

## NOTAS E RECENSÕES

LA RACCOLTA ANTOLOGICA *VOIX D'ITALIE* E LA MUSICA DI TRADIZIONE ORALE ITALIANA

Walter Brunetto\*

Nel 1999 è stato pubblicato, nella collana "Cité de la musique/Actes Sud", il volume *Voix d'Italie*, curato da Ignazio Macchiarella.

Al libro è allegato un CD antologico che raccoglie 23 brani tratti da alcuni dei principali repertori di musica tradizionale italiana; scelta opportuna in quanto, come è noto, non vi può essere approccio efficace alla musica di culture "altre" — siano esse di provenienza esotica o di natura semplicemente non colta — che prescinda dall'esperienza di ascolto diretto del materiale.

A proposito del CD antologico viene immediato il confronto tra questa pubblicazione ed un'altra iniziativa editoriale, realizzata dalla Columbia nel 1957<sup>1</sup> per la Library of Congress di Washington, in cui erano pubblicati 76 incipit di documenti sonori collezionati, in buona parte, nel corso di una ricerca in Italia condotta da Alan Lomax e Diego Carpitella nel periodo 1954/55.

La prima differenza, al riguardo, è determinata dalle scelte che *a priori* hanno condizionato il taglio editoriale; pur inserite, infatti, in due collane illustrative dell'atlante musicale del mondo, le due pubblicazioni nascono in due momenti storici assai diversi.

L'esperienza di raccolta di Lomax e Carpitella nasceva nei primi anni '50, alle soglie del boom economico che avrebbe trasferito la manovalanza dalla terra alle catene di montaggio ed era quindi prossima allo sfaldamento della civiltà contadina.

I germi del mutamento che si sarebbero prodotti con l'improvviso inurbamento della popolazione, la meccanizzazione del lavoro dei campi — che avrebbe reso inutili alcuni canti di lavoro e tutta la cornice rituale/funzionale che li accompagnava — la massiccia omologazione culturale prodotta dai media, erano in procinto di produrre i loro effetti, ma non ancora in atto.

Basti rammentare, al riguardo, che all'inizio degli anni '50 circa il 50% della popolazione italiana era dedito all'agricoltura, mentre agli inizi degli anni '60 si era scesi al 20%; in questi ultimi anni la popolazione che lavora nel settore primario è dell'8,4%, nella media delle società occidentali a forte sviluppo di terziario.

In un sincero, ma paradossale tentativo, l'ente radiofonico di Stato italiano si adoperò in quei lontani anni per favorire in ogni modo la registrazione di musiche tradizionali sul campo anche nel tentativo di contrastare — provvedendo alla messa in onda radiofonica della musica popolare raccolta — i processi di omologazione orientati verso stili di musica o esecutivi di importazione.<sup>2</sup>

---

\* Via dei Valeri, 8. 00184 Roma. Italia.

<sup>1</sup> "The Columbia World Library of Folk and Primitive Music": Alan Lomax e Diego Carpitella, *Northern and Central Italy and the Albanians of Calabria*, vol.xv, LP, Columbia KL 5173; Alan Lomax e Diego Carpitella, *Southern Italy and the Islands*, vol.xvi, LP, Columbia KL 5174.

<sup>2</sup> Informazione desunta dall'esame del carteggio storico degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, di Roma.

Ai tempi del viaggio in Italia di Lomax, quindi, il tessuto sociale rurale era già incrinato, ma ancora sufficientemente coeso per poter sperare di documentare in maniera abbondante, anche se certo non completa, la musica prodotta da quella civiltà. D'altro canto Machiarella mette in evidenza che non solo nel 1950, ma anche nel 1800 e perfino nel 1500 vi erano uomini di cultura che ritenevano che la poesia e la musica popolare fossero ormai irrimediabilmente perdute a causa della preferenza dimostrata dalla maggior parte del popolo per nuove e differenti forme d'arte.

I due dischi che furono pubblicati nel 1957 erano quindi pensati per documentare nella maniera più ampia possibile la ricchissima varietà di stili che compongono il repertorio di musica di tradizione orale italiana.

A distanza di quasi cinquanta anni, la pubblicazione *Voix d'Italie* nasce con intenti diversi; la struttura della società italiana si è, evidentemente, modificata del tutto, mentre l'informatizzazione del lavoro ormai rende sempre più vuote le fabbriche, così come la meccanizzazione del lavoro agricolo aveva reso inutili le braccia nei campi. La profonda cesura incisa dai fenomeni sociali della seconda metà del 1900 viene oggi ricomposta —ed è questa la profonda novità di questo libro, rispetto alla maggior parte della restante pubblicistica specializzata— dall'interesse nutrito dalle nuove generazioni per gli aspetti peculiari dell'antica e dissolta civiltà contadina; in un mondo del tutto mutato, il libro documenta il rinascere di antiche tradizioni, di *scholae cantorum* popolari, l'apprendistato musicale di giovani alla ricerca, non necessariamente connotata da scelte di tipo intellettuale, di autentiche radici.

