

SABINA LONGHITANO\*

## ALCUNE NOTE SUI CANTI POPOLARI DEL SUD

### 1. Osservazioni preliminari

L'obiettivo di questo intervento è presentare i caratteri generali dei canti popolari del Sud per avvicinare gli studiosi di letteratura alle tradizioni orali come una fonte preziosa di informazioni sulla cultura, la mentalità, la concezione del mondo di una comunità, oltre che come espressione lirica e poetica.

Una prima domanda è perché studiare i canti popolari. Credo che l'analisi e la critica della letteratura – come un fatto culturale – non possano prescindere dagli apporti di altre discipline, come la storia, la storia dell'arte e l'iconografia, la demologia, l'antropologia; è in quest'ottica, in un'ottica interdisciplinare, che è importante integrare anche le espressioni della cultura orale. È superata infatti una rappresentazione in termini assolutamente antitetici della cultura orale rispetto a quella scritta, canonica, egemonica: attualmente si mettono in luce le relazioni, le connessioni (pur nella diversità delle prospettive, degli stili di vita, dei bisogni e delle rappresentazioni del mondo) fra cultura alta e cultura popolare, connessioni che sono incessanti e fruttuose in entrambi in sensi, dalla cultura alta verso quella popolare e viceversa. Un pregiudizio sfatato dalle ricerche attuali è una rappresentazione della cultura orale (e dei canti in particolare) basata su un'irriducibile arcaicità, una astoricità fuori dal tempo, da una parte; o invece, dall'altra, il tentativo di datare esattamente alcuni canti, senza considerare che la tradizione orale è viva e dinamica e che riprende e varia modi antichi riempiendoli di significati nuovi, rifunzionalizza i canti (i testi, le melodie o entrambi), è insomma una cultura storica e in movimento come qualsiasi altra espressione culturale<sup>1</sup>. Il tema dell'arcaicità di un certo canto, ma più spesso di un modo,

\* Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>1</sup> FRANCO CASTELLI, *Fonti orali e scienza folklorica. Fonti orali e parola folklorica: storicità e formalizzazione*, in *Introduzione alla storia orale*, a cura di CESARE BERMANI, I. *Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*, Roma, Odradek, 1999, pp. 167-190.

di uno stilema, di tratti musicali o esecutivi – così come quello della sua storicità – va quindi affrontato con molta delicatezza, per non cadere in semplificazioni eccessive.

Una seconda domanda è relativa a come studiare questi materiali. Non si può infatti vederli solo come dei testi, senza considerare l'aspetto musicale/performativo e quindi le funzioni di un determinato canto. Il più grande limite dei demologi e di chi ha raccolto canti prima degli anni Cinquanta del secolo scorso, con alcune pur parziali eccezioni, come quella di Favara<sup>2</sup>, è proprio quello di considerare unicamente la dimensione testuale dei canti, senza analizzarne né la funzionalità né gli aspetti musicali e performativi. La grande svolta nell'indagine del canto popolare avviene evidentemente con le registrazioni, da cui emergono una tonalità, fonicità ed intonazione non temperate, che utilizzano quarti di tono e microintervalli (sconosciuti al sistema ben temperato, quello colto occidentale), in cui si possono apprezzare elementi fondamentali come il tipo di emissione, gli elementi fonici, ritmici e gestuali che non sono (tutti e completamente) annotabili, riducibili alla partitura. È inoltre con l'avvento delle registrazioni che si inizia a tenere in conto sia dei caratteri dell'informatore che della funzionalità del canto.

A questo proposito cito le parole di Eugenio Bennato, instancabile ricercatore, interprete, diffusore e perfino autore di canti popolari:

il valore artistico di un canto popolare tradizionale, quando lo stile interpretativo non viene rispettato, si annulla completamente. Questo vale soprattutto per quei canti popolari rituali a distesa (cioè un canto prolungato, molto acuto e melismatico, secondo modalità tipiche del Mediterraneo, con quarti di tono e suoni detti “lacerati”) o per quei versi di forte contenuto ritmico la cui efficacia comunicativa è essenzialmente musicale e non testuale. Da un punto di vista artistico la musica popolare si basa su un rigoroso codice di trasmissione emotiva che vede da un lato gli interpreti e dall'altro gli ascoltatori inquadri in un rapporto diretto, preciso e ritualizzato. Ed è per questo un oggetto fragilissimo, nel senso che è particolarmente vulnerabile alle cattive interpretazioni che possono snaturarla completamente, toglierle tutta la forza e renderla improponibile<sup>3</sup>.

