

Nei primi giorni del maggio 1954 Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese raccolsero in Molise un imponente corpus di musiche vocali e strumentali nel corso di una rilevazione che riguardò Fossalto, in occasione del rito primaverile della *Pagliara*, e le comunità albanesi di Ururi e Portocannone.

Di grande interesse anche dal punto di vista linguistico, la Raccolta 23 del CNSMP, oggi Archivi di Etnomusicologia, consente di rievocare la vita di una comunità rurale in un contesto largamente preindustriale, fornendo una testimonianza sonora di repertori, di preponderante afferenza femminile, oggi in disuso quali espressioni cantate nell'azione ludica e magica o nell'interazione con i bambini, ninne nanne, inni devozionali, canzoni narrative, canti di lavoro, forme rituali del pianto e, di esecuzione maschile, monodie satiriche e musiche cerimoniali per le corse dei carri. La musica della *Pagliara* prevedeva in particolare l'uso, ormai estinto, di una zampogna di piccole dimensioni, con due chanter e un bordone, sconosciuta nel resto d'Italia.

Una documentazione sonora di imprescindibile importanza ai fini di una ricostruzione del patrimonio musicale molisano, restituita a studiosi e appassionati nel CD allegato al volume – esito editoriale di una fruttuosa collaborazione con la Provincia di Campobasso – con un'ampia introduzione critica, i testi poetici con traduzione in italiano, due scritti di Carpitella e Cirese contigui alla raccolta, alcuni pionieristici studi sulle comunità *arbëreshe* molisane, un significativo corpo di fotografie e, a cinquant'anni di distanza, un'intervista allo stesso Cirese.



Provincia di Campobasso



ACCADEMIA NAZIONALE  
DI SANTA CECILIA  
Fondazione

### La collana AEM

*Gli Archivi di Etnomusicologia (già Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, istituzione determinante, dal 1948 al 1972, per lo sviluppo degli studi etnomusicologici in Italia) sono depositari della più importante raccolta di musiche di tradizione orale rappresentativa delle varie aree geografiche e culturali del nostro paese.*

*Con la Collana AEM, gli Archivi si propongono di rendere accessibili a un più ampio pubblico e in primo luogo alle comunità di provenienza, anche attraverso la collaborazione con le istituzioni che le rappresentano, quei documenti sonori musicali che costituiscono aspetti significativi e qualificanti di una tradizione culturale.*

ISBN 88-89009-13-6



9 788889 009130

€ 19,00

AEM/2

Musiche tradizionali  
del Molise

Maurizio Agamenzone  
e Vincenzo Lombardi

squilibri

AEM | Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia



## Musiche tradizionali del Molise

Le registrazioni di Diego Carpitella  
e Alberto Mario Cirese (1954)

a cura di Maurizio Agamenzone  
e Vincenzo Lombardi



squilibri

Le registrazioni  
di Diego Carpitella  
e Alberto Mario Cirese (1954)

Fossalto (Cb), 1 maggio 1954

1. Ecchite maje	3.44
2. Tu rondinèlla e che in aria voli	1.26
3. Ninna-ò ninna ninna ninna ninnarèlle	1.08
4. Sò jute a Rome	1.22
5. E la còccia dell'Incòrnata	1.19
6. E una sò le stelle	1.01
7. E San Michele Arcangelo	0.44
8. Rinate l'anne nóve	1.37
9. E tu quanta vòlte mmé ci fai venire	4.37
10. Tenghi nà favicella	1.32
11. Vaglie alla vignarèlla	1.26
12. Gente de Frusinone signur'e cuntadine	1.35
13. Chi è chi è che bussa	1.17
14. C'erano tre sorelle	1.07
15. Signor capitano fateme nu favore	1.43
16. Su su ballate	0.49
17. Figlia di gran zignore	1.19
18. S'ha mangiata la 'nzalatina	1.14
19. L'aricamava nu fazzolètte	1.12
20. Trup trup truppitte	0.21
21. E la partenza di Cristo	2.03
22. Quando Cristo andava per mare	0.55
23. Quanta bene mi ci fatte	1.09

Ururi (Cb), 2 Maggio 1954

24. Ni ni ni nin a kor	1.20
25. E çë bukurë djal mëma	0.30
26. E mirrni linjèzën tre brac	1.28
27. E xha ke nuse ti do veç	2.00
28. E Kostandini i vogël	1.44
29. Mëm mëm ke zëmëra m'u plas / Kapileza çë ve	2.44

# Musiche tradizionali del Molise

Le registrazioni di Diego Carpitella  
e Alberto Mario Cirese (1954)

a cura di Maurizio Agamennone  
e Vincenzo Lombardi

Foto di copertina  
Alberto Mario Cirese

Master audio  
Paolo Modugno

Progetto grafico  
Daisy Jacuzzi

© 2005 Accademia Nazionale  
di Santa Cecilia - Fondazione

© 2005 Squilibri srl  
Viale dell'Università, 25 - 00185 Roma  
e-mail: [info@squilibri.it](mailto:info@squilibri.it)  
sito: [www.squilibri.it](http://www.squilibri.it)

ISBN: 88-89009-13-6

---

# Indice

<b>La Raccolta 23 degli Archivi di Etnomusicologia</b> .....	7
1. <i>I luoghi. I suoni</i> .....	8
2. <i>Le musiche raccolte a Fossalto</i> .....	11
3. <i>Le musiche albanesi</i> .....	14
<b>Gli studi sulle espressioni <i>arbëreshe</i> del Molise: una lunga e frammentaria continuità</b> .....	33
1. <i>I primi interessi</i> .....	35
2. <i>Una possibile danza nuziale. Ascoli, Marchianò, Lambertz</i> .....	38
3. <i>Canti di fidanzamento e di nozze: il tamburello e altri strumenti</i> .....	43
4. <i>Il matrimonio di Costantino</i> .....	47
5. <i>Morte, matrimonio e nascita</i> .....	49
6. <i>Alcune caratteristiche musicali</i> .....	51
<b>Al mondo molisano degli affetti e degli studi: intervista ad Alberto Mario Cirese</b> .....	75
<b>Riferimenti bibliografici</b> .....	82
<b>I documenti sonori</b> .....	95
<i>Le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese (1954)</i> .....	99
<b>Appendici</b>	
Diego Carpitella, <i>Sulla musica popolare molisana</i> .....	141
Alberto Mario Cirese, <i>La Pagliara maie maie</i> .....	145
Graziadio Isaia Ascoli, <i>Canti albanesi del Molise</i> .....	153
Errico Melillo, <i>Costumanze molisane: Montecilfone, Portocannone, Ururi</i> .....	159

---

---

Errico Melillo, <i>Costumanze molisane: Campomarino</i> .....	165
Nicola Savino, <i>I canti dei paesi albanesi del Molise</i> .....	169
Le fotografie .....	177
Indice dei nomi .....	193

---

---

Maurizio Agamennone

## La Raccolta 23 degli Archivi di Etnomusicologia

Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese erano giovani – ed entusiasti, per la naturale esuberanza dell'età e per altri motivi ancora – quando realizzarono la Raccolta 23 degli *Archivi di Etnomusicologia* (AEM)<sup>1</sup>. La breve e intensissima rilevazione fu condotta nei giorni 1 e 2 maggio 1954<sup>2</sup>, presso le località di Fossalto, Ururi e Portocannone, in provincia di Campobasso. Musicologo l'uno e studioso di tradizioni popolari l'altro, proprio nei primi anni Cinquanta cominciavano le loro prove sul terreno: solo in seguito, nei decenni successivi, e lungo un percorso accademico non propriamente facile<sup>3</sup>, sarebbero diventati due indiscussi maestri dell'etnomusicologia e dell'antropologia, in Italia e in Europa, con generazioni di allievi formati e attivi nella scia del loro magistero. Sia Carpitella che Cirese non erano nuovi a collaborazioni con l'allora Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (che si sarebbe trasformato in seguito negli Archivi di Etnomusicologia) dell'Accademia di Santa Cecilia, e avevano già effettuato alcune ricerche di grande interesse: il primo aveva vissuto una esperienza fondativa – e anche iniziatica, per lui – nel 1952, insieme con Ernesto de Martino, in Basilicata, sulle tracce della lamentazione funebre lucana (Raccolta 18/AEM)<sup>4</sup>; due anni dopo, dal 15 al 23 aprile 1954, appena una settimana prima che fosse realizzata la Raccolta molisana, era stato impegnato sul terreno, ancora con l'etnologo napoletano, per una rilevazione sulla musica delle comunità albanesi della Calabria (Racc. 22/AEM)<sup>5</sup>; Cirese, per parte sua aveva esplorato a fondo la Sabina, sua terra d'elezione – insieme con l'amato e avito Molise – raccogliendo numerosi documenti sonori di eccezionale interesse (Racc. 16/AEM, 1951; Racc. 21/AEM, 1953)<sup>6</sup>. Si trovarono perciò insieme in Molise, per un primo lavoro comune sul

terreno: ebbero così l'occasione di consolidare una forte amicizia che li avrebbe accompagnati per lungo tempo e divenne, quindi, una relazione fraterna, costruita quasi quotidianamente nelle aule della Sapienza di Roma, per protrarsi fino alla scomparsa prematura di Carpitella<sup>7</sup>, nel 1990. Ne conservarono, evidentemente, un'impronta emotiva molto forte: Carpitella inserì la registrazione sonora della "Pagliara" di Fossalto nei dischi pubblicati con Alan Lomax nel 1957, esito editoriale della lunga campagna di ricerca condotta insieme, nel biennio 1954/55, e vi pose anche una delle immagini riprese da Cirese durante la stessa rilevazione<sup>8</sup>. Per Cirese, inoltre, immergersi profondamente, allora, nella ritualità stagionale e nelle fluenti espressioni vocali di Fossalto deve essere stata un'esperienza particolarmente emozionante, tale da marcare profondamente la memoria affettiva: il paese rappresentava la comunità di provenienza della sua famiglia e, pure, il luogo di irraggiamento di certe piste di identità culturale e, anche, linguistica, considerata la produzione poetica del padre Eugenio, alla quale Alberto Mario si è sempre mostrato molto vicino, sia nel registro espressivo che nella cifra stilistica.

Nell'occasione, i due giovani studiosi ebbero altresì l'opportunità di accrescere la documentazione su generi e modi performativi che stavano assumendo un ruolo centrale nella loro riflessione: ne trassero altresì alcuni modelli analitici e ipotesi interpretative che, in seguito, avrebbero segnato profondamente una serrata azione di ricerca ed elaborazione teorica, il loro lungo e fertile magistero.

### 1. I Luoghi. I suoni

La Raccolta molisana degli AEM dell'Accademia di Santa Cecilia, che in questa sede si pubblica in un CD allegato al volume, è divisa nettamente in due parti e comprende 48 documenti sonori: 23 sono stati raccolti a Fossalto, l'unica comunità di espressione romaza soggetta a indagine in quella circostanza; il giorno scelto per la rilevazione (primo di maggio) non fu affatto casuale: è l'occasione in cui, a Fossalto si teneva il rito della "Pagliara", che poteva essere documentato con succes-

so e coerenza soltanto in quella data. Gli altri 25 documenti sonori presenti sono stati raccolti presso le comunità albanesi di Ururi e Portocannone che ospitavano allora – è così ancora oggi – popolazioni arbëreshe (di lingua albanese), ivi riparate e insediatesi dalla fine del XV sec., dopo la morte di Giorgio Castriota "Skanderbeg", a causa della definitiva conquista e occupazione da parte degli Ottomani del territorio albanese di oltre-adriatico, che si sarebbe protratta fino al 1912. In Molise attualmente i paesi abitati da popolazioni di lingua albanese sono quattro: Ururi (in albanese: Rur), Portocannone (Porkanun), Campomarino (Këmarin), Montecilfone (Munxhfun).

Se si considera questa ripartizione in due blocchi nettamente distinti e fortemente connotati sul piano culturale, nonché strettamente circoscritti ad aree territoriali assai limitate, la Raccolta 23 non si può ritenere pienamente rappresentativa delle espressioni musicali dell'intera regione: si è trattato, piuttosto, di una esplorazione a carattere strettamente monografico, che conserva, fortunatamente, repertori molto specifici, non altrimenti documentati e largamente in disuso oggi. La Raccolta 23 costituisce, perciò, una documentazione assai preziosa, oltre che per i più evidenti interessi dialettologici, musicologici e linguistici (soprattutto nei documenti albanesi), anche sul piano storico-culturale: infatti, consente di ricostruire – e di immaginare, o rievocare – la vita sociale e cerimoniale (ancora attiva e funzionale) propria di comunità rurali, in un contesto largamente pre-industriale, prima del declino della cosiddetta "civiltà contadina"; si consideri, soprattutto, la documentazione di afferenza femminile, largamente preponderante: dai canti destinati a un'azione ludica o magica, oppure alla interazione con i bambini e alla ritualità delle nozze, dalle canzoni per narrare storie, a certe espressioni connesse ad attività di lavoro nei campi, alle forme di pianto; si tratta, come si intende, di azioni performative effettuate, e documentate, in uno scenario socio-culturale e ambientale che appartiene più ampiamente a una storia regionale possibile, che non a una etnografia sperimentabile attualmente.

Tutti i documenti sonori rappresentano espressioni cantate, prevalentemente senza la presenza di strumenti: canti non accompagnati, quindi,

in esecuzione solistica o in gruppo. I generi rappresentati risultano molto numerosi, la maggior parte dei quali, come si è detto, non più praticati ed eseguiti da molto tempo.

In relazione a una possibile classificazione per generi, i documenti di area romanza, raccolti unicamente nella località di Fossalto, possono essere così definiti:

- a. canzone narrativa (8 brani);
- b. inno e canto devozionale (4);
- c. canto all'altalena (2);
- d. canto di questua (2);
- e. canto durante il lavoro (2);
- f. serenata (1);
- g. filastrocca infantile (1);
- h. lamento funebre (1);
- i. scongiuro (1);
- j. canto scherzoso (1).

I documenti di area albanese, raccolti nelle località di Ururi e Portocannone, possono essere così classificati:

- a. canto satirico (4);
- b. canto di nozze (3);
- c. canto di fidanzamento (3);
- d. ninna nanna (2);
- e. lamento funebre (2);
- f. tarantella (2);
- g. canto per la corsa dei carri (2);
- h. canzone narrativa (2);
- i. scongiuro (1);
- j. canto d'amore (1);
- k. serenata (1);
- l. filastrocca per far ballare i bambini (1);
- m. canto infantile (1).

## 2. Le musiche raccolte a Fossalto

Come si è già accennato, la collocazione calendariale della Raccolta fu l'esito di una scelta sicura: l'occasione del primo di maggio era infatti propizia per documentare i suoni di un rito di rinascita primaverile, "la Pagliara" di Fossalto, la cui occorrenza cerimoniale cade proprio in quel giorno; si tratta, assai in breve (il lettore ne potrà leggere una descrizione dettagliata ed esauriente nel saggio di Alberto Mario Cirese ripreso in appendice nel presente volume), di un percorso di questua che attraversava – e "marcava" – il paese e il suo territorio rurale: un cantore e un suonatore accompagnavano un altro uomo che indossava – e perciò risultava completamente invisibile – una macchina (una sorta di involucro) a forma di cono intessuta di rami, foglie, fiori e altri materiali vegetali (foto 1-7). La musica della "Pagliara" prevedeva l'uso, oggi estinto, di un tipo particolare di zampogna con due chanter e un bordone, tutti di canna (foto 11), uno strumento di piccole dimensioni, altrimenti sconosciuto non solo nella regione, ma, per quanto ne so, in tutta la penisola<sup>9</sup>: la piccola zampogna fossaltese sembrerebbe, dunque, costituire un unicum nel patrimonio etno-organologico italiano. Negli ultimi anni si è inteso riprendere la tradizione della "Pagliara", ma la piccola zampogna fossaltese di canna è stata sostituita con una coppia di ciaramella e zampogna, composta prevalentemente da musicisti provenienti dall'area di Scapoli (Isernia), ben lontana da Fossalto. Perciò la Raccolta 23 risulta ancora più preziosa: oltre la "Pagliara" (CD/traccia 1), vi sono documentati altri due generi di canto accompagnato dalla piccola zampogna di canna: una *maitenata* (canto augurale di inizio d'anno) e una *serenata*. I tre brani della Raccolta (CD/tr. 1, 8 e 9), dunque, sembrano rappresentare gran parte del repertorio tradizionale ascrivibile allo strumento, che si rivela ideale per accompagnare la voce, con esiti performativi interessanti, rilevabili soprattutto nella serenata fossaltese (CD/tr. 9); l'estrema iterazione e frammentazione cui sono sottoposti i versi, nella trascrizione – alla lettura sulla pagina scritta – possono suggerire la sensazione di un testo disgregato e informe: al contrario, i versi della serenata risultano efficacemente squadri e messi in forma nell'intonazione cantata, attraverso il profilo e le regole della melodia; nella par-

te vocale, una simile condizione costituisce il presupposto per alcune procedure di improvvisazione: le sillabe del testo poetico (oltre le espressioni obbligate, relative all'occasione: *finestra, sospirare, affacciare, core gentile, cara sposa* ecc.) sono utilizzate prevalentemente quale supporto per l'articolazione ritmica del profilo melodico, e come linee di distesa vocale nei suoni tenuti in apertura di frase, sul picco melodico e in chiusura; ne derivano, ancora, alcune singolari vocalizzazioni, troncature, contrazioni, apparentemente incongrue, nel parlato, ma piene di senso, nel canto<sup>10</sup>.

La documentazione fossaltese risulta particolarmente marcata dalla presenza e dall'azione femminile. Il genere più presente è costituito dalle canzoni narrative, retaggio proprio, se non esclusivo, delle donne, nella loro specifica vocazione di affabulatrici: alcuni dei documenti molisani costituiscono adattamenti locali per testi di probabile provenienza settentrionale, ma di larghissima circolazione anche nella penisola (CD/tr. 15 e 17). Pure di esclusiva pertinenza femminile è la lamentazione funebre<sup>11</sup> (in dialetto molisano: *repuòte*), rappresentata da un testo destinato al cordoglio di una figlia per la morte della madre (CD/tr. 23); l'esecuzione fossaltese è caratterizzata dall'alternanza del canto ("discorso" della figlia rivolto alla madre) con un breve episodio di parlato (invocazioni stereotipe) e da alcuni tratti peculiari del genere: profilo discendente in un ambito melodico ristretto, motivi iterati, formule verbali stereotipe.

Ancora tipici della tradizione molisana sono i canti all'altalena (denominati *zaziambre* nella parlata di Fossalto: cfr. CD/tr. 2 e 4), simmetrici nella fraseologia melodica, che risulta coerente con l'andamento del gioco e funzionale all'esecuzione a voci alterne.

Negli inni devozionali (CD/tr. 5-7) emerge una polifonia vocale intermittente, pur instabile nel parallelismo per terze, come accade frequentemente in esecuzioni di gruppo caratterizzate da una partecipazione indefinita e fluttuante di cantori appartenenti a entrambi i sessi e di età diverse, e come è, ancora oggi, nell'esecuzione di repertori abitualmente eseguiti in marcia, nel corso di pellegrinaggi.

La ninna nanna<sup>12</sup> fossaltese (CD/tr. 3) risulta assai interessante per la combinazione di ritmi che si determina fra la melodia della voce e la

percussione sulla culla; la pulsazione generata da questa azione (spinta sulla culla) procede secondo un ritmo dispari (approssimativamente misurabile in cinque tempi: 2+3), probabile conseguenza della asimmetria bicrona del gesto stesso: l'impulso di spinta, che imprime un'energia maggiore alla culla, risulta accelerato rispetto all'impulso successivo, che invece agisce quasi inerzialmente, di appoggio, sulla pressione precedente; la melodia vocale sembra condividere – in maniera piuttosto fluida – gli impulsi ritmici della percussione, generalmente corrispondenti alle sillabe accentate dei versi, con una più ampia fluttuazione ritmica – che, episodicamente, sembra incrociarsi con il ritmo della percussione – alle estremità (inizio/fine) del verso<sup>13</sup>.

I canti di lavoro<sup>14</sup> fossaltesi compresi nella Raccolta rappresentano due modalità distinte della vocalità espressa durante le attività agricole, largamente rilevate anche in altre aree della penisola, e probabilmente connotanti – pur nelle varianti locali – l'azione individuale e l'essere gruppo durante il lavoro nei campi<sup>15</sup>:

- a. un'emissione lenta e con alternanza delle voci, la cui portata acustica poteva impegnare uno spazio assai ampio ("alla stesa"), con possibile risposta, a distanza, in assetto monodico (CD/tr. 10) o combinazione polifonica, da parte di singoli o gruppi al lavoro su altri fondi<sup>16</sup>;
- b. un andamento più mosso, con intonazione monodica del primo verso (o primo distico); combinazione parallela e cadenza per terze<sup>17</sup> nell'iterazione del secondo verso (o secondo distico), mediante l'esecuzione polifonica di gruppo (CD/tr. 11).

Pure assai interessante mi pare la sequenza di formule di scongiuro rilevata a Fossalto (CD/tr. 22): destinate a contrastare una patologia della pelle (erisipela o risipola), intestinale (vermi) e una malìa magica (malocchio), sono realizzate con una fonazione serratissima, oscillante tra intonazione orizzontale (più vicina al parlato) e profili cadenzali discendenti (più vicini al canto); a sostegno dell'azione di cura della sofferenza – che ha un carattere magico diretto, anche nel trattamento di patologie sicuramente visibili, ma che si immagina potesse essere accompagnata dall'assunzione di erbe officinali specifiche – è invocato co-

stantemente l'intervento di specifici santi ausiliatori (santi Pietro e Paolo, san Giorgio); peraltro, dai suoni, e ipotizzando lo scenario di una esecuzione in atto, si può intuire che l'azione verbale potesse essere associata a gesti di manipolazione e imposizione.

