

UNIVERSITÀ DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
COMUNE DI CASTAGNETO CARDUCCI

«CANTEREM MIRABIL COSE»

IMMAGINI E ASPETTI DEL MAGGIO DRAMMATICO

Mostra Castagneto Carducci 25 sett.-1 ott. 2000

a cura di
Maria Elena Giusti



EDIZIONI ETS
Pisa 2000

UNIVERSITÀ DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

IL MAGGIO DRAMMATICO

A cura di Michele Feo
Con la collaborazione di
Fabrizio Franceschini e Maria Elena Giusti

Materiali per un corpus

2

«CANTEREM MIRABIL COSE»
IMMAGINI E ASPETTI DEL MAGGIO DRAMMATICO
Mostra Castagneto Carducci 23 sett. - 1 ott. 2000

A cura di Maria Elena Giusti

EDIZIONI ETS
PISA 2000

MARIA ELENA GIUSTI
VARIETÀ E COMPLESSITÀ
DI UNA FORMA DRAMMATICA POPOLARE

I

Secondo la felice definizione di Tullia Magrini «Il Maggio drammatico costituisce un genere di teatro in musica» finalizzato alla realizzazione di «un evento diretto alla sintesi di suono, gesto, parola [...]».

E invero questa complessa forma di spettacolo altamente codificata non può essere letta disgiungendo i suoi componenti principali cui, poiché di spettacolo si tratta, dovranno aggiungersi quelli che marcano il luogo teatrale vero e proprio, ovvero, lo spazio scenico, l'apparato scenografico comprensivo degli arredi e degli oggetti di scena, i costumi. E ancora, non si potrà prescindere dagli attori, riuniti in compagnie locali; dai capi maggio, anima non soltanto organizzativa; dai modi e dalle forme attraverso le quali viene allestito lo spettacolo. Infine, sotto il profilo ricezionale non può essere tralasciato il rapporto con il pubblico che, durante gli spettacoli, è senz'altro di grado intenso.

Sviluppatosi sulla base di antichi riti agrari connessi al ritorno della primavera, dei quali conserva tuttora tracce eloquenti: spazio scenico di forma circolare preferibilmente in un luogo alberato, processione, travestimento, presenza del Paggio, canto, agonismo, questua, talvolta danza a fine spettacolo, il Maggio è una forma rappresentativa a tema tragico, ma a conclusione lieta, quasi sempre imperniata sul motivo della lotta fra bene e male. Bene e male, storicizzazione della dualità primavera-inverno, sono per lo più rappresentati nei copioni antichi da due popoli e da due eserciti rivali: il cristiano e il pagano (turco, saraceno, musulmano).

Sulla base di questi pochi elementi viene tessuta la trama più semplice, ma anche più classica: un principe pagano si innamora di una principessa cristiana (o viceversa); il loro amore è di necessità contrastato e causa di una lunga lotta che si svolge fra alterne fortune, finché l'esercito pagano non viene definitivamente sconfitto, il principe si converte alla fede cristiana e la vicenda si conclude con le nozze che avvengono in un ambiente di nuovo pacificato.

Questa la *fabula*, qui volutamente semplificata, sulla quale si sviluppano numerosi testi di Maggio, non a caso comunemente definiti Maggi di fantasia.

Ma già nell'Ottocento accanto alla trama classica e più vicina al rito ora ricordata, se ne aggiungono altre attinte dalla letteratura di ogni tempo della quale gli autori attraversano i generi: dall'epica al romanzo, dalla novellistica al melodramma.

Altri testi attingono dalla Storia, dall'antichità fino ai nostri giorni, dalle scritture sacre, Vecchio e Nuovo Testamento, dall'agiografia. In epoca ovviamente più recente, ha poi fatto ingresso nel Maggio anche il cinema: «la materia letteraria necessaria per la creazione dei drammi è minima» (Magrini) e, vorrei aggiungere, che quasi ogni vicenda può diventare fonte per la scrittura di un Maggio.

L'area geografica in cui il Maggio è ancora oggi rappresentato comprende quattro province: Pisa, Lucca, Massa Carrara, Modena, Reggio Emilia. In passato tale area si estendeva a sud fino a comprendere la provincia di Livorno e a nord abbiamo attestazioni sicure per Piacenza, Parma, Bologna, Pistoia (fino quasi ai confini con Prato); incerta è invece la presenza di veri e propri Maggi per l'aretino. (Per l'area pisana e livornese si veda il saggio di Fabrizio Franceschini).

Dalle ricerche di Marcello Conati sappiamo che nel fondo Mariotti della Biblioteca Palatina di Parma è conservato quello che tutt'oggi viene considerato il documento più antico e più simile a un Maggio drammatico.

Si tratta di un componimento del XVIII secolo in strofe di sette ottonari (abbaacc) dal titolo Un'Anima / salvata per intercessione / di Maria //. Dramma del 1700. / opera postuma di Giusepe Porta / pubblicata per cura / di Spinabelli Don Lodo-

vico // Proprietà riservata // Longhirano / Tipografia Andrea Galaverna / 1922. Sempre nello stesso fondo sono poi custoditi cinque manoscritti il primo dei quali il *Maggio della Regina Trabisonda*, datato 1812, è in quartine di ottonari (abba). Stando ancora all'Emilia, il testo più antico qui rinvenuto «*Maggio dato l'anno 1808*», è un manoscritto senza titolo proveniente dalla montagna reggiana scoperto da Romolo Fioroni e custodito nel suo archivio. Il componimento, piuttosto breve, di sole 82 stanze, narra dell'incontro fra Rinaldo e Orlando, della passione di Ruggero per Bradamante, della morte di Rodomonte.

Venendo a tempi recenti sappiamo che alla metà degli anni Cinquanta in provincia di Bologna il Maggio veniva ancora rappresentato, come testimonia il *Giuseppe Ebreo* cantato a Granaglione nel 1953 (Fioroni).