Un'ultima osservazione preliminare è relativa all'aggettivo “popolare”, che si può riferire sia alla composizione (autore anonimo) che alla trasmissione, agli usi e funzionalità che possono assumere anche canti d'autore. Un caso recentissimo è rappresentato da *Brigante se More*, composta da Eugenio Bennato e Carlo d'Angiò nel 1979 per lo sceneggiato *L'eredità della priora*, (romanzo storico dello studioso Carlo Alianello, sceneggiato da Anton Giulio Majano per la RAI nel 1979) e diventato immediatamente un “classico” del canto popolare.

<sup>2</sup> Le cui raccolte di canti popolari siciliani, *Canti della terra e del mare di Sicilia* del 1907 e *Canti popolari siciliani* del 1921 (ripubblicato nel 1957), riportano una trascrizione musicale di ogni canto.

<sup>3</sup> EUGENIO BENNATO, *Ninco Nanco deve morire*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, p. 116.

## 2. I canti del sud: caratteri, stili, forme

La tradizione orale italiana è profondamente diversificata per aree, sia dal punto di vista etnico che da quello storico e culturale. Si può affermare con Roberto Leydi «l'esistenza di molte 'patrie popolari' all'interno della patria politica. Alla domanda (...) se esiste *una* tradizione culturale (e quindi comunicativa) popolare italiana, la risposta non può essere positiva»<sup>4</sup>. Anche se nella tradizione popolare italiana è sicuramente possibile individuare tratti comuni, la maggior parte di questi appartengono a «sovrapposizioni recenti e recentissime» (Leydi, 1973: 1202). Il canto tradizionale piemontese è stilisticamente più vicino a quello anglo-scozzese che non a quello siciliano; in Italia «alcune isole ancora attive di polivocalità si connettono a isole etnofoniche dal Caucaso alla Bretagna più profondamente che non al tessuto stilistico loro circostante». (Leydi, 1973: 1202).

Se uno dei grandi padri dell'etnomusicologia italiana del pieno XIX secolo, Costantino Nigra, divideva l'Italia in «superiore» (Liguria, Piemonte, Lombardia, Emilia, e la Venezia)<sup>5</sup> e «inferiore» (tutto il resto), attualmente si individuano dei confini più precisi sulla base sia degli elementi musicali che di quelli verbali (sia formali che tematici) fra un'area mediterranea (gran parte dell'area meridionale e la Sicilia); un'area centrale «le cui connotazioni appaiono per certi aspetti rilevanti e per altri ambigue o composite»<sup>6</sup>; un'area settentrionale, «che non pare coinvolgere interamente tutte le regioni citate dal Nigra»; ed un'area sarda «che si caratterizza per notevole autonomia [...] ed offre una permanenza di integrità anche funzionale, superiore alla maggior parte del resto d'Italia» (Leydi, 1973: 1203).

<sup>4</sup> ROBERTO LEYDI, *La canzone popolare*, in *Storia d'Italia*, V.2, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1183-1248: p. 1198.

<sup>5</sup> COSTANTINO NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Loescher, 1888, p. XVI.