### 3. Le musiche albanesi

Rispetto alla tradizione fossaltese, la documentazione albanese raccolta in Molise rivela caratteristiche spiccatamente diverse<sup>18</sup>. Intanto, sono presenti alcune preziose espressioni cantate connesse al rituale di nozze (partenza e vestizione della sposa, preparazione del letto), raramente documentate in altre fonti. Si tratta, prevalentemente, di canti monodici; l'assenza di un'esecuzione polifonica – che sembrerebbe quasi irrinunciabile per i canti di nozze, considerato l'ampio rilievo sociale del rito e l'estesa partecipazione allo stesso, come indicato da diverse fonti etnografiche – potrebbe essere intesa come l'indicatore di un probabile declino delle forme tradizionali, nelle espressioni raccolte in quella occasione. Ma si tratta solo di un'ipotesi interpretativa: in effetti, la polifonia non è una procedura obbligata nei canti di nozze e la sua assenza non è, necessariamente, indice di una disgregazione espressiva, di una perdita. Nella regione settentrionale del territorio nazionale albanese, in area di dialetto *geg*, risultano attestati repertori monodici (non polifonici) di nozze, accompagnati dal tamburello a cornice<sup>19</sup>; una simile coincidenza, peraltro, potrebbe indurre a una verifica sulla provenienza, o l'origine, delle comunità albanesi insediate in Molise: si consideri, a tal proposito, il "canto per la vestizione del letto" compreso in questa Raccolta (CD/tr. 40), che presenta un modo di esecuzione analogo (voci unisone in assetto monodico, pur se con qualche "ispessimento" eterofonico, con tamburello a cornice)<sup>20</sup>. Lo stesso Carpitella, per parte sua, descrivendo i documenti raccolti in Molise nel suo saggio sulla musica popolare molisana – che si ripropone in appendice a questo volume – così ebbe a sottolineare: "Ad Ururi o a Portocannone, [...], è stato possibile, sì, registrare dei canti legati un tempo al rituale delle nozze, ma solo tra persone anziane, ed ormai ad uno

stato di disgregazione"<sup>21</sup>. Come si ricorderà, Carpitella aveva già raccolto numerosi canti di nozze in Calabria, presso le locali comunità albanesi<sup>22</sup>, e ne aveva colto una maggiore "freschezza esecutiva", rispetto allo stato della documentazione albanese rilevata in Molise; attribuì quella più sicura conservazione alla persistenza, in Calabria, del rito greco – scomparso, invece, in Molise, nei primi decenni del XVIII secolo – che avrebbe assicurato una maggiore continuità ad alcune procedure cerimoniali<sup>23</sup>. Tuttavia, in molti documenti albanesi molisani si rilevano pure altri tratti di arcaicità e "alterità": la "grana" della voce, soprattutto nelle espressioni femminili, risulta sensibilmente diversa rispetto ai documenti fossaltesi, e sembra richiamare alcune marcature timbriche rilevabili in regioni più meridionali della penisola, pur in aree sicuramente romanze e non soggette a possibili scambi con comunità alloglotte. In questo senso, la documentazione albanese-molisana potrebbe effettivamente costituire un frammento di quel "comune denominatore con i Balcani che è possibile riscontrare in tutto il versante orientale della penisola italiana: e non solo nei paesi (come quelli albanesi, slavi o greci) in cui l'influenza è determinata e precisata storicamente"<sup>24</sup>, un filo rosso che Carpitella cercava intensamente di individuare, alla metà degli anni Cinquanta. E in effetti, l'Adriatico, stretto e poco profondo, non è mai stato uno spazio invalicabile, solcato da navigli e imbarcazioni di tutti i tipi, con le genti più diverse – e non necessariamente, o non solamente, in fuga o diaspora. D'altra parte, la stessa piccola zampogna di Fossalto, con la sua conformazione organologica, sembra richiamare tipi presenti in altre regioni di oltre-Adriatico: con questo, non intendo affatto ipotizzare filiazioni dirette o scambi recenti, ma, piuttosto, suggerire la possibilità di alcune relazioni profonde, remote e antiche, di cui ancora affiorano – in maniera carsica, si potrebbe dire – certe testimonianze sul terreno etnografico, lungo la dorsale appenninica, in aree interne, anche piuttosto lontane dal mare, e non esclusivamente – integrando, a tal proposito, la riflessione di Carpitella – nel versante orientale della penisola.

I canti albanesi che esprimono la ritualità familiare, della casa e del ciclo della vita, anch'essi di esclusiva pertinenza femminile, risultano per-

ciò particolarmente interessanti proprio perché rivelano alcune specificità locali unitamente a tratti più ampiamente condivisi. Per le nozze, il canto che marca la preparazione del letto (CD/tr. 40) rappresenta simbolicamente la partecipazione collettiva all'evento nella combinazione eterofonica delle voci e nell'impulso coreutico suggerito dal ritmo del tamburello, secondo modi di esecuzione rilevabili, come s'è visto, anche nelle regioni settentrionali dell'Albania.

Le due ninne nanne presenti<sup>25</sup> (CD/tr. 24 e 35) mostrano alcuni tratti stilistici tipici del genere (ad es., l'iterazione incantatoria di strutture elementari); nella ninna nanna di Portocannone (CD/tr. 35), la parte vocale e la percussione sulla culla sembrano partecipare di uno stesso ritmo, segnato da accenti condivisi (marcati da sensibili incrementi di intensità nella parte vocale), con un comune andamento ritmico dispari (anche in questo caso, probabile conseguenza di un omologo gesto bicrono e asincrono), pur se più lento e fluttuante rispetto alla ninna nanna fossaltese (CD/tr. 3) precedentemente descritta: ma si tratta di procedure non proprio infrequenti – insisto: marcate dall'azione del corpo e dalla funzionalità motoria, in circostanze analoghe – e non certo esclusive dell'una o dell'altra area linguistica.

La lamentazione funebre (*vajtim*, in albanese) è documentata con due testi provenienti da entrambi i paesi albanofoni: il breve esempio di Portocannone (CD/tr. 32) costituisce una testimonianza interessante del bilinguismo praticato dalle comunità alloglotte<sup>26</sup>, pur in un momento cerimoniale intenso e riservato; il lamento di Ururi<sup>27</sup> – più lungo, e anch'esso monodico, come gran parte degli esempi rilevabili nella penisola italiana e nelle aree alloglotte – conserva una traccia della partecipazione familiare e del vicinato all'elaborazione del dolore nella sanzione vocale di gruppo, posta come marca conclusiva alla fine di ogni sequenza del pianto: *Uuuuh ke isht e fërtet* [Uuuuh che è vero], *Uuuuh ke isht e fërtet gjithësenë* [Uuuuh che è tutto vero] (CD/tr. 47). L'osservazione del pianto operata in area molisana da Carpitella fu piuttosto significativa nella riflessione dello studioso: consolidava le impressioni acquisite precedentemente, durante l'esperienza lucana, con Ernesto de

Martino, e preparava la strada alla rilevazione delle testimonianze salentine (con Alan Lomax, a Martano nell'agosto 1954, in area ellenofona; successivamente, in località di espressione romanza, con Ernesto de Martino, nel giugno/luglio 1959, e da solo, nel giugno 1960).

Piuttosto singolare, e sorprendente, appare l'"aria di famiglia"<sup>28</sup> che assomiglia il profilo melodico dei canti di nozze (CD/tr. 26, 27, 40) e del lamento di Ururi (CD/tr. 47). Una simile familiarità può indicare come una stessa struttura musicale (intesa, evidentemente, quale dispositivo formulaico, come un modello che costituisce parte di una competenza cognitiva incorporata, utile e disponibile per orientare l'azione performativa) potesse essere adattata a momenti cerimoniali distinti (per la vestizione della sposa, per la sposa che lascia la casa, per la vestizione del letto), e prestarsi a modi performativi diversi (solo e gruppo), pur interni al medesimo contesto rituale (celebrazione delle nozze). Inoltre, questa sensibile "aria di famiglia", che apparenta i profili melodici dei canti di nozze e del lamento di Ururi, può indicare come l'elaborazione della medesima struttura musicale potesse ottemperare a necessità apparentemente lontanissime (la ritualità delle nozze e l'elaborazione del lutto), pur nella cornice comune della più larga ritualità della famiglia e della casa e, forse, soprattutto, nella esclusiva pertinenza femminile dell'esecuzione. Ancora, può rivelare come, nelle culture tradizionali, si potesse percepire una certa prossimità psicologica tra l'addio alla sposa (comunque esperienza di distacco, pur se non irrimediabile) e l'addio ai morti (distacco definitivo e irrisolvibile), una contiguità emotiva elaborata con soluzioni espressive anch'esse contigue, coerentemente<sup>29</sup>.

Pure assai singolari, e poco frequenti nella documentazione sonora, risultano i due balli cantati con l'accompagnamento del tamburello (CD/tr. 29 e 36), entrambi in ritmo binario piuttosto che ternario (più frequente, questo, in altre danze della penisola), superstiti testimonianze etnografiche di un uso antichissimo in tutto il Mediterraneo: il canto e il ballo sorretti e alimentati dal tamburo a cornice, non raramente affidati a un solo esecutore, che canta e contemporaneamente batte il tamburo (CD/tr. 36). Comunità contigue nel medesimo territorio, la romanza e l'albanese, pur

demograficamente molto squilibrate, non vivono reciprocamente sorde e indifferenti l'una all'altra: così vicine, nel tempo hanno attivato, subito, promosso, e tuttora producono scambi di ogni tipo; mi pare se ne possano cogliere alcune tracce musicali: per esempio, nella "canzone di Maria" (*E ti Mari* [CD/tr. 41]), in cui l'iterazione dei versi e la combinazione polifonica fra le voci (parallelismo, pur instabile, e cadenza per terze) risultano molto vicine agli usi fossaltesi già citati, e ad alcune procedure rilevabili con maggior frequenza in aree ben più settentrionali.

Fra le espressioni a voce sola, e ancora nell'ambito delle procedure del corteggiamento, emergono il canto di fidanzamento di Ururi (CD/tr. 39), la serenata (CD/tr. 34) e il canto d'amore di Portocannone (CD/tr. 33): quest'ultimo costituisce un esempio veramente mirabile di monodia, nell'ampio e originale profilo melodico<sup>30</sup>, e per le tenere immagini evocate nei versi.

A fronte di una larghissima prevalenza di espressioni femminili, nella documentazione albanese sono tuttavia comprese alcune monodie, di gusto satirico, in esecuzione maschile (CD/tr. 42-44), e due canti di esclusiva pertinenza maschile che appartengono al cerimoniale di preparazione e festeggiamento per le corse di carri, o alla narrazione di vicende e imprese occorse nelle stesse occasioni (CD/tr. 38 e 45), così diffuse ancora oggi nel Basso Molise, in primavera avanzata, spazio esclusivo di ardimento e forza giovanile<sup>31</sup> (foto 12-18, 21-23): in questa cornice rituale, il canto maschile di gruppo (che può estendersi fino a comprendere tutti gli appartenenti a una fazione: centinaia di persone) può esprimere auspici per un felice esito della competizione, esultanza per la vittoria conseguita e scherno per gli avversari sconfitti – coetanei, ma appartenenti ad altra fazione<sup>32</sup>.

Per quanto concerne i repertori epici, la canzone di "Costantino il piccolo" (CD/tr. 28) può essere intesa come una specie di inno degli arbëreshë, per la sua ampia diffusione presso le comunità insediate in Italia<sup>33</sup>.

Infine, similmente a quanto rilevato per gli scongiuri di Fossalto si può dire per la sequenza di scongiuri raccolta in area albanese (CD/tr. 30); l'età avanzata dell'esecutrice di Ururi (novantenne, allora), probabilmente non ha consentito la serrata azione verbale che si può rilevare nel-

la testimonianza di Fossalto: tuttavia si possono individuare agevolmente certi tratti comuni, che, evidentemente, risultano interni al genere e al fare connesso, e alcune differenze; in particolare, nell'esempio albanese, segnalo come l'azione ausiliaria dei santi Pietro e Paolo sia invocata per trattare una sofferenza osteo-muscolare o di probabile origine reumatica (*i' tieng 'nu d'lor a la spall*), piuttosto che per fronteggiare la risipola, come rilevato nel documento sonoro fossaltese; osservo, ancora, come l'anziana esecutrice adotti un disinvolto andamento bilingue (dialetto romanzo/dialetto albanese) nella fonazione, conservando, tuttavia, una preferenza per l'albanese – così, almeno, mi pare – nell'intonazione di formule a contenuto magico più scoperto e diretto (*Hënza vjeter e hënza re / ec lart e kalo posht / ec me çukazt te përroi / bar-ku djalit i shkovi* [Luna vecchia luna nuova / vai su e scendi giù / vai con le punte al torrente / il mal di pancia al bimbo è passato]).

Certamente, per i ricercatori sul terreno non deve essere stato facile far emergere dalla emotività e dal vissuto individuale delle informatrici (si è visto come l'azione femminile sia prevalente nella documentazione che qui si pubblica) la disponibilità a richiamare "in viva voce" certe espressioni assai intime, o marcate da memorie dolorose, come, per esempio, nella esecuzione del pianto rituale. Perciò mi pare opportuno riportare in questa sede due fonti, efficaci, credo, per contribuire a individuare quali fossero i comportamenti e i criteri di rilevazione praticati allora: una indiretta, rispetto all'area arbëreshe molisana, e coeva alla Raccolta 23 che qui pubblichiamo, e un'altra pienamente interna al mondo molisano, ma molto più recente. La prima delle due fonti che intendo proporre concerne lo stesso Carpitella: come già accennato, tre mesi dopo l'indagine condotta a Fossalto, Ururi e Portocannone, lo studioso ebbe a misurarsi con i modi della lamentazione salentina; in particolare, il 16 agosto 1954, a Martano (LE), una località di dialetto greco, intraprese una interessante conversazione con due lamentatrici locali, intorno ai modi cerimoniali del loro agire: ne è rimasta traccia acustica nei nastri conservati presso gli AEM, a documentazione della Raccolta 24/B condotta in-

sieme da Lomax e Carpitella (Brunetto 1995); da quella remota traccia propongo la trascrizione di un breve passaggio, evidenziando il dialogo tra lo studioso (C) e le informatrici (I):

I: ... quaranta cinquanta anni addietro eh? ... adesso no ... adesso no ... ma prima ...

C: oh ... il fazzoletto sempre così?

I: Sempre così! Sempre così!<sup>34</sup>

C: Ma perché così?

I: Perché così se da la ... la battuta

C: ... la battuta

I: ... la battuta e puru se dae l'aria ... perché se deve regolare se deve regolare, no? ... se no comu lavori, comu lavori così!

C: ... ah, ho capito

I: ... certe parole ca te fanne chiàncere [piangere] tutte quante ... va bene va ...

C: ... io ... io quando sono stato in Abruzzo, c'erano altre due donne che facevano diverso ... l'aria ... è diverso, ma io mi sono messo nel letto con le candele, però ... ho fatto il morto ...

I: Ah ... (risate)

C: ... per mezz'ora ...

I: Ih ... (risate)

Il dialogo continua – nel nastro che ne è testimone – e lascia emergere più precisamente tempi, luoghi e itinerari del pianto negli usi locali salentini, con alcune valutazioni comparative, rispetto agli usi lucani, proposte dallo studioso; la conversazione si conclude con una formula di congedo, assai incoraggiante e affettuosa, da parte di una delle due informatrici: "Mó signurìa, l'ha 'ntisu lu lamentu ... pò scrivere tantu"<sup>35</sup>. Delineata così, l'interazione tra lo studioso e le sue interlocutrici potrebbe apparire come la generica rappresentazione di un comune fare etnografico, semplicemente orientato dall'esperienza e dalle necessità del momento. Ma non è questo che voglio commentare: come si è visto, Car-

pitella rievoca, nel breve dialogo ricordato, una precedente esperienza in Abruzzo. Tuttavia, dai cataloghi e altre fonti disponibili non risulta alcuna indagine condotta in Abruzzo prima dell'agosto 1954: il che rende incomprendibile, o quanto meno problematica, l'affermazione dello studioso, pur proposta in una interlocuzione estemporanea, affettuosa, vivace e spontanea; tuttavia, è bene ricordare come l'area che scende dal Teramano, al confine con le Marche, fino a Termoli, al confine con la Puglia, sulla dorsale adriatica, fosse allora generalmente percepita come aggregata in una medesima continuità geografica, pur plurale ("Abruzzi e Molise", appunto, si diceva allora). L'ambiguità nascosta nel breve dialogo riportato si risolve, forse, così: l'Abruzzo di cui Carpitella raccontava alle lamentatrici griko-salentine può essere, invece, proprio il Molise delle comunità arbëreshe, il terreno che lo vide impegnato insieme con Alberto Mario Cirese; insomma, così mi pare: Carpitella dice Abruzzo ma intende – e pensa – Molise. Perciò, fu a Portocannone o a Ururi, in Molise, che Carpitella, per favorire il ricordo del lutto e il riaffiorare del pianto, si decise a distendersi sul letto, circondato dalle candele, fingendosi morto! Si trattò, evidentemente, di una energica sollecitazione all'avvio del rito, un suo "innesco" forzato, allo scopo di documentarne le espressioni cantate e osservarne posture e modi cinesici: pur attivato artificialmente, in seguito a una richiesta e a un'azione esterne (la "finzione" del ricercatore sul terreno), il pianto, in effetti, poteva andare avanti e auto-alimentarsi in forza di una parziale autonomia psicologica ed emotiva dei modi performativi inscritti nella cornice rituale, e conservati profondamente nelle memorie del corpo<sup>36</sup>.

Una conferma recente di quella lontana "finzione" operata da Carpitella in Molise, si ha in una testimonianza raccolta oggi – ed è questa la seconda fonte che intendo proporre: Rosolina Cirese, cugina di Alberto Mario, allora già sposata con Nicola Savino, stretto collaboratore dello studioso, era presente nell'occasione in cui furono registrate le espressioni del pianto rituale a Ururi; così, a sua volta, la nostra testimone ne racconta oggi, oltre cinquanta anni dopo i fatti<sup>37</sup>:

Nel lontano 1954, in occasione della festa del Legno della Croce, che cade il 3 maggio, andammo ad Ururi, io e Nicola, insieme ad Alberto Mario Cirese, mio cugino, e al prof. Diego Carpitella che stavano raccogliendo il materiale per i "Canti popolari del Molise". Ci ospitò mio suocero e, in casa sua, vennero le donne del luogo per registrare i canti. La registrazione più importante fu quella delle lamentazioni funebri, che anticamente veniva fatta in occasione di decessi da donne pagate dai familiari del defunto. Essendo scomparsa l'usanza fu difficile trovare chi sapeva ancora farle. Quando finalmente si trovarono le donne, queste pretesero che qualcuno facesse il morto perché, dissero, altrimenti loro non riuscivano a piangere. Tocò al prof. Carpitella stendersi su di un tavolo e restare immobile mentre le donne piangevano ed esprimevano il loro dolore. Alla fine Carpitella scese dal tavolo evidentemente sollevato che tutto fosse finito e quando si parlò di ripetere la registrazione, che non era venuta bene, si rifiutò e disse che mai più avrebbe ripetuto una simile esperienza.

Come si vede, la localizzazione si fa più sicura (l'episodio avviene senz'altro in Molise, più precisamente a Ururi), ma alcuni dettagli risultano difformi: Carpitella cita il letto come luogo della sua momentanea "finzione", e vi aggiunge un corredo di candele, assente nella testimonianza raccolta oggi, che, inoltre, pone l'azione sul tavolo piuttosto che sul letto. Interpellata ancora a tal proposito<sup>38</sup>, di fronte alla difformità delle due ricostruzioni, Rosolina Cirese ha replicato di non poter escludere che la memoria di Carpitella potesse essere, all'epoca (oltre cinquanta anni fa, ma ad appena tre mesi dall'evento), più "fresca"; anzi, ha precisato che quella remota descrizione potrebbe essere più verosimile, non in quanto più vicina ai fatti, ma perché risulta pienamente coerente con uno dei tratti meglio percepiti dell'evento, saldamente conservato, ancora oggi, dalla stessa Rosolina Cirese: l'esigenza, ineludibile ed espressa in maniera esplicita dalle lamentatrici interpellate, di ricostruire lo scenario del pianto; su questa condizione la nostra informatrice, oggi, non sembra mostrare alcun dubbio o perplessità. Il che, per noi, costituisce una testimonianza di grandissimo interesse e conferma quan-

to proposto prima: l'azione performativa, nel rito, è l'esito di una specifica tecnica del corpo, lungamente esperita nel tempo e saldamente memorizzata dagli esecutori e interpreti; come tale, può conservare una sua forte autonomia cinesica e motoria, parzialmente indifferente alle reali condizioni emozionali dell'occasione e, invece, fortemente sensibile agli assetti di contesto, allo scenario del rito. Ciò spiega la disinvoltura con cui le lamentatrici arbëreshe riuscivano a piangere, pur in presenza di un morto finto, e in assenza di un lutto vero<sup>39</sup>.

D'altra parte, una comparazione delle due testimonianze citate consente una ulteriore riflessione: per gli studiosi, l'azione sul terreno produce un repertorio di esperienze – anche emozionali, non solo metodologiche e applicative – mobili e fluide, che si trasformano nel tempo e acquisiscono ulteriore senso in conseguenza delle molteplici occasioni che vengono a porsi, successivamente, nelle pratiche della rilevazione. Come si vede, la medesima esperienza (occorsa il 2 maggio 1954) che tanto disagio aveva suscitato nel ricercatore<sup>40</sup>, appena tre mesi dopo (16 agosto) alimenta una condizione emotiva di segno assai diverso: quella occasione di forte disorientamento si era rapidamente trasformata in tema narrativo di dialogo, nel rapporto amichevole con nuove informatrici, fondando una linea di continuità nel vissuto dello studioso, da cui questi poteva trarre una certa sicurezza nel confronto, e che incuriosiva, altresì, le sue interlocutrici, alimentando uno scambio "alla pari", di reciproca curiosità. E lo stesso Carpitella, tre mesi dopo, aveva ormai assunto come una sua propria scelta intenzionale e consapevole (così, dal suo raccontarsi, appare la decisione di porsi sul letto per la "finzione" rituale) un'azione che, invece, originariamente (così è nella testimonianza di Rosolina Cirese), sembra essere stata, piuttosto, la faticosa e inevitabile replica (assunta quasi oborto collo) a una ineludibile richiesta altrui (la perentoria esigenza delle lamentatrici arbëreshe di poter agire in uno scenario verosimile).

Ne esce, mi pare, il profilo di una etnografia calda, si potrebbe pensare forse addirittura invasiva, comunque molto partecipante, che non si arrende e arresta davanti all'impossibilità di osservare il rito in atto, pur di documentarne alcune espressioni, e che non rifugge da una interlocuzio-

ne "affettuosa" con gli informatori sul terreno. Un agire assai incisivo, dunque, che, nella lunga esperienza di terreno accumulata da Carpitella, si affianca a un altro modo di essere attivo nella rilevazione, che pure voglio ricordare in questa sede: si tratta della scelta – anch'essa rilevata, e di segno opposto – di ridurre al minimo la propria azione, restare immobili e rendersi invisibili nello spazio osservato. Così Clara Gallini ha avuto modo di descrivere questo ulteriore e specifico "registro" dell'azione sul terreno, tratteggiando la presenza di Carpitella nella documentazione fotografica concernente i "viaggi" di Ernesto de Martino:

Più spesso può comparire Carpitella, quasi come necessaria appendice del suo magnetofono. Ed era proprio così, è questa sua 'reale' invisibilità che rende possibile la sua visibilità nelle foto. Io che in anni più tardi ho fatto ricerca con lui, in Sardegna [...], ho ben viva nella memoria questa sua straordinaria, incredibile capacità di letteralmente sparire dalla scena, col suo corpaccio rilassato, trasformato in neutra suppellettile (Gallini 1999: 37).

Del volume che – oltre cinquanta anni dopo<sup>41</sup> – restituisce la Raccolta 23 alle comunità molisane di origine, agli studiosi, ai lettori, è parte preminente l'emozionata intervista che Vincenzo Lombardi ha raccolto conversando con Alberto Mario Cirese: lo studioso racconta lo scenario e i modi in cui fu realizzata la Raccolta, richiamando, commosso, alcune vicende della sua famiglia ed episodi della sua lunga amicizia con Carpitella. A completamento della ricognizione critica si aggiunge il lungo saggio che lo stesso Lombardi dedica ai documenti sonori albanesi qui pubblicati: si rende conto degli studi condotti sulle espressioni cantate e gli usi cerimoniali, proponendo una possibile definizione delle occasioni specifiche della ritualità nuziale, così come era praticata dagli Albanesi del Molise; si richiamano le diverse testimonianze storiche pertinenti, si segnala e ricostruisce il precoce interesse dei glottologi fin dalla seconda metà dell'Ottocento, capace, pur episodicamente, di far emergere le espressioni arbëreshe del Molise alla consapevolezza più ampia del Paese; si rende conto altresì delle ricerche di cui queste espressioni sono state oggetto, in passa-

to e più recentemente, presso non pochi studiosi locali; si propone, infine, una valutazione analitica dei tratti musicali tipici di alcuni generi (canti di nozze, lamentazione, ninna-nanna).