Certamente è profondamente mutato il rapporto tra il "testo" ed il "contesto", così che repertori un tempo rigidamente collegati a determinate funzioni o professionalità sono ora aperti a tutti coloro i quali abbiano un interesse a conoscere ed a partecipare; tradizioni interrotte da venti, trenta anni vengono riprese per essere nuovamente vivificate dall'uso pubblico. Repertori semidimenticati tornano improvvisamente a fiorire sulle labbra di nuovi cantori; la documentazione di questo stato di cose è costantemente evidenziata dall'autore ma lo è, in particolare, nella terza e quarta parte del libro, dedicate alla descrizione degli interpreti (ruolo fondamentale, come è noto, per la proposizione e la trasmissione di fenomeni culturali non scritti) ed alla rinascita dei repertori tradizionali.

Nella prima parte, invece, questo stato di cose viene descritto nel suo mutamento, con una particolare attenzione allo spostamento di significati che si accompagna al mutare delle funzionalità dei canti ed alla velocità di tali cambiamenti. Viene anche evidenziata l'importanza del cantare in coro come conferma dei vincoli reciproci e dell'identità culturale nella vita delle collettività locali, così come ne è sottolineata l'importanza per la coesione dei sotto-gruppi o fazioni in cui la comunità stessa si divide (si pensi alle contrade della città di Siena, per il palio, o alle squadre per portare le statue dei santi a Perugia o alle rivalità fra confraternite per poter cantare durante le funzioni liturgiche e le processioni).

Si parla anche del rapporto tra parole e musica, che non è sempre univoco (una stessa musica può accompagnare più testi o una stessa storia può essere cantata in diversi modi e forme).

Una particolare attenzione va anche accordata alla dialettica tra la musica colta e quella profana, l'esame della cui dinamica, nel tempo, permette di cogliere

prestiti da una parte e dall'altra; un esempio può essere quello del melodramma, la cui diffusione ha fatto "cadere" dall'alto una serie di moduli stilistici o melodici di cui il popolo si è appropriato ma che, in alcuni casi, ha anche utilizzato per le arie d'opera moduli melodici presi dalla musica di tradizione orale.

Oggetto di studi già per i viaggiatori stranieri del primo '700, che percorrevano l'Italia alla ricerca di vestigia della civiltà classica, la musica e la poesia popolare italiana hanno frequentemente destato l'interesse, se non la meraviglia, degli studiosi.<sup>3</sup> Il ritardo di studi che l'etnomusicologia italiana aveva accumulato nei suoi primi decenni, dovuto all'abitudine di prendere in considerazione solo la parte letteraria delle canzoni, è stato poi colmato dalla provvidenziale opera di alcuni ricercatori e dalla fortunata sinergia che si creò, come ho sopra accennato, tra la RAI, l'ente radiotelevisivo di Stato, e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, che utilizzarono i metodi della registrazione con il magnetofono o tramite dischi che si stampavano all'istante (i così detti dischi a "pronta resa"), nonché grazie al lavoro di ricerca di altri enti pubblici o privati.

In precedenza solo in pochi casi si era provveduto alla registrazione di musica popolare, e ciò era accaduto a fini commerciali, soprattutto per realizzare delle copie da vendere agli emigrati.

Nel corso della prima parte del volume l'autore illustra quindi velocemente i canti dal punto di vista della funzione. Canti eseguiti solo per il piacere di cantare, canti per le funzioni liturgiche o paraliturgiche, in latino (vestigia dell'uso pre-Conciliare) senza che i cantori necessariamente intendano ciò che cantano, canti per le feste (di questua, processionali) o per raccontare storie (in a solo o in coro, a seconda che la finalità sia il raccontare o il divertimento), ninne nanne (di solito sillabiche con ritmo lento e ternario), lamenti funebri, canti di lavoro (euritmici o solo per alleviare la monotonia dell'attività manuale).

Viene contestualmente descritto il complesso patrimonio culturale di tradizione orale italiano, la cui frammentarietà è derivata dalla somma di una serie di concause: la particolare conformazione geografica della Penisola, che si tuffa verticalmente nelle profondità del mare Mediterraneo, suddivisa in senso longitudinale dalla catena degli Appennini, a Nord rivolta verso l'Europa settentrionale ma contemporaneamente separata da essa a causa delle Alpi, il cui transito è possibile solo in alcuni tratti; l'occupazione straniera, di diversa natura e durata a seconda dei luoghi; le difficoltà di comunicazioni interne, che hanno favorito lo sviluppo di tantissime particolarità locali, al punto che i dialetti parlati in ogni zona del Paese risultano praticamente incomprensibili nelle altre; sviluppo economico fortemente differenziato tra territori, determinato dalla diversa disponibilità di risorse, dalla collocazione geografica e perfino dal sistema di governo del territorio medesimo; la mancanza di un vero baricentro culturale perdurante nei secoli.

Nella seconda parte, quindi, si punta lo sguardo sul vero e proprio panorama musicale di tradizione orale italiano, partendo da alcuni criteri di classificazione.

---

<sup>3</sup> Dopo aver eseguito il viaggio esplorativo in Italia del 1954/55, Alan Lomax così si esprimeva: "A mio giudizio la musica popolare in Italia ha la tradizione più ricca di tutto l'occidente. Vi sono qui antichità musicali degne di quell'arte, della scultura e dell'architettura. Ed in certo senso sono antichità ancora più importanti di quelle dei musei, perché sono vive" [A. Lomax, *Ascoltate, le colline cantano!*, estratto da *Santa Cecilia*, V/4 (1956), pp. 81-7].