Giostra è invece il nome eloquente che nel pistoiese si dà al Maggio drammatico, che Giuseppe Tigri così descrive:

Né, parlando de' canti campestri, mi passerò di alcuni drammi eroicomici, che con molto entusiasmo soglionsi col canto rappresentare in vari luoghi della Toscana, e cui si dà il nome di *Giostre*; essendochè nell'azione ricorra sovente di dover giostrare o arremggiare, come solevasi un tempo, andando intorno a torneamenti o tornei. Vanno anche sotto il nome di *Maggi* ma solo in quei paesi dove appunto nel bel mese si fanno di nuovo a rappresentarli; e allora i primi versi son sacri alle lodi della fiorente stagione.

E proprio nella Prefazione ai suoi *Canti popolari Toscani* egli riporta la nota lettera inviata da Pietro Contrucci, datata 19 Agosto 1856, dalla quale si ha notizia della rappresentazione del *Conquisto di Gerusalemme* avvenuta a Calamecca nel 1808.

Successivamente scarse sono state le attestazioni fino ai recenti studi condotti da Giampaolo Borghi del Centro etnografico ferrarese e alla scoperta, assolutamente fortuita, avvenuta nel giugno di questo stesso anno di alcuni manoscritti rinvenuti a Piteglio da Giovanni Migliorini e di cui ho avuto notizia grazie a Giuseppe Mucci. Si tratta di sei quaderni di probabile mano di Luigi Migliorini datati dal 1863 al 1869: *Campione bellissimo / della Gerusalemme Liberata (s. d.)*; *Giostra di Luigi / re di Francia (1866)*; *Commedia di / Santa Oliva Figlia / dell'Imperatore Giuliano (1863)*; *Bellissima Giostra / Fra Co-*

stantino Imperatore / E Massenzio (s. d.); Commedia di / Giuseppe Ebreo / Figlio / di / Giacobbe (1869); Giostra / ossia / Dramma tragico col titolo / il Vitello d'Oro / che risale agli anni del mondo 2500 avanti G.C. 1500 / con l'aggiunta della disfatta dei Medianiti (1899). Ad essi, sempre dello stesso Migliorini, si aggiunge una versione a stampa: *Giostra / ossia Dramma tragico col titolo / Assassinio di Sassonia*, pubblicata a Pistoia nel 1886. La tradizione orale testimonia che, almeno nella frazione di Stiappa nel comune di Pescia, le rappresentazioni sono cessate negli anni Quaranta.

È il caso di precisare comunque che il fenomeno è vivo o è attestato soltanto nelle aree montane della provincia di Reggio Emilia, di Modena e di Massa Carrara, mentre nel territorio pisano la tradizione, fino a pochi decenni fa, si spingeva fino alle porte di Pisa e nella provincia di Lucca era attestato un po' dovunque, anche se più capillarmente nelle zone montane: Garfagnana, Alta Versilia, Val di Lima, Montagna lucchese. [...] All'interno dell'area in cui il Maggio vive e viene rappresentato con una certa continuità, si possono individuare tre sub aree distinte, ciascuna delle quali ci offre una particolare forma di Maggio. Una prima area che chiameremo *pisano-lucchese*, comprende la Val di Lima, la Lucchesia propriamente detta, il territorio dei Monti Pisani.

La seconda e più vasta area, che indicheremo come *garfagnino-lunigianese*, comprende il Barghigiano, l'intera Garfagnana e alcune località della provincia di Massa Carrara. C'è infine l'area *emiliana* che si estende nel territorio montano delle province di Modena e Reggio Emilia (Venturelli 1992).

Nelle tre sub aree individuate da Venturelli sulla scorta di criteri omogenei, e che qui si assumono per comodità, assai differenti sono i modi con cui lo spettacolo prende forma e si sviluppa a partire dalla scelta del testo da rappresentare. Nella prima, da un rapido esame dei titoli degli spettacoli relativi agli ultimi trent'anni, i testi sono per lo più di tema drammatico o religioso e solo eccezionalmente epico con prevalenza di duelli, battaglie, giostre. Ci sono come è ovvio delle eccezioni: la compagnia di Valdottavo (LU) mise in scena nel 1971 *La Gerusalemme liberata*, quella di Buti, nel 1983 rappresentò la *Visione*

di Paola da Buti, ma si tratta di una presenza occasionale.

Solitamente si prediligono vicende tratte da romanzi o da «storie» ampiamente diffuse a livello popolare, come *La Pia de' Tolomei*, *Genoveffa*, *Bianca e Fernando*, ma anche da opere teatrali culte, come *Giulietta e Romeo*, *Antonio Foscarini*, o dalla tragedia classica come *Medea* e *Demofonte*. Più rappresentati che altrove sono poi i Maggi a carattere religioso: *La strage degli Innocenti ovvero Erode il Grande* e *Santa Flavia* di Partigliano (LU) o *La casta Susanna* di Limano o, ancora, il *Sant'Alessio* di Buti, dove il rapporto con le fonti si spinge fino agli albori della letteratura francese.

Ma ciò che distingue questa area da quelle situate più a nord è il rapporto della compagnia con i testi, anche qui come altrove conservati manoscritti, che difficilmente subiscono modificazioni o rifacimenti vistosi. I pochi interventi riguardano quasi esclusivamente l'eliminazione di alcune stanze per rendere più breve lo spettacolo e venire così incontro ai mutati gusti del pubblico che oggi non tollererebbe più una rappresentazione che inizia nel primo pomeriggio per terminare al calar del sole, come avveniva in passato. Altrove, in Garfagnana, in Lunigiana, in Emilia, il rapporto con il testo è senz'altro più elastico e gli interventi di ben altra entità. L'autorità dell'autore, difatti, non è percepita come vincolante e i vari copiatori quasi mai rinunciano alla possibilità di modificare il testo scelto per la rappresentazione, cosicché oltre alla sua riduzione, anche qui dettata dalla medesima esigenza, il capomaggio è autorizzato a sottrarre o ad aggiungere personaggi – componendo per questi ultimi una nuova parte – in relazione al numero degli attori/cantori di cui dispone e tenendo conto delle capacità performative di ognuno di loro.