Il volume è altresì completato dalla ripresa, in appendice, di due testi contermini alla rilevazione condotta sul terreno: il saggio *Sulla musica popolare molisana* di Diego Carpitella e lo studio che Alberto Mario Cirese dedicò all'analisi della "Pagliara" di Fossalto, pubblicati entrambi sulla rivista "La Lapa" (l'ape, nella parlata di Fossalto), che i due Cirese (Eugenio, padre, e Alberto Mario, figlio) eroicamente condussero per oltre due anni tra la Sabina, il Molise e la Capitale<sup>42</sup>. Si tratta di testi che possono essere intesi quasi come una naturale proiezione sulla pagina scritta dei suoni conservati nella Raccolta che pubblichiamo in questa sede; i saggi che proponiamo, peraltro, costituiscono la sicura testimonianza di una attenzione che il Molise difficilmente è riuscito a suscitare, in seguito, con altrettanta rigore, cura e affetto.

Quale contrappunto stretto alla ricognizione operata da Vincenzo Lombardi, e variazione più libera sopra i suoni della Raccolta 23, si possono intendere altri brevi testi che abbiamo ritenuto opportuno riproporre, sempre in appendice, concernenti le espressioni cantate e gli usi cerimoniali delle comunità albanesi presenti in Molise: uno studio del grande filologo e glottologo Graziadio Isaia Ascoli, pubblicato in edizioni distinte su due diverse riviste scientifiche, tra il 1867 e il 1877; due articoli a carattere più divulgativo, pubblicati su testate locali da Enrico Melillo, folklorista e studioso locale (in "Pensiero del Sannio" [1881], "La nuova provincia di Molise" [1882] e anche "La crisalide" [1883]), sicuramente rappresentativi di come si andava lentamente definendo, pur in ambito regionale, e ancora nel secondo Ottocento, un orientamento culturale e un interesse critico più rispettoso verso la presenza e le opere di popolazioni così vicine, pure, non raramente, ignorate ed emarginate. A conclusione di questa appendice si propone un saggio di Nicola Savino<sup>43</sup>, anch'esso tratto da "La Lapa" (1955): come si intende, questa "mitica" rivista si configura sempre più come un'espe-

rienza culturale e critica cui è irrinunciabile guardare, per costruire una storia possibile della regione.

Infine, se è abbastanza conosciuta l'opera di Carpitella come pioniere e maestro della documentazione visuale in antropologia, forse è meno noto che anche Alberto Mario Cirese è stato un appassionato e abile fotografo. Perciò, a chiusura della documentazione concernente la rilevazione del 1954, pubblichiamo alcune fotografie che lo stesso Cirese scattò a Fosalto e Ururi in quei primi giorni di un ormai lontanissimo, "ridente", maggio. A queste si aggiungono altre immagini provenienti da archivi familiari conservati presso le comunità arbëreshe di Ururi e Portocannone.

## Note

1 Nel settembre del 1948, con il supporto tecnico della RAI, il musicologo Giorgio Nataletti aveva promosso la costituzione del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP), presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Roma; si trattava del primo vero archivio sonoro italiano, successivamente (1989) trasformato negli *Archivi di Etnomusicologia* dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, di cui Diego Carpitella è stato il primo Conservatore. Per una ricostruzione delle attività degli Archivi, cfr. Ferretti 1993: 13-30.

2 Dal catalogo e dalle schede analitiche allegate ai nastri originali su cui fu incisa l'intera Raccolta risultano, senza possibilità di equivoco, le date proposte (1 e 2 maggio 1954); cfr. *Folk. Documenti sonori*, 1977: 309-311.

3 Rispetto al *cursus honorum* di Carpitella, Alberto Mario Cirese salì in cattedra abbastanza presto, nel 1961, come Ordinario di Storia delle tradizioni popolari presso l'Università di Cagliari; da qui è passato successivamente a Siena e quindi a Roma "La Sapienza", di cui è oggi Professore Emerito. Carpitella, invece, dopo alterne vicende didattiche presso l'Accademia Nazionale di Danza e il Conservatorio di musica "Santa Cecilia" in Roma, e incarichi molteplici presso Università diverse (Trento, Chieti, Roma), divenne Ordinario di Etnomusicologia molto più tardi, ancorché primo nell'ordinamento universitario italiano, nel 1976 presso "La Sapienza" di Roma. Le operazioni concorsuali che lo portarono in cattedra sono raccontate dallo stesso Cirese in una intervista raccolta da Eugenio Testa in ricordo di Giovanni Battista Bronzini, anch'egli partecipante allo stesso concorso (Cirese 2003). Fino alla metà degli anni Cinquanta, quando si colloca la Raccolta 23, Cirese insegnava nella scuola secondaria e, congiuntamente, svolgeva un'intensa attività di amministratore presso il Comune e la Provincia di Rieti. Le complesse e lunghe vicende, nonché le laboriose alleanze e solidarietà accademiche, che condussero alla istituzione della cattedra di Etnomusicologia presso l'Università "La Sapienza" di Roma sono ricostruite in Ziino 2003. Per una valutazione delle ricerche e del magistero di Carpitella cfr. Agamennone, Di Mitri (a cura di) 2003.

4 La Raccolta 18/AEM è stata pubblicata in CD con il titolo *Musiche di tradizione orale. Basilicata*, a cura di Giorgio Adamo e Carlo Marinelli, Discoteca di Stato, Istituto di ricerca per il teatro musicale, Melodram, CD 991/2, 1993.

5 Anche la Raccolta 22/AEM è oggetto di un volume, di pubblicazione recentissima: cfr. Ricci e Tucci (a cura di) 2005.

6 La Raccolta 16/AEM (1951) comprende preziose musiche eseguite con "le ciaramelle" (un tipo locale, altrove non rilevato, di zampogna a due canne, senza bordone), una lamentazione funebre raccolta a Preta di Amatrice, il Pianto di Mascioni e di Amatrice, la Moresca di Contigliano e alcune meravigliose polifonie vocali femminili; la Raccolta 21/AEM (1953) conserva canzoni narrative, una lamentazione funebre raccolta a Colle di Tora e alcune polifonie della mietitura; per uno studio sulla lamentazione funebre locale, cfr. Cirese 1953 e Palombini 1989.

7 Alberto Cirese compose e pronunciò personalmente l'elogio funebre, il 9 agosto 1990, sulla scalinata della Facoltà di Lettere dell'Università "La Sapienza" di Roma, nel corso dei funerali di Carpitella. Dal lungo testo, conservato dallo stesso Cirese, traggio un breve passo che mi pare non solo assai emozionante, ma, altresì, rappresentativo del rapporto di prossimità/contiguità che ha segnato la vita dei due studiosi: "Così come era sommerso ed intenso il tuo ricordare, anche dopo lunghi silenzi. Ed era il ritrovarsi fraterno, come se il tempo non fosse passato. Un viaggio nel cuore della Sabina, trent'anni fa. La neve ci chiuse. Restammo sospesi: non più responsabili, in un limpido cristallo di luce irreali. Quante volte m'hai detto che dovevamo rifare quel viaggio? 'Vience dumane, vience a cunsulare', dice un pianto funebre che anche a te piacque: vience dumane Diego, vience a cunsulare, che quel ritorno lo dobbiamo ancora fare".

8 La registrazione della "Pagliara" di Fossalto è nel disco microscolto *Northern and Central Italy and the Albanians of Calabria*, Columbia KL 5173, "The Columbia World Library of Folk and primitive Music", 1957, vol. XV: brano 28. Lomax e Carpitella, nel loro lungo viaggio di ricerca, non toccarono affatto il Molise, fra le poche regioni italiane a essere escluse (Basilicata, Sardegna e, appunto, Molise): ciò, probabilmente, perché l'area molisana era già stata oggetto di indagine per la Raccolta 23, realizzata due mesi prima che iniziasse l'esplorazione Lomax-Carpitella. Tuttavia, i due dischi *long playing* pubblicati per "The Columbia World Library of Folk and primitive Music" (voll. XV e XVI) hanno un carattere antologico e accolgono anche registrazioni realizzate da altri ricercatori. Alan Lomax fu del tutto estraneo alla registrazione originale: probabilmente, perciò, la foto che ritrae i protagonisti della "Pagliara" di Fossalto deve essere apparsa a entrambi (Carpitella e Lomax) particolarmente "intensa", e sufficientemente rappresentativa in sé, come efficace visualizzazione di un fare rituale fortemente emozionante.

9 A tal proposito cfr. Tucci e Messori 1985: 134-137.

10 Una trascrizione della musica della "Pagliara" di Fossalto è in Carpitella 1961 e Leydi 1973; per una valutazione critica di queste trascrizioni musicali cfr. Agamennone 1989.

11 Per quanto concerne la documentazione molisana cfr. Cirese 1957: 99-117.

12 Sui tratti stilistici delle ninne nanne cfr. Biagiola 1981 e 1989.

13 Sottolineo questa condizione ritmica che, mi pare, costituisca uno dei non molto numerosi esempi di ritmo *akzak* (così i musicologi definiscono i ritmi dispari o asimmetrici, da una espressione turca che indica originariamente una deambulazione zoppicante) nella musica tradizionale della penisola italiana.

14 La categoria "canti di lavoro" può apparire problematica e piuttosto generica, lo riconosco: in questa sede si indicano così le espressioni cantate che si ritiene siano connesse ad attività di lavoro (prevalentemente in aree rurali); in particolare, per l'attribuzione alla tassonomia relativa, tra gli indicatori privilegiati si pongono: la descrizione che ne fanno gli stessi esecutori (dedotta dalle schede di terreno, conservate in archivio), i modi di esecuzione, la presenza di versi con riferimenti espliciti ad azioni e ambienti produttivi;

vi; non risultano, nei documenti fossaltesi, espressioni cantate ad azione euritmica (nelle quali il ritmo del canto coincide con il gesto e l'azione produttiva: una condizione, peraltro, piuttosto infrequente e propria di categorie e azioni produttive molto specifiche e localizzate). Le stesse espressioni possono essere anche definite come "canti durante il lavoro": questa categoria, più estesamente, può rappresentare sia le espressioni cantate durante effettive operazioni produttive, sia durante le pause relative, con modi esecutivi simili, agevolmente transitabili dall'una (lavoro) all'altra (pausa) situazione.

15 Per una ulteriore riflessione e documentazione concernente queste procedure di canto di gruppo in ambiente rurale, durante il lavoro, cfr. *L'esperienza del gruppo e l'epopea del canto contadino*, in Agamennone 2005 (a cura di): 58 e sgg.

16 Si immagini, all'ascolto, che l'esecuzione a due sole voci alterne documentata in questa Raccolta, sia integrata da una partecipazione assai più numerosa, pari a tutte le persone presenti in un fondo rurale per attività di lavoro all'aperto. A proposito di questa partecipazione "di massa" al canto di gruppo in grandi spazi, si veda la testimonianza di Cirese, nell'intervista riportata in questa sede: "L'onda sonora dei cori fossaltesi, e anche negli altri paesi intorno, mi ritorna ancora nettissima. Era un bel cantare...". Per una riflessione su questo fare musicale in rapporto con lo spazio, più o meno consciamente sentito e verbalizzato, relativamente a una regione contermina, cfr. Di Virgilio 2000.

17 Si ascolti la combinazione delle voci in cadenza, con un'intonazione di terza "neutra"; un'occorrenza simile si rileva anche in altre espressioni polifoniche di questa Raccolta (br. 14, 17, 19)

18 In generale, sui repertori cantati albanesi in area molisana, cfr. Cirese 1957: 121-189.

19 Ringrazio Nicola Scaldaferrì, per questa segnalazione.

20 Modi simili, peraltro, si rilevano anche in aree ben lontane: diffusamente, ad esempio, nel Maghreb, con partecipazione sociale larghissima, pur se con prevalenza femminile.

21 Cfr. Carpitella 1955: 22; in effetti, è difficile non tenere nel dovuto conto questa valutazione: tra gli informatori di Portocannone, Aurora Critani, presente in più documenti sonori (è sua la voce di una lunga sequenza di scongiuri [CD/tr. 30] e nell'intervista condotta da Carpitella [CD/tr. 31], nonché di una breve lamentazione [CD/tr. 32]), aveva, all'epoca della Raccolta, 90 anni.

22 Come ho già segnalato, questa Raccolta è ora oggetto di un volume specifico: cfr. Ricci, Tucci 2005. Sulla musica degli arbëreshë della Calabria cfr., pure, De Gaudio 1993.

23 Così Carpitella: "A questo proposito, molti sono d'accordo, e a ragione, che la conservazione del patrimonio tradizionale delle comunità albanesi della Calabria sia dovuta in parte alla presenza continua e in un certo senso efficiente del clero di rito orientale. Questa può essere una ragione; in ogni caso ne andrebbero esaminate delle altre" (1955: 22; ora anche in appendice al presente volume).

24 Cfr. Carpitella 1955: 22.

25 Su questi documenti cfr. la riflessione proposta da Vincenzo Lombardi, in questa sede.

26 Altre testimonianze di oscillazione bilingue, nella documentazione molisana conservata nella Raccolta 23, si hanno nel "canto per la corsa dei carni" (CD/tr. 38), nelle

interviste (CD/tr. 31, 45-46), probabilmente in conseguenza della interazione con l'intervistatore (Carpitella), e nella sequenza di scongiuri (CD/tr. 30).

27 Il lamento di Ururi è stato analizzato da Sandro Biagiola, che ne ha realizzato una trascrizione musicale della seconda sequenza versica (1996: 22).

28 Su questa "aria di famiglia" che informa le strutture musicali delle espressioni femminili concernenti la ritualità della casa e della famiglia, e che sembra estendersi fino a connotare le stesse ninne nanne, cfr. le valutazioni proposte da Vincenzo Lombardi in questa sede.

29 Per ulteriori considerazioni intorno a questa singolare prossimità/contiguità tra le espressioni cantate delle nozze e del pianto cfr. ancora il saggio di Vincenzo Lombardi.

30 L'incipit della melodia (bellissima: si ascolti soprattutto la seconda e terza strofa, in cui l'esecuzione è più sicura e sentita) è costruito sulla successione di salti ascendenti di quinta e sesta minore, una sequenza piuttosto infrequente, non solo nella tradizione albanese, ma anche nella documentazione romanza.

31 Corse di carri trainati da coppie di buoi, con percorsi non raramente in salita, si tengono in diverse località, non solo albanesi (celebre è la corsa di San Martino in Pensilis, un paese di pertinenza romanza); assai interessante, inoltre, è la festa di san Pardo a Larino, con una lunga teoria di carri trainati da buoi e addobbati a festa, che percorre le vie del paese durante tre giorni consecutivi (cfr. *Due laudate* 1984).

32 Nella Raccolta 23 si conserva testimonianza della celebrazione di una vittoria conseguita dalla fazione dei cosiddetti "Giovanotti", contrapposta alla fazione – soccombente, nell'occasione rievocata – dei cosiddetti "Giovani" (CD/tr. 38).

33 Per la versione lucana cfr. Scaldaferrì 1994; per la versione calabrese cfr. Ferrari (a cura di) 1959; per la documentazione balcanica – dove il testo, soprattutto in area *geg*, è conosciuto come "Ymer Aga" – cfr. Skendi 1954. Sull'epica albanese, nel contesto dell'epica balcanica, cfr., pure, Scaldaferrì 2003. Sulla collocazione all'interno del rituale di nozze arbëresh di questo testo, altrimenti appartenente al repertorio epico, cfr. le osservazioni proposte da Vincenzo Lombardi.

34 Lo studioso e le sue informatrici si riferiscono a un'azione propria del pianto rituale: si tratta della oscillazione di un fazzoletto, tenuto tra le braccia distese, esercitata su un asse orizzontale da sinistra a destra e viceversa, e ritmicamente governata da una misura binaria.

35 Nel nastro, Carpitella cita anche Lomax, che definisce "il professore", di cui, nell'occasione, segnala l'assenza, a causa di una momentanea indisposizione. Nella catalogazione operata dagli AEM questo dialogo è indicato come "intervista sul lamento funebre con esempi" (Racc. 24/B: br. 13); Walter Brunetto ha proceduto a una attenta ricognizione e rinumerazione dei documenti sonori conservati in tutta l'enorme raccolta condotta da Lomax e Carpitella, individuando e censendo anche brani di parlato e dialogo altrimenti non indicati (Brunetto 1995).

36 Così accadeva pure per l'individuazione e registrazione di ninne nanne e altre espressioni destinate all'infanzia; cullare un cuscino, in assenza e in sostituzione di

bambini "veri", richiamava gesti e comportamenti iscritti profondamente nelle memorie del corpo di mamme, nonne, zie: moduli espressivi che, una volta mobilitati, difficilmente si arrestavano o adulteravano, pur in presenza di ricercatori esterni o con l'intervento dei mezzi di registrazione.

37 La testimonianza è stata raccolta a Campobasso nel settembre 2005, da Vincenzo Lombardi – dietro sua sollecitazione diretta – che ne conserva altresì una memoria scritta pervenutagli; da quella memoria, trascrivo in questa sede.

38 Questa ulteriore verifica, su mia sollecitazione, è stata realizzata ancora da Vincenzo Lombardi, nel corso di una conversazione telefonica (29 settembre 2005).

39 L'incomprensione di questa forza intrinseca dell'azione performativa nel rito spiega altresì le diffidenze e le polemiche contro queste e altre pratiche devozionali e religiose, condotte in ambiente cristiano, fin dalle origini.

40 Come s'è visto, Rosolina Cirese, la nostra testimone, descrive senza incertezze il malessere di Carpitella al termine della "finzione", un disagio tale da indurlo a rifiutarsi di ripeterne la registrazione apparentemente non soddisfacente, una scelta che deve essere stata assai impegnativa se si considera il "perfezionismo" quasi maniacale che allora marcava la sua azione di rilevatore. Nei nastri conservati presso gli AEM non sono rari, in testa o in coda ai singoli brani, gli inserti di parlato in cui Carpitella istruisce gli informatori (cantori e strumentisti) sui modi più opportuni di agire nel corso della registrazione, oppure, redarguisce gli stessi qualora la loro azione fosse poco attenta o non si uniformasse alle strette necessità di ripresa: benché sostenuti generosamente dalla RAI, i ricercatori sul terreno erano costretti ad agire in tempi piuttosto ridotti e si trovavano frequentemente nella condizione di dover ottimizzare l'intervento, economizzando il più possibile nel consumo dei nastri, dell'energia delle batterie ecc. Tuttavia, considerato che molte delle espressioni musicali documentate erano ancora vive e che gli esecutori conservavano ottime capacità performative, nel succedersi delle fasi di registrazione non raramente risultava "buona la prima", con la conseguenza di ridurre al minimo le ripetizioni.

41 Una precedente edizione, con profilo editoriale profondamente diverso, si è avuta in Agamennone e Lombardi (a cura di), 2002.

42 «La Lapa», periodico di «storia e letteratura popolare» vissuto tra il settembre del 1953 e il dicembre del 1955, fu legata a Rieti dal lavoro congiunto di due generazioni, quella di Eugenio Cirese, uomo di scuola e poeta dialettale, e quella di Alberto Mario Cirese suo figlio, insegnante anch'egli e poi studioso universitario di Tradizioni Popolari e di Antropologia, ma aveva alle spalle anche un rapporto profondo con il Molise, patria natale del primo dei due promotori e patria «culturale» per ambedue. Non a caso al Molise sarà dedicato il numero 1/2 del 1955, insieme documento sulla cultura popolare di una regione e ricordo del poeta scomparso, che aveva fondato la rivista. «La Lapa» è stata dunque nella sua genesi una rivista *doppiamente* «di provincia». Nata e vissuta in una casa di Rieti, con dietro il ricordo del Molise, trasferitasi solo nell'ultimo anno nella Capitale, la rivista fu «provinciale» in un senso di cui sempre più

apprezziamo il valore, giacché fu da subito capace di intersecare tradizioni di studio e temi regionali e locali con i fermenti della cultura italiana ed europea, e seppe costruire nel piccolo delle sue pagine, una immagine nuova della poesia dialettale, come forma potente di umanesimo della vita quotidiana, e una immagine nuova dello studio delle tradizioni popolari, in dialogo con altre discipline dell'uomo e parte di un ampio disegno intellettuale legato alla ricerca scientifica e insieme organizzazione della cultura, all'impegno sociale ed umano" (Clemente 1991: 9).

43 Nicola Savino, insegnante e preside arbëresh (è sua la voce presente nell'intervista [tr, 31], in cui funge da interprete a Diego Carpitella), come s'è visto, era legato ad Alberto Mario Cirese da vincoli di parentela (ne aveva sposato la cugina Rosolina Cirese, anch'essa già ricordata in questa sede, per la sua preziosa testimonianza sulla rilevazione del pianto a Ururi); è stato altresì informatore prezioso e attivo consulente dello studioso, nel corso della sua indagine sulle comunità arbëreshe molisane, durante gli anni 1954-57.

## Gli studi sulle espressioni arbëreshe del Molise: una lunga e frammentaria continuità

Il recente risveglio di interesse per il patrimonio culturale delle minoranze linguistiche italiane ha condotto verso un potenziamento delle iniziative di ricerca concernenti le "isole" alloglotte locali. In Molise questo processo riguarda le comunità arbëreshe e croate: l'attenzione per il loro patrimonio culturale e gli studi relativi non sono stati particolarmente intensi e frequenti, in passato. Negli ultimi anni, l'attivazione di progetti dedicati alla valorizzazione dei tratti identitari di tali comunità, anche attraverso l'apertura di contatti diretti con i territori di provenienza d'oltre Adriatico, la creazione di specifici percorsi formativi di livello universitario, una complessiva maggiore sensibilità verso il recupero, la conservazione e catalogazione del patrimonio documentario e di quello demo-etno-antropologico di interesse regionale, hanno prodotto alcune iniziative di ricerca finalizzate allo studio dei giacimenti culturali tramandati dalle comunità arbëreshe e croate del Molise. Tuttavia, le espressioni di interesse etnomusicale; nonostante alcuni lavori già pubblicati (Agamennone e Lombardi 2002, Lombardi 2002 e 2002a), attendono ancora uno studio di maggiore penetrazione e portata.

Se le "difficoltà materiali delle comunicazioni" e la "discriminazione culturale dei ceti egemonici nei confronti dei gruppi subalterni", unite alle "resistenze dei ceti periferici e subalterni alle imposizioni civilizzatrici dei ceti egemonici", sono alla base delle motivazioni che Alberto Mario Cirese individua per spiegare la formazione dei "dislivelli interni di cultura" (Cirese 1973: 21-24), ciò è doppiamente vero nel caso delle comunità arbëreshe,

oggetto di questo lavoro: agli aspetti problematici già indicati dall'antropologo molisano, è inevitabile sommare lo storico isolamento territoriale del Molise e le relazioni non sempre facili con le comunità romanze<sup>1</sup>.