In primo luogo si differenziano i repertori per modo di esecuzione, considerando tre tipologie principali: l'esecuzione monodica, polifonica e monodico/polifonica con accompagnamento di strumenti. Per quel che riguarda l'esecuzione monodica, la principale suddivisione considerata è quella concernente l'esecuzione del testo, che può essere sillabica, quando si privilegia la comprensione delle parole da parte degli ascoltatori, tipica dei cantastorie o della ballata, o melismatica, in cui, ovviamente, il privilegio è concesso al virtuosismo vocale a discapito della comprensione del testo.

Per quel che riguarda l'esecuzione di tipo polifonico, vi possono essere varie possibilità: che si verifichi un controcanto parallelo alla linea melodica principale (soprattutto per terze, seste o ottave, quinte) o che si proceda a parti non parallele in cui le voci si combinino secondo intervalli variabili; vi è anche la possibilità di procedure omoritmiche in forma accordale o di contrappunti di tipo eterofonico.

Per quel che riguarda le parti strumentali, queste possono essere di sostegno (di tipo armonico o a modo di bordone) alla linea vocale, possono raddoppiare quest'ultima, la possono contrappuntare con imitazioni o raddoppi ornati o possono anche eseguire brevi interludi tra un intervento vocale e l'altro.

A proposito della suddivisione delle culture, pur nella frammentarietà cui si è precedentemente accennato, si fa generalmente riferimento, in Italia, a tre (a volte a quattro) grosse ripartizioni geografiche: il Nord Italia, il Sud, la Sardegna. In questo caso l'autore inserisce a parte anche la Sicilia, isola che presenta, indubbiamente, delle forti peculiarità.

Per quel che riguarda i repertori del Nord, il primo repertorio sul quale l'autore si sofferma è quello del canto narrativo e, in particolare, della ballata.

Si tratta di canti strofici, frequentemente interrotti da refrain, che sviluppino una storia; è tipico di questo repertorio l'uso del metro epico/lirico, consistente nell'alternanza di un verso tronco con un verso piano; in caso di esecuzione monodica, la scansione è quasi sempre sillabica.

L'incipit del 1° brano del CD, ad esempio, è il seguente:

Le sun tre gentil dàmè  
Ca ven da Lyùn  
La più bela l'è Cecìlia  
Ca l'ha so' mari' in prisùn.

Anche le modalità narrative di questo repertorio sono caratteristiche: la narrazione riguarda di solito un solo episodio centrale che, per di più, è trattato in maniera veloce, quasi sintetica; sono frequenti le parti in discorso diretto, i dialoghi, mentre sono assenti elementi narrativi di tipo descrittivo e rari quelli moralistici; i personaggi sono solo accennati e vi è un largo impiego di "formule".

Per quel che riguarda le modalità di esecuzione, l'autore evidenzia che le sequenze strofiche si susseguono con delle microvarianti e con cambi di registro, per attrarre l'attenzione; ugualmente è prevalente la scansione sillabica, per rendere più comprensibile il testo. Immettendo, di quando in quando, una strofa maggiormente ornata, l'esecutore riesce a raggiungere il climax nel punto centrale del racconto ritornando ad una decisa scansione sillabica.

Riprendendo le parole di Roberto Leydi, "la ballata ha le sue radici nell'antica cultura europea e si fissa, nel suo repertorio di base, durante l'età feudale, della quale testimonia i costumi, gli atteggiamenti, i rapporti sociali e umani, il paesaggio

## Notas e Recensões

e la visione della realtà".<sup>4</sup> E poco prima: "Il repertorio italiano presenta sicuramente elementi autoctoni ma nell'insieme si rivela strettamente connesso con il grande corpus della ballata europea in generale e con quella provenzale-catalana in particolare".<sup>5</sup>

Le numerose varianti dei testi si differenziano reciprocamente in alcuni particolari, anche non secondari, di luogo in luogo, ma per quel che riguarda gli aspetti principali di ogni narrazione è agevole ricondurle ad alcuni titoli già tradizionalmente individuati.<sup>6</sup>

Nel CD che accompagna il libro è registrata una versione della ballata *Cecilia*, che racconta di una donna che, per salvare la vita al marito condannato, cede alle lusinghe del capitano il quale però, dopo aver approfittato di lei, il mattino dopo le fa trovare il marito impiccato.

