

Claudio La Camera

BRITIS

Voci e memorie della cultura popolare

POESIA MUSICA E
SPETTACOLO
IN TOSCANA

di Maria Elena Giusti

Difficile, se non impossibile, non associare la pratica del canto, con o senza accompagnamento musicale, ad un momento performativo¹. Ciò può verificarsi in presenza di un'esecuzione solistica e, nel dominio di quel mondo che si è soliti definire popolare, avviene durante un qualche lavoro che non richieda eccessivo sforzo fisico o magari, anche per il semplice piacere che l'esecuzione procura, ma per lo più tale prassi prevede un contesto, sia esso di lavoro, ricreativo, rituale, festivo e, con sempre maggior frequenza, spettacolare in senso proprio, all'interno di eventi programmati, con esecutori e pubblico nettamente distinti. E sono questi ultimi, oggi, a costituire le più frequenti occasioni di ascolto di canti tradizio-

MARIA ELENA GIUSTI si è laureata alla Facoltà di Lettere dell'Università di Pisa ed ha conseguito il Dottorato di ricerca in Scienze demotnoantropologiche presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Firenze. Ha svolto lavoro di ricerca (1979-1985) nell'ambito delle attività del Centro per la Raccolta lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari della Provincia di Lucca.

In tale veste si è occupata prevalentemente di teatro popolare e della pubblicazione dei relativi testi. Attualmente è ricercatrice presso l'Università di Firenze. Pubblicazioni: *Ballate della raccolta Barbi*, Bologna, Forni 1990 *Erbe, uomini e bestie nell'immaginario popolare*, in *Erbe uomini e bestie*, Atti del seminario internazionale di Coreglia (Toscana), a c. di A. Pieroni, Colonia, Experience Verlag, 1999.

La raccolta Venturelli: canto, fiaba teatro, in *Poesia: tradizioni, identità, dialetto nell'Italia post bellica*, a c. di M. Branca e P. Clemente, Firenze, Le Lettere 2000. "Canterem mirabil cose". *Immagini e aspetti del Maggio drammatico*, a c. di M. E. Giusti, Pisa, ETS 2000.

Catalogo dei copioni del Maggio drammatico della Raccolta Venturelli, Pisa, ETS 2000.



nali, a partire dagli spettacoli che prevedono la presenza di uno o più cantastorie o, comunque di quei professionisti (o semi-professionisti) che così vengono definiti e si autodefiniscono, nei cui repertori vengono accolti, ad esclusione forse del solo canto religioso, tutti i generi di poesia cantata conosciuti per questo territorio. La Toscana ha conservato fino ai nostri giorni uno straordinario patrimonio di canti popolari tradizionali: straordinario per varietà di generi e soprattutto per i numerosi stili esecutivi.² Certamente la sua posizione geografica e le sue vicende storico-culturali hanno contribuito al formarsi ed al persistere di tanta abbondanza e varietà; essa si trova infatti fra le regioni del nord, caratterizzate dalla diffusa presenza del canto

polivocale per terze (il cosiddetto stile alpino - padano) e quelle del centro-sud dove è prevalente il canto monodico, spesso riccamente decorato (lo stile mediterraneo) e

dove il canto corale viene eseguito solitamente all' unisono, anche se non mancano aree più o meno vaste che praticano forme assai complesse di polivocalità³. Quanto appena detto rappresenta una estrema semplificazione dello stato attuale del canto popolare in questa regione, dove in realtà gli stili esecutivi e i generi letterari si combinano in un complesso reticolo di interferenze e di contaminazioni per taluni aspetti non ancora sufficientemente indagate. Il genere più noto e più diffuso è senz'altro il canto lirico monostrofico nelle classiche forme del rispetto, dello stornello, del fiore⁵, la cui esecuzione varia in ordine alla melodia (non è soltanto lo stornello alla fiorentina), all'intonazione da parte di un singolo o di un coro con accompagnamento musicale, nel caso chitarrico o fisarmonica, con ritornello semantizzato o asemantico; inanellato, talvolta, in lunghe catene di testi simili o vicini tematicamente, tanto da volgerli verso una qualche narrativa. Spesso il tema lirico-amoroso, viene eseguito nelle occasioni più diverse e quasi sempre in forma di canto amebeo, di tenzone canora. L'amore vi è trattato in tutti i suoi più vari e molteplici aspetti: dal corteggiamento alle pene per la lontananza, dalla gelosia all'abbandono. Altro tema ricorrente è quello del motto salace e dello