Per quanto concerne le espressioni cantate, e più in generale, la tradizione etnomusicale, le testimonianze più importanti si collocano sempre a seguito di visite dirette alle comunità alloglotte molisane. Fra le più significative, si possono indicare quelle di Graziadio Isaia Ascoli nel 1864, Errico Melillo fra il 1880 ed il 1881, Michele Marchianò nel 1902, Athos Foco Mainardi nel 1910<sup>2</sup>, Maximilian Lambertz fra il 1913 ed il 1914 e infine, nel 1954, la rilevazione di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese. Quest'ultima ricognizione, da un lato consolida l'esplorazione etnomusicale del primo studioso, già rivolta alle comunità arbëreshe di Calabria e Basilicata, dall'altro conclude un ampio progetto di ricerca, dedicato a tutte le comunità molisane, già avviato da Eugenio Cirese (Cirese E. 1953), padre di Alberto Mario, con il supporto di numerosi collaboratori; dopo qualche anno, questo lavoro troverà il suo compimento editoriale nel secondo volume de *I Canti popolari del Molise*<sup>3</sup>. L'attenzione rivolta ai comuni arbëreshë ha l'obiettivo programmatico di rendere noto il "patrimonio dei canti popolari che queste comunità ancora conservano e tramandano, sia perché poco se ne è raccolto, sia perché quel che sin qui è stato pubblicato dall'Ascoli, dal Marchianò e dal Lambertz o è ignorato o è difficilmente accessibile" (Cirese 1957: 121). Oggi, questa constatazione di Alberto Mario Cirese, nonostante il suo rilevante impegno di ricognizione e studio, appare, ancora, largamente pertinente. Altrettanto viva resta una sua raccomandazione di metodo che sottolinea l'impossibilità di "avventurarsi in ricerche senza dubbio complesse senza la collaborazione stretta dell'albanologo e del musicologo" (Cirese 1957: 121).

Fra le prime testimonianze dirette sull'esistenza delle comunità arbëreshe molisane si può segnalare quella dell'abate Serafino Razzi che attraverso la fascia costiera del territorio molisano, all'epoca appartenente alla Capitanata<sup>4</sup>, diretto verso il Gargano. Nel resoconto del suo *Viaggio a Santo Angelo nel Monte Gargano* svolto nel 1576 scrive di aver visita-

to il "casale murato di Campo marino" abitato da *greci*<sup>5</sup>. La definizione di *greci*, come spiegherà successivamente Giovanni Andrea Tria vescovo di Larino nelle sue memorie del 1744 (Tria 1989: 412), è legata al rito *more grecorum et iuxta ritum Orientalis Ecclesiae*<sup>6</sup>, che sarà ulteriore causa di discriminazione, sia da parte delle comunità romanze, sia da parte dei convertiti al rito latino appartenenti alle stesse comunità arbëreshe<sup>7</sup>. Dalla cospicua mole di documenti archivistici o bibliografici individuati e citati da molti studiosi emergono labili tracce, benché non rare, per una ricostruzione della cultura tradizionale (Di Lena 1996: 630-654). Una, di particolare rilievo, anche dal punto di vista etnomusicale, già segnalata da Alberto Mario Cirese (1955: 19 e 111), è la testimonianza fornita nel 1744 dal citato vescovo Tria su alcuni aspetti degli usi funebri osservati dagli abitanti di Portocannone<sup>8</sup>. Tuttavia, bisognerà aspettare oltre un secolo affinché la temperie culturale generale facesse maturare una diversa attenzione per le espressioni culturali tradizionali, in particolar modo verso le problematiche delle lingue e culture minoritarie e, pertanto, permettesse la produzione di studi dai quali è possibile, oggi, estrapolare dati e indurre congetture di interesse etnomusicale<sup>9</sup>.

## 1. I primi interessi

Tra la metà del XIX secolo e gli anni immediatamente precedenti la Grande Guerra le comunità arbëreshe molisane sono meta di visite da parte di non pochi studiosi, che hanno lasciato una documentazione piuttosto consistente e interessante. Con almeno due decenni di anticipo rispetto agli interessi dell'etnomusicologia, sulla spinta del clima e della cultura positivista dell'Ottocento la linguistica avvia una ricognizione di tipo comparativo. Il fervore documentario e classificatorio evidenzia una grande quantità di testimonianze, confortate dalla rilevazione sul terreno. Rispetto alla più ristretta realtà molisana ne restano, degne di nota, almeno due. La prima è quella di Giovenale Vegezzi Ruscalla che – nel suo lavoro sulle comunità slavo-molisane, pubblicato nel 1864 – accenna agli insediamenti albanesi di *Epiroti* o *Schipetari*, sottolineando come, fino a

quel momento, nessuno, tranne Giovanni De Rubertis (1856) per le comunità croate, ne avesse fatto menzione, neppure il "chiarissimo professore Ascoli". Risalgono allo stesso anno due notizie pubblicate sulla "Rivista italiana ch' esce a Torino", di Domenico Comparetti e di Graziadio Isaia Ascoli<sup>10</sup> che, proprio nell'ottobre del 1864, compie la sua visita presso le comunità molisane (Vegezzi-Ruscalla 1864: 6 e sgg).

Gli studi linguistici dell'epoca rivelano uno stretto rapporto con quelli di interesse folklorico: i linguisti si occupano attivamente di canti, fiabe e tradizioni locali. Così accade per Graziadio Isaia Ascoli: il linguista goriziano porta alla più compiuta applicazione la concezione del *sostrato etnico*, formulata da Costantino Nigra, che attribuisce maggiore importanza alla "storia del testo e delle sue variazioni attraverso il tempo" piuttosto che "al tema o all'argomento trattato"<sup>11</sup>. Graziadio Isaia Ascoli, nella sua visita in Molise, raccoglie materiali sia presso le comunità croate sia presso quelle arbëreshe. Nel marzo 1867 pubblica un articolo dal titolo *Saggi ed appunti sulla rivista "Il Politecnico" di Milano*<sup>12</sup>: dopo aver analizzato il *Saggio di grammatologia comparata sulla lingua albanese* (1864) di Demetrio Camarda<sup>13</sup>, evidenzia che nell'opera "non vi sono rappresentate le colonie albanesi delle province orientali del napoletano", due delle quali, scrive, "Montecilfone (2727 ab.) e Portocannone (2159), nel Molise, io ho potuto toccare in una mia rapida scorsa dell'ottobre 1864" (Ascoli 1877: 70). Benché rapida, la visita fu molto accurata e attenta, tanto che Ascoli annota: "conservo sempre, con piena fedeltà, quella lezione e quella pronuncia, che ho ripetutamente sentito". Con sensibilità e competenza, lo studioso fotografa la condizione di decadenza del canto tradizionale e, pur lasciando qualche speranza, scrive: "La canzone popolare viene morendo fra questi coloni; ma dei resti, non ispregevoli, se ne potrebbero ancora salvare"<sup>14</sup>. Il riferimento riguarda soprattutto i testi verbali, ma risulta significativo anche per la relativa intonazione musicale; non è così, a suo giudizio, per ciò che concerne i dispositivi cerimoniali connessi: in un passo successivo, infatti, osserva che "se [sono] impalliditi i canti, non troveremmo però alterata, nel Molise, la fierezza, o anche la ferocia del costume albanese" (Ascoli 1877: 75).

Con l'aiuto dell'arciprete Antonio Martini, lo studioso raccoglie tre testi a Montecilfone: un canto di corteggiamento, un frammento analogo, un canto per l'arrivo della sposa compreso nel cerimoniale di nozze; inoltre annota l'uso funebre di porre un anello o una moneta in bocca al defunto (la *denáke* degli antichi Elleni). A Portocannone, con l'aiuto di Achille Campofreda, ricava una lezione "compiuta ma assai povera" di *Costantino il piccolo*, cantata da Gaetano Acciajo.

Il primo canto trascritto da Ascoli (qui riportato con le varianti della versione del 1877) ci consegna le parole che "dice alla bella l'innamorato di Montecilfone"<sup>15</sup>:

*Móri mess bhóghza figi pe  
móri buz kúkicza gjírši  
çi je a bukëra lumja ti  
je ndör kjegh  
e bön dit p'r d'ë*

O tu dalla vita sottolina, *come* fili di refe,  
o tu dalle labbra rossine, *come* ciliege;  
come sei bella, beata te;  
tu se' in cielo  
e fai luce in terra

Il testo, così come raccolto da Ascoli, appare di particolare interesse: né in tale forma, né come variante, risulta rilevato successivamente, potendosene rintracciare solo una presenza frammentaria. Il terzo verso, benché variamente trascritto, sembra aver conservato una maggiore persistenza: compare come primo verso in un canto di Ururi (*Çë je e bukëra, e lumja ti*, raccolto nel 1954; cfr. Cirese 1957: 134-135, trascrizione num. 551) e in un testo ancora vivo nel 2001 (*Çë je e bukëra, e lumeza ti*; cfr. Fiorilli, 2001: 56). Michele Marchiand<sup>16</sup> riporta una variante dei primi due versi, raccolta a Campomarino<sup>17</sup> e Portocannone<sup>18</sup>; una versione più estesa del secondo verso è all'interno di un testo cantato a Portocannone: *ata buza e kuqe / e kuqe si gjershi* (Cirese 1957: 136-137, num. 554). La versione trascritta da Ascoli potrebbe essere intesa come la combinazione di due canti diversi aggregati occasionalmente dall'informatore, oppure, come un testo successivamente decaduto e conservato solo frammentariamente. La prima ipotesi sembrerebbe più probabile: a distanza di molti decenni, tracce del testo trascritto nel 1864 persistono in documenti

raccolti in altre due località, Ururi e Portocannone, diverse rispetto a Montecilfone, il luogo originario; del testo proposto da Ascoli non sembra rilevabile oggi alcuna traccia musicale. Uno dei versi trascritti da Ascoli – raccolto anche a Portocannone (Cirese 1957: 136-139) – è compreso in un canto di fidanzamento documentato in questa sede (CD/tr. 37). Ne è interprete Rachele Di Vincenzo, che sembra non conservare memoria della melodia; ne fornisce una versione recitata ritmicamente, forse sostitutiva dell'intonazione cantata: può essere utile rilevare ciò che di questa rimane, nelle fonie dei versi e nella struttura ritmico-metrica<sup>19</sup>. All'ascolto, l'intonazione recitata rivela una articolazione in quattro versi di dodici sillabe, con alternanza di gruppi di 5+7, 6+6 (contrazione delle 7+7 sillabe nel verso 2), 7+5, 6+6 sillabe; la conclusione della sequenza versica è nell'accelerazione dei quattro versi finali (5/5/5/7 sillabe), in una successione di quattro coppie di rime bacciate<sup>20</sup>:

1 Shì çè kapile / ke të varenj me mällez	5+7	(a)a
2 mällez e trendafile, / trëndafile v e gjällez	6+6	(a)a
3 e bårdh e bardh si kárta, / òljaz ató si	7+5	b
4 ajò buz e kúqe / e kúqe si gjírshi.	6+6	b
5 Pjèti ^ i dèrvitur	5	c
6 lèsht fare nxljtur	5	c
7 hàp ato dóra	5	d
8 i lumi ù çë òmóra <sup>21</sup> .	7	d

## 2. Una possibile danza nuziale.

### Ascoli, Marchianò, Lambertz

Graziadio Isaia Ascoli raccoglie altri testi a Montecilfone da "due popolani" che li "raccozzavano in modo bizzarro". *Ti p'nzonn ke fle* [Tu pensi che io dormo] è considerato a Montecilfone un canto d'amore: se ne è conservata memoria, con alcune varianti, fino a tutti gli anni Sessanta del Novecento<sup>22</sup>. L'ultimo testo trascritto è *Váge váge kurkusságe*, così

ne scrive lo studioso: "*Bella, bella vezzosa* è la traduzione che i Montecilfonesi mi dettarono, e io sono ben lungi dallo stimarmene sicuro" (Ascoli 1877: 72-73); aggiunge ancora, senza ulteriori spiegazioni, che a Montecilfone lo "cantano all'arrivo della sposa". In effetti, il testo risulta legato al complesso cerimoniale di nozze praticato – fino a non molti decenni orsono – presso le comunità arbëreshe molisane, ma il senso dell'annotazione non pare univoco. Più precisamente, infatti, alcuni autori collocano il canto – trascrivendo diversamente: *Vari vari kurkuzari* – nel momento in cui la sposa esce dalla chiesa, dopo la celebrazione della liturgia della Messa, allorché si svolge il cerimoniale dell'offerta del vino da parte del compare e si pratica la rottura della bottiglia, dopo che gli sposi ne avevano bevuto, all'augurio *Gjacu arbresh i sprishur rroft e shtoft* [Il sangue albanese disperso viva e cresca] (Di Lena 1972: 105). Altri studiosi – diversamente, e più coerentemente con l'annotazione del glottologo goriziano – collocano l'esecuzione *all'arrivo della sposa* in chiesa, prima tappa dopo l'uscita dalla casa paterna, estendendo l'interpretazione a tutte le comunità arbëreshe molisane.

Per un più preciso posizionamento cerimoniale, si è tentato un confronto tra diverse fonti – è disponibile un consistente repertorio di trascrizioni –, prendendo in considerazione alcune espressioni presenti nei versi cantati; è stato possibile, perciò, individuare due versioni distinte, caratterizzate da uno stesso incipit, che, nel corso degli anni, sembrano essersi fuse in un testo unitario. Se ne propone una valutazione nella tavola sottostante, in cui si indicano le fonti relative, le denominazioni (coincidenti con l'incipit del testo verbale) e traduzioni come proposte dagli autori: da queste è possibile desumere le relative indicazioni di genere. Il canto è fra i più conosciuti e diffusi ancora oggi e risulta essere fra quelli maggiormente rivisitati e proposti dai gruppi di revival della canzone arbëreshe molisana.

G. I. Ascoli (Testo A)	<i>Váge váge kurkusságe</i>	Bella bella vezzosa
G. De Rada (Testo A)	<i>Vale vale tórcuzale</i>	Traduzione incerta
M. Lambertz (Testo B) <sup>23</sup>	<i>Vaghe vaghe Kurkussaghe</i>	Ringel Ringel Reihe

G. M. Di Lena (Testo A)	<i>Vari vari kurkuzari</i>	Danza danza intrecciata a corda
G. Mastronardi (Testo A e B) <sup>24</sup>	<i>Vare vare tërkuzare</i>	Danza danza a forma di corda
S. Licursi (Testo A+B) [Licursi 1989]	<i>Vare vare tërkuzare</i>	Danza danza in forma di corda
Kamastra/Qifti (Testo A+B) [Kamastra e Qifti 2004]	<i>Valle valle tërkuzale</i>	Danza danza intrecciata a corda

(Versioni esaminate; incipit, traduzione e descrizione di genere; n. b.: i testi Licursi e Kamastra rappresentano la fusione delle due versioni, altrimenti distinte).

Dopo aver accertato l'esistenza di due versioni e due tradizioni del canto, è possibile procedere a ulteriori considerazioni in merito al suo antico utilizzo. Nello scambio epistolare con Ascoli, De Rada scrive che una "canzoncina" con l'incipit *Vale vale tërcuzale*<sup>25</sup> è entrata nell'uso nei giochi infantili<sup>26</sup>; aggiunge che lo stesso testo viene cantato durante la "ridda" che si svolge il giovedì prima delle nozze<sup>27</sup>. Sembra perciò plausibile dedurne un uso cerimoniale per quel particolare tipo di danza che prende il nome di *vallja*<sup>28</sup>, presso le comunità italo-albanesi. Si svolgeva in particolari occasioni: durante la settimana prima delle nozze, il giovedì, ma anche in altri giorni della *java e nuses* [settimana della sposa]; peraltro, la cerimonia del giovedì è dedicata al prelievo del corredo e alla vestizione del letto: è documentata da Errico Melillo, che descrive come la cerimonia venisse eseguita da donne che "van cantando canzoni in mezzo agli spari ed al suono di tamburini"<sup>29</sup>. La possibile definizione di genere del canto, inoltre, rinvia a una fase specifica del cerimoniale di nozze praticato a Montecilfone, allorché con la *tërkuza* [fune]<sup>30</sup> veniva sbarrato il percorso verso la chiesa alla sposa che provenisse da altro luogo. Il cerimoniale, che aveva un corrispettivo per la sposa che prendeva marito fuori dal luogo di residenza<sup>31</sup>, marcava assai nettamente le appartenenze, indice possibile di comportamenti sociali improntati a prudenza e scarsa permeabilità, sia all'interno che verso l'esterno, presso co-

munità minoritarie e demograficamente assai circoscritte (Di Lena 1983). La riduzione – negli ultimi decenni – di non poche differenze fra le diverse comunità arbëreshe molisane, ma soprattutto fra *Lëtinj* e *arbëreshë*<sup>32</sup>, ha condotto verso una progressiva diminuzione delle necessità di separazione culturale/sociale/familiare, con conseguente attenuazione della rigidità e complessità dei rituali e dei canti relativi<sup>33</sup>: in questo senso, perciò, si può intendere l'attuale stato di persistenza dei due testi ormai fusi insieme ed eseguiti sulla stessa melodia<sup>34</sup>, pur conosciuti con titoli diversi (*Valle valle* e *Vare vare*) che conservano traccia delle differenze precedenti.

Inoltre, considerando che l'incipit comune alle due versioni comprende un riferimento sia alla danza, sia alla corda (*tërkuza*) – dalla combinazione di questi due motivi, stando alle fonti, è forse possibile desumere il significato di danza *intrecciata a forma di corda* –, si può ragionevolmente collocare il canto in una azione coreutica realizzata durante il corteo nuziale verso la chiesa. Il primo testo (*Testo A*), riportato da Ascoli e poi da Di Lena, in tutte le versioni presenta come secondo verso *Silezi lezi mesi* (espressione non sense) e, oggi, è il solo a conservare una intonazione cantata. Il contesto narrativo fa riferimento al contratto matrimoniale ["per mia figlia mille ducati"] e alla provenienza da altri luoghi ["quando arriveremo in quelle pianure, quando arriveremo in quelle macchie"], per cui sembra plausibile riferirlo all'arrivo della sposa forestiera<sup>35</sup>. Sul *Testo A* sarebbe di particolare interesse un'analisi linguistica più attenta, nonché una collazione fra le diverse lezioni che presentano divergenze non piccole. Inoltre, sarebbe opportuno considerare maggiormente le due traduzioni che lo stesso Ascoli fornisce (1867 e 1877), le quali sembrano rappresentare significativamente il punto di vista cosiddetto "emico", ossia interno alla comunità; più volte, infatti, il ricercatore si trova costretto ad annotare: i Montecilfonesi *volevano farmi dividere [...], mi dettarono [...], intendevano [...], traducevano [...], secondo l'ermeneutica di Montecilfone* (Ascoli 1877: 72-74).

Il contesto narrativo del *Testo B*<sup>36</sup> conserva espressioni indirizzate alla sposa che sta per abbandonare la casa paterna, in funzione consolatoria

["Zitta sposa non piangere"], oppure in funzione esortativa, per l'abbandono della casa ["Prendi licenza da tua madre, da tuo padre, è suonata la terza campana, scendi sposa e va a sposare"]. Il testo sembra coerente con il canto eseguito dai invitati che aspettano la sposa, denominato "Il buon viaggio", e collocato proprio in tale occasione rituale: "Quando la sposa esce definitivamente dalla casa paterna per recarsi in chiesa, i invitati cantano una canzone tradizionale albanese *Il buon viaggio*, e si spara una lunga e forte batteria" (Melillo 1882: 3).

Un altro testo, ancora connesso all'abbandono della casa paterna – potrebbe corrispondere anch'esso alla canzone conosciuta come *Il buon viaggio* – è in un *Canto nuziale*, raccolto dalla "viva voce del popolo" e trascritto da Michele Marchianò; si tratta di *Zāmi fighë të këndōmi* [Diamo principio al cantare]<sup>37</sup>; l'autore rileva che la "poesia nuziale [...] nella letteratura popolare delle colonie d'Italia ci si presenta molto mossa e, vorrei dire, molto saltellante" (Marchianò 1911: 78), con riferimento, si può ragionevolmente ritenere, all'azione coreutica in cui si eseguono i canti stessi.

Peraltro, ad avvalorare il legame fra canto e danza, oltre l'esplicito riferimento contenuto nei titoli e traduzioni proposti dai diversi autori, concorre la versione che raccoglie e pubblica Maximilian Lambertz dopo la sua visita alle comunità molisane compiuta fra il 1913 ed il 1914<sup>38</sup>. Il ricercatore che, probabilmente, ha modo di verificare sul posto la collocazione cerimoniale del canto, trascrive l'incipit *Vaghe vaghe Kurkussaghe* e traduce in tedesco *Ringel Ringel Reihe* (il sostantivo *Ringel* può essere inteso come piccolo anello, anellino, cerchietto; *Reihe* sta per fila). La traduzione tedesca non sembra possa essere intesa in senso letterale, ma rimanda a un significato diverso e più ampio della semplice traduzione dell'incipit<sup>39</sup>. Lambertz, avendo probabilmente assistito direttamente a una *vallja*, può aver sintetizzato e inteso rappresentare, nel titolo proposto, entrambi gli elementi strutturali della danza (la fila e il cerchio sono, infatti, le due figure coreutiche della *vallja*); inoltre, il riferimento possibile a piccoli cerchi (*Ringel*) disposti in fila (*Reihe*) rinvia alla figura reale e coreutica della catena, immagine presente nella indicazione di genere ricorrente in alcune fonti: "danza intrecciata a forma di corda"<sup>40</sup>. Infine, non

sono disponibili ulteriori elementi che permettano di valutare le trasformazioni e ibridazioni occorse in merito alle espressioni in esame, sia per quanto concerne l'esecuzione musicale<sup>41</sup> che per l'azione coreutica<sup>42</sup>. Attualmente, il testo – corrispondente, come s'è detto, alla fusione dei due testi tradizionali – è cantato in forma dialogica: si alternano le voci corrispondenti ai vari personaggi del "dramma" (la sposa, il padre, la madre, i familiari [coro]), con modi antifonali di esecuzione che ricorrono frequentemente nelle danze cantate d'Albania (Sokoli 1958).

### 3. Canti di fidanzamento e di nozze: il tamburello e altri strumenti

Nella tradizione arbëreshe, il periodo del fidanzamento e i rituali di nozze (Di Lena 1972: 94-108; Mastronardi 1991: 3-6; 2000 e 2000a) sono densi di pratiche cerimoniali accompagnate da canti, spesso accomunati da formule e stereotipi verbali e da medesime melodie. I versi presenti in molti canti di fidanzamento – in particolare il gruppo di varianti legate al testo di Portocannone *Dish bëja një varkettë rrami* [Vorrei fare una barchetta di rame] (Cirese 1957: 138-139), corrispondente al brano *Dish bëja një varket rami* pubblicato in questa sede (CD/tr. 36) – contengono motivi (la benedizione a padre e madre, a padrino e madrina, all'ambasciatore e a chi lo ha mandato) che presuppongono un uso assai esteso, come indica Nicola Savino (Cirese 1957: 157), in varie occasioni del rituale di nozze; questo, sommariamente, comprendeva le seguenti fasi:

- a. adocchiamento [*Të rujtur*];
- b. serenata [*Kënka*] (Cirese 1957: 138-141);
- c. lancio del rametto fiorito [*Fëstuka*]<sup>43</sup>;
- d. richiesta di fidanzamento da parte degli ambasciatori (Cirese 1957: 138);
- e. richiesta ufficiale e consegna dell'anello;
- f. accettazione del partito da parte dei genitori;
- g. entrata dello sposo;
- h. scambio di velo e fazzoletto.