<sup>6</sup> Inoltre delle sub-aree, a parte quelle specificamente etnolinguistiche (albanesi in Sicilia e Calabria, Abruzzo e Molise, franco-provenzali in Val d'Aosta, Walser a Gressoney, alto-tedeschi veneto-trentini; tedeschi in Sudtirolo; ladini in Trentino e Friuli, sloveni nel Friuli-Venezia Giulia, etc.), importante l'area nord-adriatica: «estesa fascia costiera dell'Adriatico settentrionale, dall'Abruzzo alla Dalmazia del nord, comprendendo popolazioni di lingua abruzzese, umbro-marchigiana, romagnola, veneta, istriana e croata» (LEYDI, *La canzone popolare*, cit., p. 1213). Pur con sistemi musicali e tipi di emissione non uniformi, gli aspetti comuni a questa sub-area sono più simili all'area meridionale (melisma, prevalenza del minore, modalismi, prevalenza di forme liriche endecasillabe, nasalizzazione), ma soprattutto una polivocalità che deriva dal discanto medievale, in Umbria, in Abruzzo, nelle Marche, fra i veneti-istrioti e i croati dell'Istria, ed in alcune zone isolate del Caucaso: un territorio oggi discontinuo ma che probabilmente si estendeva a tutta la fascia costiera dell'Adriatico. Questi discanti si chiamano «canti a vatoccu / batoccu» in Abruzzo, Marche, Molise, o «canti a la longa o a pera» in Veneto-Istria. «È probabile che ci si trovi di fronte ad una delle più antiche forme del canto polivocale europeo, legato ad altre tradizioni diafoniche, oggi scomparse e matrice, per pressione popolare sul canto ecclesiastico, della formazione del discanto medievale», (LEYDI, *La canzone popolare*, cit., pp. 1214-1215).

L'area mediterranea dell'Italia, oggetto del mio studio, si trova al centro di un'area culturale che va dal Golfo Persico a Gibilterra, e che tocca l'Africa settentrionale e buona parte dell'Europa mediterranea: la Grecia, la Turchia, l'Egitto, parte della Spagna e del Portogallo, ed è uno spazio caratterizzato da alcuni elementi stabili.

Il Mediterraneo si configura da sei mila anni come uno scenario di scambi fra culture a contatto, con numerosi e complessi sincretismi ed acculturazioni di diversa indole: «a volte si sono osservate prassi esecutive comuni all'area nel suo complesso. Lo stile di alcuni canti funzionali (lamenti funebri, ninnenanne, canti calendariali), per esempio, mostra notevole somiglianza stilistica dall'Italia al Portogallo e alle isole fraposte»<sup>7</sup>, sebbene, d'altra parte, alcuni tratti culturali specifici – diffusi in alcune zone – brillano per la loro assenza in altre. Per quanto riguarda l'Italia del Sud, ci sono inoltre delle isole etniche (comunità greche e greco-albanesi).

L'opposizione più rilevante del canto italiano del Sud è quella col Nord Italia, dato il carattere “misto” del centro e quello a sé stante della tradizione sarda. Dal punto di vista dell'esecuzione musicale, nel canto meridionale l'esecuzione solistica è assolutamente prevalente, con un impianto fortemente melodico ed una aperta tendenza al melisma. In contrasto, al Nord<sup>8</sup>, nonostante una generale tendenza alla decorazione, c'è poca melismaticità; l'impianto è sì melodico ma «con forte disponibilità armonica» (Leydi, 1973: 1206), che si esprime nella spiccata polivocalità dei grandi cori, tipici della tradizione settentrionale: da quelli delle mondine ai cori alpini. La base modale del Sud è di tipo orientale, con tonalità e modulazioni prevalentemente minori, mentre al Nord la base modale è di tipo europeo, e quindi propensa chiaramente a un impianto tonale, con ampia prevalenza della tonalità maggiore; l'emissione meridionale è tipicamente a gola chiusa e voce forte, alta e lacerata, con un uso fortemente drammatico della respirazione, mentre al Nord esiste una varietà di tipi di emissione, tutti in ogni caso ben lontani da quelli dominanti nell'area meridionale, accompagnati in genere da un uso più misurato, meno estremo, della respirazione (Leydi, 1973: *passim*).

Questa mia introduzione al canto popolare del Sud si organizza intorno a due distinzioni fondamentali: la prima è una distinzione relativa all'esecuzione musicale, e riguarda la distinzione fra polivocalità (canti corali) e monodicità (canti solistici), mentre la seconda è testuale, e riguarda la distinzione fra canti narrativi e canti lirici.

<sup>7</sup> MARCELLO SORCE KELLER, *La 'popular music' come riflesso dei contatti culturali dell'area mediterranea. Un'occasione per riconsiderare la definizione corrente di cultura*, in *Antropologia della musica e culture mediterranee*, a cura di TULLIA MAGRINI, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 133-245: p. 134.