Aggiungerò, a titolo personale ed esemplificativo, la veloce citazione di alcuni altri testi narrativi tipici che indicherò a caso: *La bevanda sonnifera*, che racconta di una giovane donna alla quale un cavaliere chiede di passare la notte insieme in cambio di una somma di denaro; la donna acconsente ma, su suggerimento della madre, lo addormenta con un sonnifero; *la Donna lombarda* cui l'amante chiede di avvelenare il marito, il quale però scopre l'inganno e la uccide; *La guerriera*, che si taglia i capelli e si arruola per combattere e che dovrà superare diverse insidie per non essere scoperta; *La prova*,<sup>7</sup> in cui il marito (o l'amante) si traveste e si presenta alla propria donna per verificarne la fedeltà e, a seconda degli esiti (opposti nelle diverse varianti) la sposa o la uccide; *L'infanticida*, che annega il figlio per nascondere la colpa e, scoperta, viene uccisa a sua volta; *La pesca dell'anello*, in cui una fanciulla perde nell'acqua un anello; un pescatore, per prenderlo, le chiede un bacio; *La pastora e il lupo*, in cui un cavaliere salva il più piccolo capretto di una pastorella e richiede, come ricompensa, un gesto d'affetto (che nelle varianti può essere o meno concesso e conduce ad esiti diversi).<sup>8</sup>

In molte varianti che si concludono con la morte della protagonista, particolare rilievo assume la sua tomba, sulla quale crescerà un bel fiore che tutti ammireranno. Questo tema, un tempo considerato il soggetto di una variante (denominata *Fiore di tomba*) ritorna spesso in molti testi diversi, per cui può essere considerato un motivo ricorrente o, meglio ancora, una vera e propria formula tipica del repertorio; desidero comunque aggiungere, sempre a titolo personale, che in tutto il repertorio delle ballate si riscontra, tutto sommato, un ristretto

---

<sup>4</sup> Roberto Leydi, *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori, 1984, p. 229.

<sup>5</sup> Roberto Leydi, *op. cit.*, pp. 228-9.

<sup>6</sup> Il riferimento abituale è alla raccolta di Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, 1888.

<sup>7</sup> Canzone nota anche con il titolo *Il falso pellegrino*, per quel che riguarda le varianti in cui la donna rimane fedele. Lo studioso Balilla Pratella rammenta che "Giovanni Giannini nei suoi 'Canti della montagna lucchese' trova [questa variante] derivata forse dalla stessa fonte dalla quale il Boccaccio trasse l'argomento della novella VII della terza giornata del Decamerone – la novella di Tedaldo". Michele Barbi, nelle "Osservazioni: Per la storia della poesia popolare in Italia" scrive che [...] questa canzone era già popolare nella prima metà del sec. XVI, citata in: 'Il primo libro delle Villotte di Aluise Castellino chiamato il Varoter venetiano da lu composti li versi et il canto', MDXLI, Venetiis apud Antonium Gardane" (citazioni tratte da F. Balilla Pratella, *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, Udine, Casa Editrice Idea, 1941, p. 67).

<sup>8</sup> A proposito di questo soggetto e di un altro simile, detto *Il cacciatore del bosco*, Balilla Pratella (*loc. cit.*) dice: "Il soggetto di questa canzone è antichissimo [...] Le origini di entrambe le canzoni si possono trovare nei canti latino-medioevali dei clerici vagantes-goliardi (si consultino: di Francesco Novati "Carmina Medii aevi" - Firenze, 1833, e di J. A. Schmeller "Carmina Burana", ripubblicazione del Codice di Benedictbeuren del sec. XIII, Breslavia, 1883)".

numero di personaggi (la fanciulla, il cavaliere, il figlio del re o del conte, tre sorelle, tre falciatori, tre carcerati, i genitori in contrasto con i figli, l'ufficiale d'ordine) o di funzioni/azioni e che tale genere, di cui la maggior parte dei temi vanta ascendenti in motivi noti da tempi assai antichi, risulta fortemente impostato su formule e nuclei narrativi ricorrenti e spesso intercambiabili.

Esistono esecuzioni di ballata anche in forma polifonica; in questo caso, poiché l'aspetto più interessante, per il pubblico, non è l'ascolto della storia (che evidentemente è già conosciuta da tutti) ma l'esecuzione in gruppo, lo stile esecutivo varia notevolmente; il tempo è più lento, lo sviluppo è più ampio, si ripetono sempre almeno due versi per ogni strofa e gli abbellimenti sono limitati.

Si ritiene che il Piemonte, quindi l'Italia del Nord Ovest, sia il luogo ove si sono conservate le ballate più arcaiche. Sempre nel Nord Italia, a proposito di canto come mezzo di narrazione, non è ancora spenta la tradizione dei cantastorie, personaggi che tradizionalmente si accompagnano con la chitarra e la fisarmonica per narrare storie composte su episodi di cronaca, di sport, di atti di eroismo. I testi, scritti con versi settenari o ottonari, un tempo venivano distribuiti su fogli stampati, oggi sono sostituiti direttamente con audio cassette vendute al banco.

La ballata non è molto diffusa al Centro e al Sud d'Italia, ove però, specialmente in Sicilia, come vedremo più sotto, esistono altre forme di narrativa musicale.

Il secondo brano del CD che accompagna il libro appartiene al genere detto "contrasto", il cui testo presenta le differenti opinioni di due diversi cantori. In questo caso il motivo della discussione, tra padre e figlia, è sulla scelta che questa dovrà fare per un'oculato e ricco matrimonio. Il canto appartiene ad un genere polifonico in cui il parallelismo ritmico (e non sempre melodico) delle parti è interrotto ad ogni incipit; il testo viene parzialmente ripetuto dalle due voci, così che la prima strofa

A mezzanotte in punto  
La bella si risveglia  
Col fazzoletto bagna'  
E lesta lesta lesta  
La va in cerca del suo papà

diviene nell'esecuzione reale

A mezzanotte in punto  
La bella si risveglia  
La bella si risveglia  
Col fazzoletto bagna'  
E lesta lesta lesta  
La va in cerca del suo papà  
E lesta lesta lesta  
La va in cerca del suo papà.