Nella settimana prima del *vunj kuror* [mettere corona], secondo le modalità previste dal rito greco, le cerimonie si concentrano in alcuni giorni come il mercoledì, il giovedì e il sabato. Il rituale del giovedì prima delle nozze, oltre alla stima, prelievo e trasporto pubblico del corredo, prevedeva un'altra delicata operazione, la vestizione del letto, peraltro diffusa e praticata non solo nelle comunità arbëreshe, ma anche in tutta l'area molisana (Cirese E. 1953: 203-204). Sono stati raccolti molti testi verbali legati a questo momento del rituale nuziale, a Portocannone (Marchianò 1912: 158-161) e, soprattutto a Campomarino (cfr. le molte versioni del "canto della rondinella")<sup>44</sup>.

In numerose fonti concernenti le diverse fasi del rituale di fidanzamento e nozze emergono tracce e testimonianze più o meno esplicite sull'uso del tamburello a cornice come strumento per l'accompagnamento del canto e della danza<sup>45</sup>. Nel secondo volume della Raccolta *I canti popolari del Molise*, Cirese segnala di aver registrato a Ururi un canto per "coro con accompagnamento di tamburello e gridi: *buum!*", utilizzato per la preparazione del letto nuziale. Poco oltre scrive: "Non possiamo dare sfortunatamente la trascrizione" (Cirese 1957: 185); si tratta del brano *E zëmra ime rri qet qet* [Il mio cuore sta in silenzio], ora pubblicato in questa sede (CD/tr. 40). L'accompagnamento del tamburello è documentato anche per il canto della vestizione della sposa: "Si cantava, con accompagnamento di tamburelli, mentre si procedeva a vestire la sposa" (Cirese 1957: 164-165, 181), anche se non appare eseguito così nella documentazione sonora prodotta nel presente volume (CD/tr. 26). Tale pratica – che Cirese descrive come "particolare" – ricorre in altri brani pubblicati in questa sede, che, attualmente, i membri delle comunità considerano genericamente quali canti d'amore<sup>46</sup>: il tamburello è presente per Ururi in *Mëm mëm ke zëmëra m'u plas – e* [Oh mamma oh mamma che il cuore mi si è spaccato] (CD/tr. 29) e per Portocannone in *Dish bëja një varket rami* [Vorrei fare una barchetta di rame] (CD/tr. 36). Quest'ultimo canto, insieme a *Dish dija që kishe e ç'ke – e* [Vorrei sapere cosa avevi e cos'hai] (CD/tr. 34)<sup>47</sup>, eseguito senza tamburello, era utilizzato per l'esecuzione della serenata, durante la quale i

cantori dichiaravano ai parenti della futura fidanzata il nome di colui che li aveva mandati (Di Lena 1972: 90).

Le testimonianze dirette e le fonti bibliografiche e documentarie disponibili attestano l'uso del tamburello sia per i canti di fidanzamento, in particolare per la serenata, ambientati generalmente in esterno, sia per quelli del rituale privato di nozze, eseguiti in interno, con una spiccata azione femminile: nella serenata è documentata la partecipazione delle "addette cantatrici col solito tamburo" (Melillo 1882: 3); nella vestizione del letto o della sposa è attestata una esclusiva presenza femminile. Nell'esecuzione dei tre brani che appartengono al rituale di nozze proposti in questa sede (CD/tr. 26, 27, 40), la melodia e la combinazione testo verbale/musica sembrano essere le stesse, ma solo in un documento (CD/tr. 40) la voce risulta accompagnata dal tamburello<sup>48</sup>; all'ascolto, quest'ultima espressione appare come una sorta di ricostruzione, favorita dall'azione di gruppo, della fonosfera tipica del cerimoniale del giovedì prima delle nozze (efficacemente descritto da Melillo): questo "effetto" è ottenuto attraverso l'emissione del *buum!* prodotto dalle voci, imitazione delle "lunghe e forti batterie" di spari, più volte ricordate dai cronisti della *vallja*, che si svolgeva presso le comunità arbëreshe. Lo sfasamento periodico – una sorta di eteroritmia – fra il ritmo del tamburello e quello del canto, che sembra essere libero e indipendente dalla percussione, insieme con l'eterofonia delle voci, sembrano rappresentare sia la profondità del campo sonoro che quella spaziale della scena; è come se il ritmo del tamburello fosse legato a esigenze motorie estranee alla melodia, mentre il canto si ponesse a corredo dell'attività rituale di vestizione del letto, svolta all'interno della nuova casa dal gruppo delle donne: vi si alternano due diverse sequenze ritmiche, secondo una logica che sembra rispondere più coerentemente alle necessità coreutiche dei passi della *vallja*, eseguita immediatamente prima o ancora in fase di svolgimento, all'esterno, durante la contemporanea vestizione del letto<sup>49</sup>. Ben diversa, al contrario, appare la chiara pulsazione binaria presente in altri due brani qui pubblicati (CD/tr. 29 e 36).

La settimana delle nozze, prevedeva un altro importante momento ce-

rimoniale, una sorta di serenata che a Montecilfone prendeva il nome di *Nata Mira* [Buona notte]. Del testo, che iniziava con le parole *Nxë-mi nxëmi bën kalashuni* [Nzemi nzemi fa il colascione] (Di Lena 1972: 95-96), esiste una versione anche a Ururi (Fiorilli 2001: 59-60) e a Portocannone (Cirese 1957: 134-135, num. 548; Belusci 1992: 952). I testi suindicati offrono lo spunto per una riflessione di carattere organologico. Il termine albanese *kalashuni*, nelle fonti tradotto con chitarra o chitarrella, ricorre nei testi di molti altri canti; si riportano i seguenti:

a. Portocannone

*Cëm cëm kalashuni skajeri* [Zum zum chitarrella di cardo] (Cirese 1957: 134-135, num. 549); *U dishë bënë në kolashùn skalëri / E còr-dat discia vùja gjith azàri* [Io volli fare un colascione di cardo/E volli adattarvi le corde tutte d'acciaio] (Marchianò 1912);

b. Campomarino

*Cëm cëm kalashuni skajeri* [Zum zum chitarrella di cardo]; *Cëm cëm kalashuni bën* [Zum zum la chitarrella fa] (Lambertz 1948, I: 359 e Mastronardi 1991: 80-81);

c. Ururi

*Dish bëja një Kalashum akaeri e kordat dish ja vuja* [Vorrei fare una chitarra e le corde vorrei mettere tutte d'acciaio] (Fiorilli 2001: 62).

Come già accertato per altre aree molisane<sup>50</sup>, simili versi costituiscono una traccia della diffusione di un cordofono chiamato colascione, anche se sembra difficile ricondurlo allo strumento correntemente così denominato (Fugazzotto e Palmieri 1994; Simeoni e Tucci 1991: 326-329, 468). La ricorrente presenza del termine *kalashuni* nei canti arbëreshë, induce a pensare alla presenza di uno strumento a corde presso le comunità albanofone molisane<sup>51</sup> dell'antica Capitanata<sup>52</sup>, da tempo uscito dall'uso e non più rilevabile sul terreno: i testi verbali conservati suggeriscono l'idea di un cordofono<sup>53</sup> costruito con materiali vegetali (cardo), e richiamano da vicino uno strumento albanese costruito con la canna della pianta del mais, denominato *Tingerringe* (o *Rringetinge*)<sup>54</sup>, con procedimento onomatopeico analogo a quanto emerge nei versi arbëreshë.

#### 4. Il matrimonio di Costantino

L'ultimo testo trascritto da Ascoli, raccolto "da un simpatico vecchio di Portocannone (Gaetano Acciajo)", rappresenta una "lezione compiuta della canzone di *Costantino il piccolo*; compiuta ma assai povera, e non già per semplicità nativa [...] pur può piacere la rapidità della chiusa" (Ascoli 1877: 74-75)<sup>55</sup>. Pertanto Ascoli ritiene di non riportare l'intero testo, in nessuna delle due edizioni del suo saggio, ma di trascrivere solo la "rapida chiusa":

*Ku arùri ta rùvza mád'e  
prápa prápa o ju buljár  
Kostantíni namurati i pári*<sup>56</sup>

Nelle tradizioni delle comunità arbëreshe del Molise la canzone di *Costantino il piccolo* sembra essere ben rappresentata. I versi iniziali della canzone narrativa sono raccolti da Cirese nel 1954 a Ururi (Cirese 1957: 148-149, num. 574); nella documentazione pubblicata in questa sede i versi sono cantati da Rosaria Jannacci (CD/tr. 28). Un'ulteriore versione che, in aggiunta alle varianti di trascrizione, presenta due versi addizionali (*Eç bir e paç urátën / e tre vjet qofshën tre dit* [Va o figlio sii benedetto / e tre anni siano tre giorni]), è riportata, ancora per Ururi, da Giuseppe Fiorilli (2001: 78); ancora un'altra versione, piuttosto lunga, è stata raccolta a Campomarino, pubblicata con corredo di trascrizione musicale<sup>57</sup>. Tutti gli autori che ne riportano il testo lo considerano appartenente al repertorio epico. Cirese lo inserisce nel gruppo dei *Canti d'amore e di nostalgia* (Cirese 1957: 134-149); nella scheda d'archivio che accompagna la Raccolta 23 è denominato *Canzone narrativa* (CD/tr. 28); Giannino Mastronardi lo include nei *Canti epici*. In questa sede (CD/tr. 28), la canzone *E Kostandini i vogël* [Costantino il piccolo] è cantata su una melodia comune ai canti del rituale di nozze ururese (CD/tr. 26-27, 40): è possibile, perciò, evidenziare un uso del testo all'interno di una diversa collocazione cerimoniale, piuttosto che pensare a un errore di esecuzione o a una semplice coincidenza; né sembra ca-

suale che l'informatrice proponga *Costantino il piccolo* subito dopo due canti di nozze, e prima di un gruppo di canti d'amore. Tuttavia, qualche dubbio sulla ipotesi del "riutilizzo" in altro ambito cerimoniale è posto dalla versione conservata a Campomarino: un'altra struttura e una maggiore lunghezza del testo – che pure comprende nella parte finale i tre versi raccolti da Ascoli a Portocannone – sono abbinati anche ad una diversa melodia (Mastronardi 1991: 92-95, 111); il che consente di immaginare una persistente afferenza del testo al repertorio narrativo.

Il confronto con le tradizioni arbëreshe di altre regioni italiane permette di leggere in altra luce la circostanza: presso le comunità arbëreshe di Basilicata, i canti del ciclo di Costantino risulta fossero preferiti per la *vallja* del giovedì sera (Scaldferrì 1994: 144), quindi rientravano pienamente nella ritualità della settimana della sposa (*java nuses/nusja*). Analogamente, anche per le comunità molisane è possibile ipotizzare due versioni, due funzioni, e una diversa diffusione territoriale della canzone di *Costantino il piccolo*: da una parte si pone la tradizione di Ururi, che accomuna una versione (breve) del canto con la melodia dei canti del cerimoniale di nozze; dall'altra, la tradizione di canto epico, presente a Campomarino e Portocannone<sup>58</sup>.

I canti di nozze (partenza e vestizione della sposa, preparazione del letto ecc.), benché già nel 1954 fossero in fase di decadenza, assumono un particolare rilievo nella Raccolta 23, in quanto costituiscono una testimonianza sonora piuttosto rara<sup>59</sup> e rappresentano una traccia evidente del complesso rituale, come era praticato nella cultura arbëreshe. Errico Melillo<sup>60</sup> è fra i primi a descriverne, anche se parzialmente, alcune caratteristiche. In uno dei suoi articoli dedicati alle costumanze delle comunità arbëreshe riferisce come, agli occhi di un osservatore esterno, "il matrimonio, la nascita, il ballo, la morte vanno contrassegnati da riti originali" (Melillo 1882: 3); cita gli usi musicali di momenti specifici del rituale: la canzone del *Buon viaggio* – di cui s'è detto – e la serenata del sabato (*Kurora*); così descrive gli usi che connotavano il sabato che precede le nozze: "Dopo una lauta cena, alla quale lo sposo invita i suoi parenti [...] l'allegria comitiva preceduta da suonatori ed addette cantatri-

ci, col solito tamburo, va a cantare, sotto le finestre della casa della sposa, la immancabile canzone, detta *Maitonata* [...] che cos'è questa canzone? [...] per i concetti e per la tonalità è simile ad una nenia prolungata e grave, anziché ad un inno di gioia" (Melillo 1882: 3).

L'articolato rituale del sabato – di cui attualmente restano solo sparse tracce – era scandito da numerose azioni, che può essere utile ricordare in questa sede:

- a. intronizzazione della sposa per comporre le *kërscheë* [treccie]; per questa operazione era previsto il canto *Mirrni, mirrni krëhërthin* [Prendete, prendete il pettine] (Di Lena 1983: 637);
- b. cena a casa dello sposo, che invita i parenti e i testimoni;
- c. corteo musicale verso casa della sposa, preceduto "da suonatori ed addette cantatrici, col solito tamburo";
- d. serenata a casa della sposa, detta *Maitonata* (Melillo 1882: 3, Di Lena 1972: 99-100, Mastronardi 1991: 10, Cirese 1957: 164-165, num. 594); nella tradizione di Montecilfone si tratta di un canto responsoriale (*E xha ka nusi ti do veç* [E già dallo sposo tu vuoi andare]) fra una voce guida e un coro femminile (Di Lena 1972: 99-100);
- e. entrata della comitiva in casa della sposa, con festa e ballo (Melillo 1882: 3);
- f. restituzione dell'abito nuziale da parte dello sposo (Mastronardi 1991: 4).

Infine, si segnala che il testo per la *Maitonata* di Montecilfone – una variante del quale ha lo stesso uso a Campomarino (Mastronardi 1991: 10) – è simile a quello cantato per l'uscita della sposa dalla casa paterna, documentato da Cirese (Cirese 1957: 164, num. 596 e 596a): in questa sede se ne pubblica il documento sonoro relativo (*E xha ke nuse ti do veç* [E giacché sposa tu vuoi andare], CD/tr. 27).

## 5. Morte, matrimonio e nascita

Alla fine degli anni Cinquanta del Novecento, presso le comunità arbëreshe molisane, si conservava ancora memoria di un canto per l'uscita

della sposa, che era inteso “anche come lamento funebre per la morte delle vergini, o comunque dei figli giovani” (Cirese 1957: 181)<sup>61</sup>; inoltre è attestato come il canto, “nel suo duplice uso per nozze e per funerali”, fosse ancora avvertito dagli arbëreshë quale strumento atto ad esprimere la “misura del sentimento di reale perdita” (Savino 1955: 54). La tradizione di tale pratica, che risultava ancora viva solo alcuni decenni prima, sembra segnare una netta differenza, e un preciso tratto identitario, rispetto alla cultura dei *Lëtinj*; gli osservatori esterni, infatti, appaiono assai colpiti: “la morte fra gli albanesi si piange in modo assai differente” (Melillo 1882: 3). Nei suoi articoli Errico Melillo racconta che “quando muore un giovinetto, una donzella, sono più i canti e gli spari che le lacrime” e osserva che “dopo aver adagiato il cadavere nel mezzo della casa si canta la canzone degli sponsali” (Melillo 1882: 3). Le differenze fra modalità così diverse del “pianto”, ancora nettamente marcate a fine Ottocento, e gli effetti provocati sugli osservatori *Lëtinj*, possono dare la misura di quale reazione potesse suscitare in tempi ancora più remoti la lamentazione, soprattutto se a registrarne lo svolgimento era un alto prelato della Chiesa cattolica. Il vescovo di Larino, Tria, dopo una visita a Portocannone nel 1734, nonostante vari provvedimenti sinodali, ancora trovava che l’“abuso delle donne [...] in occasioni de’ funerali” era tale da “costringerlo” a emanare un apposito decreto. Dispose, infatti, la sospensione *a Divinis* per quei sacerdoti che non avessero interrotto la funzione nel caso in cui le donne continuassero “ad inquietare le funzioni ecclesiastiche con pianti, lamenti, strepiti e segni simili di gentilità” (Tria 1989: 453-454). Per contro, negli anni Trenta del Novecento, Eqrem Çabej rilevava che i canti funebri e le “canzoni albanesi” del matrimonio avevano un carattere lirico-drammatico, che, per queste ultime, derivava dalle “scene simulate di un rapimento della sposa” (Çabej 1999: 73), azione rituale viva e largamente praticata, ancora fino ad alcuni decenni orsono, presso le comunità arbëreshe, anche in Molise.

I tratti identitari delle comunità arbëreshe molisane risiedevano, e solo in parte risiedono ancora, anche nelle caratteristiche linguistico-musicali che, nei decenni successivi alla visita di Diego Carpitella e Alberto

Mario Cirese avvenuta nel maggio 1954<sup>62</sup>, si sono significativamente modificate. Da quanto segnala Papas Antonio Belusci (1992), dopo una ricognizione a Portocannone effettuata il 25 agosto del 1987, poco o nulla risulta rimasto vivo del patrimonio musicale della metà degli anni Cinquanta, ossia di quel sapere musicale fatto di profili melodici peculiari, scale, emissione vocale, modi di esecuzione, di quei *glissando*, *rubato*, *portamenti* e *singhiozzi* che, come scriveva Diego Carpitella: “sono l’indice di una realtà [...] e di una divaricazione, di una distanza abissale esistente [...] tra cultura tradizionale [...] e cultura colta e ufficiale” (Carpitella 1954: 5).

Dall’ascolto delle registrazioni molisane del 1954 si può rilevare come il dato che segna maggiormente la differenza con la tradizione musicale romanza risieda essenzialmente nelle caratteristiche della vocalità. I modi della condotta vocale si sono rivelati il fattore di più schietta identità presso le comunità molisane di Ururi e Portocannone. Altri elementi costitutivi, come le caratteristiche melodiche, i sistemi scalari ecc., sono stati maggiormente permeati da reciproci scambi con le comunità romanze e hanno sostanzialmente avvicinato e accomunato le due tradizioni. Sono probabilmente i repertori più vicini alla sfera dei sentimenti familiari e intimi (ninna nanna, lamentazione, canti di nozze) a manifestare il maggior grado di conservazione e resistenza alle ibridazioni. Un’esperienza del tutto simile la sottolineava Diego Carpitella per le comunità di Basilicata e Calabria quando scriveva di aver rintracciato, fra i canti di nozze, una variante di danza la cui struttura ritmica e melodica sembrava simile al tema principale delle *Nozze* di Stravinskij, e, fra le lamentazioni funebri, una variante di un lamento raccolto da Bartók in Transilvania negli anni Venti (Carpitella 1954).

## 6. Alcune caratteristiche musicali

I quattro brani appartenenti al gruppo dei canti di nozze di Ururi (CD/tr. 26, 27, 28, 40) risultano accomunati dallo stesso profilo melodico. Dalla trascrizione del primo, che può rappresentare il gruppo, si può rilevare che:

- a. la melodia risulta basata su un pentacordo riconducibile a una modalità di tipo lidio (tritone e semitono);
- b. la struttura melodica è composta da due motivi discendenti (a-b: Es. 1); entrambi terminano con una rapidissima ascesa, quasi afona, della voce verso l'alto; in uno dei brani esaminati (CD/tr. 40) si colloca in questa posizione l'intonazione corale e onomatopeica (*buum!*) già descritta; i due motivi melodici sostengono un solo verso, che viene iterato, dapprima nell'emistichio iniziale, quindi interamente da capo; il procedimento, con l'inserimento – pressoché costante – di una zeppa (*e*) a ogni ripresa di verso, viene riproposto per l'intero brano, così come in tutti i brani del gruppo (CD/tr. 26, 27, 28, 40);
- c. la relazione melodia-verso può essere schematizzata nel modo seguente:

motivo a = *E mirrni linjězënë tre brac / e mirrni linjězën*

motivo b = *e mirrni linjězënë tre brace*;

d. l'ambitus (l'escursione fra altezza più grave e più acuta) del motivo iniziale è di sesta;

e. il modulo melodico (i suoni che ricorrono nella melodia annotati nell'ordine in cui occorrono) rappresenta l'andamento discendente rilevato<sup>63</sup>; alcuni suoni cantati nel motivo conclusivo mostrano un'intonazione mobile<sup>64</sup>.

Registro acuto e tesa emissione vocale connotano l'esecuzione; la condotta melodica risulta densa di micro-ornamentazioni, non riscontrabile, almeno in tale portata, nella tradizione romanza molisana.