<sup>8</sup> La Liguria, il Piemonte, la Lombardia, l'Emilia occidentale, il Veneto: «i suoi legami sono sia con la Francia che con i paesi di lingua tedesca e slovena, con propaggini da un lato fino alle isole britanniche, dall'altro fino ai Carpazi e alla Germania» (LEYDI, *La canzone popolare*, cit., p. 1207).

Queste due distinzioni sono trasversali a una classificazione dei canti in termini funzionali, e quindi tematici: ninne nanne, canti infantili, canti di lavoro, canti rituali e religiosi, canzoni a ballo, canti lirici e satirici (non solo canti d'amore, ma anche «di scherno, di sdegno, di protesta, di satira, di rappresentazione della vita, che non esclude un crudo realismo» Leydi 1973: 1204, n. 1), canti enumerativi, canti cumulativi, contrasti o rispetti, ballate e *storie* -che sono due tipologie diverse di canti narrativi-, canti sociali e politici. Altri criteri di distinzione dei canti riguardano il contesto sociale di produzione e diffusione: canti di contadini, pastori, pescatori, artigiani, che si interseca con la natura professionale della produzione e diffusione stessa, permettendoci di isolare per esempio, i repertori dei cantastorie.

Ciononostante, è fondamentale osservare che nella tradizione popolare si assiste ad un processo di costante rifunzionalizzazione – nel senso di una riattualizzazione – dei canti<sup>9</sup>. Ne è un chiaro esempio la tarantella:

Secondo Roberto De Simone “si può con sicurezza affermare che una caratteristica forma di tarantella era praticata a Napoli nel 1600, per curare gli stati di possessione, causati dal morso, vero o presunto, della tarantola”. I documenti De Simone li trova nella iconografia, ma “la danza non si trova mai menzionata dagli scrittori napoletani del Cinquecento e del Seicento. Evidentemente, la tarantella, come ballo liturgico di un rito magico religioso, costituiva l'elemento principe di un fenomeno inquietante, visto con sospetto dalla cultura napoletana, che ai dettami della Controriforma era soggetta. Nel 1700, quando si esaurì a Napoli il fenomeno del tarantismo, l'antica tarantella terapeutica, degradata dalla sua funzione liturgica, venne rifunzionalizzata come danza profana, in cui si rappresentava un notevole tasso di erotismo”<sup>10</sup>.

La funzione terapeutica della pizzica (la variante pugliese della tarantella) permane invece molto più a lungo in Puglia, in particolare nel Salento<sup>11</sup>. La pizzica e la taranta sono attualmente protagoniste del movimento *taranta power*, che promuove la sua riscoperta e rifunzionalizzazione come musica puramente d'intrattenimento<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Per un catalogo attuale degli artisti che rifunzionalizzano sia i canti che i modi popolari, LUCA FERRARI, *Folk geneticamente modificato. Musiche e musicisti della moderna tradizione nell'Italia dei Mc Donald's*, Roma, Stampa Alternativa, 2003.

<sup>10</sup> SALVATORE ARGENZIANO-GIANNA DE FILIPPIS, *Etnomusica e poesia popolare della Campania. Seconda parte. La tarantella*. Napoli, Vesuvioweb, www.vesuvioweb.com, s.d., p. 8.

<sup>11</sup> Come testimonia *La terra del rimorso*, una celebre monografia di Ernesto de Martino e Diego Carpitella (1959).

<sup>12</sup> Su questo argomento, ANNA NACCI, *Neotarantismo. Pizzica, transe e riti dalle campagne alle metropoli*, Roma, Stampa Alternativa, 2004.

## 2.1. La polivocalità del Sud: canti liturgici e di lavoro

Oltre al repertorio solistico, largamente prevalente in area mediterranea, sono presenti al Sud anche esempi di canti ad impianto polivocale, che sono generalmente meno complessi ed articolati di quelle della tradizione settentrionale, sarda e di alcune fasce dell'Italia centrale. La struttura dei canti polivocali del Sud è in generale «'ad accordo', cioè con l'applicazione di un pedale basso nelle cadenze conclusive di un canto solistico, che si sviluppa solitamente nelle forme melismatiche e decorate dello stile solistico mediterraneo» (Leydi, 1973: 1206). Ciononostante, dalla presenza nel Nord del Mediterraneo di alcune sacche di polivocalità, si ipotizza che in passato quest'area conoscesse uno sviluppo della pratica polifonica, in seguito disgregatasi (Sorace Keller, 1972: 134).