Un altro genere polifonico tipico di una ben localizzata zona del Nord (il Friuli, nel Nord Est), è la Villotta, tipologia musicale che riprende il nome da quello colto del XVI secolo, che prevede il canto, eseguito a più voci su struttura omoritmica ed accordale, di distici di ottonari o endecasillabi di soggetto vario. Il terzo brano del CD ne è un esempio classico.

## *Notas e Recensões*

In forma polifonica si sviluppano anche molti canti di lavoro, che spesso sono euritmici (quando servono per cadenzare ritmicamente i gesti del lavoro collettivo al fine di ottimizzare le forze); i canti di lavoro possono però essere anche utilizzati per alleviare la noia dell'attività lavorativa e, infine, possono essere definiti canti di lavoro anche brani che, senza essere necessariamente eseguiti sul luogo di lavoro, trattano di tematiche ad esso attinenti o che sono intonati da squadre di personale dopo il lavoro.

Al primo caso appartengono, per il Nord, i bellissimi canti dei battipali di Venezia, che vengono citati dall'autore ma che, evidentemente per ragioni di spazio, non hanno trovato posto nel CD.

Al secondo si possono riferire i canti delle mondine, operaie impiegate nelle risaie per estirpare le erbe parassite ai tempi in cui tale attività non era meccanizzata; è un esempio di tali canti il brano nr.5 del CD, il quale è anche un esempio di canto "cumulativo", in cui cioè ad ogni strofa si somma un elemento aggiuntivo rispetto ai precedenti. Spesso le sequenze, nei canti di questo tipo, sono di tipo numerico, alfabetico o comunque organizzate per finalità didattiche. In questo caso la sequenza è di tipo numerico/descrittivo; vi vengono infatti enumerate le caratteristiche di cinque sorelle a partire dal colore dei capelli. Interessanti le modalità esecutive, che prevedono che la prima voce femminile esegua il primo ed il terzo verso, mentre le altre due cantano il secondo ed il quarto; esaurita così la strofa, questa viene ripetuta per intero dalle tre voci in controcanto. Alla fine delle sei strofe, queste vengono ripetute con moto retrogrado (cioè dall'ultima alla prima).

In casa mia  
Cinque sorelle  
Cinque sorelle  
Da maritar  
  
E l'è la prima  
Capelli neri  
Son più sinceri  
A far l'amor  
  
E la seconda  
L'è riccia e bionda  
La fa l'amore  
Col sor Peppin.

Il brano nr. 4 appartiene invece al genere detto trallallero, tipico della zona portuale di Genova. Tradizionalmente il trallallero veniva eseguito da squadre di operai del porto, ma ora la derivazione professionale non è più caratteristica essenziale e discriminante. Si tratta di un genere polifonico eteroritmico in cui due voci superiori conducono la melodia per terze (o comunque in maniera consonante) mentre i bassi e i baritoni formano dei pedali ritmicamente potenti. Il tessuto sonoro è poi arricchito dalla voce detta "chitarra", che esegue degli arpeggi e delle scale entro l'armonia predominante. Questo tipo di esecuzione è di probabile origine ottocentesca ma deriva da altre forme, assai più antiche, riscontrate nelle zone dell'entroterra, il cui telaio musicale è privo della voce di chitarra e dei baritoni.

Nella divisione, consuetamente adottata, dell'Italia continentale in due tronconi, si oppone al verso epico/narrativo del Nord (quello della ballata) la struttura lirico/monostrofica del Centro e del Sud.

A differenza, ad esempio, della struttura della ballata, in cui la storia si snodava lungo una sequenza di strofe, nel caso dello stile lirico/monostrofico il verso prevalente è l'endecasillabo ed ogni strofa (qualora nel brano ve ne fosse più di una) è autonoma e tende ad esprimere un concetto ben definito.

Tipico esempio del genere è lo stornello, che assume molte e diverse forme di luogo in luogo, mentre la sua forma più antica è il distico a rima baciata. Sovente inizia con una frase stereotipata (come la citazione di un fiore, con il cui nome dovrà poi far rima l'ultimo verso).

La sua funzione è varia e va, ad esempio, dalla sfida nella capacità di improvvisare a quella di serenata, a quella di espressione di uno stato emotivo personale o di considerazioni su un fatto o un personaggio.

Il brano nr.6 del CD, ad esempio, è uno stornello che è stato registrato durante la mietitura; il testo di ogni strofa è di tre versi ma, nell'esecuzione, divengono tutte quartine a causa della ripetizione del verso centrale. La sequenza di strofe, come si vede, non è legata da alcun filo narrativo ma si susseguono in ogni strofa dei concetti slegati e definiti di volta in volta.