Una condizione simile si rileva nella lamentazione proposta in questa sede (*vajtim* in arbëresh [CD/tr. 47]). Nel 1954 i modi performativi del *vajtim* non dovevano essere molto diversi da come venivano praticati quindici anni prima, quando Ernest Koliqi affermava che "molta somiglianza hanno le nenie ed i canti funebri italo-albanesi con quelli dell'Alta Albania" (Koliqi 1940: 338)<sup>65</sup>. Questo lamento (CD/tr. 47), "registrato dalla voce di una lamentatrice che talvolta si presta a piangere anche nei funerali di conoscenti" e del quale Cirese solo in parte trascrive il testo (1957: 168-169)<sup>66</sup>, è cantato anch'esso in una tessitura acuta e nello

Esempio 1 (CD/tr. 26)

↑ suono più alto della nota indicata  
 ↓ suono più basso della nota indicata  
 ~~~~~ suono vibrato  
 / portamento ascendente  
 \ portamento discendente  
 x suono di intonazione non determinata  
 ♯ acciaccatura  
 \* mordente  
 λ parlato nelle parti vocali  
 , respiro  
 [ ] silenzio ≥ a 1 secondo circa  
 x percussione  
 mod. modulo melodico

E mi - rri li ni - zè - nè tre bra c e mi - rri li ni - zè

mod. a  
 mod. b

stesso ambito del precedente<sup>67</sup>. L'analisi del profilo melodico, compreso in un esacordo, rivela ancora la presenza di suoni di intonazione mobile<sup>68</sup>. La frammentarietà del profilo melodico è accentuata dalla presenza di suoni non nettamente cantati, intonati quasi "in parlato".

Lo schema complessivo e la relazione melodia-verso appaiono più elaborati rispetto ad altri brani documentati in questa sede. Come avverte Cirese, nei "lamenti, la strofe se di strofe si può parlare, è una frase concettualmente compiuta che va a coincidere con il modulo [arco] melodico" (Cirese 1988: 460); questo, a sua volta, può essere suddiviso in più elementi separati da cesure (respiri, silenzi, appoggi ecc.): un continuo *labor limae* intorno a strutture strofiche e metro-ritmiche non regolari e proporzionali, che si adattano estemporaneamente a una struttura musicale anch'essa flessibile. In questo lamento, nelle due strofe analizzate si osserva un fenomeno di crescente accumulazione di sillabe nei versi, che divengono progressivamente più lunghi (si può forse descrivere questo processo come un supporto all'amplificazione emotiva): la prima e la seconda strofa, nella successione dei versi (a,b,c,d-e,f,g,h), presentano rispettivamente la successione di 6,7,7,11 e 7,7,7,(9+7) sillabe/durate.

I versi della prima strofa sono inglobati in una struttura che si articola in una sorta di introduzione ([x,x]; cfr. Es. 2), cui segue un più lungo, unico, arco melodico, costituito da due motivi distinti ( $y+z$ ), con cui sono successivamente elaborate le strofe. L'intera esecuzione del lamento, perciò, si svolge secondo procedure di iterazione micro-variata dei due motivi indicati ( $y,z$ ); questa prassi consente l'aggregazione di sequenze  $F_n$  (cfr. Es. 2) di tre, quattro o cinque versi: in apertura di strofa prevalgono variazioni del motivo melodico  $y$ ; in chiusura, variazioni di  $y+z$ ; ove necessario, per compensare la diversa lunghezza del testo, sono introdotte una o due variazioni del motivo  $z$ ; questa condizione può essere rappresentata nella seguente formula:  $[x,x], F(y+z), F_n(y,z_n,y+z)$ . Nell'esecuzione, al canto monodico si alternano gli interventi corali, in rapida caduta con portamento discendente, su *Uuuuh ke isht e fèrtet* oppure *Uuuuh ke isht e fèrtet gjithesena* [Uuuuh che è vero; Uuuuh che è tutto vero], marca conclusiva di ogni sequenza versica del pianto<sup>69</sup>.

Siffatte interiezioni corali – traccia acustica della dimensione sociale e sedimentazione della struttura drammatica della lamentazione – trovano un ulteriore e complementare riferimento nell'invocazione a *Gjiton e gjitani* [Vicini e vicinato] presente nel *vajtim* di Portocannone (CD/tr. 32). Quest'ultimo è registrato dalla voce di Aurora Critani, all'epoca novantenne. L'informatrice avvia il lamento sull'emozione emersa nel racconto di "morti e sepolture", che lei stessa sta porgendo a Diego Carpitella che la intervista (CD/tr. 31). Come si può evincere all'ascolto, la traccia del CD contiene due frammenti di lamentazioni distinte; ciò è confermato dalla differente collocazione che i due testi cantati trovavano nel rituale funebre: il primo era utilizzato all'interno dell'abitazione, il secondo all'uscita della bara<sup>70</sup>.

Il primo frammento di lamentazione (Es. 3a) è costituito da tre motivi melodici: la ricorrente intonazione rettilinea ("ribattuto" sulla medesima altezza) richiama alcuni andamenti del repertorio liturgico<sup>71</sup>; il profilo melodico presenta una successione di altezze piuttosto inconsueta: dopo l'incipit, intervalli ascendenti di quarta, seguiti, con andamento discendente, di sesta minore e cadenza su una terza maggiore. L'intera melodia è cantata su un modulo di sei suoni<sup>72</sup>, in un *ambitus* di decima, assai più ampio che nei brani precedentemente esaminati. Questo frammento di pianto si chiude con l'interiezione *Pupu pupu biri imë* [Ahimè ahimè figlio mio], tipica del *vajtim*<sup>73</sup>: nei modi con cui viene espressa (iterato salto di sesta discendente su *Pupu pupu*, cui segue la chiusura sul parlato *biri imë*), questa invocazione costituisce una marca di chiusura assai esplicita, apparentabile a quella del lamento esaminato precedentemente (CD/tr. 47), e probabile luogo della stessa funzione (esclamazione conclusiva eseguita in gruppo).

Il secondo frammento di pianto, bilingue, è cantato su due quartine; la seconda, parzialmente in dialetto italiano, si chiude con la formula verbale che connota il lamento della madre: *ve meje biri imë* [carne della mia carne, figlio mio]<sup>74</sup>. L'intonazione cantata (Es. 3b) si sviluppa nell'ambito di una ottava<sup>75</sup>. Il profilo melodico presenta salti discendenti (con portamento intermedio) di quinta, quarta e terza, e cadenza su ribattuto del centro tonale sol<sup>3</sup>, preceduto da appoggi ornamentali di seconda minore.

Esempio 2 (CD/tr. 47)

0 x  
1  
2  
3  
4 x  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
Z'  
Z

Bi - lje bi - lje mē - mē - tē - a - mo - rli bu - ki mē - nās -  
 e fē m'u vje - enēmēs ke voj - te u - s ti m'b so - s gjel - lēza i - me  
 O bi - lje bi - lje bi - lje gē bē - ja - re ku mē - ma  
 mot mot t' mi - rija mo - ble

31 y+z  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41

e mot mot tē bē - ja ta - vu - te tē m'u strē - ju - a shpi - a U ke - i - shko šar - te - t  
 mod.

Tratti simili presenta la ninna nanna di Ururi (CD/tr. 24): ambito di quinta<sup>76</sup>, corrispondente a un pentacordo con una successione di tre toni e un semitono che richiama la modalità lidia (Es. 4). La struttura melodica è costituita da due motivi: il primo consiste in un ribattuto sul centro tonale cui segue un salto di quinta ascendente chiuso da un rapido inciso ornamentale (a) e da una discesa verso il suono cadenzale (b); il secondo motivo presenta un profilo melodico ad arco che percorre interamente il pentacordo cadenzando sul centro tonale (b'). Nel testo cantato (Cirese 1957: 124-125)<sup>77</sup>, organizzato in distici, il secondo verso riprende la seconda parte del precedente. Il procedimento, applicato anche fra coppie di distici, alimenta una struttura "incatenata"; la relazione melodia-verso può essere schematizzata nel modo seguente (in corsivo si indicano le riprese "incatenate"):

| Melodia | Testo                                           |
|---------|-------------------------------------------------|
| a+b     | Ni ni ni nin + a kor <i>me mëmën do flerëzë</i> |
| b'      | <i>me mëmën do fler një par orë - o.</i>        |

Ni ni ni nin a kor *më mëmën do flerëzë*  
*më mëmën do fler një par orë - o.*

*Një parëz orë e një par jurnatë sa vete e vinj mëma*  
*sa vete e vinj mëma ka një mbashatë - o.*

E ni ni ni ni nin e *fli ti bir-o ke - ë*  
*e fli ti bir-o ke gjumi të rrin - o.*

*Gjumi të rrin edhe të mandënon e si gjë luleza - ë.*  
*(e si gjë luleza mbë primaverë).*

Nella registrazione (CD/tr. 24) l'ultimo distico è incompleto; il verso qui indicato in parentesi non è presente nell'esecuzione: grazie alla versione documentata da Cirese (1957: 124-125) si può presumere che il

Esempio 3a (CD/tr. 32)

Esempio 3b

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

Strat su - nat la bun - de su - na - t-è a lu frange - se

che c'è mor - t'u al - la - na - se ve me - je bi - ri ji - m'è

mod. 3b

distico cantato chiudesse nel modo qui proposto e, come quelli precedenti, fosse cantato sulla seconda parte della melodia. In rapporto alla tradizione molisana romanza<sup>78</sup> questa ninna nanna presenta alcuni tratti connotanti, nella condotta vocale: dopo il portamento iniziale, Rosaria Jannacci realizza sulle parole *kor më mëmën* [stretto alla mamma] una rapida ornamentazione (sulla prima sillaba *më*) e un vibrato strettissimo pur su un suono di durata breve (sulla *n* di *mëmën*).

Una versificazione simile – ma con riprese “incatenate” limitate all’interno del distico – si rintraccia nella ninna nanna di Portocannone (CD/tr. 35), registrata “in funzione”: in sottofondo si percepisce il respiro infantile, a tratti difficoltoso. Nell’esecuzione si avverte una vocalità meno densa di abbellimenti, distesa su un tetracordo, in un registro più grave rispetto alle melodie ururesi. Il profilo melodico<sup>79</sup> richiama ancora la modalità lidia; risulta inoltre sensibile uno slittamento in basso (gradi mobili) dei suoni più acuti (Es. 5).

Infine, è opportuno segnalare un possibile bacino culturale dal quale hanno attinto linfa i canti arbëreshë presentati in questa sede: si tratta di un largo ambiente interculturale, prodottosi nel tempo, frutto sia di una remota – spesso problematica – coabitazione fra *arbëreshë* e *lëtinj*, sia dell’antica appartenenza territoriale dei territori del Basso Molise alla Capitanata e poi al Molise. Per esempio, i canti per la corsa dei carri (CD/tr. 38), quelli satirici (CD/tr. 42-44) e quelli narrativi (CD/tr. 45-46), risultano essere connessi a episodi e vicende piuttosto recenti, almeno per quanto è possibile dedurre dai versi cantati, pur conservando la lingua arbëreshe; queste espressioni sembrano rivelare una maggiore permeazione da parte delle tradizioni romanze (si considerino le carresi praticate in molti comuni circostanti [Agamennone 1984]): soprattutto nella condotta delle voci maschili emerge l’influsso della tradizione romanza, sia molisana sia di Capitanata.

L’attuale Basso Molise (nel cui spazio sono le comunità arbëreshe) è stato a lungo legato alla Puglia settentrionale (Capitanata e Gargano), oltre che per la condivisione dello stesso territorio amministrativo (fino al 1811), anche dai flussi della transumanza e dei lavori agricoli stagiona-

## Esempio 4 (CD/tr. 24)

a  
 ↑  
 percussione  
 Ni ni i ni ni n a kor me mē mē n do fle - - - rē - - zē

b  
 me mē - mē - n do fler ejs par o-rē-o

b'  
 mod. fle

li, dagli scambi di piccolo commercio e dalle attività di pesca, dai pellegrinaggi (soprattutto verso il santuario di san Michele, sul Gargano).

Questa conterraneità e contiguità culturale può essere stato il presupposto per la diffusione della chitarra battente nel Basso Molise, testimoniata nei repertori vocali di San Martino in Pensilis, e confermata anche da altre fonti storiche (così era nel rituale della Pagliara, conservato anche a Larino, almeno fino al 1878; cfr. Lombardi 2003: 60-61). Allo stesso modo, la condivisione di uno stesso patrimonio culturale, e di un comune immaginario epico, ha reso possibile la diffusione della canzone narrativa sulle vicende del bandito pugliese Nicola Morra (Ardito 1896): è stata conservata nel repertorio di Luigi Intrevado: *A massarij d' Don Ciaveri - ë* [La masseria di Don Saverio] (CD/tr. 46).

Sul piano più propriamente musicale, una conferma di tali influssi (soprattutto quelli da tributare ai repertori monodici del Gargano) si può rintracciare in alcuni modi performativi, con esecuzione in tessitura acuta e voce ingolata, trattamento sillabico del testo, frequente ipermetria dei versi (Villani 1997)<sup>80</sup>.

Nel brano *E kto kapile çe jan nani* [E queste ragazze di oggi] (CD/tr. 42) i distici sono cantati con intonazione sillabica e vocalità ingolata. L'anonimo cantore ururese che esegue *E çe anat simbjët* [E che annata quest'anno] (CD/tr. 44), di cui si rintracciano anche versioni in epoca più recente (Fiorilli 2001: 96-98), nel corso dell'intera esecuzione propone l'iterazione di uno stesso profilo melodico discendente, cantato sillabicamente, tratti rilevabili nelle tradizioni musicali dell'intera area meridionale romanza. Nel brano (CD/tr. 43) *Ti ngë kat keç mosgjë ka u - e* [Tu non devi avere nulla da me] l'esecutore ottiene una sorta di effetto rima chiudendo tutti i versi con una *e*. Questo canto risulta particolarmente interessante quale possibile variante della tarantella cantata ururese (CD/tr. 29). Gli interpreti, una donna (CD/tr. 29) e un uomo (CD/tr. 43), sono entrambi di Ururi; valutando comparativamente le due esecuzioni si possono cogliere alcune differenze di genere nelle prassi esecutive: come si intende, in presenza di profili melodici apparentabili – comunque non dissimili, pur se l'andamento ritmico appare sen-

Esempio 5 (CD/tr. 35)

0 1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16 17

18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

Espressioni

E ni ni - i ni... min voj za do fier

voj - za do fier ke gju - mi ri - u - na

Stãmri - a ma - - - dhu gë mje Sa - cu - - a.e graj sti mi kën - ë

30 31 32 33 34 35 36 37 38 39

40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61

i gra - sjet ti m'ban o - rë emone - - - nd - ë

Ni ni i ni ni - n na e voj za kagju - ma - ë

mod. e voj - za ka gju m, edhe ka thando fie - r - o

sibilmente diverso – risulta senz'altro palese la maggiore permeabilità che la prassi di canto maschile arbëresh dimostra verso la tradizione molisana, pur in condizioni di persistente afferenza linguistica e culturale (entrambi gli esecutori appartengono alla stessa comunità).

Nei documenti pubblicati in questa sede, la vocalità femminile, invece, si mostra più spiccatamente connotata, con tratti fortemente differenzianti rispetto ai modi espressivi maschili locali e, più in generale, nei confronti delle tradizioni romanze contermini. Probabilmente, uno dei fattori di questa differenza va cercato nei maggiori rapporti di scambio e nelle più numerose possibilità di movimento consentite agli uomini rispetto a quanto avveniva per le donne, una condizione – peraltro, comune alle comunità romanze (Lomax 1956) – che ha contribuito a tenere marcatamente separati i modi espressivi femminili, nella vita culturale delle comunità arbëreshe.

## Note

- 1 La storia delle comunità arbëreshe del Molise è stata oggetto di documentate e articolate ricostruzioni; cfr. Di Lena 1983 (pp.109-112) e 1998 (pp. 1344-1353). Per quanto concerne questa ripresa di interesse cfr. Savino 1955a: 55; De Rosa 1964: 19-24 e Massaro 1988: 574-576. Una sintetica panoramica sulla storia degli insediamenti arbëreshë in Italia, fra i molteplici studi disponibili, è in Mandalà 2003.
- 2 La visita fu effettuata per la *Mostra di etnografia italiana* del 1911. In una lettera da Termoli a Francesco Baldasseroni del 27 gennaio 1910, Mainardi comunica di essersi imbattuto, tra gli Slavi e gli Albanesi delle colonie alloglotte del Molise, in “tracce della couvade” e in una “faida ancora in pieno uso” (cfr. Puccini 2005: 103).
- 3 Nel volume è presente un apposito capitolo dedicato ai *Canti albanesi di Campomarino, Montecilfone, Portocannone e Ururi*; cfr. Cirese 1957: 121-189.
- 4 La Provincia di Contado di Molise viene istituita il 27 settembre 1806; il 19 dicembre cambia nome in Provincia di Molise. Il 4 maggio 1811, Gioacchino Murat, ne estende il territorio aggregandovi molti comuni della Capitanata, fra cui anche le comunità arbëreshe di Campomarino, Portocannone, Ururi, Montecilfone (cfr. Archivio di stato di Campobasso 1981: 213).
- 5 “Alli 24 di settembre [...] giungemmo alla città di Termoli [...] essendo ancora il sole alto, andammo più avanti tre miglia ad alloggiare a Campomarino, casale murato di forse cento fuochi, in su la marina habitato dai greci [...] Favellano questi greci tra loro greco ma hanno ancora la lingua italiana [...] Tiene questo casale tre preti, i quali all'usanza greca hanno moglie e figli. Visitando la chiesa loro ci vedemmo i loro messali greci [...] partendo da Campomarino prima che levasse il sole, e senza dir messa, non vi essendo commodità, tra quei greci che consacrano nel fermentato, venimmo dodici miglia fino a Chieoti [...] abitata parimenti da greci (Razzi 1976: 217-220 e 1990: 89-109).
- 6 La definizione è tratta dalla *Relatione ad limina*, composta nel 1610 dal vescovo di Termoli Federico Mezio; parte del documento, conservato presso l'Archivio segreto Vaticano, è trascritto e riportato in Di Lena 1983: 115.
- 7 In Molise, gli albanesi non convertiti al rito latino venivano definiti *Kudrovi*, che è storpiatura di *ngë ndrrovi* [non ha cambiato] (Vegezzi-Ruscalla 1864 e Di Lena 1983); per il rito greco nei paesi albanesi del Molise, cfr. Ciarfeo 1997.
- 8 Scrive Tria che a Portocannone “è rimasta anche qualche greca osservanza per essere i greci costantissimi in ritenere i loro usi specialmente quello del pianto ne' mortorj, che si soleva praticare dagl'antichi per mezzo delle prefiche, o siano piagnone, donne a ciò condotte per mercede e tolto dà più sinodi nel Regno” (Tria 1989: 453-454; ed. or. 1744).
- 9 Per una panoramica bibliografica cfr. Calascione e Spagnoletti 1999.
- 10 Graziadio Isaia Ascoli (Gorizia, 1829 – Milano, 1907) fu il maggiore esponente del metodo storico comparativo, elaborato dalla scienza linguistica tedesca. Dal 1861 insegnò linguistica all'Accademia scientifico-letteraria di Milano. Si occupò di studi glottologici, che spaziavano dall'indianistica alla dialettologia (“Studi orientali e linguisti-

ci" 1854-1861, "Studi ario-semitici" 1865 ecc.), e si concentrò sulle lingue indoeuropee e romanze. Rilevanti i suoi studi su quel gruppo di lingue post-latine che egli chiamò ladine ("Saggi ladini" 1873) e la teoria del sostrato come causa dei mutamenti linguistici ("Lettere glottologiche" 1887). Per un profilo biografico e ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr. Loricchio 1999.

11 "Non si deve ricercare l'origine prima del contenuto poetico, ma considerare la canzone così come è configurata nel suo stampo storico [...] La conclusione è che lo studio di una canzone e delle sue vicende nel tempo e nello spazio non è la storia del tema o argomento [...] ma è la storia del testo di quella canzone e delle sue variazioni attraverso il tempo e lo spazio" (Cirese 1973: 145-147).

12 L'articolo fu nuovamente pubblicato, con lievi modifiche, dopo alcuni anni (Ascoli 1877: 70-82).

13 Demetrio Camarda (1821-1882), "albanese di Sicilia, al quale dobbiamo il più ampio lavoro di grammatica comparata che abbia sin qui veduto la luce nella penisola" (Ascoli 1877: 61-62).

14 *Ibidem*.

15 In questa trascrizione, e in tutte quelle riportate successivamente, è stata conservata fedelmente la forma adottata dall'autore.

16 Michele Marchianò (1860-1921) poeta, albanologo e folklorista, nel 1902 visitò alcune comunità arbëreshe della Capitanata (Chieuti, Campomarino e Portocannone), "per raccogliere notizie su esse e specialmente poesie popolari". Sul posto trovò la collaborazione di Giovanni d'Attellis a Campomarino, e dei fratelli Campofreda a Portocannone (Marchianò 1908: vii-viii). Giuseppe Schirò, per parte sua, ignorando il lavoro di Ascoli, riferendosi al lavoro di Marchianò lo definisce "l'unica raccolta che sia stata fatta in questi paesi [Molise] dove già la maggior parte delle poesie e dei canti tradizionali è andata perduta" (Schirò 1940: 414).

17 *Moi ti mesgòlia, s' gnè filè pè / Mòì ti buzkiùkia, si gnè gjërsç* [O tu dalla vitina delicata, come un filo di refe / O tu, bocca vermiglia, come ciliegia], cfr. Marchianò 1912: 46-47. L'autore la giudica "moderna [...] e uscita da mano d'artista".

18 *Mëshin kè si karafilje / Bùzen kè si trentafilie* [Hai una vitina come una boccettina / Hai le labbra come una rosa] (Marchianò 1912: 162-163). L'autore la giudica "moderna".

19 Per quanto concerne la questione dell'oralità e delle fonti interne alla versificazione nelle espressioni cantate tradizionali, cfr. Cirese 1988.

20 Devo a Maria Luisa Pignoli l'esame dello schema metrico presente nel testo (CD/tr. 37).

21 Guarda che ragazza / che ti guardo con desiderio // desiderio di rosa / di rosa in fiore // bianca bianca come la carta / stelle quegli occhi // quella bocca rossa / rossa come ciliegia. Seno sodo / capelli affatto tinti / apri quelle mani / beato me che ti ho presa. L'utilizzo delle similitudini *bianca come ...*, *rossa come ...*, permane nei canti delle comunità arbëreshe. Giuseppe Chimisso di Campomarino, il 12 ottobre 1990, a 92 anni, canta: *Kapilja çë ish' e bardhëse si bore / Faqet m' ka t'kuqe / faqet m' ka t'kuqe si nje sheg-*

e [La ragazza che è bianca come la neve / la faccia ce l'ha rossa / la faccia ce l'ha rossa come un melograno] (Mastronardi 1991: 53). In tale strutturazione formulaica del testo (con formule incipitarie e descrittive), si può cogliere la traccia di una lontana pratica improvvisativa per i canti di corteggiamento, d'amore e nuziali, del resto non estranea ad altre tradizioni romanze e arbëreshe (Alario 1998: 65-66).