L'esempio più complesso di canti meridionali polivocali è rappresentato indubbiamente dal repertorio sacro, studiato solo recentemente. Si tratta di un ampio corpus di canti polivocali liturgici e paraliturgici di tradizione orale, fra cui si distinguono – almeno in linea di principio – quelli originariamente in latino: inni e sequenze come il *Gloria*, il *Miserere*, il *Vexilla Regis*, il *Popule meus*, il *Prompsit*, lo *Stabat Mater*. Solo in linea di principio, giacché la lingua di questi canti appare in generale come una mistura inestricabile di latino e dialetto locale, che rende spesso irricognoscibile il testo latino originale.

È molto importante notare che, all'interno di una realtà estremamente complessa e sfaccettata, frammentata nelle varie aree e sotto-aree, come quella del canto popolare italiano, è solo nel canto liturgico che si possono cogliere tratti che accomunano aree altrimenti molto diverse dell'Italia – come l'Umbria, il Lazio, la Sicilia, la Sardegna, la Campania e la Liguria –, che non rispettano affatto la divisione generale presentata. Si riconosce uno stile preciso, che si può apprezzare pienamente solo attraverso l'ascolto per aspetti come l'emissione o il respiro (che "spezza" le frasi, al contrario che nella musica colta, per creare un effetto di forte drammatismo). È nell'ascolto diretto che emergono:

le caratteristiche qualità dell'emissione, il gusto – staremmo per dire 'barocco' – per la decorazione melismatica, più o meno ampia e intensa, gli scivolamenti di suono attraverso microintervalli, i tipici 'appoggi' di voce sul tessuto fonetico del testo verbale (spesso smembrato o alterato, soprattutto quando si presenta nella materia latina, misteriosa ai cantori), le stesse modalità del 'contrappunto' verticale<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> PIER GIUSEPPE ARCANGELI-PIETRO SASSU, *Musica 'liturgica' di tradizione orale*, in *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari*, a cura di ROBERTO LEYDI, Milano, Electa, 1990, pp. 85-94: p. 85.

Lo stile che ne deriva è rappresentativo di «certo ‘manierismo’ patetico devozionale» (Arcangeli e Sassu, 1990: 85), e riguarda non soltanto i canti liturgici e paraliturgici in latino, ma anche forme che derivano dalle fonti della tradizione penitenziale tardo-medioevale, e quindi dalla lauda. Tutto questo repertorio viene filtrato e rivisitato in età post-tridentina. Per esempio, il vasto repertorio di canti femminili (in italiano, e più o meno d'autore) è in parte autonomo e in parte derivato da traduzioni e parafrasi del repertorio delle confraternite (Arcangeli e Sassu, 1990: 85).

Le ragioni di tale omogeneità si devono proprio all'importanza e alla rapida diffusione in tutta Italia delle confraternite, che, inizialmente riservate agli uomini e solo in seguito aperte anche alle donne, nascono nell'Italia centrale francescana all'inizio del XIII secolo e conoscono un nuovo impulso nella devozione della Controriforma.

Il canto polivocale del Sud è rappresentato anche dai canti di lavoro «legati ad una funzionalità ritmica collettiva», come quelli dei pescatori (in particolare per lo spiegamento delle vele, e nella tonnara), e di momenti specifici del ciclo agricolo come la mietitura, ma soprattutto la battitura del grano (Leydi, 1973: 1206-1207). Si tratta in generale di forme corali semplici, in genere responsoriali o antifoniche, con un solista (o un gruppo) che lancia il canto, ed il coro (o un secondo gruppo) che risponde. Ciò a fronte dell'imponente repertorio corale dei canti di lavoro del Nord, in particolare quelli delle mondine e delle filandere, connessi con lo sviluppo industriale che sembra d'altra parte essere il responsabile della sparizione (o una forte contrazione) degli strumenti musicali come accompagnamento alla voce. Molti dei canti di lavoro del Sud sono comunque solistici, come quelli di zappatori, carrettieri, venditori ambulanti. Il canto del Sud è quindi prevalentemente monodico, e di fatto è il canto monodico quello più generalizzato in Italia, se escludiamo la Sardegna e le comunità arberesh, in cui esso cede per importanza alla polivocalità.