scherno, fino all'improperio e alla maledizione e i singoli componimenti vengono eseguiti, anche in questo caso, a botta e risposta, tanto da dar vita ad un vero e proprio contrasto in forma poetica. Contrasto -quale che sia il tema trattato- sempre assolutamente convenzionale. L'abilità dei contendenti, oltre che nelle doti vocali, consiste nella conoscenza di un buon numero di testi tradizionali e soprattutto nella capacità di saper scegliere da quel repertorio, di volta in volta, una risposta calzante con la quale rintuzzare l'avversario. Colui (o colei) che non riuscirà a ripescare nella memoria una risposta adeguata, risulterà il perdente. In tal modo, con le diverse combinazioni che si creano ad ogni esecuzione, anche un numero di componimenti non vastissimo può dar vita a lunghi contrasti assai articolati ed ogni volta diversi. Per quanto riguarda le forme esecutive, i canti lirico monostrofici vengono eseguiti il più delle volte in modo solistico, con grande cura da parte del cantore che li adorna di decorazioni e di melismi al limite del virtuosismo. Accanto a quelle monodiche si hanno, sebbene assai più sporadicamente, esecuzioni di stornelli, rispetti e fiori anche in polivocalità,

spesso con l'uso delle terze. Ciò si verifica soprattutto nel nord della regione: in Garfagnana, in Val di Lima⁶ e talora nella Montagna pistoiese. Anche in queste aree tuttavia non mancano mai le parallele esecuzioni monodiche e le due tradizioni, quella alpino-padana e quella mediterranea assai spesso convivono nello stesso gruppo sociale tanto che, durante una festa o una comune riunione in osteria, si possono ascoltare i medesimi testi, eseguiti dalle medesime persone, ora solisticamente ed ora in polivocalità⁷. Va poi aggiunto che, in alcune aree⁸, nella *performance* da osteria, che prevede la esclusiva presenza di uomini, ce n'è sempre uno che utilizza il falsetto, a imitazione di una voce

LA TOSCANA *ha conservato fino ai nostri giorni uno straordinario patrimonio di canti popolari tradizionali*

femminile. Nel resto della regione l'esecuzione corale degli stornelli avviene normalmente con canto all'unisono e tale forma, assai più facile da eseguire rispetto a quella solistica (non richiede infatti particolari doti vocali né virtuosistiche abilità decorative) è ai nostri giorni in netta espansione, probabilmente favorita dalla diffu-

sione, attraverso i media, di esecuzioni corali sul motivo musicale del Trescone o della Dirittullera diventate, nella percezione comune, l'emblema ufficiale del canto popolare toscano. Sono altresì presenti forme di polivocalità per terze particolarmente complesse. La più nota è certamente il canto a bei, diffuso in alcune zone del grossetano⁹, sul quale si eseguono testi appartenenti a generi differenti: dagli stornelli alle ballate arcaiche, dai canti iterativi fino ai canti di cantastorie e alle canzonette diffuse dalla radio negli anni Quaranta e Cinquanta¹⁰. Altra forma di polivocalità è quella riscontrabile in alcune località dell'Appennino settentrionale e dell'area apuana, dove nell'esecuzione del canto per terze le singole voci, anziché tendere all'accordo e all'armonia, cercano di superarsi a vicenda¹¹. Ma accanto al lirico

monostrofico, vivono e vantano capillare diffusione anche vari generi di canto narrativo: dalla ballata¹², di sicura provenienza settentrionale¹³, a canzoni di fattura più recente che svolgono temi analoghi e sono parzialmente costruite sul tale modello¹⁴; dai canti di cantastorie, alle

canzoni di argomento religioso sulla vita del Cristo e dei santi. La ballata è penetrata massicciamente in Toscana, tanto da contendersi con il canto lirico in endecasillabi la palma della massima popolarità e diffusione. E' vero tuttavia che vi arriva dalle regioni settentrionali e che la sua popolarità, indiscussa nel nord della regione (nelle province di Massa, Lucca, Pistoia e Firenze), si attenua gradatamente man mano che si procede verso sud.

Canto polistrofico, in lunghi versi mai endecasillabi e sempre divisi in due emistichi di varia lunghezza, con rime rigorosamente ossitone, nell'esecuzione canora conosce spesso la presenza di ritornelli per lo più asemantici, posti fra strofe e strofe o all'interno di una stessa strofa.

Numerose sono le ripetizioni di interi versi o di semiversi. Vari sono i temi narrativi che presenta: storie di amori infelici, di adulteri

scoperti e puniti nel sangue, ma anche di beffe, di travestimenti, di inganni. La sua esecuzione è soprattutto solistica e praticata in prevalenza dalle donne, senza alcun accompagnamento strumentale; non mancano tuttavia esecuzioni corali, all'unisono o per terze. Le occasioni in



cui venivano eseguite sono state molteplici: durante taluni lavori agricoli, nelle veglie, o da gruppi spontanei che si ritrovavano in osteria. Area non meramente e passivamente ricettiva, in Toscana vengono restaurati e rigenerati quei testi che vi giunsero dal nord corrotti e mutili, non solo, ma sul modello della ballata settentrionale si ha anche una certa produzione locale, come probabilmente è avvenuto per *Morta per amore* (Giannini 1889, n.11) che ne rispetta i modi metrico-formali, pur non presentando spie linguistiche di derivazione settentrionale. La canzone epico-lirica si è prestata in passato, ed ancora oggi si presta, a divenire canovaccio per un'azione drammatica¹⁵.