Ma la variazione investe soprattutto un'esigenza di tipo estetico che è mutata di pari passo con i cambiamenti intervenuti nella società e legati al variare del gusto. Non è difatti possibile rappresentare un Maggio che non sia gradito alla compagnia che assieme al capomaggio legge e discute preliminarmente il testo. In quella sede il capomaggio, la cui autorità è senz'altro da tutti riconosciuta, deve accollarsi l'onere della mediazione per rispettare al meglio le istanze che i maggianti pongono. In-

terviene dunque, anche per un prodotto che appartiene al dominio della scrittura assai più che a quello dell'oralità, la sanzione collettiva, ovvero in ultima analisi, la garanzia della sua popolarità, che può anche andare a discapito della letterarietà del testo, soprattutto per le opere di autori contemporanei dove non troviamo più la tensione verso una lingua aulica e dove germano, brando, donzella sono stati sostituiti. Può essere che l'impoverimento lessicale dipenda dal generale semplificarsi della lingua e sia dunque segno dei tempi; oppure che la lingua dei Maggi di recente composizione risponda esattamente come ieri al criterio, universalmente valido nella letteratura popolare, del rifiuto dell'oscurità a favore di una immediata comprensione della parola narrata.

In Garfagnana e in Lunigiana la rivisitazione del testo spesso passa dalla variazione della veste metrica con la trasformazione della *quartina* di ottonari con rima abba, il metro tipico del Maggio, alla *quintina*, sempre di ottonari con il primo verso sciolto e gli altri a rima baciata (abbcc), o come in alcuni esempi di area massese, con il primo verso rimato con gli ultimi due (abbaa)

FABIO

Questo è il regno dei persiani
siamo a Susa capitale
Serse a noi tanto rivale
con sue schiere in questi piani
resterà in pasto ai cani.

Ambrogio Polini, *Artaserse e Artabano*, St. 1
Raccolta Venturelli Tm. 26, 482.

Gli altri metri del Maggio sono l'*arietta*, quartina di settenari con l'ultimo verso ossitono (abbx) e l'*ottava*, talvolta la *sestina*, di endecasillabi che per lo più segue lo schema classico (abababcc) con rare eccezioni nella disposizione delle rime. Da rilevare semmai, soprattutto nei testi di nuova composizione, ma anche in quelli più antichi e «rivisitati» per la messa in scena, la sovrabbondanza di *ariette* e *ottave*, utilizzate per sottolineare i momenti di maggior *pathos*, che eseguite su melodia diversa rispetto a quella delle stanze del recitativo, consentono agli attori di dar prova della loro abilità canora, momento esecutivo a cui

nessuno rinuncia volentieri.

Varietà e sperimentazione metrica dominano assai più frequentemente i testi emiliani dell'ultima generazione di compositori. La forma della stanza «a maggio» non si allontana mai dalla *quartina*, mentre *ottave* e *ariette* – qui chiamate *sonetto* se all'interno del testo, *coro* se finale, – non sono mai numerose come in Garfagnana. La possibilità di variazione investe il numero dei versi e la disposizione delle rime. Non infrequente è nell'*ottava* l'inversione della rima fra il quinto e il sesto verso (ababbacc)

NUMERIANO Sia maledetto il sol, la terra, il mare
 sia maledetto il dì nel qual sia nato
 sia maledetto ancor chi seppe amare
 sia maledetto chi mi ha generato.
 Maledetto sia Macon falso ed ingrato
 che per sua fe' il mio regno ebbi a lasciare
 nel pianto e nel dolor qui vo' morire
 miei figli seguitando a maledire.

Giuseppe Cappelletti, *Acheronte*, St. 306

o la disposizione incrociata della rima in due serie simmetriche (abbacdde)

ROLDANO Quando rivedo in sogno il suo bel viso
 e penso al guardo suo puro e sereno
 sento che sono allor felice appieno
 vivo armoniose or di paradiso!
 BARDO È pari sua bontade e sua dolcezza
 al nobil, fermo tuo coraggio indomo.
 Sì buon Rolando, tu sarai quell'uomo
 che sposerà la bella principessa!

Don Giorgio Canovi, *Guerra e pace*, St. 64

o di quella alternata (ababcdcd)

ANTIGONE All'Ade io innocente scendo e pura
 ad incontrarvi, o cari, e tu fratello
 che per mie mani avesti sepoltura
 ed or seren riposi nell'avello.
 Promisi, ho mantenuto, vado a morte
 perché ubbidii del cuore a santa legge
 e non a quella uman che è qui più forte,
 ma ora a tanto duolo il cuor non regge.

Romolo Fioroni, *Antigone*, St. 172

o quattro versi a rima incrociata più quattro a rima baciata
(abbaccdd)

MICAL Tua morte impenitente e ignominiosa,
 lascia amarezza in cuor e gran sgomento.
 Al ciel benigno tu non fosti attento,
 e ciò ti procurò una vita astiosa.
 Oh! Dio del ciel accetta il mio dolore,
 perdona pure a chi non ti dié onore.
 E chiedo ancor che tu stenda tua mano
 perché il lottar futuro non sia vano.

Don Francesco Alberi, *Re David*, St. 78

È presente anche la *sestina* (ababcc) che a Costabona si presenta con i primi quattro versi incrociati e gli ultimi due baciati
(abbacc)

OLINTO Io parto ma il mio cuor con te qui resta;
 non cedere, ti prego, allo sconforto:
 il fratel car, son certo, non è morto,
 con lui ritornerò, sarà gran festa!
assieme Padre, il tuo viso tosto rasserena...
[a SIDONE] Arrivederci: il cuor prova gran pena!

Stefano Fioroni, *Ventura del leone*, St. 129 bis

L'arietta o *sonetto* può trasformarsi in *quintina* con ripetizione dell'ultimo ossitono o presentare cinque versi parossitoni con il primo sciolto seguito da due coppie a rima baciata
(abbcc)

CORO Vellate calde lacrime,
 solcano il nostro viso;
 siam certi, in paradiso,
 vivranno i nostri eroi,
 vegliando su di noi!

Romolo Fioroni, *Roncisvalle*, St. 226, II

A differenza dei copioni di area toscana, la ripetizione dell'ultimo verso è qui quasi sempre segnalata. Su entrambi i versanti, durante l'esecuzione i versi ripetuti vengono eseguiti per terze da due o più interpreti. Sebbene in modo sporadico, troviamo nei testi emiliani stanze di quattro decasillabi, misura altrove sconosciuta.