## *2.2. Sul testo: canti narrativi e canti lirici*

La grande distinzione testuale trasversale rispetto alla funzione dei canti è quella fra canti lirici e canti narrativi. I primi includono anche quelli satirici, non limitandosi ai canti d'amore, ma comprendendo anche quelli «di scherno, di sdegno, di protesta, di satira, di rappresentazione della vita, che non esclude un crudo realismo» (Leydi, 1973: 1204, n. 1). I canti lirici possono essere mono o polistrofici: fra i primi, tipici del Sud gli “stornelli”, o i canti denominati “strambotti”, a difetto di un termine meno equivoco, come nota Alberto Cirese<sup>14</sup>, in endecasillabi. In contrasto con le villotte (in settenari) e le violate (in endecasillabi) del Nord, frequentemente strutturate in quartine o addirittura in distici, al Sud i metri lirici

<sup>14</sup> ALBERTO CIRESE, *Problemi del canto lirico-monostrofico. Dispense per il corso di Storia delle tradizioni popolari, a.a. 1964-65, Università di Cagliari, 1964-1965*. Disponibile in [http://www.amciresse.it/Z\\_FRANCESCO/\\_0\\_\\_1964b\\_monostrofico.pdf](http://www.amciresse.it/Z_FRANCESCO/_0__1964b_monostrofico.pdf), [consultato il 16/12/2014].

monostrofici sono l'ottava "siciliana", la sestina, e variazioni su questi due metri. Il settenario è prevalente al Nord, l'endecasillabo al centro-Sud.

I canti narrativi profani – che non sono quasi mai monostrofici, per ovvie ragioni – in Italia si dividono sostanzialmente in due tipologie: le ballate e le *storie*. Le prime sono la forma di canto narrativo tipico del Nord (e di certe aree del Centro), e si collegano direttamente all'ampia tradizione celtica della *balladry* europea<sup>15</sup>. Di tematica generalmente tragica, i personaggi della ballata sono re, signori, cavalieri, pastori, *clerici vagantes* e le sue tematiche sono riprese anche da testi colti, testimoniando la relazione fra cultura canonica e cultura popolare. Le ballate italiane sono in generale polivocali, in contrapposizione a un'esecuzione tipicamente solistica nel resto d'Europa, dalla Catalogna alla Germania, dalla Francia alla Scozia. Anche in Italia però le attestazioni più arcaiche della ballata – presenti ancora particolarmente in Piemonte – sono solistiche, «con un modo di cantare a voce piana e aperta e un tipo di melodia su base modale-europea, simile a tutto il modo di base della ballata» (Leydi, 1973: 1209).

Al Sud, i canti narrativi profani presentano quindi due tipologie: (i) le ballate, le cui tematiche provengono dal Nord e (ii) le *storie*, autoctone. Sia la ballata che la *storia* meridionale sono solistiche, ma presentano un tipo di emissione vocale ed un impianto tonale e ritmico completamente diverso da quello celtico.

Il repertorio narrativo meridionale autoctono, cioè le *storie* in contrapposizione alle ballate, è fortemente connesso con l'attività dei cantastorie, che compongono *storie* nuove, oltre a tramandarne di vecchie. I canti autoctoni siciliani in particolare sembrano derivare l'impostazione del racconto e certi schemi narrativi dai cantari toscani del XIV e XV secolo, che si diffusero attraverso la mediazione dei cantastorie<sup>16</sup>.

Il metro più comune della *storia* è l'ottava siciliana, o la Canzuna allungata (ottava con distici); attualmente è più comune la sestina (e la sestina con distici), di endecasillabi «non sempre regolari» (Rigoli, 1978: XI). Ciò in contrapposizione all'organizzazione strofica settentrionale, su metro epico-lirico (sette-otto o novenari), che generalmente non supera i 4 versi e presenta frequentemente un ritornello, che spesso ricorda apertamente una anteriore presenza di accompagnamento strumentale (Leydi, 1973: 1209).