22 Il testo è stato "dettato" – per cui si può ipotizzare che non se ne conservasse l'intonazione musicale – il 14 agosto 1967 da Maria De Gregorio a Matteo Giorgio Di Lena, che lo include fra i *Canti d'amore* (Di Lena 1972: 139 e nota 114).

23 Per Montecilfone, cfr. Lambertz 1923-1925; 1948, I: 364 e II: 299; l'autore trascrive: *Vaghe, Vaghe, Kurkussaghe*. Per i dati bio-bibliografici sull'albanologo Maximilian Lambertz (Vienna 1882 – Lipsia 1963), cfr. NDB (vol. 13, 1982: 439-440) 1953 – e DBE (vol. 6, 1997: 204) 1995-2000.

24 Per Campomarino, cfr. Mastronardi 1991: 13-14. La prima versione continua con i noti versi: *Silezi lezi mesi / E mori abukurezi!* [Silezi lezi mesi (non sense) / Si è preso la più bella]. La seconda versione, ha come secondo verso: *Kjetu, nuse, mos gja!* [Zitta sposa non piangere].

25 De Rada scrive che "i suoi Albanesi non conoscono questa canzoncina dell'arrivo della sposa, ma col primo verso [di cui non ha ancora individuato il senso] i ragazzini intuono le ridde, che intessono ne' loro giochi, pronunciandolo: *vale vale törcezale*" (cit. in Ascoli 1877: 73).

26 Il fenomeno è da alcuni interpretato come testimonianza di uso declinante di un testo nella comunicazione degli adulti, quindi acquisito nei repertori infantili, particolarmente sensibili a certe zone estreme del linguaggio [non sense, giochi ritmici, di parole e di sillabe] (Zumthor 1984: 108).

27 Così comunica De Rada: "[...] ne' matrimoni dei gentiluomini albanesi, vi è l'uso che le popolane, il giovedì che precede le nozze [...] vadano nelle macchie a caricarsi di frasche e le portino in regalo allo sposo [...] quindi vestitesi del loro abito di gala e composte in ridda girano il paese cantando le vecchie rapsodie. Forse, rituale era, a questo dì, la *Vale vale törcezale*" (cit. in Ascoli 1877: 74).

28 La "vala o coro circolare offre un colpo d'occhio stupendo. Uomini e donne [...] formano una lunga riga, che percorre le vie del paese, cantando e danzando e [...] ora si spiega e si ripiega, ora si annoda e si snoda, ora si apre e raccoglie in circolo in mezzo a cui [...] s'alzano [...] le voci argentine acutissime delle giovani donne" (Marchianò 1908: xix). A San Costantino Albanese, comunità arbëreshe di Basilicata, la *vallja* aveva il seguente svolgimento: "[...] numerose persone [...] tenendosi con un fazzoletto [o per mano] si disponevano in due file parallele o in un'unica fila piegata quasi a semicerchio [...] la *vallja* si articolava in due momenti: la fase di sfilata (*kur zëin vallen*, quando si faceva la *vallja*) e la fase di danza (*kur luajn vallen*, quando si danzava la *vallja*)" (Scaldferrì 1994: 119). La *vallja*, o ridda, è un'azione coreutica cantata, è una danza a "forma di girondo o a semicerchio [...] è ballata essenzialmente da fanciulle che si tengono per mano o con dei fazzoletti, formando così una fila a semicerchio" (Rennis 2000, I: 334).

29 “Tutto questo vien fatto il giovedì innanzi la celebrazione delle nozze da alcune donne le quali, in mezzo agli spari ed al suono di tamburini, van cantando canzoni per la felicità degli sposi e della futura figliolanza” (Melillo 1882: 3).

30 La “sposa forestiera veniva condotta a Montecilfone [...] lungo il percorso [...] mentre [...] si recava in chiesa le veniva sbarrato il passo con la *trava* (trave) o con la *tërkuza* (funne)” (Di Lena 1972: 104).

31 Per quanto concerne il motivo della sposa forestiera e il rito della “cavalla bianca”, documentati dal testo *Gljuca arbreshe ish' hekur i nxet / të dogji zëmrën e ngë lëri hit / Munchufuni rri ka një bukur mal / ka të bër ma një bardhë pelë* [La lingua albanese è ferro rovente / ti ha bruciato il cuore e non ha lasciato la cenere / Montecilfone sta su un bel colle / ti ci devo portare con una bianca cavalla], cfr. Di Lena 1972: 104.

32 Ricorda opportunamente Di Lena che “quando la donna italiana entra come sposa in una famiglia arbëreshe, nei discorsi dei famigliari non viene denominata *ima kunatë* (mia cognata), *ima vjehër* (mia suocera), *ime shoqe* (mia moglie), o *mëma* (la mamma), ma anche per il marito e per i figli resta *lëtirja jonë* (la latina nostra)” (Di Lena 1983: 117).

33 Un apposito rituale era previsto anche quando la sposa prendeva marito in altro comune. In questa circostanza, il giovedì prima delle nozze, “i parenti fanno la cavalcata, girano cioè a cavallo tutte le strade del villaggio, in mezzo ad una infinità di spari” (Melillo 1882: 3).

34 Cfr. le versioni di Licursi 1989 e Kamastra e Qifti 2004. *Kamastra*, gruppo vocale di Montecilfone, e *Qifti arbëresb*, gruppo strumentale di Portocannone, attualmente collaborano per la ricerca e la valorizzazione di danze e musiche tradizionali arbëreshe.

35 A questa situazione, ma con sposo forestiero, sembra potersi riferire anche un canto di nozze riportato da Marchianò, per Portocannone: *Bijë shë e ridhien recat / Prapa malj ku däljen rëtë / Tek ai lak ku ljañen gkratë / Mua m'u trumbë kjërria me kjëtë // Atië iscë nussia me gkrate / e para cë më rorbë kleteti kjëtë / Ajo më zùri kjërrezzen me dörë / E kjëita te kliscia e i vùr kuròrë* [Pioveva, scorreano le lave / Dietro il monte donde si levano le nubi / In quella banda dove lavano le donne / a me sprofondossi il carro coi buoi. // Là era la mia fidanzata con le donne / La prima che a me accorse, eccitò i buoi / e aiutò il carro con le mani / e io la condussi a chiesa e la sposai] (Marchianò 1912: 162-163).

36 Riportato da Lambertz 1948, I: 364, che però non fa alcun riferimento al *Testo A*, e da Mastronardi 1991: 14.

37 Il testo è completato con *E più qui indugiamo e più cantiamo ... avviati, avviati sposa nostra / ché vogliamo andare presso il nostro sposo* (Marchianò 1912: 158-161).

38 Lambertz visita le comunità di Campomarino, Montecilfone, Ururi, Portocannone in Molise, Villa Badessa in Abruzzo e Chieuti in Puglia. Raccoglie testi e varianti di canzoncine infantili, canti d'amore, canzoni scherzose, lamentazioni funebri, canti di nozze, canzoni per il Carnevale.

39 Cirese traduce l'incipit di Lambertz con *Giro giro tondo*, seguito da un punto interrogativo (Cirese 1957: 182).

40 Nella *vallja* di San Costantino Albanese, in Basilicata, i vari componenti della fila

si tengono o direttamente per mano o attraverso un fazzoletto (Scaldfarri 1994: 119).

41 La trascrizione del testo non contiene né data, né nome dell'informatore; le parole riportate insieme alla musica variano rispetto alla trascrizione in versi fornita nello stesso volume; la melodia è quella oggi conservata e rappresenta la base sulla quale sono state prodotte le versioni di *revival*: il profilo melodico insiste su ribattuti e intervalli discendenti di terza minore, in un ambito di quarta. Nella notazione musicale la prima misura è in 6/8, cui segue un ritmo di 4/8; è indicato l'andamento di *Allegro*, (metronomo ♩ = 120-128); le trascrizioni musicali sono state curate da Kujtim Shkreli e Fatos Qerimi (Mastronardi 1991: 99).

42 Appare interessante osservare alcune analogie con le modalità della *vallja* presso le comunità di Basilicata: qui la *vallja* si svolge il mercoledì sera, il giovedì sera e il sabato sera; le stesse persone cantano e danzano; la melodia, fortemente marcata ritmicamente, presenta molte analogie con quella molisana; la danza si basa su un passo saltellante che consiste nell'alternare due saltelli per ogni piede. A San Costantino, a differenza di quanto accade in Molise, il canto per la *vallja* è intonato polifonicamente a due voci (Scaldfarri 1994: 119-120).

43 Per Montecilfone, cfr. Cirese 1953: 182.

44 Per i testi e i riferimenti bibliografici, cfr. Cirese 1957: 164-165, 184 e Mastronardi 1991: 9. Per un'altra versione di *Dish dëfëndohsha tagantise / ka dëra jot dish bëja falë* [Vorrei diventare rondine/sulla tua porta vorrei costruire il nido], cfr. Savino 1955: 54; cfr., inoltre, Lambertz 1948, I: 363 e Marchianò 1906.

45 Oltre alla possibile provenienza dell'uso del tamburello a cornice da “repertori monodici (non polifonici) di nozze” del nord Albania, in area di dialetto *geg*, come suggerisce in questa sede Maurizio Agamennone, è da tener presente l'ampia diffusione, nel nord e centro dell'Albania, di un tamburo a cornice con sonagli, percosso con le dita, chiamato *Dajre* (*defi* o *def*), impiegato quasi esclusivamente per l'accompagnamento di voci femminili.

46 Per Ururi, cfr. Fiorilli 2001: 52, 71-72.

47 Per Portocannone, cfr. Cirese 1957: 138; per Campomarino, cfr. Marchianò 1912: 46.

48 Tra i brani con tamburello registrati a Ururi, il tamburellista Luigi Intrevado è identificato solo in *Mëm mëm ke zëmëra m'u plas* [Oh mamma oh mamma che il cuore mi si è spaccato] (CD/tr. 29); considerata la contemporaneità delle varie registrazioni e l'assenza del nome di altri strumentisti, è probabile che sia lui l'esecutore anche in altro brano (CD/tr. 40). A Ururi, già nel 1954, il canto femminile per le nozze accompagnato al tamburello, e più in generale la pratica femminile del canto col tamburello, appare solo un ricordo, non appartenendo più a prassi vive. Diversamente accade nel vicino comune di Portocannone dove, negli stessi giorni, Rachele Di Vincenzo canta e suona il tamburello in *Dish bëja një varkete nami* [Vorrei fare una barchetta di rame] (CD/tr. 36). Benché decaduta rispetto alla manualità esecutiva, a Ururi la memoria di questo uso sembra ancora viva nell'esigenza culturale di ricostruire uno scenario acustico convincente, tanto da dover ricorrere – anche in occasione della regi-

strazione – al supporto di uno strumentista maschio, portatore di una diversa tradizione esecutiva, in parte estranea al repertorio di nozze, che introduce elementi spuri nell'esecuzione del brano.

49 Tale lettura sembra maggiormente plausibile se si considera che il probabile suonatore del tamburello (CD/tr. 40) è un maschio, estraneo al rituale di vestizione del letto, alla sua cerimonialità e ai repertori musicali connessi.

50 A Jelsi, in provincia di Campobasso, il colascione “era costruito con piante di *arundo donax*” (Gioielli 2005: 207). Da un colloquio con Antonio Maiorano, testimone diretto della costruzione di tale strumento da parte del nonno, è emerso che a Jelsi esiste una famiglia soprannominata *Calascione* e che lo strumento, in effetti, era costruito legando insieme 5 o 7 fusti di canna tagliati in varia lunghezza; da ognuna, fra due nodi, si ricavava una fibra in funzione di corda, sollevata da un pezzo di canna tagliata a metà utilizzato come ponticello; le corde erano suonate con un plettro (comunicazione personale, 20 maggio 2005, Campobasso). La presenza di strumenti della stessa fattura, ricavati dalla canna di granturco, oppure costruiti con saggina o con *arundo donax*, è segnalata da Febo Guizzi in Romagna e in Calabria; l'autore li classifica come cetre tubolari idiocordi (Guizzi 2002: 85-87); a tal proposito cfr. anche La Vena 1996 e Lombardi 2000.

51 Anche a Ururi il nome dello strumento, nella variante *calascione* derivata dalla forma arbëreshe, è diventato un cognome, forse indice della tradizione costruttiva, oltre che esecutiva, locale.

52 Altri versi contenenti il temine colascione (per esempio *Nxëm Nxëm, kallashun skajëri*) sono rintracciabili in testi raccolti a Chieuti (Fg); cfr. Belusci 1994: 1072-1075.

53 È opportuno sottolineare quanto sia diffusa la tradizione di strumenti a corde (*lahuta, çifteli, sharkia*) nel nord Albania e nel Kosovo, utilizzati soprattutto nell'accompagnamento del cantante-narratore epico.

54 “Bicordo fatto con il gambo del granturco, costruito tagliando un pezzo tra i due nodi del gambo del mais. Al margine della scanalatura/guida (coulisse) fermata dal nodo, essi tagliano con l'aiuto di un coltello due filamenti lunghi che rialzano con due supporti che hanno la funzione di cavalletti per tendere le corde e nello stesso tempo per accompagnare al vuoto del gambo che fa da cassa di risonanza, le loro vibrazioni. Toccandole con le dita, suonano facilmente” (Sokoli 1958: 49); cfr. anche Stöckl 1983.

55 Su origini e tradizioni di *Costantino il piccolo*, cfr. Çabej 1999: 57 e sgg.

56 Quando arrivò all'ampia via / indietro disse, indietro, o voi buon'uomini / Costantino è il fidanzato primo. Cirese fa notare come quest'ultimo verso ricordi da vicino “quelli che si incontrano nelle lezioni del canto pubblicate da Schirò” (Cirese 1957: 177); cfr. anche Schirò 1923: 31 e sgg.

57 La registrazione è avvenuta il 18 ottobre 1990, dalla voce di Maria Camporeale di 64 anni (Mastronardi 1991: 92-95, 111).

58 A Portocannone, a metà degli anni Novanta, è stata registrata una lunga e completa versione di *Costantino il piccolo* (Specchia 1996).

59 Sui canti utilizzati per la *vallja* e per i *vjeshe* (distici cantati a due voci) dei rituali

di nozze nelle comunità arbëreshe di Basilicata, cfr. Scaldaferrì 1994, che pubblica alcune registrazioni della Raccolta 22 degli AEM, e Scaldaferrì 1998.

60 Errico Melillo (Campobasso, 1858 – Roma, 1936), maestro elementare, poi alto funzionario del Ministero delle Poste, dirige il periodico molisano *La nuova provincia di Campobasso* (fondato nel 1882); nel 1884 progetta con Emilio Pittarelli una *Biblioteca delle tradizioni popolari molisane*, senza riuscire a realizzare l'opera. La sua attività di studioso appare in “contatto pieno e diretto”, come scrive Cirese, con la cultura nazionale e con la grande filologia demologica di orientamento positivista di Alessandro D'Ancona, Costantino Nigra, Giuseppe Pitre (Cirese 1983: 26-31 e 1955: 58-68; Bertolini e Frattolillo 1998: 248).

61 Per il costume del lutto, cfr. Mastronardi 2000b, 2000c.

62 A fine maggio del 1954, Diego Carpitella pubblicava un articolo nel quale si dava conto della recente spedizione presso le comunità albanesi di Calabria e Basilicata (Raccolta 22/AEM, 15-23 aprile 1954), in cui non si fa riferimento alle comunità molisane (Carpitella 1954: 5).

63 I moduli melodici sono riportati, in basso, negli Esempi contenenti le trascrizioni musicali; nel brano in esame si configura così:  $fa^{\#4}-sol^{\#4}-mi^{\#4}-re^{\#4}-do^{\#4}-si^3$  (Es. 1).

64 Nel segmento conclusivo il modulo è costituito dai suoni  $fa^{\#4}-re^{\#4}-mi^{\#4}-si^3$ ; come si vede (cfr. nota 63) l'intonazione dei suoni mi e re diverge: il  $re^{\#4}$  è intonato solo come suono finale (Es. 1).

65 La lamentazione di Ururi, soprattutto nei motivi melodici delle invocazioni di chiusura, richiama un *vajtim* di Gjadër, nella regione di Lezhë nel nord Albania, presente fra le registrazioni, realizzate nell'autunno 1965; cfr. Lloyd 1994: 5 (CD/tr.5).

66 Alcuni dei versi della lamentazione sono riportati, con trascrizione musicale, in Biagiola 1996.

67 Ambitus di sesta:  $do^4-lab^4$ .

68 Come si può osservare il modulo melodico rappresenta molte altezze distinte, effetto dell'intonazione mobile di alcuni suoni:  $re^4-mi^4-do^4-lab^4-solb^4-fab^4-mib^4-reb^4-fa^4-sol^4-la^4$  (Es. 2). Tuttavia, di fronte a pratiche espressive siffatte, la notazione su pentagramma, oltre che assai difficoltosa, può risultare altresì debolmente rappresentativa.

69 Nelle modalità di esecuzione, le esclamazioni *Uuuuh*, ricordano quelle del pianto maschile di area *geg*, nel nord Albania; cfr. Léotaud, Lortat-Jacob e Zemp 1996: 26 (CD I/tr.7). Anche nella lamentazione albanese il “coro ripete, in cadenze ritmiche precise”, il ritornello dei versi che canta “a solo una voce femminile” (Çabej 1999: 73).

70 La lamentazione prendeva inizio dopo che il parente più prossimo del defunto, la moglie per il marito, la madre per il figlio, aveva chiuso e riaperto, energicamente, per tre volte la porta di casa. Devo le informazioni sul rituale funebre di Portocannone a Maria Luisa Pignoli.

71 Per quanto concerne gli infussi della musica liturgica cattolica e bizantina sulla tradizione musicale arbëreshe, cfr. Ahmedaja 2002. Si può notare, solo a titolo di esempio, come l'incipit della lamentazione somigli molto da vicino a quello dell'*Agnus Dei*

della *Missa pro Defunctis: In die obitus seu depositionis defuncti*, e come tutta la prima frase della lamentazione ricordi l'intonazione dell'incipit del *Requiem aeternam dona eis Domine* della stessa Messa (*Liber usualis* 1958: 1807, 1815).

72 Nel brano citato: sib<sup>3</sup>-do<sup>4</sup>-fa<sup>4</sup>-sib<sup>4</sup>-re<sup>4</sup>-re<sup>5</sup> (Es. 3a).

73 L'esclamazione *Pupu pupu* ricorre frequentemente anche nei testi delle lamentazioni di Ururi trascritti da Lambertz (1948, I: 364-366).

74 Maria Luisa Pignoli, a cui devo l'informazione, sottolinea la forza, anche linguistica, dell'espressione; il senso dell'appartenenza carnale è segnato dall'uso di *ve*, che sta per uovo, per cui si potrebbe tradurre *uovo mio*.

75 L'ambitus è sol<sup>3</sup>-sol<sup>4</sup>, con una rapida ornamentazione su lab<sup>4</sup>; il modulo melodico è il seguente: sol<sup>4</sup>-mib<sup>4</sup>-re<sup>4</sup>-do<sup>4</sup>-sib<sup>3</sup>-reb<sup>4</sup>-solb<sup>3</sup>-lab<sup>3</sup>-sol<sup>3</sup>-si<sup>3</sup> (Es. 3b). Anche di fronte a questo testo – e ciò vale altresì per i successivi – si conferma quanto segnalato precedentemente, a proposito della notazione su pentagramma (cfr. nota 68).

76 Ambitus: do<sup>#4</sup>-sol<sup>#4</sup>, con rapida ornamentazione su la<sup>4</sup>; modulo melodico: do<sup>#4</sup>-sol<sup>#4</sup>-sol<sup>4</sup>-re<sup>#4</sup>-mi<sup>#4</sup> (Es. 4).

77 Le trascrizioni corrispondono ai num. 532a, 533, mentre il 532 è una variante. Un testo molto più lungo è riportato in Fiorilli 2001: 46-47.

78 Per quanto concerne i tratti musicali delle ninne nanne molisane, cfr. Biagiola 1981 e 1989. Il testo del brano (CD/tr. 25) è riportato in Saffioti 1994: 50-51. Per un esame complessivo delle ninne nanne molisane cfr. Di Iorio 1986; anche l'analisi presente in Biagiola 1989 è basata sulle registrazioni realizzate sul terreno da Giulio Di Iorio.

79 Il modulo melodico è il seguente: mi<sup>4</sup>-re<sup>4</sup>-do<sup>4</sup>-sib<sup>3</sup>-mib<sup>4</sup>-reb<sup>4</sup>-dob<sup>4</sup>-fa<sup>4</sup>; si rilevi l'intonazione mobile dei gradi mi-re-do. In questa ninna nanna si avverte una certa familiarità con il brano *Nina nana, djali nanès-e-a* [Ninna nanna, bambino della mamma] cantata a suo figlio da Mri Jaku di Gjadër, nella regione di Lezhë nel nord Albania, e registrata nell'autunno del 1965, Lloyd 1994: 5 (CD/tr.5).

80 Cfr. anche gli opuscoli allegati ai seguenti CD, curati da Salvatore Villani: *Puglia. Tradizioni musicali del Gargano.1. La serenata a San Giovanni Rotondo*, Udine, Nota CD (2.30), 1997; *Puglia. Tradizioni musicali del Gargano.2. I cantori e suonatori di Carpino*, Udine, Nota CD (2.45), 1997; *Puglia. Canti e suoni di Ischitella*, Udine, Nota CD (2.43), 2000; *Puglia. Canti e suoni di Cagnano Varano*, Udine, Nota CD (358), 2001.

## Al mondo molisano degli affetti e degli studi Intervista ad Alberto Mario Cirese

*Da tanta e tanta tiempe so partite  
pe vie storte e longhe  
e chiù camine e chiù luntane stonghe.*

Eugenio Cirese *La via longa*

*Come fu decisa e progettata quella remota indagine in Molise, per conto del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia?*

Nel 1954 era in preparazione la pubblicazione del secondo volume dei *Canti popolari del Molise* (poi pubblicato nel 1957) nel quale dovevano trovare, e poi trovarono posto, i canti di circostanza ed i canti dei paesi slavo-molisani: occorre accrescere le notizie sia su questi paesi, sia sulle "carresi" per le corse dei carri, sia sulla "Pagliara" di Fossalto ancora viva nella memoria di mio padre dall'adolescenza fossaltese. Fu così che quell'anno si realizzarono due imprese di ricerca sul campo. Era innanzi tutto importante cogliere la "Pagliara" di Fossalto nell'occasione rituale sua propria e cioè il primo maggio; quella data portava a rilevare anche importanti pratiche cronologicamente contermini quali le corse dei carri nei paesi albanesi di Portocannone e Ururi. E perciò il maestro Giorgio Nataletti, che dirigeva il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, diede incarico a Diego Carpitella ed a me di realizzare una rilevazione a Fossalto, Ururi e Portocannone: e fu la Raccolta 23 che effettuammo nei gior-

ni 1 e 2 maggio 1954 (per un bizzarro scherzo della memoria, in una precedente occasione [Agamennone e Lombardi 2002] mi è capitato di sostenere che la Raccolta fu effettuata nel 1955: qui ne faccio ammenda). Ma c'era anche molto altro da fare, tra cui l'arricchimento della documentazione relativa alla "Pagliara", e l'indagine sui paesi slavo-molisani. In ciò il Centro del maestro Nataletti non poté aiutarci, e perciò mio padre, con sacrificio non lieve, si risolse all'acquisto di uno dei primi registratori portatili allora comparsi sul mercato, un Grundig di oltre dieci chili che ancora ad accorata memoria conservo. E così fu che predisposi anche un analitico questionario sulla "Pagliara" fossaltese, mentre sui paesi slavo-molisani ci aiutava lo scritto di Rešetar del 1911 (cfr. anche Rešetar 1997 e Cirese 1999: 66), entrato nella libreria di casa per fortunato acquisto in antiquariato. Dal 22 giugno al 6 luglio dello stesso anno fui a Fossalto, a Bagnoli e nei tre paesi slavi (Acquaviva, San Felice e Montemitro). Lo attestano, giorno per giorno, non la memoria mentale, fascinosamente infida, ma alcuni quadernetti di allora: un diario di campo, un indice delle registrazioni, un registro delle cancellazioni di frequenti effettuate per recuperare spazio sui nastri allora costosissimi e rari. Lo attesta anche la corrispondenza con Milko Matičetov, lo studioso sloveno che tanto mi aiutò a intendere il mondo tradizionale dell'altra sponda adriatica (Cirese 1995/96, 1999 e Gavazzi 1957/59). Un indice delle registrazioni effettuate con il Grundig per "conto della rivista" comparve su *La Lapa*, nel dicembre del 1954 (Cirese 1954b: 76-77)<sup>1</sup>.