Nella scelta dei testi area due e area tre condividono il gusto per i Maggi di tema epico dove il combattimento, duelli e battaglie, occupa gran parte della rappresentazione. Sia che si tratti di testi tradizionali o di nuove composizioni le opere traggono la loro ispirazione da fonti extrafolcloriche ampiamente diffuse. Numerosi sono i titoli che ricalcano o echeggiano i poemi rinascimentali: *l'Orlando Innamorato*, *La vendetta di Orlando*, *L'Orlando pazzo*, *Rodomonte*, *l'Arme e gli amori*, *la Gerusalemme liberata*, *Tancredi e Clorinda*, oppure rivisitano le gesta degli eroi e delle eroine dell'epica medievale: *Tristano e Isotta*, *I paladini di Francia*, *Carlo Magno*, *Ginevra*, *La rotta di Roncisvalle*; frequenti sono poi le incursioni nell'epica e nella tragedia classica: *La Guerra di Troia*, *Il ritorno di Ulisse*, *Antigone*, *Edipo Re*; o ci si confronta con il testo biblico: *Re David*, *Beniamino*, *Saul*, *Giuseppe ebreo* (per questi ultimi non sempre passando attraverso l'Alfieri e il Metastasio).

Questi sono soltanto alcuni dei tanti titoli, ma ciò che mi preme sottolineare è la rarefazione di testi di argomento agiografico via via che ci si sposta verso nord se si esclude forse *Ezelino da Romano*, messo in scena dalla compagnia di Asta, che ha come reale protagonista Sant'Antonio da Padova, ma anche qui l'elemento epico prevale nettamente.

Non si registra, in territorio emiliano l'accoglimento delle trame che ruotano attorno alle vicende di una lunga teoria di sante: *Oliva*, *Flavia*, *Genoveffa*, *Eufrosia*, *Filomena* che compaiono con una certa frequenza nei repertori delle aree uno e due; ma nemmeno quella di quei «Maggi di fantasia» inizialmente citati che sembrano essere più graditi al pubblico garfagnino.

È comunque doveroso tener presente nel rapporto con le fonti, che l'invenzione predomina sul loro rispetto e che la maggior parte dei componimenti di derivazione culta prende a pretesto il testo letterario per poi svilupparlo autonomamente.

Del resto, non sempre alla base della creazione c'è la conoscenza diretta della fonte cui ci si ispira, larga parte di questa letteratura ha circolato in edizioni ridotte, in forma di lunghe serie di *ottave* o in prosa, appositamente concepite per essere vendute a poco prezzo nei mercati e nelle fiere.

II

La preparazione del Maggio richiede un notevole impegno e quasi sempre alcuni mesi di prove. Costituitasi la compagnia si procede alla scelta del testo da rappresentare, spesso su proposta del capomaggio. Il capomaggio è un regista *sui generis*, quasi sempre un anziano con una lunga esperienza o comunque una persona cui si riconoscono doti organizzative. Egli si preoccupa della preparazione dello spettacolo e svolge anche mansioni da impresario decidendo come e dove esso debba essere rappresentato, quali richieste accettare e a quali condizioni. Talvolta il capomaggio si sovrappone al suggeritore, figura indispensabile senza la quale sarebbe impossibile e inconcepibile allestire uno spettacolo. Egli è sempre in scena, con il copione in mano segue ciascun cantore suggerendogli i versi e fornendogli indicazioni sugli spostamenti da fare (tav. XIII). Compiuta la scelta dell'opera da rappresentare si passa all'assegnazione dei ruoli tenendo, per quanto possibile, in considerazione l'età, le capacità espressive, le doti canore. I ruoli considerati secondari: l'eremita, il marinaio, il mercante, il pastore, l'oste, in sostanza i non eroi, sono generalmente affidati a maggiori anziani, magari bravissimi nel canto e nella gestualità, ma che non reggerebbero per potenza di voce e per agilità fisica la faticosa parte dei guerrieri continuamente impegnati nelle battaglie. Ce ne sono poi altri, come quelli del diavolo, della belva, del buffone, dei malandrini, che vengono sempre impersonati, anno dopo anno, dagli stessi attori, veri specialisti riconosciuti come tali dall'intera compagnia.

Già dalle pagine di Tigri e D'Ancona sappiamo che una radura nel bosco, un'aia, una piazza sono i luoghi deputati per la rappresentazione. All'aperto, dunque, con il pubblico tutt'intorno in una contiguità fisica che permette e agevola un colloquio costante. In questo particolare tipo di teatro, infatti, si applaude a scena aperta per sottolineare la *performance* dei singoli attori, sia alla fine di un brano particolarmente ben eseguito, o di un duello ben condotto, sia per significare, e non manca qui l'esplicitazione di un giudizio morale, la morte nobile dell'eroe positivo o quella «giusta» del personaggio negativo.

Assenso e dissenso che si manifestano anche attraverso il giudizio espresso ad alta voce e, talvolta, accompagnato da qualche improprio. L'applauso riguarda poi l'autore, noto o sconosciuto che sia, o per meglio dire il testo: si interviene per manifestare la propria approvazione a conclusione di un'*ottava* di grande intensità lirica capace di suscitare una forte emozione, magari fino alle lacrime, manifestate indifferentemente da giovani e anziani, uomini e donne.

E proprio l'impatto emotivo decreta il successo dei brani più intensamente coinvolgenti, quelli stessi che con maggior frequenza vengono memorizzati e rieseguiti in molteplici occasioni, non necessariamente legate allo spettacolo e la cui eco tornerà all'interno del testo scritto nel momento in cui un altro autore si appresterà a scrivere una nuova storia.

Gli attori entrano in scena secondo un preciso ordine gerarchico: prima la corte cristiana con alla testa il re, i principi, i guerrieri e gli eventuali personaggi minori, poi quella pagana, nel medesimo ordine. La sfilata è preceduta dal suggeritore e quando presente dal Paggio; in Emilia sfilano in testa al corteo il gonfalone della compagnia e, sempre, un numero variabile di bandiere (tav. XXIV). L'ingresso nello spazio scenico è sottolineato dagli strumenti che eseguono una apposita *marcia* al suono della quale si compie la *tonda*.