Buttati alla finestra se ci sei  
Darmelo un bicchier d'acqua se ce l'hai.  
Darmelo un bicchier d'acqua se ce l'hai  
Se non me lo vuoi dar padrona sei.

Ti credi d'esser bella, bella, bella;  
ti credi d'esser figlia di un signore  
ti manca il cavallino co' briglia e sella  
e un bel morino per farci all'amore.

E' tanto che tu muri e fai la casa,  
è tanto che vuoi moglie e non l'hai presa  
è tanto che vo' moglie e non l'hai presa  
povera disgraziata chi ti sposa.

Nella versione integrale del brano,<sup>9</sup> seguono altre quattro strofe, tutte ugualmente slegate ed indipendenti.

Lo stornello, conosciuto con mille altri nomi (strambotto, ritornello, rispetto, dispetto etc. etc.) è patrimonio comune di tutto il Centro ed il Sud d'Italia. Può anche essere utilizzato per eseguire con la voce un'aria di danza; in questo caso l'esecuzione, abitualmente abbastanza melismatica, diviene strettamente sillabica e marcatamente ritmica sul sostegno abituale di un tamburello e di uno strumento armonico (chitarra, organetto).

Un altro genere un tempo assai diffuso ed oggi limitato alla zona dell'Italia centrale (prevalentemente la Toscana e la parte Nord del Lazio) è quello dell'ottava rima. Si tratta di strofe di otto versi di endecasillabi con rima ABABABCC, secondo lo stile dei poemi epici colti dell'Italia rinascimentale (*Orlando innamorato*, *Orlando*

---

<sup>9</sup> Diego Carpitella, *Musica contadina dell'Aretino*, Roma, Bulzoni, 1977 – Albatros, 1976, VPA 8288.



*furioso, Gerusalemme liberata*), di cui gli esecutori ricordano a memoria centinaia di versi, se non la versione integrale.

Genere riservato ad esecutori specializzati, l'ottava rima è anche lo stile preferito dai grandi poeti improvvisatori, i poeti a braccio, che si lanciano lunghe sfide alternandosi nell'esecuzione di un'ottava ciascuno, secondo complicati e codificati giochi di rimandi reciproci (ad esempio il secondo cantore riprende la rima dell'ultimo verso dell'ottava precedente o cita un personaggio già indicato dall'altro cantore).

All'ottava come forma poetica fa riscontro una forma musicale parimenti strutturata, utilizzata sapientemente dai poeti a braccio per guadagnare tempo nel trovare la rima giusta o per pensare un tema, un soggetto per controbattere le argomentazioni dell'avversario.<sup>10</sup>

Il brano nr. 7 del CD è un esempio di melodia utilizzata per il canto dell'ottava rima; il brano è quello iniziale della lunga storia della Pia dei Tolomei, citata anche da Dante nella Divina Commedia.

Nei tempi e che dei Guelfi e Ghibellini  
Repubblica a quei tempi costumava  
Si battean i Cortonesi e gli Aretini  
Specie d'ogni partito guerreggiava.  
I Pisani si battean coi fiorentini  
Siena con la maremma contrastava  
Chiusi che si battea contro Volterra  
Non vi era posto che non facesse guerra.<sup>11</sup>

Personaggi mitologici, cavallereschi e religiosi sono anche utilizzati nelle rappresentazioni del mese "Maggio", festa tradizionale derivata da antichissimi riti della primavera, in cui, tra le tante manifestazioni, vi sono anche quelle di rappresentazioni drammatiche eseguite con l'accompagnamento di strumenti.

Una forma vocale importante ed antica, probabilmente legata ad una certa estetica della dissonanza riscontrabile in altri repertori tradizionali,<sup>12</sup> è quella del canto a vatoccu, nome derivato dal batacchio delle campane; in questo tipo di canto, diffuso ora solo in alcune regioni dell'Italia centrale ma un tempo praticato lungo tutta la costa adriatica, due cantori si pongono a fianco ed eseguono due parti melodiche con ritmo simile ma con intervalli frequentemente dissonanti, che provocano battimenti come quelli prodotti da campane non intonate. Questo antico genere polifonico è citato nel libro, ma purtroppo non è presente nel CD.

E' presente invece, al nr.8, un altro genere polifonico, il *Bei Bei*, diffuso nella zona della bassa Toscana, intorno al monte Amiata, ma un tempo praticato in tutta la regione. Rispetto al trallallero genovese nel *bei* il testo ha un'importanza maggiore ed è più in evidenza. Alle tre parti vocali se ne può aggiungere una quarta, detta tirolese, che esegue una specie di yodel continuo.

Nel centro Italia vengono anche menzionati, nel libro, i canti delle confraternite, che sono delle associazioni di laici legate all'esecuzione di cerimonie

<sup>10</sup> Si veda, a tale proposito, Francesco Giannattasio, *Il concetto di musica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1992, pp. 179-182.

<sup>11</sup> Diego Carpitella, *Musica contadina dell'Aretino*, Roma, Bulzoni, 1977 – Albatros, 1976, VPA 8286

<sup>12</sup> Giorgio Adamo, "Canti femminili a Valsinni (Matera): una particolare forma di 'diafonia per battimenti' in Italia meridionale", *EM, Annuario degli Archivi di Etnomusicologia*, nr. 5, Milano, Skyra, 1999.

liturgiche e paraliturgiche connesse all'ufficio delle funzioni della messa o a processioni e rituali simili legati, principalmente, al ciclo della Passione e della settimana Santa.

