Canne al vento* di Grazia Deledda, che menziona l'uso dello stinco di morto per battere i panni dei neonati, e nella leggenda *La donna col viso macchiato*, raccolta da Gino Bottiglioni a Tempio e trascritta in dialetto gallurese; nel testo, però, non si parla esplicitamente di *panas* ma di donne morte di parto, «costrette a lavare i panni delle loro creature, tutte le notti, per sette anni di seguito».⁸¹

⁷⁶ Il culto delle acque praticato presso fonti e pozzi sacri, strutture ipogee costruite in prossimità di vene freatiche e sorgenti sotterranee, è legato alla civiltà nuragica.

⁷⁷ Delitala, *Materiali per lo studio*, cit., p. 26.

⁷⁸ La locuzione è attestata per la prima volta in G. Calvia, *Esseri meravigliosi e fantastici nelle credenze sarde e specialmente di Logudoro*, estratto dall'*Archivio per le tradizioni popolari*, vol. XXII, Palermo, C. Clausen, 1903, pp. 1-10. Il Calvia ricollega la figura delle *panas* sarde a quella delle *lavandières* o *laveuses de nuit* riferite nelle *Légendes de Bas-Berry* raccolte da Maurice Sand, ossia madri snaturate che hanno ucciso i loro bambini e dopo la morte sono condannate a lavare i cadaveri delle loro vittime fino al giudizio universale (ivi, p. 5n). Cfr. anche Delitala, *Materiali per lo studio*, cit., p. 27.

⁷⁹ Wagner, *DES*, cit., p. 586.

⁸⁰ Orrù, *Immaginario e ciclo riproduttivo in Sardegna*, cit., p. 143.

⁸¹ Bottiglioni, *La donna col viso macchiato*, in *Leggende e tradizioni*, cit., p. 95n.

Il regista Marco Antonio Pani ha dedicato un cortometraggio alle *panas*, prodotto dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico, con il contributo del comune di Olmedo, dove il film è stato girato nel 2005. La didascalia iniziale spiega chi erano le *panas* e cosa sarebbe potuto succedere se un essere umano avesse interrotto o disturbato il loro triste lavoro; la loro vendetta poteva essere tremenda quanto il loro infausto destino. In una notte di luna piena, un anziano pastore, Totoi, incontra due *panas* presso un lavatoio di campagna e si ferma a osservarle. Da questo incontro scaturisce l'azione principale ambientata nel passato: Totoi si sta preparando per raggiungere il gregge, e prima di uscire si avvicina al letto della moglie incinta e si congeda dolcemente da lei appoggiandole una mano sul ventre. La madre del pastore, anche lei addormentata, prega il figlio di non uscire così presto perché ci sono le *panas*. L'ambientazione è rurale, prevalentemente notturna, ma non inquietante, né cupa; il dolce canto delle *panas*, riunite al fiume in una notte di luna piena, attira il giovane pastore ignaro del triste destino che lo attende. Leggenda e sogno si mescolano nella narrazione dai contorni suggestivi, sottolineati da una luce radente, impressionista, che esalta i dettagli e l'atmosfera onirica. Un altro elemento che lega il mito delle *panas* al territorio è l'impiego del sardo logudorese da parte degli attori. Da progetto di antropologia visuale, il cortometraggio di Pani si sviluppa come una fiction etnografica a partire dalla rievocazione di una figura immaginaria ancora viva nella memoria degli anziani delle piccole comunità agropastorali.

Per comprendere meglio il senso e l'importanza del lavoro di Pani, bisognerebbe guardare il documentario che precede la realizzazione di *Panas, Un ritorno a casa*. Si tratta di un lavoro etnografico in cui il regista e la troupe perlustrano il territorio di Olmedo, alla ricerca dei luoghi, dei volti e delle storie che confluiranno nel testo filmico. Nei racconti delle donne si rimanda alla leggenda delle *panas*, che alcune loro conoscenti avrebbero incontrato realmente – nella trama del racconto i fili dell'immaginazione e della memoria sono fittamente intrecciati.

Nel 2017, è uscito *Panas. La leggenda*, lungometraggio diretto da Francesco Trudu. È la storia di Giovanni, ossessionato dal pensiero che la giovane moglie morta di parto sia diventata una *pana* condannata a vagare per sette lunghi anni in attesa di spiare la sua colpa: l'uomo dovrà fare di tutto per impedire che l'anima della donna venga disturbata e possa finalmente trovare la pace.

8. Conclusioni

L'analisi di testi orali, narrativi e cinematografici mi ha permesso di ripercorrere solo una parte del vasto repertorio di miti e leggende della tradizione sarda. L'oralità che per secoli ha rappresentato l'unico canale di trasmissione dei racconti

e delle leggende è stata progressivamente sostituita dalla scrittura in italiano, recentemente affiancata dal cinema, *medium* che ha contribuito a rilanciare il sardo come lingua veicolare della narrazione. I destinatari delle leggende e dei racconti popolari non sono più solo uditori, ma lettori e spettatori che vengono trasportati nella dimensione del mito, e in alcuni casi proiettati in un tempo passato, popolato da esseri fantastici e demoniaci.

La ricerca e la rievocazione dei miti sardi contribuiscono a mantenere in vita la memoria collettiva dell'isola e il suo ricco patrimonio di fiabe e racconti popolari. C'è inoltre la volontà di interrogare il passato e rileggere i miti in chiave contemporanea, divulgandoli attraverso la letteratura e il cinema. L'interesse di scrittori, scrittrici e cineasti per il folklore e le credenze magiche e superstiziose del passato è riflesso anche nell'attenzione riposta nella lingua della diegesi, sia essa letteraria o cinematografica, e nella scelta dei titoli. I miti continuano a essere tramandati con le denominazioni in sardo - *accabadora, cogas, sùrbiles, janas, panas* - e non si danno mai in traduzione, a testimonianza del forte potere di fascinazione che esercitano sugli autori, e che questi a loro volta cercano di trasmettere al proprio pubblico.

ISSN 1219-5391 (print)

ISSN 2677-1225 (online)

DEBRECENI EGYETEM OLASZ TANSZÉK

4032 Debrecen, Egyetem tér 1. Postacím: 4002 Debrecen, Pf. 400.

Telefon/fax: +36 52 461-553, +36 52 512-900/27026

E-mail: italdeb@arts.unideb.hu

www.italdeb.unideb.hu