In area garfagnino-lunigianese strumento principe era e rimane il violino, in passato poteva esserci il violoncello. Oggi la fisarmonica è sempre più spesso unico strumento, mentre la chitarra accompagna stabilmente la compagnia di Pieve San Lorenzo-Regnano, occasionalmente altre compagnie (tav. XIV). Mano a mano che ci si sposta verso nord, il gruppo degli strumentisti si fa più folto, quasi sempre violino, chitarra e fisarmonica sono compresenti: ciò si deve anzitutto alla presenza, in Emilia, di una ricca tradizione strumentale e di un conseguente ricco patrimonio di danze tradizionali, tanto che negli intermezzi musicali fra una stanza e l'altra ne possono venir eseguiti piccoli brani.

I cantori si dispongono poi ai lati dello spazio, là dove sono state sistemate le varie corti e lo spettacolo inizia con il paggio che intona le stanze in lode della primavera seguite da un breve

prologo che riassume le vicende che verranno di lì a poco rappresentate. In assenza di un giovane o di una giovane il ruolo può essere momentaneamente ricoperto da uno qualsiasi degli attori; in questo caso non indosserà un abito particolare, di solito una tunica bianca ornata di nastri colorati e fiori, ma il proprio costume di scena. Se è una donna è probabile che rechi in mano un mazzo di fiori (tavv. XV e XXV).

La scena di un Maggio è sempre essenziale e presenta simbolicamente riuniti tutti gli elementi che occorrono per lo spettacolo. Il grado minimo è rappresentato da due tavoli e poche sedie che segnalano le corti oppure da due padiglioni con analogo funzione. Ma anche nell'area uno, dove da tempo si è soliti alternare la rappresentazione all'aperto con l'uso di un vero e proprio teatro (Buti) o con quello di un palcoscenico costruito con poche assi di legno (Pieve di Compito, Partigliano, Limano) scarsi sono gli arredi (tavv. XVI, XVII e XXVI). La scelta di recitare con un pubblico disposto frontalmente cui si associa il ricorso alla sartoria teatrale per i costumi, e l'utilizzo delle quinte per l'entrata e l'uscita di scena degli attori, tende soltanto apparentemente a conferire allo spettacolo una dimensione da teatro borghese più accentuata a Buti rispetto alle altre compagnie dell'area.

All'estremo opposto, la compagnia di Frassinoro attraverso l'uso del costume in sintonia con la vicenda rappresentata, ma anche dell'introduzione di scene come quella del gioco delle carte ambientata in un'osteria di *Marzo 1944* (tav. XVIII), o del sonno che coglie l'eroe ne *Il ritorno di Ulisse* (tav. XXVII) va alla ricerca di caratteri di veridicità che rappresentano per il teatro dei Maggi una sicura volontà di rinnovamento e di conseguente assunzione di moduli che non appartengono, per quanto se ne sa, alla fase più arcaica.

La magia di questo teatro sta infatti nel potere evocativo della parola: si può rappresentare *Paris e Vienna* o *Ben Hur* indossando gli stessi abiti, utilizzando gli stessi, pochi, elementi scenici. Se un pezzo di carta che brucia simboleggia Troia in fiamme ne *La guerra di Troia*, una striscia di stoffa celeste e una sagoma di compensato ci trasportano sopra *Il ponte dei sospiri*. Analogamente una gabbia di stecche di legno, più spesso sol-

tanto pochi rami fronzuti piantati in mezzo alla scena diventano la più orrida delle prigioni, così come un cartello appeso ad un ramo si trasforma in un castello, nel balcone di Giulietta, nella dimora di un eremita o in quella del mago.

Non soltanto di re e regine, principi e guerrieri è infatti popolato il Maggio, ma anche da numerosi altri personaggi che come l'oste o il pastore rappresentano la quotidianità, o come il mago (tav. XIX), il gigante, le fiere (tavv. XX e XXI), significano il meraviglioso. Figure considerate minori, perché all'interno dello spettacolo breve può essere la loro parte ma che, esattamente come avviene nelle fiabe, sciolgono i nodi di complicati intrecci. Nelle trame entra così l'elemento fantastico cui si associa quello comico affidato al buffone (tavv. XXII e XXIII) o a una coppia di sgangherati malandrini che altro non sono se non lo sdoppiamento di tale ruolo: paradossali *milites gloriosi* che vantano mirabolanti imprese mai compiute (tav. XXIV). Inalterato rimane comunque il fine comico della loro presenza. Le battute del buffone non sempre sono accolte all'interno del testo scritto; spesso i copioni lo inseriscono fra i personaggi, senza poi attribuirgli una parte codificata e in tal caso egli gode della più completa libertà di gesto e di parola. I suoi interventi possono giungere in qualsiasi momento, ma non durante l'esecuzione dell'*arietta* o dell'*ottava*, mentre è possibile che si getti fra due schiere di combattenti nel tentativo di disturbare la battaglia in corso. Il buffone si rivolge contemporaneamente ai personaggi in scena, commentando con battute salaci gli avvenimenti, e al pubblico verso il quale, a sottolineare maggiormente il rapporto di confidenza e complicità, indirizza commenti licenziosi nel registro familiare del dialetto. La sua presenza non interrompe il regolare svolgimento dell'azione ed egli risulta, per convenzione, invisibile agli occhi degli attori.

Assolutamente visibile, in virtù della carica simbolica sottolineata anche dal costume che ripropone il modello iconografico a tutti noto, è invece il diavolo (tav. XXXVIII), che però non ha accesso alla parola e assieme alla morte, ricordata fra i personaggi da alcuni vecchi maggianti, ne condivide il mutismo.

III

In area garfagnina e alto versiliese, ancora alla metà del Novecento, la rappresentazione del Maggio si concludeva con la Moresca. «Regina delle danze armate in Italia», come la definisce Bianca Maria Galanti, è generalmente fatta risalire, nella sua forma di combattimento fra Mori e Cristiani, al IX secolo e diffusa in una vasta area europea che va dalla Spagna all'Inghilterra.