Giovanni Battista Bronzini ha messo in luce alcuni degli elementi drammatici che le sono propri: *"Si presentano stilisticamente drammatici molti dei canti epico-lirici, in cui quelle rapide battute di dialogo, intramezzate da pochi raccordi narrativi, il frequente invito al ballo col quale s'iniziano, la localizzazione dell'episodio (Sulla riva del mare, Nel bosco di Casale, Sulla piazza di Parigi, ecc.), pur ammessa la loro letteraria valenza topica, che comunque li allontana dallo stile delle canzoni di gesta e li avvicina alla minuscola epica drammatizzata dei secoli XV e XVI, presuppongono una scena, o almeno stimolano nell'uditore l'immaginazione di una*

scena che nell'800 fu fissata in alcune significative stampe, su opuscoli e foglietti volanti"¹⁶. Non ho notizie di tale utilizzo della ballata per la Toscana, se non per aver assistito, qualche anno fa, nel Nord della regione a qualcosa di simile durante uno di quegli eventi che sempre più spesso si svolgono durante il periodo natalizio, che tentano di coniugare "riscoperta" e "riproposta" di quel che è stato, aggiungendovi quale finalità la "promozione della socializzazione"¹⁷; obiettivo di per sé assai arduo da raggiungere.¹⁸ Indipendentemente dal giudizio di valore su tale spettacolo, l'interpretazione drammatizzata di alcune ballate è, nello specifico, sicuro frutto dell'invenzione locale, non essendovi giunta per altre vie, e potrebbe rappresentare un caso in cui si inverte la teoria della poligenesi dei fatti folklorici, o in genere culturali. Nel dominio della poesia popolare stanno anche i rituali di questua: befanate e maggiolate sono ancora vive e regolarmente eseguite in quasi tutta la regione nelle due grandi occasioni calendariali. L'esplicitazione del rito avviene secondo i modi della teatralità: divisione fra attori e pubblico, presenza del costume o di un segno di esso, strati di un cappello o di uno scialle, preparazione e stesura del testo¹⁹, improvvisazioni e danza in presenza di ragazze non ancora sposate, secondo un canovaccio collaudato. I temi e la loro dispo-

sizione consequenziale nei testi, sono quelli a tutti noti: la richiesta del permesso al padrone di casa, le strofe beneaugurati, la richiesta di beni²⁰, il ringraziamento o la maledizione se niente si è ottenuto, la promessa del ritorno l'anno successivo a indicare la ciclicità. Nel caso della befanata, spesso i testi sono *ad personam*, costruiti su piccoli avvenimenti, non sempre di segno positivo, occorsi nell'anno appena trascorso: espiazione collettiva e rito di eliminazione. Il canto è in coro, all'unisono o per terze e il metro è solitamente la quartina di ottonari a rima incrociata; nella maggiolata può essere presente il poeta che, improvvisando sullo stesso metro, precede il canto corale.²¹ In area grossetana il canto in quartine si innesta con quello di ottave d'improvvisazione.

E' quanto avviene, ad esempio, a Braccagni. Il gruppo è costituito da circa venti persone e tutti indossano un costume, o anche un solo elemento, nelle fogge reinventate di tipo contadinesco; al

suo interno si riconoscono, poiché ne portano in mano i simboli, l'alberaio e l'acquiaiolo. Vi è poi il poeta, l'unico a vestire panni quotidiani e l'unico che non appartiene alla comunità, ma proviene da qualche paese vicino e che riceverà un compenso in denaro secondo le regole di un vero e proprio ingaggio. La compagnia si presenta di fronte all'abitazione, il poeta esegue almeno un'ottava di permesso, alberaio e acquaiolo, sempre in ottave, cantano le lodi della primavera, poi il coro esegue un testo in quartine. Tale procedura si diversifica quando anche il padrone di casa è un improvvisatore.

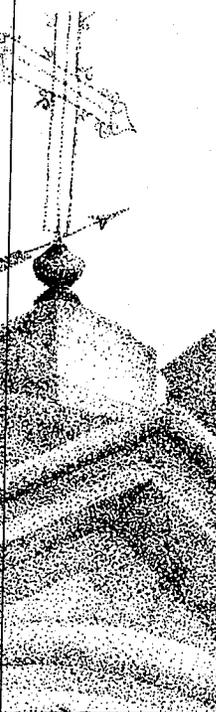
A quel punto le ottave di permesso diventano numerose e la porta viene aperta soltanto quando si ritiene che il poeta ufficiale sia sufficientemente stanco. A questo punto inizia la sfida poetica che si conclude quando uno dei contendenti non riesce più a improvvisare una nuova ottava secondo l'ultima parola rima proposta dallo sfidante.