Il brano nr. 9 del CD, con il quale si apre la sezione dedicata al Sud della penisola italiana, riguarda proprio un canto del Giovedì Santo, che rievoca alcune scene della Passione, in cui si alternano due voci soliste seguite dai raddoppi del coro. Nel libro vengono anche descritti altri riti della Settimana santa, cui, come vedremo anche in seguito, in tutto il Sud viene accordata una particolare e meticolosa attenzione.

Vengono menzionati anche altri importanti repertori tra i quali, a proposito di musica legata ad occasioni liturgiche e paraliturgiche, i canti eseguiti con la zampogna in occasione del Natale. La zampogna, strumento a fiato con otre in pelle che funge da riserva di aria e varie canne melodiche e di bordone sul tipo della cornamusa, è però utilizzata anche in altri contesti, per musica profana o per musica di danza.

Sono citati nel testo anche i repertori dei venditori ambulanti, che con i loro gridi lanciati a piena gola disponevano di una sorta di "logo" personale, oppure altri canti lirici non strofici simili agli stornelli (i così detti "canti a fronna"), o i canti delle oasi etniche albanesi; oltre alla zampogna, tra i particolari strumenti d'accompagnamento ai canti viene menzionato il *cupa cupa*, tamburo a frizione, ma sul CD particolare attenzione viene accordata ai canti accompagnati dalla chitarra battente.

I brani nr.11 e 12 del CD, registrati l'uno in Calabria e l'altro in Puglia, sono infatti entrambi accompagnati da questa particolare chitarra che usa quattro doppie corde con accordatura incrociata a bassa tensione e cassa bombata, di probabile derivazione barocca.

Il brano nr.10 è invece un classico dell'area della Campania (Napoli e dintorni), la tammurriata; si tratta di un genere musicale molto suggestivo, a scansione binaria, in cui è prevalente il ritmo di un grosso tamburello detto, appunto, tammorra, nel quale diversi cantori, alternandosi, si sfidano in virtuosismo davanti ad un pubblico che applaude. Con l'alternanza dei cantori e degli strumentisti una tammurriata si può prolungare anche per tutta la notte.

Per quel che riguarda la Sicilia, i repertori presi in esame hanno molti punti di contatto con quelli sopra descritti; rispetto ai canti di confraternita, ad esempio, il CD riporta al nr.14 un estratto dei "Lamenti" di Montedoro (Caltanissetta), eseguiti durante la processione del Venerdì Santo. Si tratta di un'esecuzione a quattro parti vocali, di tipo accordale,<sup>13</sup> il cui testo racconta l'episodio di Maria che incontra il fabbro che prepara i chiodi per la croce.

Tali esecuzioni rientrano nel consueto repertorio delle confraternite, anche se questo brano è stato eseguito da un gruppo di tipo diverso. Anche il brano nr.15 appartiene alla medesima tipologia dei canti della Settimana Santa.

---

<sup>13</sup> La definizione più pertinente è probabilmente quella di falsobordone, come suggerisce lo stesso Ignazio Macchiarella, che così si esprime in un'altra occasione: "In questa sede possiamo limitarci a definire il falsobordone come una tecnica di armonizzazione di un cantus firmus realizzata con triadi in posizione fondamentale che dà vita a brevi unità musicali di senso concluso suddivise in due sezioni, la prima costruita su un solo accordo ribattuto (recitazione), la seconda formata da una più o meno elaborata cadenza" (*Tradizione orale e tradizione scritta della musica - Il caso del falsobordone*, estratto da *Culture musicali*, 1 / 2 (1992), p. 122.

## *Notas e Recensões*

Tra i canti di lavoro, invece, il libro menziona quelli dei “salinari”, che sono dei bellissimi canti per la conta dei sacchi di sale da trasportare dalla salina ai bacini del porto, ma riporta nel CD solo un altro caso classico di canti di lavoro, quello dei carrettieri.

Si tratta di un repertorio che tratta prevalentemente temi amorosi o legati al viaggio, nel quale il carrettiere, sviluppando testi basati su distici di decasillabi, dà prova di grande virtuosismo intonando melodie ad andamento modale discendente ricchissime di melismi. Il testo è pieno di interruzioni o di sillabe intercalate che rendo incomprensibile l'impianto metrico di base. Anche questo repertorio è tradizionalmente occasione di sfide basate sul virtuosismo vocale, la conoscenza dei testi e la capacità di improvvisazione.

La Sicilia è inoltre la terra di un genere di canto narrativo, detto “storia”, che si differenzia dalle ballate del Nord per una serie di caratteristiche antitetiche: la storia non è centrata su di un singolo avvenimento ma su un personaggio, la narrazione è poco sintetica e riccamente descrittiva, i fatti sono frequentemente commentati e la struttura metrica prevalente, infine, è basata sul verso endecasillabo.

Il brano nr.16 del CD è un episodio della storia del bandito Salvatore Giuliano, eseguita dal cantastorie Orazio Strano che canta e si accompagna con la chitarra.