La si conosce come danza a solo e come danza a gruppi, ma comunemente con Moresca si è soliti designare un'azione collettiva in cui i danzatori si dispongono frontalmente e dove non sempre è presente la contrapposizione religiosa. Secondo Paolo Toschi, in territorio italiano essa non sarebbe attestata prima della metà del XV secolo; fa fede a tal proposito l'essere ricordata, per ben due volte, nel *Morgante* del Pulci la cui composizione avvenne fra il 1460 e il 1470.

Per Saragozza si facevan balli
e giochi e personaggi e fuochi e tresche,
e chi correva dinanzi a' cavalli,
buffoni e scoccobrin fanno moresche
(XXV, 23)

E si fece più d'una moresca
Giù nell'inferno e tafferugia e tresca!
(XXVI, 90)

Nella prima citazione la Moresca sarebbe agita da buffoni e mimi all'interno di un più generale contesto festivo; la seconda la trova invece associata a «tafferugia e tresca». Non si fa dunque menzione di uso delle spade, soltanto ad un generico accapigliarsi, né della presenza di *moriscos*, termine con cui in Spagna si designavano i Mori convertiti al cristianesimo rimasti nei territori conquistati e da cui la danza pare abbia mutuato il suo nome, ma ciò, secondo Toschi, sarebbe imputabile ad uno stadio di successiva evoluzione che già a questa data avrebbe «modificato più o meno profondamente il carattere tipico». Ovviamente tale considerazione porta il Toschi a spostare all'indietro la data in cui la Moresca sarebbe penetrata in area Italiana. Sap-

priamo attraverso ricordi cronachistici, ma anche dalle testimonianze iconografiche, a partire da una miniatura quattrocentesca di Jean Froissart, che questa danza ha goduto di vasta notorietà durante il i secoli XV e XVI in ambiente cittadino quando allietava feste pubbliche e private, come quella tenutasi in casa del cardinale Pietro Riario nel 1473, citata dal Clementi nel suo studio sul carnevale romano, e che secondo l'autore avrebbe celebrato la battaglia vinta dal Carafa sui turchi. Testimoniata come danza armata a carattere drammatico, ha visto tra i suoi protagonisti buffoni, magari con il volto tinto di nero e demoni, come il diavolo Rubicano del *Baldus*, armati di spade o di bastoni, nonché di ancor più espliciti simboli fallici eseguire movimenti acrobatici. La disposizione in cerchio, il buffone spesso vestito da donna al centro a comandarne le figure, la presenza del mondo infero, sono tutti elementi condivisi dalle manifestazioni rituali legate alla fertilità della terra. Ed è nella moresca inglese, la Morris Dance (da cui per alcuni studiosi più opportunamente deriverebbe il termine Moresca) che tutto ciò acquista carattere di maggior evidenza, dato che il tema della lotta fra turchi e cristiani rimane sostanzialmente estraneo alla cultura locale. Motivo agonistico, dunque, con ogni probabilità legato ad antichi culti agrari e successiva storicizzazione, non disgiunta dal periodo della dominazione araba dell'Europa meridionale, sono gli elementi che ancora oggi possiamo rintracciare nell'azione coreutica che dalla città e dalle corti si è trasferita e sopravvive ormai soltanto nel mondo polare.

Diffusa in particolar modo nell'Italia centro-meridionale, come testimoniano gli studi di Roberto Lorenzetti per il reatino, è a poco a poco uscita dalle celebrazioni legate al Carnevale e spesso rimasta in vita nella sola tradizione orale che ne ha conservato brandelli di testo. La Moresca ha però resistito fino agli anni Ottanta come appendice alla rappresentazione del Maggio in due sole località della Provincia di Lucca: Vagli Sopra (tav. XLVIII) e Vâllico di Sopra utilizzata dagli attori, nell'occasione anche ballerini, per incentivare la questua. L'essere associata al Maggio drammatico la ricolloca nell'alveo in cui Toschi l'aveva posta; a suo giudizio, infatti, essa costituirebbe il nucleo sul quale si sarebbe successivamente innestata l'azione drammatica:

«Che il maggio epico toscano, quale ancora sopravvive, abbia il suo nucleo centrale nella moresca, non è dunque una semplice ipotesi ma risponde a una realtà documentata. E una conferma ci viene dalla moresca quale si rappresentava in Corsica negli ultimi decenni del Settecento». In realtà le notizie che egli stesso riporta sulla moresca corsa riferiscono di uno spettacolo ben più imponente rispetto al Maggio – qui vi prendevano parte ben 160 attori – ma il legame più consono sembra essere determinato dal fatto che l'azione coreutica veniva alternata all'esecuzione di ottave, cantate o soltanto declamate, che per linguaggio e stile sono molto vicine a quelle presenti nei testi del Maggio; è certo comunque che assieme alla rappresentazione teatrale ha condiviso, come testimoniato dal Giannini, l'ostilità del potere costituito.

Nell'esecuzione delle due compagnie garfagnine, i partecipanti si dispongono in cerchio ed eseguono, con le spade, alcune figure che vengono comandate da uno dei maggianti che occupa il centro del cerchio stesso; la melodia è eseguita dal violino. In un opuscolo curato da Gastone Venturelli (1980) è riportato il breve testo che accompagna la Moresca della Compagnia di Vagli Sopra: «Prima di eseguirla, infatti, tre maggianti a turno lanciano, cantando, inviti al pubblico affinché si mostri generoso».

Primo cantore	Donne deh non vi rincresca Un cinquin per la moresca
Secondo cantore	Che nessuno abbia da dire Date pure dieci lire
Terzo cantore	Se qualcun non è contento Ne può dare fino a cento

Le figure della moresca vaglina sono:

moresca	le spade si incrociano cozzando
puntata	ogni danzatore punta la spada, impugnata con entrambe le mani, contro colui o colei che ha a fianco
a terra	la spada viene battuta di punta, con una certa violenza, contro il terreno
in alto	è il movimento simmetrico e contrario a quello precedente con la punta della spada rivolta all'insù

strusciata	la spada, leggermente inclinata su un lato, viene letteralmente strusciata sul terreno, avendo cura di farne sentire il rumore provocato
parata	la spada batte contro la mano aperta del danzatore che si ha a fianco

A questo punto o si conclude con la ripetizione della prima figura, o si riesegue per intero tutta la serie.