Il canto in ottave e i modi dell'improvvisazione²² hanno avuto ed hanno in Toscana una sorta di patria d'elezione pur all'interno di confini più ampi entro i quali l'improvvisazione è stata riconosciuta quale arte e peculiarità, quasi dote naturale del popolo italiano, come ebbe a sottolineare Carl Ludwig Fernow:²³





“La prova più evidente del genio poetico di questa nazione la danno gli improvvisatori, la cui arte è coltivata solo in Italia e il gran numero dei virtuosi e dilettanti in quest’arte che è riscontrabile in tutte le regioni d’Italia e in tutte le classi sociali. Naturalmente pochi sono i poeti bravi, sia nella poesia meditata che in quella improvvisata, ma il loro grande numero testimonia di quanto sia diffusa la cultura poetica. Questa costituisce il divertimento anche nei circoli colti di entrambi i sessi, circoli spesso brillanti e di grande spirito.”²⁴



Sebbene non appartenesse a tali circoli, senz'altro brava era Beatrice da Pian degli Ontani, pastora illetterata della montagna pistoiese, che fu ascoltata ed apprezzata dal Tommaseo e che, per la sua facile vena poetica, le sue ottave scorrevoli ed eleganti, quasi diventò un mito fra i letterati e i folkloristi toscani dell'Ottocento.²⁵ Molti e variegati i temi sui quali costruiva la sua poesia: l'amore, i fatti occasionali (come lo straripamento del torrente Sestaione che le distrusse la casa), momenti autobiografici. Occasioni esecutive, le sfide di poesia che la poetessa lanciava di frequente, come narra il figlio Angelo: *"C'era un certo fabbro di Lucchio: si trovarono a contrasto insieme, disfidando la poesia in un paese detto Limano, e durarono nella tenzone una settimana. S'incominciava la mattina, e si finiva la sera, e tutti intorno a seguire. Il fabbro restò fermo di voce. La mamma si levò a cantare e non si scollò mai."*

Fu ella che riportò la vittoria."²⁶

Lottava è la forma metrica principe della narrazione nelle storie cavalleresche e leggendarie del XIV e XV secolo, ma anche metro drammatico delle Sacre Rappresentazioni, delle farse rusticali e, poi, metro dominante nei contrasti di carattere argomentativo e retorico.²⁷ La impiegherà così Antonio Pucci²⁸, nel suo *Contrasto delle donne*²⁹, espressione dell'ambiente popolareggiante della Firenze di metà Trecento, testo dal quale, rispetto al modo di guardare alla figura femminile, poco si discostano i componimenti successivi, popolari e giunti anonimi, che ne ricalcano il titolo.

Lottava e la sua esecuzione sono quasi sempre legati ad un "contrasto" argomentativo sia che si tratti dell'improvvisazione estemporanea come nel caso della maggiolata di Braccagni, sia che si tratti di una delle tante gare poetiche³⁰ con tema assegnato o come nel caso del Pucci di un testo scritto (chissà se anche per il canto) nei modi della *disputatio*. Ed è proprio in questi modi che lo ritroviamo nella ricca produzione a stampa ottocentesca; accanto al tema che oppone uomo e donna, stanno suocera e nuora, o madre e figlia, componimenti che cercano di esprimere i *topoi* della difficile convivenza familiare, oppure effettive contraddizioni della vita materiale o spirituale attraverso i modi rap-

presentativi della disputa fra differenti concetti, unità temporali, entità nazionali, oggetti personificati, figure. Rigorosamente in ottave, fra il modello culto e quello di certa poesia popolare come i rispetti, stanno le lunghe storie leggendarie con protagoniste femminili che attraversano tragiche avventure³¹ e, prima fra tutte *Pia de' Tolomei*, la cui figura tracciata da Benedetto Sestini secondo il gusto romantico, non smette di affascinare i produttori ed i fruitori di questa poesia³². Innumerevoli le stampe e altrettanti gli autori che, nel tempo, hanno riscritto una loro versione della Pia, la più diffusa delle quali è senz'altro quella di Giuseppe Moroni detto il Niccheri, illetterato, come si legge sul frontespizio della stampa del 1937³³. Con queste lunghe storie, spesso costituite da decine di ottave, si entra nel repertorio dei cantastorie. Stampate in migliaia di copie in libriccini di poco prezzo da editori specializzati come Carrara e Baroni di Lucca, più tardi Salani di Firenze - la cui attività è proseguita fino al secondo dopoguerra - venivano venduti in fiere e mercati da musicisti ambulanti che le eseguivano invogliando il pubblico all'acquisto. Oggi, cessata quasi del tutto la produzione a stampa, molti di quei testi vivono ancora nella tradizio-

ne orale e vengono anch'essi eseguiti ora solisticamente, ora in polivocalità. La funzione dei cantastorie era quella di fornire al pubblico, in particolar modo a quello rurale, resoconti cronachistici sui più eclatanti e drammatici avvenimenti, reali o così presunti.³⁴

E' questa la produzione successiva, che abbandona l'ottava e adotta metri diversificati anche all'interno di un unico testo; quando la protagonista è una donna essa è solitamente coinvol-

LA FUNZIONE dei cantastorie era quella di fornire al pubblico resoconti cronachistici sui più eclatanti e drammatici avvenimenti.

ta in cupe vicende passionali; cambia anche il supporto cartaceo, non più stampate in piccoli libretti, ma su un unico foglio. Non restano, invece, i meccanismi della trasmissione: dalla scrittura iniziale, la vita dei testi è garantita dalla loro immissione nell'oralità.