E' interessante notare il mestiere con cui l'esecutore alterna il cantato con la declamazione, eseguita con voce enfatica mentre indica su di un tabellone, una specie di *story board*, alcune illustrazioni dei fatti di cui sta narrando, per poi riprendere la linea melodica con una perfetta scelta di tempo.

I temi fondamentali delle “storie” sono quelli dell'onore, del coraggio, dell'amore per la famiglia, della lealtà; le melodie sono semplici da ricordare e sono utilizzate per essere cantate su più di un testo, cosa che, come abbiamo visto in precedenza, avviene anche per molte ballate del Nord e, tutto sommato, anche in altri generi di musica..

L'ultimo brano dedicato alla Sicilia è il nr.17, per voce e zampogna, e racconta la storia della nascita di Gesù a partire dall'Annunciazione. Si tratta di un testo che venne già trascritto nel XVII secolo e che fa parte di quelli eseguiti durante la novena di Natale, un periodo di 9 giorni durante ognuno dei quali si cantano alcune strofe di questo canto narrativo.

Mentre la Sicilia, seppure con molte importanti peculiarità, presenta diversi tratti in comune con la musica del Sud Italia, la Sardegna è una terra del tutto a parte.

Il brano nr.18 è un cosiddetto canto a tenore, eseguito cioè da un quartetto vocale maschile con un solista (“Sa boghe”) e tre voci di contrappunto la cui timbrica va a scalare verso il basso.

L'ensemble vocale dei tenores ottiene dei risultati musicali sorprendenti; la linea melodica della voce principale è contraddistinta da una notevole scansione ritmica ed una scarsa propensione al melisma, mentre le tre parti restanti, che intonano della sillabe *non sense* come “bimbò bimbà” la contrappuntano con un ritmo incalzante e con un'emissione vocale particolare, di tipo metallico, di probabile imitazione animale.

Il canto a tenore del brano nr.18 è ritmato per musica da ballo, ma ne esistono anche di lenti, o versioni in cui l'accelerazione è a metà del brano. I cantori

si pongono in semicerchio e, talvolta, accompagnano il canto con i composti movimenti di danza del ballo tondo sardo.

I tenores di Bitti, che eseguono questo brano, sono ormai sovente ospiti di concerti a livello internazionale, ma sono ugualmente fedeli alle tradizioni; talvolta, pur di essere presenti alle feste o alle celebrazioni della loro comunità, hanno rinunciato ad esibirsi in concerti ben remunerati.

Questo tipo di polifonia, sopravvissuto inizialmente nella sola zona dell'entroterra sardo, comproverebbe l'uso della polivocalità in Europa assai prima dello sviluppo della polifonia ecclesiastica.

A proposito di musica per la liturgia, il brano nr.19 è un Miserere eseguito da una confraternita di Santu Lussurgiu (Oristano) per la processione del giovedì della Settimana Santa. Il Miserere, come lo Stabat Mater e come pure le cinque parti dell'Ordinarium Missae e alcune parti del Proprium di messe particolari, ad esempio il Dies irae della messa dei morti, compongono una quota importante dei repertori delle confraternite, in Sardegna come in altri luoghi. Il testo latino, come già cennato, non è sempre necessariamente compreso dagli esecutori né certamente lo è dalla maggior parte dei presenti alla funzione.

Il brano nr.19 è quello della *Boghe in re*, modello classico dei vari tipi in cui si articola il repertorio della "Boghe a sa chitera", cioè del canto accompagnato dalla chitarra. Anche questo repertorio è occasione di sfide tra virtuosi che si rinnovano ad ogni festa di paese. A turno, ogni cantante intona una strofa; solitamente si utilizzano testi di poeti sardi, ma i migliori, specialmente durante le competizioni, non disdegnano l'improvvisazione.

Ogni repertorio ha una propria linea melodica e proprie sequenze di accordi, oltre ad una specifica ritmica e determinati arpeggi.

Gli ultimi tre documenti del CD sono legati al discorso della rinascita del canto popolare, nel segno della continuità con il passato e dell'amore per una cultura che, perdente sul lato materiale, porta ancora semi di vitalità come occasione di socialità e riconoscimento di un'identità collettiva.

Essi sono il nr. 21, *Bella ciao*, canto narrativo partigiano che include il motivo della ballata *Fiore di tomba*, cui abbiamo accennato in precedenza; il nr. 22, un brano d'autore siciliano che rievoca i valori tradizionali contro la moderna corruzione dell'isola; il nr. 23, eseguito da un gruppo di Pomigliano d'Arco, vicino Napoli, una suggestiva tammorra in cui sono presenti interventi strumentali di violino e flauto.

E' proprio nell'ottica *in progress* adottata in maniera così connotativa in questo lavoro di Ignazio Macchiarella, cioè nell'equilibrio tra l'approccio da "entomologo", di stretta enumerazione e comparazione paradigmatica, e la valutazione dei nuovi fermenti che, a livello professionale e dilettantistico, stanno emergendo il tutto il territorio italiano, che mi pare di cogliere una delle caratteristiche ulteriormente apprezzabili di questa interessante, recente antologia.