IV

Scopo di un catalogo è quello di illustrare il materiale che si mette in mostra al fine di procurare, attraverso oggetti e immagini, interesse e curiosità nel visitatore e di aiutarlo nella lettura e comprensione, nel caso specifico, del «genere più noto della nostra Drammatica popolare» (Giannini). La fotografia, del resto, come mezzo espressivo, ha il pregio di quell'immediatezza che difficilmente può essere raggiunta dalla descrizione. Ciò vale per il presente e a maggior ragione per il passato per il quale, soprattutto in un ambiente rurale dominato dalla scarsità di mezzi economici, il costoso mezzo veniva impiegato con parsimonia, tutt'al più per una foto di gruppo che vedeva gli attori riuniti in bella posa davanti all'obbiettivo.

Per tale ragione le immagini delle rappresentazioni del Maggio a Bolgheri provenienti dalla collezione Bezzini sono un documento importante. Esse mostrano un ambiente del tutto simile a quello odierno con l'arrivo in corteo della compagnia sul luogo della rappresentazione, una piazza già gremita di spettatori disposti in semicerchio. Interessante è la presenza di un vero e proprio albero trasportato da uno degli attori e con tutta probabilità destinato a presidiare la scena per tutta la durata dello spettacolo (tav. II); elemento arcaico che oggi, più che le rappresentazioni del Maggio drammatico accompagna quello di questua da cui il primo probabilmente deriva, o qualche Bruscello (come avviene a Casalino piccolo centro in provincia di Arezzo), forma drammatica che con il Maggio condivide oltre a una lontana parentela che lo riconduce ai riti propiziatori

primaverili, l'essere uno spettacolo completamente cantato. Ma le analogie fra passato e presente riguardano anche la presenza del suggeritore, in abiti borghesi e con l'immane copione in mano vicino agli attori e l'assenza di scene e di arredi (tavv. III e IV).

Contiguità e similitudini sono poi ravvisabili nei costumi e nelle armi dei guerrieri; non conosciamo i titoli degli spettacoli cui le immagini si riferiscono, ma la loro presenza certifica senz'altro della messa in scena di un testo a carattere epico. Le spade sono di ferro a grandezza naturale così come quelle che vengono attualmente utilizzate a Buti e in Emilia, ma a differenza della compagnia butese che non fa uso dello scudo – e come pare di indovinare da queste fotografie, nemmeno quella di Bolgheri – gli scudi emiliani sono anch'essi a grandezza naturale (tav. V). Attraverso due passanti vengono sorretti con il braccio e la mano sinistra, mentre con la destra si impugna la spada; in Garfagnana e in Lunigiana, invece, spada e scudo sono di legno e poco più che simbolici (tav. XXV). Armi così differenti impongono modalità di combattimento assai diverse: nel primo caso si assiste allo scambio di alcuni colpi a ritmo abbastanza rallentato; maggiore combattività e ritmo più veloce connotano invece gli scontri, duelli e battaglie, dell'area due dove i colpi sono ravvicinati e intervallati dal cozzare degli scudi fra loro (tavv. XXVI e XXXIX). In Emilia le spade non si incrociano mai: i guerrieri si corrono incontro sollevando il braccio sinistro e urtando gli scudi, mentre con il destro fanno roteare la spada nel vuoto; singolare in quest'area il combattimento con le aste (compagnia di Asta) che vede opporsi due combattenti in piedi su una stretta pedana (tav. XL) e quello con bastoni, mazze e clave riservato esclusivamente ai personaggi non eroi come i giganti o i selvaggi, qui abbastanza frequenti. Anche il guerriero può avvalersi di un'arma poco nobile come la mazza ma soltanto temporaneamente e solo in caso di smarrimento o di furto della sua spada.

La recitazione, sempre, anche quando si tratta di attori non professionisti, come nel Maggio, necessita dello straniamento, del diventare altro da sé per entrare nei panni del personaggio che si interpreta. Molteplici sono i modi e le tecniche utilizzate

a tal fine, nel nostro caso dobbiamo tener presente che l'attore vive contemporaneamente dentro e fuori la scena. In realtà non essendoci le quinte è sempre visibile agli occhi del pubblico, ma ciò non toglie che egli in scena possa riposare (tav. XXVII), parlare con qualcuno degli spettatori che gli siede vicino, rifo-cillarsi. In tale promiscuità fra attori e pubblico, il segno distin-tivo che non permette alcun genere di equivoco e che lo distin-gue come maggiante è il costume.

Il costume nel Maggio è, salvo rarissimi casi, anche quando si ricorre alla sartoria teatrale, fantastico, non è dunque atti-nente alla vicenda rappresentata, è quasi sempre autoprodotta e non varia: ogni attore possiede il suo e lo indosserà per qual-siasi rappresentazione cui prenderà parte. Come è d'uso nel teatro popolare l'importante è che sia variopinto, arricchito di ricami, nastri, perline, specchietti, elementi dorati (tavv. XLI, XLII, XLIII e XLIV). Si compone per lo più, ma non mancano le varianti areali, di pantaloni, corpetto, mantello, copricapo; quello femminile è più semplice ed è quasi sempre costituito da un lungo abito monocolore, difficilmente si usa una stoffa stampata, impreziosito con una cintura e qualche gioiello (tavv. XLV e XLVI). Mentre in area emiliana esso è totale e compren-de anche la calzatura, (tav. XXVIII) in quella garfagnino luni-gianese il più delle volte è soltanto parziale: è qui difatti possi-bile intravedere, sotto corpetto e mantello, camicia, pantaloni, scarpe quotidiane (tavv. XXIX e XLVII). Permane ancora, so-prattutto nella seconda area, il simbolismo coloristico per i manti: bianco, celeste, verde sono i colori dei buoni; rosso, giallo e nero quelli dei cattivi: simbolismo che non si legge più in area emiliana dove i costumi maschili sono oggi per lo più tutti quanti neri. Varia anche la lunghezza dei pantaloni che possono essere o lunghi fino ai piedi o arrivare poco sotto il gi-nocchio. Il manto, altra componente fondamentale dell'abbi-gliamento di un maggiante, in area garfagnino lunigianese e ad Antona (tav. XXX) può arrivare fino ai piedi, ma si nota, da qualche anno a questa parte, la progressiva tendenza ad accor-ciarlo, mentre in Emilia è ridotto ad una corta mantellina ap-plicata al corpetto. Le foto di area castagnetana ci mostrano un costume totale particolarmente ricco, comprende anche le cal-