In una ipotetica linea di continuità occupa lo spazio della canzone epico lirica, assumendone esattamente lo stesso ruolo. Qui la struttura della narrazione lascia i moduli compositivi del canto narrativo arcaico e li sostituisce con particolari e minuziose descrizioni, allontanandosi dall'epica per avvicinarsi al romanzo.

*Io vi narro lettor di quel dramma
dove tanta tristezza s'aduna
per chi nasce con 'scritto' fortuna
stia ben certo trionfa ogni dì.*

*Per chi nasce al contrario sappiate
faccia pure i miracoli in vita
il destino lo segue ogni gita
e percuote chi nasce così.³⁵*

L'autore usa la storia, o per meglio dire la cronaca, sfruttando la gamma del patetico, o a seconda dei casi, dell'orrido con precisa finalità: suscitare nel suo pubblico emozioni forti e, in tal modo, capovolge il cardine del suo antecedente. Il canto epico lirico è ricco di storie tragiche, ma la tragedia è in certo modo sublimata dai moduli espressivi, da una sorta di pudore sancito anche attraverso la fissità linguistica e il suo fine



non è mai quello di scatenare sentimenti forti, ma semmai di porsi in funzione di *exemplum*. Lo stile compositivo si fa melodrammatico e spesso vi si rintracciano echi propri della poesia tardo ottocentesca. Propp, nell'introduzione ai *Canti popolari russi*, ricorda che le

“canzoni a contenuto specifico non resistono all'usura del tempo³⁶; in effetti il dato comune, il carattere distintivo di tutta questa produzione, è sicuramente la sua più limitata diffusione nel tempo e nello spazio. Basti guardare alla sezione *Canti di cantastorie* della Raccolta Barbi³⁷, a fronte dei numerosissimi titoli (e testi) qui conservati, soltanto un numero davvero esiguo è presente nella raccolte condotte successivamente nello stesso territorio.

Non mancano comunque eccezioni: fra le storie che hanno goduto di grande fortuna su tutto il territorio regionale c'è *La Giulia*³⁸, canto che nella versione tradizionale compare stabilmente nel repertorio di uno dei grandi interpreti dei nostri giorni: Eugenio Bargagli.³⁹ E' la storia triste di un innamorato che al ritorno dal servizio militare scopre che la sua donna è morta.



*E' l'undici di notte l'aria oscura
tutto è silenzio dormono gli uccelli
del cimitero le varcai le mura
per guardà intorno a questi muti avelli
cerco la tomba
dove dormendo sta
la Giulia del mio cuore
angelo di bontà.⁴⁰*

Bargagli conosce il testo e lo esegue in ante
i suoi spettacoli ⁴¹, poi ne scriverà il seguito: *Il
ricordo del bersagliere* – continuazione de *La
Giulia* usando lo stesso modulo musicale del
canto tradizionale. Come vi arrivi lo narra lui
stesso in un colloquio con Corrado Baracca:

*S'era io e Mirella alla fiera di Scansano
Mirella aveva nove-dieci anni e sicché
cantava questa Giulia e c'era una vecchia...*

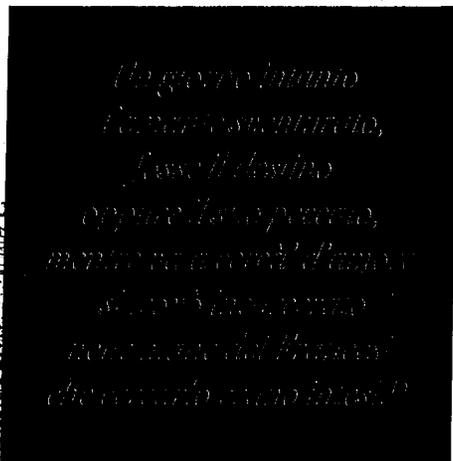
*Siede lì, ascoltò tutto il pezzo eppoi disse:
Eh, povera Giulia che fine che ha fatto
anche lei... disse, io co' la su' mamma ero
amica.*

*E io a questa vecchia gli dissi: ma fate per
di' o veramente?*

No, no, disse, è la verità!

Dissi io: E di dov'era? Disse: di Saturnia ⁴²

Nel repertorio toscano di canti di cantastorie vi sono anche i canti alla corsicana, lunghe canzoni in complesse forme metriche



su base di quinari e settenari variamente combinati fra loro. Tali canti si sono diffusi nel secolo scorso e nei primi decenni del Novecento attraverso l'emigrazione stagionale dei montanari dell'Appennino che si recavano nell'isola durante l'inverno per svolgervi le professioni di boscaioli, carbonai, vignaioli, muratori.⁴³ Tra questi la *Storia di Chiarina e Tamante*, che ha avuto una circolazione a stampa⁴⁴ e che raccon-

ta la storia, forse ambientata all'epoca delle lotte di liberazione della Corsica contro il dominio francese, di un giovane patriota accusato di tradimento.