I sistemi di rime e/o assonanze, che al Nord possono pure essere ossitone o acute, al Sud sono tipicamente parossitone o piane. Le ottave delle *storie* più antiche sono connesse per mezzo della rima -rima 'ncruccata o 'ntruccata (Rigoli, 1978: IX). Infine, alle strutture generalmente libere del Sud, che dipendono poco da for-

<sup>15</sup> Sulle ballate segnalo due monografie divulgative recenti: TITO SAFFIOTI, *Ballate popolari italiane*, Milano, Booktime, 2008, e GIORDANO DALL'ARMELLINA, *Ballate europee da Boccaccio a Bob Dylan*, Milano, Booktime, 2013.

<sup>16</sup> AURELIO RIGOLI, *Introduzione*, in SALVATORE SALOMONE MARINO, *Raccolta di leggende popolari siciliane in poesia*, Palermo, Il Vespro, 1978, pp. IX-X.

me strettamente strofiche, si oppongono al Nord strutture ritmiche spesso rigide. Ma comunque non bisogna dimenticare che spesso nella prassi reale dell'esecuzione gli elementi strutturali e metrici si possono scomporre, ricomporre e variare. Un caso evidente è quello del metro:

La visione dei soli testi di canti popolari disposti ordinatamente in perfetti endecasillabi dà luogo a classificazioni spesso errate, valutate e schematizzate secondo modelli che niente hanno da vedere nemmeno con la stessa realtà metrica dei canti. Un'endecasillabo, nella maggioranza dei casi (perlomeno nel nostro Meridione) viene frazionato, ripetuto in alcune parti e ripreso, senza contare le enclitiche usate per appoggi ritmici<sup>17</sup>.

Già Salomone Marino aveva notato che la tematica dei canti narrativi siciliani è più ampia di quella delle ballate: all'interno delle *storie*, oltre a tematiche leggendarie e (pseudo) storiche, troviamo anche quelle cavalleresche, politiche, satiriche e "boschiere", cioè relative a briganti o fuorilegge. In generale, «le 'storie' sono notevolmente più lunghe delle ballate (anche centinaia di versi) e narrativamente distese, cercano cioè di sviluppare in più episodi la vita dell'eroe, con digressioni descrittive e interventi commentativi» (Leydi, 1973: 1204-1205). È frequente un *incipit* in prima persona, quella del cantastorie, responsabile spesso anche di un commento moralistico conclusivo. Lo stile esecutivo delle *storie*, contrariamente a quello dei canti lirici, non è melismatico, per la necessità di far ben comprendere lo svolgimento della vicenda (Leydi, 1973: 1204-1205). L'esempio forse più famoso di *storia* è quello della Principissa (o Barunissa) di Carini, documentato in decine di versioni<sup>18</sup>.

La distinzione fra canti narrativi e canti lirici opera anche all'interno del repertorio dei canti sacri, i cui canti narrativi evocano episodi dell'Antico ma soprattutto del Nuovo Testamento, come i canti paraliturgici sulla Passione di Cristo. Uno degli esempi più rappresentativi – in quanto a contenuto ed a diffusione – è quello della *Matri addulurata*<sup>19</sup>, uno straziante *Stabat Mater* siciliano,

<sup>17</sup> ROBERTO DE SIMONE, *Testo verbale e strutture musicali nei canti popolari*, in *L'etnomusicologia in Italia*, a cura di DIEGO CARPITELLA, Palermo, Flaccovio, 1973, pp. 151-158; pp. 154-155.

<sup>18</sup> GIUSEPPE PITRÈ, *Canti popolari siciliani*, I, Palermo, L. Pedone Lauriel, 1880, pp. 12-25; SALVATORE SALOMONE MARINO, *La baronessa di Carini. Leggenda storica popolare del sec. XVI in poesia siciliana*, Palermo, L. Pedone Lauriel, 1873; AURELIO RIGOLI, *Le varianti della 'Barunissa di Carini' raccolte da S. Salomone-Marino* in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 1963, suppl. 1; LEYDI, *La canzone popolare*, cit., pp. 1205-1206, con partitura a p. 1240; SAFFIOTTI, *Ballate popolari italiane*, cit., pp. 203-211.