zature, che alterna per gli uomini pantaloni lunghi e calzamaglia, un corpetto che si allunga fino a diventare un corto abito (l'uso di un gonnellino vigeva anche nell'area due (tav. XII)) e un manto corto e ampio. Dalle immagini non è possibile vedere se su quegli abiti ci siano dei ricami, come invece troviamo nelle aree due, ma soprattutto tre, mentre appare assai evidente l'uso di passamaneria, di tessuti stampati a righe, di maniche a foggia larga e, elemento non presente altrove, di una ricca fascia indossata trasversalmente, che par di capire distingua una delle due fazioni in campo (tavv. VI, VII, VIII). Anche i copricapo ricordano alcuni di quelli attuali, soprattutto quella sorta di cercine che in alcune compagnie garfagnino lunigianesi viene indossato dai pagani. Di solito, però, il copricapo dei guerrieri, di qualsiasi esercito essi siano, è l'elmo dotato di visiera: in Garfagnana e in Lunigiana adorno di lunghi nastri colorati, in Emilia di un variopinto pennacchio come quello dell'alta uniforme dei carabinieri, alla cui divisa si ispirano anche le vistose spalline dorate (tav. XXXI). In generale, comunque, il costume emiliano risulta più ricco, sia per la scelta dei tessuti, rigorosamente velluto, sia per la preziosità dei ricami; altrettanta ricchezza si ritrova in quello di Antona, comprese le particolari calze di lana bianca indossate ancora oggi e del tutto identiche a quelle visibili nella foto di gruppo della compagnia scattata nei primi anni del secolo (tav. X); mentre nell'area due il costume si è decisamente impoverito (tav. XXII). Ne fa fede l'immagine che ritrae la compagnia di Cogna (tav. XI), paese dell'alta valle del Serchio, che risale agli Anni Venti. I corpetti mostrano una serie di ricami eseguiti su una stoffa di colore se non nero, comunque scuro, piuttosto simili a quelli dell'Emilia. Ma ciò che colpisce maggiormente è la presenza, oltre che di corone e elmi, di copricapo di varia e inusitata foggia. Ritorna anche qui l'utilizzo della stoffa stampata a grosse righe come quella dei costumi di Castagneto e come altrove ho visto in vecchie foto, ma che attualmente pare non trovi più impiego nei costumi approntati per il Maggio.

Così come avviene per la scrittura del testo, anche nella scelta e interpretazione del costume la fantasia regna sovrana e di nuovo, a seconda dei luoghi e delle epoche, risponde a partico-

lari esigenze estetiche, variando con il mutare del gusto; non c'è difatti apparente spiegazione sui motivi che possono aver indotto alla fine del secolo scorso i maggianti di Bolgheri a guardare a un modello iconico che nel suo insieme echeggia motivi orientaleggianti, né su quelli che un secolo dopo all'estremo opposto dell'area di diffusione del Maggio, in terra emiliana, inducono a prediligere la suggestione di un'uniforme militare, sebbene di gran gala. In uno spettacolo che, pur con numerose varianti, mantiene costanti forme e modalità della messa in scena, compresa la conservazione di numerosi tratti arcaici, il dominio dell'invenzione investe le storie narrate e gli eroi che le popolano, compresi i loro costumi: l'importante è che le une e gli altri siano il più lontano possibile da una realtà quotidiana intrisa di povertà e fatica.

Bibliografia

F. ALBERI, *Re David*, Reggio Emilia 1885; G. CANOVI, *Guerra e pace*, Reggio Emilia 1981; G. CAPPELLETTI, *Acherone*, Reggio Emilia 1981; F. CLEMENTI, *Il carnevale romano*, Città di Castello 1939; M. CONATI, *Il Maggio drammatico nel Parmense (a proposito di un testo manoscritto del fondo Mariotti)*, in *Musica e spettacolo a Parma nel Settecento*, Atti del Convegno di Studi indetto dall'Istituto di Musicologia dell'Università di Parma – Ottobre 1979; A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Firenze-Roma 1891; R. FIORONI, *Antigone*, Reggio Emilia 1982; R. FIORONI, *Roncisvalle*, Reggio Emilia s.a., ma 1984; R. FIORONI, *L'Appennino: un crinale che univa e unirà*. Estratto dal Convegno di studi storici fra i versanti del Reggiano, della Garfagnana e della Lunigiana, 3-4-10 Ottobre 1998, Castelnuovo ne' Monti; S. FIORONI, *Ventura del leone*, Reggio Emilia 1983; B.M. GALANTI, *La danza della spada in Italia*, Roma 1942; G. GIANNINI, *Il teatro popolare lucchese*, rist.an., Bologna 1974, p. XII (I ed. 1895); G. GIANNINI, *Decreti e bandi della Repubblica di Lucca contro i Maggi, i Bruscelli e altre cantate*, in "Bollettino storico lucchese", V, 1935; T. MAGRINI, *Identità del Maggio drammatico*, in *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro e musica*, a cura di T. Magrini, Bologna 1992, p. 7; I. SORDI, *Teatro e rito*, Milano 1990; G. TIGRI, *Canti popolari toscani. Raccolti e annotati da*, Firenze 1869 (Terza edizione), pp. LVII-LIX;

P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1955, pp. 485-6 e p. 493 (si cita dall'edizione Boringhieri del 1976); G. VENTURELLI, *Il Maggio drammatico nell'area tosco-emiliana*, volumetto allegato a Disco Albatros VPA 8411 [1980]; G. VENTURELLI, *Le aree del Maggio*, in *Il Maggio drammatico*, Bologna 1992, p. 45.