Ogni atto poetico è atto creativo e prevede un autore; la poesia popolare non fa eccezione, semmai per un prodotto che per

lungo o lunghissimo tratto ha affidato la sua esistenza all'oralità e che nasce in un ambiente che non riconosce l'autorità autoriale, risulta assai difficile poter dar conto di numerosi problemi a cominciare da quello delle possibili origini, fino al rintracciarne tutti i possibili sviluppi. "Comunque si consideri lo schema di produzione e diffusione di canti popolari (...)

noi ne vediamo i professionisti, i cantastorie, in posizione dominante: essi ne sono stati gli innovatori ed essi hanno creato i modelli (...).⁴⁶ Comunque il prodotto letterario, perché di questo si tratta, riflette e si fa esso stesso portatore e diffusore di paradigmi di comportamento esplicitando ciò che è conveniente e ciò che non lo è; canti, fiabe, proverbi, testi teatrali hanno scandito i ritmi temporali ed hanno agito da “regolatori” di un comune sentire: una letteratura “epica” poiché corale avente la “possibilità di raccontare storie esemplari, valide per tutti e integre nel loro significato”⁴⁷, che affida la propria esistenza, ovvero la capacità ampia di comunicare, alla moltitudine.



NOTE

1 In Toscana, canto, musica e spettacolo si coniugano in alto grado nelle varie espressioni tradizionali di teatro in musica qui attestate, quali il *Maggio Drammatico*, *La Sacra Rappresentazione della Natività e della Strage degli Innocenti*, *La Sacra Rappresentazione della Passione e Morte di Cristo*, *il Bruscello* e, talvolta, inserti cantati, con o senza accompagnamento musicale, troviamo anche nella *Zingaresca* che di per sé è recitata, secondo la scansione ritmica del sirventese, metro nel quale è scritta dove, però, gli inserti cantati si discostano da tale metro.

2 Sia in presenza di esecuzione privata, sia pubblica o semi-pubblica, non è tanto il repertorio a variare quanto piuttosto i modi esecutivi e, nel secondo caso, prevalgono senz'altro, in rapporto al genere, l'esecuzione corale e quella alterna nei modi del contrasto e della sfida.

3 Si pensi ad esempio al canto a *vatoccio* della sponda adriatica che, probabilmente attraverso il Montefeltro, in forme semplificate arriva e timidamente permane fino al giorno d'oggi in rari canti della mietitura della Val di Chiana aretina.

4 Pesa non poco sullo stato attuale degli studi la vastissima opera dei raccoglitori e degli studiosi del secolo scorso che non si preoccuparono di fornire un quadro esauriente della situazione; la loro formazione culturale prevalentemente letteraria, li portò a privilegiare

alcuni generi su altri e soprattutto a trascurare gli aspetti musicali, a tutto ed esclusivo vantaggio delle forme letterarie.

5 Brevi componimenti in endecasillabi: due o un multiplo di due fino all'ottava e oltre per il *rispetto*; tre con la ripetizione obbligatoria del secondo per lo *stornello*; un quinario al posto del primo endecasillabo è l'unica differenza fra lo stornello e il *fiore*.

6 Territori della Provincia di Lucca.

7 Una forma particolarissima di canto lirico monostrofico sono poi le *ube*: quartine di settenari con il primo verso sciolto e l'ultimo ossitono (abba) che tematicamente poco si discostano dai più comuni e diffusi *rispetti e stornelli* e che vengono cantate in una sorta di polivocalità per terze, complicata da brevi ritardi temporali del coro rispetto alla voce che intona il canto e che lo domina. Tali canti, così eseguiti, sono attestati in una ristrettissima area nel nord della Provincia di Lucca. In passato venivano eseguite soprattutto durante le feste pastorali per la fine dell'alpeggio e quasi sempre da sole voci femminili.

8 Molazzana (Lucca).

9 Canto a più voci, tutte maschili che vede la presenza di un solista (tenore), uno o più bassi e alcune voci a imitazione dell'accompagnamento strumentale. Spesso è presente anche una voce a *yodel*, pressoché sconosciuta nell'Italia centro-meridionale.

10 In particolare nei paesi dell'amiatino.

11 Qualcosa di molto simile a quanto avviene in alcune località dell'arco alpino, come ad esempio a Premana in provincia di Como. Cfr. Pietro Sassu, *Canti della comunità di Premana*, in *"Mondo popolare in Lombardia"*, 4, *Como e il suo territorio*, pp.273-294.

In Toscana questo stile di canto trova il suo punto di massima diffusione a Calliciano (Lucca), dove non interessa soltanto la *ballata*, ma anche i canti di questua e parte del repertorio religioso liturgico.

12 Si accoglie qui la definizione proposta da Michele Barbi e pertanto per *ballata o canzone epico - lirica* si intende: "la canzone coi versi ordinariamente divisi in due membretti uguali o no, con la cesura piana se la seconda parte finisce in ossitono, e viceversa, legati dall'assonanza più che dalla rima, in strofe rese spesso, in apparenza, più o meno complicate dalla ripetizione dei versi o degli emistichi e del ritornello. Per lo più queste canzoni sono monorime, o a coppie di due versi assonanti fra loro, o a terzetti del tipo ABB per modo che se i versi assonanti sono ossitoni, il verso sciolto è piano o viceversa". Cfr. M. Barbi, *Per la storia della poesia popolare italiana, in Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*, Firenze 1911, ora in *Poesia popolare italiana. Studi e proposte*, Firenze, Sansoni 1939, p. 13, nota 2.