<sup>19</sup> Varie versioni del canto sono state incise dalla cantante siciliana Rosa Balistreri. Per le varianti, *Canti della Val di Noto: Poesia popolare siciliana*, a cura di ANTONINO UCCELLO, Milano, Scheiwiller, 1959, pp. 17-21; ALBERTO FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, Palermo, Accademia di scienze, lettere e arti, 1957, pp. 666-668, n. 670 e 671; GIUSEPPE COCCHIARA, *L'anima del popolo nei suoi canti*, Milano, Hoepli, 1929, p. 335.

cantato in diverse varianti fra il giovedì ed il venerdì santo in molte parti dell'isola. Notevoli anche i canti di passione della Grecia Salentina (o Arberìa), un'isola etnica del Sud Italia.

### 2.3. *Lingua e stile dei canti del Sud*

Contrariamente all'opinione comune, la tradizione orale meridionale appare più vicina alle forme colte delle origini della nostra letteratura che non quella del Nord, linguisticamente più arcaico<sup>20</sup>. Molti canti del Sud non sono nel dialetto di uso quotidiano, ma in una *koiné* letteraria dialettale<sup>21</sup>. La persistenza e continuità delle strutture urbane e quindi l'occasione di ricevere le influenze e le pressioni della cultura canonica è stata maggiore nelle città meridionali, dove anche la civiltà contadina aveva un modello di strutturazione urbana (Leydi, 1973: 1219). Se è vero che vaste aree contadine e pastorali del Sud erano escluse o marginali rispetto alle città, comunque le strutture socio-economiche diffuse al Sud hanno generato una trasformazione della cultura tradizionale capace di riprodursi attivamente a lungo, mentre al Nord le strutture tribali erano ancora prevalenti. Ciò è vero in particolare per la Sicilia, mentre invece gli elementi più arcaici del Sud Italia provengono dalle aree interne della Campania, Puglia, Basilicata e Calabria settentrionale. La ritalinizzazione della Sicilia normanna e poi sveva dell'XI-XIII secolo, la cultura cortigiana ed un movimento dalla Sicilia verso il continente e dalle città contadine verso la campagna possono aver influito nella qualità meno arcaica dei testi orali meridionali<sup>22</sup>. Ciò in forte contrasto con un impianto musicale, cioè tonale, ritmico ed esecutivo assolutamente «antitetico al gusto colto occidentale (condizionato dal tonalismo, dalla scala temperata, dai moduli ottocenteschi, dal bel canto, ecc.)» (Leydi, 1973: 1221).

## 3. Conclusioni

Per una caratterizzazione generale del canto popolare del Sud non si può prescindere da alcune dicotomie fondamentali: da un lato l'estrema irriducibilità delle caratteristiche musicali ed esecutive rispetto ai moduli della musica occidentale, e dall'altro il contrasto esistente fra testi di tipo magico-arcaico (lamento funebre, ta-

<sup>20</sup> Le cause dell'arcaicità del Nord si possono ascrivere a (i) la limitata influenza della romanizzazione e (ii) i contributi barbarici. Il fondo arcaico del Nord si riconosce, oltre che in «formule, rime, orazioni cristianizzate, ninnenanne, giochi infantili, richiami di lavoro, canti rituali» (LEYDI, *La canzone popolare*, cit., p. 1221) nell'analisi della ballata, in particolare quella piemontese.

<sup>21</sup> TULLIA MAGRINI, *Il canto monodico in Italia*, in *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari*, a cura di ROBERTO LEYDI, Milano, Electa, 1990, pp. 19-28: p. 19.

<sup>22</sup> Come osservano sia Magrini (1990) che Leydi (1973).

rantismo, religiosità, canto di lavoro e di festa) ed espressioni fortemente letterarie, che evocano la poesia colta delle origini della letteratura in volgare del sì. In questo confronto sono evidenti sia la forza e la persistenza degli elementi arcaici che l'infusso e la produttività di elementi più recenti, come l'endecasillabo, probabilmente di origine arabo-ebraica, come testimonianza di una grande «vitalità dei sistemi trasformativi» (Leydi, 1973: 1220), cioè del riuso e della rifunzionalizzazione dei canti nel quadro di una tradizione orale estremamente viva e dinamica.