13 La *canzone epico-lirica* è in Toscana assai ben attestata. Secondo Nigra, giunta da Nord e da Ovest si sarebbe fermata ai confini dell'area gallo-romanza, ma a confutazione di tale tesi, a partire dalla fine dell'Ottocento, sta la Raccolta di Michele Barbi che dà conto della sua diffusione su tutto il territorio nazionale. Si vedano anche G. B. Bronzini, *La canzone epico-lirica nell'Italia Centro - Merionale*, Roma, Signorelli 1956 e per l'area che qui interessa, G. Giannini, *Canti popolari della montagna lucchese*, 1889 (rist. an. Forni, Bologna 1968).

Non solo, ma è ragionevole supporre che per molti canti, pur provenienti da nord, come testimoniato dalla loro veste linguistica, si sia operata, su questo territorio, una vera e propria "rigenerazione". Cfr. Maria Elena Giusti, *Ballate della Raccolta Barbi*, Bologna, Forni 1990.

14 Per lo più in quartine di ottonari o settenari con l'ultimo verso ossitono.

15 Cfr. L. Del Giudice, *Cecilia. Teste e contesti di un canto narrativo tradizionale*, Brescia, Grafo 1987.

16 Cfr. G. B. Bronzini, *Drammatica popolare fra storia del teatro, storia della letteratura e storia della cultura*, in "Lavoro" XLII, 1977, p. 181.

17 Sia detto per inciso, spesso gli esiti di tali manifestazioni sono, a mio giudizio, poco convincenti, per lo meno rispetto alle finalità dichiarate. Sorta di recite collettive, dove tutti, consapevolmente, sono "attori". Se anche nei villaggi piccoli e piccolissimi, poche centinaia d'anime e anche meno, come quelli che punteggiano il territorio collinare e montano della regione, non esistono più momenti di aggregazione/socializzazione che dir si voglia, o semplicemente la loro forma è variata, non credo possa essere la riproposta di una veglia, di una manifestazione con vecchi mestieri o la ricostruzione di un'aria e di un gruppo di persone che sfogliano il granturco cantando *stornelli* a risolvere il problema della mancata o *carente socialità*. Forse, può esserci un'azienda pedagogica: può avere un senso per dei bambini e dei ragazzi che non sanno più nemmeno immaginare come vissero i loro nonni, tanto è lo scarto.

18 Con ciò non intendo sottrarre alcuna legittimità a qualsiasi forma di riproposta, ma auspico che almeno lo si faccia e qui mi riferisco soprattutto alla dimensione spettacolare-immagici non oleografici, di sapore macchietistico. E il pensiero corre alle tante feste medioevali nelle quali sfilano signore con abiti di broccato rinascimentale, dove su (e prima di) qualsiasi altra considerazione sembra prevalere la volontà di mascherarsi, di essere o di avere di

essere, per poche ore, qualcuno altro da sé: attualizzazione di una delle istanze del Carnevale.

19 Alla sua scrittura sono delegati alcuni membri della comunità a tutti noti, ma ufficialmente i testi sono considerati anonimi.

20 Prodotti alimentari che vengono collettivamente consumati dagli agenti del rito.

21 E' quanto avviene a Pariana (Massa-Carrara).

Si improvvisa, anche in questo caso, su piccoli avvenimenti o disavventure patite dal destinatario cui il canto è indirizzato, ma a differenza di quanto avviene per la *befanata* i temi e i "toni" sono assai più convenzionali.

22 *Il canto di bernesco* che dal poeta giocoso mutua il suo nome è diffuso in tutta la regione ad eccezione dell'area massese dove sembra aver avuto una popolarità marginale e limitata.

23 C.L. Fernow, *Über die Improvisatoren*, 1802.

24 C.L. Fernow, *Gli Improvisatori*, Pisa, ETS, 2005, p.28.

25 Vd. N. Tommasco, *Cita nel pistojese*, in "Antologia. Giornale di Scienze, Lettere e Arti", vol.XLVIII, 1832, p.26; Francesca Alexander, *Roadside song of Tuscany*, Orpington, George Allen ed., 1885.

26 P. Bellucci, *Poetessa pastora*, Firenze, Medicea 1986, p.58. Vasta è la letteratura sull'argomento e numerosi i poeti dei quali si è scritto, mi limito a ricordare Giuseppe Manetti (18887), Vasco Cai (1905), Nello Landi (1925).

27 Sacra Rappresentazione e farsa rusticale, generi che dopo aver abbandonato l'ambiente cittadino si sono spostati nel "contado", così come avvenuto per la Zingaresca, trovandovi altri autori, altro pubblico, altri luoghi e modi di rappresentazione. Generi, nel nuovo contesto, ancora vivi e produttivi. Lottava drammatica trova largo spazio anche nella scrittura del maggio drammatico, dove assolve il compito di inserire pause liriche all'interno di testi per lo più di argomento epico; ancora ottava, da sola o in alternanza con altri metri, nel Bruscello.

28 Nato intorno al 1310 e morto nel 1338.

29 "O come variamente lo chiamano i codici, Contasto delle donne. *Chonstasto dell'omo e della donna, Ottave sopra la Malizia delle donne*". Cfr. F. Franceschini (a c. di), *I contrasti in ottava rima e l'opera di Vasco Cai da Bientina*, Pisa, Pacini 1983, pp.19-20.

30 Gare che trovano il loro momento spettacolare in veri e propri festival interamente dedicati all'improvvisazione, come a Ribolla (Grosseto), all'interno di manifestazioni composite, come a Braccagni (Grosseto), ospitate fra le manifestazioni in feste politiche. Lo stile esecutivo presenta variazioni, anche se non così vistose come per altri generi di canto e non mancano cantori virtuosi capaci di inserirvi melismi e decorazioni analoghe a quelle abituali nel canto lirico in esecuzione solistica. Numerosi, in Toscana, i poeti improvvisatori, fra gli altri hanno goduto (e godono) di notorietà: Vasco Cai da Bientina (PI), Radamisto Bambini da Valgiano (LU), Gino Ceccherini da Rovezzano (FI), Edilio Romanelli da Arezzo, Nello Landi da Buti (PI), Florio Londi da Carmignano (PO), Niccolino Grassi da Massa Marittima (GR), Realdo Tonti da Agliana (PT). Rare invece ai nostri giorni le donne che sappiano *cantare di bernesco*, e la grossetana Liliana

Tamberi è un caso eccezionale.

31 Fra le altre, Genoveffa, Oliva, Flavia, le stesse protagoniste e le stesse storie che popolano anche il teatro dei Maggri. Conosce una versione in ottava rima anche *Cecilia* (Ngra 3), testo nato sicuramente in area italiana, come canzone epico lirica.

32 B. Sestini, *La Pia. Novella romantica*, in Florilegio di novelle romantiche italiane. Milano 1848.

33 G. Moroni, *Pia de' Tolomei*. Composizione in ottava rima. Firenze, Salani 1937.

34 Fra gli ultimi temi trattati dai cantastorie e diffusi attraverso le riproduzioni sonore (disco o cassetta) si possono ricordare per la Toscana, l'alluvione di Firenze del 1966, il caso di Don Mazze e la contestazione religiosa del quartiere fiorentino dell'Isolotto, il tragico delitto del piccolo Ermanno Lavorini di Viareggio.

35 *Giovanna Callizio*, strofe I e II, in C. Venturelli, *Canti popolari della Garfagnana. Secondo la versione de Le Cagnane*. Quaderni del Centro Tradizioni Popolari della Provincia di Lucca, Lucca 1980.

36 V. Ja. Propp, *I canti popolari russi*. Pinaudi, Torino, 1976, p.18 (ed. or. 1961).

37 La raccolta Barbi è conservata presso la biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa.

38 Il testo è noto in tutta la penisola. Cfr. D. Coltro, *Conte e cantari. La vita il lavoro la festa nel canto veneto di tradizione orale*.

Venezia, Marsilio 1988; D. Menchelli (a c. di), *Vivalo ré, viva l'amor. Canti popolari della Garfagnana*, Castelnovo Garfagnana. Edizioni della Rocca, 1982; G. Pietrucci, *Cultura popolare marchigiana. Canti e testi tradizionali raccolti nella Valleina*. Jesi, Centro studi Jesini 1985; C. Radole, *Canti popolari striani*. Olshki, Firenze 1965; A. Vigliani, *Indagine sul canabese. Romano Canabese 1974*.

39 C. Baroncini (a c. di), *Il canabese. Canti e racconti di Eugenio Baragatti*. Grosseto, Quaderni dell'Archivio delle Tradizioni Popolari della Maremma grossetana 7/5.

40 *La Callia*, strofe I, ibid., p.3.

41 Lo inserirò anche in un disco, *La Callia*. Fonola N° 1825, del quale verranno vendute 10.000 copie sul solo mercato romano.

42 C. Baroncini (a c. di), *Il canabese. Canti e racconti di Eugenio Baragatti*, ibid., p.5.

43 Attualmente sopravvive presso parecchie comunità del nord della regione, dalla Valugiana alla montagna Pistoiese.

44 *Storia di Chiariga. L'amante fedelissimo amant*. Firenze, Salani 1906.

45 Cfr. D. Menchelli (a c. di), *Vivalo ré, viva l'amor*, cit. p. 100.

46 B. Barbi, Una canzonetta vi voglio cantare. *Le canabese: la marginalità sociale e il canto popolare*, in R. F. Cylla (a c. di), *Canti e musiche popolari*. Electa, Milano, s.d. (ma 1990).

47 Magris G., Isaac Bashevis Singer e i Dybbuk, in *Nuova Corrente*, n. 20, 1977, p. 56.

8

9

10

11