*Come ricorda lo scenario sociale, l'ambiente e il paesaggio sonoro del Molise, nei primi anni Cinquanta? E quali differenze rileva fra le espressioni musicali molisane e albanesi?*

L'onda sonora dei cori fossaltesi, e anche negli altri paesi intorno, mi torna ancora nettissima. Era un bel cantare, per lo più gioioso, quasi a distesa, ma talora volto anche ad immalinconirsi o all'opposto a pungere satirico. Mi tornano anche i canti degli slavi e le interviste con loro sulla "Pagliara" che avevano dismesso mentre invece a Fossalto durava. Di una vecchia donna di Acquaviva spesso mi suona, non so se nelle orecchie o in

cuore, quel termine che usava: la picciolata, con un suo leggero tenero riso; singolarmente giovane pur in tanto avanzata età, e più non so ormai che mai la picciolata fosse. Nei canti che raccogliemmo nei paesi albanesi ce ne sono diversi a voce femminile, ma non corali come a Fossalto. La differenza allora non mi colpì, e non saprei darne ragione. Mi colpì invece, e colpì Diego, il canto di bambine, l'ultimo della Raccolta: "Scale scalone", e ce lo siamo ripetuto spesso, con Diego, in tanti anni. Nella memoria, dopo tanti anni, le due esperienze, quella fossaltese e albanese e quella fossaltese e slava, tendono a fondersi o forse anche a confondersi. Tuttavia una differenza oggettiva resta tra le due indagini: la prima, con i mezzi tecnici della RAI, per quel tempo avanzatissimi, il cui arrivo nei paesi rappresentava di per sé un evento cittadino, e col tecnico del suono che dava direttive, come necessario per una registrazione professionale da mandare in onda; la seconda, col Grundig, con permanenze di più giorni nei luoghi e ingresso nel cuore delle case, in povertà di mezzi tecnici e con qualità foniche limitate. Le due modalità ovviamente incisero sui repertori selezionati in un caso e nell'altro.

*Come ricorda la collaborazione con Diego Carpitella?*

Con Diego fu una lunga, calda e gioiosa amicizia: quaranta e più anni di fraternità senza incrinature, come dissi dandogli l'ultimo saluto affollato e stravolto di ricordi: "I tempi e i momenti di Ernesto de Martino, quando eravamo in cinque o sette ad occuparci seriamente di cose che oggi raccolgono folla, non sempre seria, ed un registratore, per polverose strade di montagna, pesava chili. I tempi di Giorgio Nataletti, e del suo Centro Studi di Musica Popolare, cui tanto dobbiamo tu ed io, ed Ernesto de Martino, al quale tu da poco hai ridato vita. I tempi del dibattito che apristi con Massimo Mila<sup>2</sup> (Carpitella 1952: 539-549; Carpitella e de Martino 1952: 735-739; Cirese 1953: 18-19), momento importante nel quadro culturale italiano del tempo: e tu ne desti, siglando, un lucido resoconto sulla rivista di mio padre, *La Lapa*<sup>3</sup> che intanto, ricordi, sollecitava la realizzazione editoriale di un'altra tua impresa culturale importante: l'introduzione in Italia degli scritti di Bela

Bartók (Cirese, 1954: 39 e Bartók 1955). Il tuo viaggio con Alan Lomax al quale dobbiamo il primo e fondamentale quadro complessivo delle forme musicali italiane di tradizione non scritta: e sceglie per una delle copertine dei dischi il volto ispirato del cantore della "Pagliara" di maggio<sup>4</sup> che avevamo registrato insieme a Fossalto, in Molise<sup>5</sup>. Alloggiammo, con Diego, all'Hotel Jolly in Piazza Savoia a Campobasso, ridendo, ricordo, di quel lusso.

*Quale influenza ha avuto l'opera di Eugenio Cirese, poeta e ricercatore, nell'indagine antropologica di Alberto Mario Cirese, e nel suo legame con il Molise?*

Il rapporto con Eugenio Cirese, poeta ricercatore e padre, è stata per me una delle radici. Molti anni fa, ad una domanda di Valerio Petrarca (1983: 497-500 e 1985: 76-80) sui miei inizi risposi: mio padre, il Musée de l'Homme di Parigi e i contadini socialisti della piana di Rieti<sup>6</sup>. Tralascio l'intreccio delle spinte (i contadini anni Quaranta-Cinquanta, col loro frequente "zitto professò, mo' parla lu cafone", ch'è un altro modo per dire "nen fa lu superbiuse"; il Musée de l'Homme cui tante volte si fa riferimento nelle due prime annate de *La Lapa*), e tralascio pure il rapporto tra quegli inizi ed il calcolatore dei miei ultimi venticinque anni di studio, cui fa riferimento il titolo che una rivista francese volle dare a una mia intervista (Loux e Papa 1994). Ricordo solo che mio padre nel 1910 cominciò il suo cammino con un fascicoletto di *Canti popolari e sonetti in dialetto molisano* (Cirese 1910): raccoglitore da un lato e poeta dall'altro, come poi sarà la sua vita. Più tardi si dedicò anche a proverbi ed a storie che trascrisse o riscrisse e venne pubblicando dal 1924 fino a *Tempo d'allora* del 1939 (Cirese 1939). E dal 1940, a Rieti, progettò e realizzò nelle scuole elementari una raccolta di canti popolari di cui poi curai la stampa nel 1945, premettendovi uno scritto che fu il mio primo in materia di tradizioni popolari (Cirese 1945). Quella premessa piacque particolarmente ad uno studioso quale Natalino Sapegno che perciò una volta, a me che lo indicavo come mio maestro, replicò: "e suo padre". Così, prima ancora di mantenere la sua antica promessa di una raccolta di canti popolari molisani, Eugenio Cirese ne realizzò una per quella che,

dopo Macerata ed Avezzano, fu l'ultima delle sue patrie d'adozione. Questo farsi cittadino operoso di terre non proprie, a me è parso uno dei tratti nobili, alti, di una parte almeno dell'emigrazione: la molteplicità delle patrie, che mai però dimentica la prima e vera (Cirese 1987). C'era questo, tra l'altro, nella quotidiana nostra vita di casa: un insegnamento che appresi, e mi fu naturale cercare di applicarlo allora e poi. Senza mai dimenticare la prima patria, ho detto: e così fu per mio padre. Poco dopo quei canti di Rieti, la straordinaria energia che animò l'ultima parte della sua vita gli fece mobilitare tutta la scuola elementare del Molise – pur se ormai di nuovo a Rieti e non più a Campobasso – per una raccolta di canti popolari che resta come saldo monumento culturale della sua così tanto amata terra molisana. La mole dei canti raccolti fu tale che occorsero due volumi. Il primo fu pubblicato nel 1953 (Cirese E. 1953), e l'impronta dell'uomo, dello studioso e del poeta fu tale che Pasolini poté giudicare quella raccolta intensamente "personale" come quelle di Niccolò Tommaseo e Costantino Nigra (Pasolini 1955)<sup>7</sup>, culmini dei nostri studi di poesia popolare: si vedano, tra l'altro, le pagine su ninne nanne o scongiuri che poi ho ristampato (Cirese 1997: 383-385). Quel primo volume comparve nel febbraio del 1953 mentre io ero a Parigi, al Musée de l'Homme, appunto. E poco dopo, dal letto in cui era già piegato dal male, mi annunciò il proposito di dare vita a una rivista. Ne dubitai, ed anzi fui ostile. Invece, per buona sorte, *La Lapa* nacque nel settembre di quell'anno, e fu un successo. Lettere e discussioni di de Martino, Santoli, Vidossi, Toschi, Cocchiara; scritti anche stranieri (Marcel Maget, Viviana Pâques, Claude Lévi-Strauss ecc.), la polemica con Giuseppe Giarrizzo e con "Lo Spettatore italiano" (Cirese 1953b, 1954a, 1954c, 1954d). E fu di lezione anche il modo in cui egli, in una sua "Lettera dall'orto", concepì la discussione o la polemica scientifica (Cirese E. 1954). Poi, morì, febbraio 1955. Sentii di dovergli dedicare il primo numero della nuova annata della sua rivista: "Molise" s'intitolò, e fu (oso l'immodestia di rivendicarlo) il primo quadro complessivo delle tradizioni molisane, pur se in poco più di sessanta pagine. Ed in quell'anno stesso, 1955, pubblicai quello studio sugli studi di tradizioni po-

polari del Molise (con bibliografia minuziosa e pedante, ma con amore costruita) che volli dedicare appunto "a mio padre". Ed in quello stesso anno con Ferruccio Ulivi curammo la stampa delle poesie molisane che aveva predisposta per la pubblicazione che la morte gli precluse (Cirese E. 1955). Spenta quella sua forza, non si poté continuare più di un anno la vita de *La Lapa*, anche se si tentò di andare oltre in una o due riunioni con Carpitella, Pasolini e Seppilli: mancava la sua personalità. C'era invero, allora, una mia distinzione polemica in materia di studi: il secondo volume de *I canti popolari del Molise*, che pubblicai nel 1957 (Cirese 1957), fu tutto rigidamente filologico e impersonale. Non avevo, e non ho, quella sua dolce e intensa capacità poetica e umana d'essere vicino alla umanità poetica di quegli umili testi. In quello stesso anno, 1957, cominciai a insegnare nell'Università di Cagliari. Questo segnò anche il mio distacco dagli studi molisani. Sentii, come lui m'aveva insegnato, che dovevo farmi cittadino di questa nuova patria, e mi dedicai perciò alle cose sarde con lo stesso amore con cui m'ero prima dedicato a quelle molisane: e furono i lavori sul settecentesco Matteo Madao (Cirese 1959 e 1976), o sui *mutos* e *mutettus* studiati strutturalmente (Cirese 1962/63 e Cirese 1988: 183-370), ed altro. Lontano dunque, allora, dal Molise, ma non perciò senza sua memoria che poi s'è ridestata quando, su invito dell'Amministrazione Provinciale di Campobasso, per un decennio mi sono dedicato a ripubblicare tutta la sua produzione poetica (Cirese 1997 e 2000). Ed ora al mondo molisano degli affetti e degli studi sono tornato più di frequente, come al crepuscolo accade quando un amore c'è stato e dura.

## Note

- 1 Per la bibliografia di Alberto Mario Cirese vedi Testa 2005.
- 2 La polemica citata fu originata da un articolo di Mila sul "Notiziario Einaudi": il seguito, apparso in forma di ulteriori precisazioni da parte dei due protagonisti in risposta al quesito "Esiste in Italia un fondo di musica popolare indipendente dalla tradizione colta?", si può vedere in Carpitella 1973: 257-266.
- 3 Per gli scritti di Carpitella presenti su "La Lapa" cfr. gli indici della ristampa anastatica: Isernia, Marinelli, 1991.
- 4 Il cantore fu Mario Ciarlariello, lo zampognaro Giovanni Festa, e il portatore del cono di erbe Carmine Antonecchia; cfr. *Northern and Central Italy* 1957.
- 5 Dal *Saluto* letto il 9 agosto 1990 dalla scalinata della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università La Sapienza, Roma.
- 6 "If I think about the beginnings of my cultural itinerary, I would mention my father, the Museum of Man in Paris, and the socialist peasants of the Rieti plain" (Testa 1995).
- 7 Cfr. anche i riferimenti a scritti di Pasolini in Cirese 1997: 481-482.

## Riferimenti bibliografici

Agamennone Maurizio

- 1984 *Due monodie tradizionali del Molise. Studio etno-musicologico*, in *Due laudate*, pp. 37-123.
- 1989 *Lorecchio dell'etnomusicologo ... l'occhio del copista*, "Culture musicali. Quaderni di etnomusicologia", 12/13/14, pp. 194-208.
- 2005 (a cura di) *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1959, 1960)*, con 2 CD allegati, Roma, Squilibri.

Agamennone Maurizio, Lombardi Vincenzo

- 2002 (a cura di) *La Raccolta 23 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia*, CD e opuscolo, Roma-Campobasso, ANSC-Provincia di Campobasso (Musica tradizionale del Molise, 1).

Agamennone Maurizio, Di Mitri Gino L.

- 2003 (a cura di) *L'eredità di Diego Carpitella*, Nardò (Le), Besa.

Ahmedaja Ardian

- 2002 *Music and identity of the Southern Italy Albanians - Arbëreshë*, in *Etnomusicologia. Scritti*, a cura di Daniele Sestili, Bivignano (Fi), Logisma, pp. 29-40.

Alario Leonardo R.

- 1998 *Il canto di tradizione orale nell'Alto Jonio Cosentino*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino.

Archivio di Stato di Campobasso

- 1981 *Documenti di vita comunale. Il Molise nei secoli XII-XX*, Campobasso, Edizioni Enne.

Ardito Pasquale

- 1896 *Le avventure di Nicola Morra ex bandito pugliese*, Monopoli, Nicola Ghezzi (ora nell'edizione: Bari, Peucetia, 1993).

Ascoli Graziadio Isaia

- 1877 [*Canti albanesi del Molise*], in *Studi critici. II*, Torino, E. Loescher, pp. 70-82 (ora nell'edizione: Sala Bolognese (Bo), Forni, 1980).

Bartók Bela

- 1955 *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Torino, Einaudi (poi Boringhieri, 1977).

## Riferimenti bibliografici

Belusci Antonio

- 1992 *Kërime në terren midis arbëreshët të Molisit. Besime pollulore dhe këngë në Portkanun = Ricerca sul campo tra gli albanesi del Molise. Credenze popolari e canzoni di Portocannone*, "Lidhja=Unione", XIII, 28, pp. 950-954.
- 1994 *Ricerca sul campo tra gli albanesi della Puglia*, "Lidhja=Unione", XV, 31, pp. 1072-1075.

Bertolini Barbara, Frattolillo Rita

- 1998 *Molisani. Milleuno profili e biografie*, Campobasso, Edizioni Enne.

Biagiola Sandro

- 1981 *Modelli di ninne nanne molisane*, "Nuova Rivista Musicale Italiana", XV, pp. 66-94.
- 1989 *Per una classificazione della musica folklorica italiana. Studio sulle ninne nanne*, "Nuova Rivista Musicale Italiana", XXIII, 1/2, pp. 113-140.
- 1996 *Per uno studio del lamento funebre in Italia*, "EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", IV, pp. 22-23.

Biagiola Sandro, Carpitella Diego

- 1978 *Note per la compilazione della scheda FKM*, in *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali. Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari, pp. 47-50.

Brunetto Walter

- 1995 *La Raccolta 24 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, "EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", III, pp. 115-187.

Çabej Eqrem

- 1999 *Gli Albanesi tra occidente e oriente*, Nardò (Le), Besa.

Calascione Ginetta, Spagnoletti Mauro

- 1999 *Rassegna bibliografica arbëreshë. Indagine condotta in alcune biblioteche della provincia di Campobasso*, Campobasso, Provincia di Campobasso.

Carpitella Diego

- 1952 *Gli studi sul folklore musicale in Italia*, "Società", VIII, 3, pp. 539-549 (anche "EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", I, 1993, pp. 55-64).
- 1954 *Gli Albanesi*, "Il contemporaneo", I, 9, p. 5.

- 1955 *Sulla musica popolare molisana*, "La Lapa", III, 1/2, pp. 21-23 (ora in ristampa anastatica Isernia, Marinelli, 1991, pp. 161-163; anche "EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", I, 1993, pp. 71-74).
- 1961 *Folk Music (Italian)*, in *Grove's Dictionary of Music and Musicians. Supplementary Volume*, London, Mac Millan, pp. 135-154.
- 1973 *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio.
- 1992 *Conversazioni sulla musica*, Firenze, Ponte alle Grazie.
- 1994 *I codici incrociati*, in *Il verso cantato*, pp. 9-22.

Carpitella Diego, de Martino Ernesto

- 1952 *Una spedizione etnologica in Lucania*, "Società", VIII, 4, pp. 735-739 (anche "EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", I, 1993, pp. 65-69 e in Gallini 1996, pp. 89-95).

Ciarfeo Luigi

- 1997 *Il rito greco nei paesi albanesi*, "Kamastra", I, 5, p. 11; 6, p. 15.

Cirese Alberto Mario

- 1945 *Premessa*, in Cirese Eugenio, *Canti popolari della provincia di Rieti*, Nobili, Rieti (ristampa anastatica Roma, Edizioni Nuovo Almanacco, 1997).
- 1953 *Manzoni, Croce e una nenia di Amatrice*, "La Lapa", I, 1, pp. 7-10 (ora in ristampa anastatica Isernia, Marinelli, 1991, pp. 25-28).
- 1953a *Canto popolare e creazione musicale*, "La Lapa", I, 1, pp. 18-19.
- 1953b *Croce, "Lo Spettatore Italiano" e il folklore*, "La Lapa", I, 2, pp. 36-38.
- 1954 *Bela Bartók e il folklore musicale*, "La Lapa", II, 2, p. 39.
- 1954a *Una polemica sul folklore*, "La Lapa", II, 3, pp. 57-58.
- 1954b *Registrazioni etnografiche nel Molise*, "La Lapa", II, 4, pp. 76-77.
- 1954c *Alternative, varianti e nenie*, "La Lapa", II, 4, pp. 72-73.
- 1954d [Lettera al direttore], "Lo spettatore italiano", VII, 7, pp. 361-362.
- 1955 *Saggi sulla cultura meridionale. I. Gli studi di tradizioni popolari nel Molise. Profilo storico e saggio di bibliografia*, Roma, De Luca Editore.
- 1955a *La Pagliara del primo maggio nei paesi slavo-molisani*, "Slovenski Etnograf", VIII, pp. 207-224.
- 1955b *La Pagliara maie maie*, "La Lapa", III, 1/2, pp. 33-36 (ora in ristampa anastatica Isernia, Marinelli, 1991, pp. 173-176).
- 1957 *I canti popolari del Molise con saggi delle colonie albanesi e slave. Vol. II*, Rieti, Nobili.
- 1959 *Notizie etnografiche sulla Sardegna del '700 nell'opera di Matteo Madao*, "Rivista di etnografia", XIII, pp. 51-84.
- 1962/63 *Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi*, "Studi sardi", 18, pp. 198-381 (anche Gagliari, [s.n.], 1964 e Cagliari, Edizioni 3T, 1977).

- 1973 *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo.
- 1976 *Notizie etnografiche sulla Sardegna del '700 nell'opera di Matteo Madao*, "Bollettino del repertorio e dell'atlante demologico sardo", 7, pp. 79-101.
- 1983 *Intelletuali e mondo popolare nel Molise*, Isernia, Marinelli.
- 1987 *Il Molise e la sua identità*, in *Basilicata. Rassegna di politica e cronache meridionali*, XXIX, 5/6, pp. 12-15 (relazione introduttiva al convegno *Il Sud e l'America. Molise ed emigrazione*, Campobasso 26-28 giugno 1987).
- 1988 *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio.
- 1994 *La squadratura mobile*, in *Il verso cantato*, pp. 133-144.
- 1995/96 *Milovan Gavazzi e la "pagliara" slavo-molisana*, "Studia Ethnologica Croatica", 7/8, pp. 47-52.
- 1999 *Milko Matičetov e i paesi slavi del Molise*, "Traditiones. Acta Instituti Ethnographiae Slovenorum. Zbornik Instituta za Slovensko Narodopisje", XXVIII, 1, p. 66.
- 2003 *Quando ho saputo di Giovanni*, "Lares", LXIX, 1, pp.13-28.
- Cirese Eugenio
- 1910 *Canti popolari e sonetti in dialetto molisano*, Campobasso-Isernia, Vincenzo e Gaetano Colitti.
- 1939 *Tempo d'allora: figure storie e proverbi. Prose in dialetto molisano*, Campobasso, Petruccianni.
- 1953 *I canti popolari del Molise con saggi delle colonie albanesi e slave. Vol. I*, Rieti, Nobili.
- 1954 *Lettere dall'orto*, "La Lapa", II, 3, p. 42.
- 1955 *Poesie molisane*, a cura di Ferruccio Ulivi e Alberto Mario Cirese, con un ritratto di Domenico Purificato, Caltanissetta-Roma, Sciascia editore.
- 1997 *Oggi domani ieri. Tutte le poesie in molisano, le musiche e altri scritti*, a cura di Alberto Mario Cirese, Isernia, Marinelli.
- 2000 *Molisan Poems. Selected poems*, translated by Luigi Bonaffini, afterword by Luigi Biscardi, bilingual edition, Toronto, Guernica (ed. or. Cirese Eugenio 1955).
- Clemente Pietro
- 1991 *Nota introduttiva*, in *La Lapa. Argomenti di storia e letteratura popolare*, ristampa anastatica, Isernia, Marinelli, pp. 9-15.
- DBE
- 1995-'00 *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, vol. 6 (1997), München, Saur, p. 204.
- De Gaudio Innocenzo C.
- 1993 *Analisi delle tecniche polifoniche in un repertorio polivocale di tradizione orale: i vjersh delle comunità albanofone della Calabria*, Modena, Mucchi.

- de Martino Ernesto  
1975 *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri (1ª ed., con titolo parzialmente diverso, 1958).
- De Rosa Teresa  
1964 *Ururi e Portocannone*, "Shejzat=Le Pleiadi", VIII, 1/2, pp. 19-24.
- De Rubertis Giovanni  
1856 *Delle colonie slave nel Regno di Napoli*, Zara: estratto dall'"Osservatore dalmata", febbraio 1856.
- Di Iorio Giulio  
1986 *Le ninna nanne. Folklore di base molisano*, "Molise oggi", IX, 13, pp. 18-25 (ora anche in Di Iorio 2004, pp. 13-22).  
2004 *Appunti sul folklore molisano*, con una nota di Giorgio Palmieri, Ferrazzano (Cb), Edizioni Enne.
- Di Lena Matteo Giorgio  
1972 *Gli albanesi di Montecilfone*, [Montecilfone, s.n.].  
1983 *Incontri e scontri tra Arbëreshë e Italiani nel Molise*, in *Etnia albanese e minoranze linguistiche in Italia. Atti del IX Congresso Internazionale di Studi Albanesi*, a cura di Antonino Guzzetta, Palermo, Università di Palermo, pp. 109-112.  
1996 *Il vestiario tradizionale delle colonie albanesi di Molise-Capitanata*, in *Ori e costumi degli albanesi*, a cura di Italo Elmo e Evis Kruta. Vol. 2, presentazioni di Gerardo Sacco e Dhimiters Shuteriqi, testi di Costantino Bellusci ... [et al.], Castrovillari (Cs), Il Coscile, pp. 630-654.  
1998 *Gli italo-albanesi del Molise-Capitanata*, "Lidhja=Unione", XIX, 39, pp. 1344-1353.
- Di Virgilio Domenico  
2000 *La musica di tradizione orale in Abruzzo*, Lanciano, Rivista Abruzzese (Quaderni di "Rivista Abruzzese", 35).
- Due laudate*  
1984 *Due laudate meridionali: le carresi di Larino e S. Martino in Pensilis*, Campobasso, Rufus.
- Ferrari Giuseppe  
1959 (a cura di) *Rapsodie e scene di vita degli albanesi di Calabria*, Cosenza, Tipografia SCAT.

- Ferretti Rossana  
1993 *Dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare agli Archivi di Etnomusicologia*, "EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", I, pp. 13-30.
- Fiorilli Giuseppe  
2001 (a cura di) *Ururi si trova in Italia. II. Canti e tradizioni popolari*, [Lanciano, Giuseppe Fiorilli].
- Folk. Documenti sonori*  
1977 *Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, a cura della Documentazione e Studi RAI per la I Rete radiofonica, Torino, ERI.
- Fugazzotto Giuliana, Palmieri Roberto  
1994 *Il colascione sopravvissuto*, Bologna, Università degli studi. Dipartimento di musica e spettacolo, Ut Orpheus edizioni.
- Gallini Clara  
1996 (a cura di) *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica" in Lucania*, Lecce, Argo.  
1999 *Percorsi, immagini, scritture*, in Gallini, Faeta (a cura di) 1999, pp. 9-47.
- Gallini Clara, Faeta Francesco  
1999 (a cura di) *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Gavazzi Milovan  
1957/59 *Sull'origine della "pagliara" slavo-molisana*, "Ce fastu", XXXIII-XXXV, 1-6, pp. 76-82.
- Gioielli Mauro  
2005 *La festa di Sant'Anna ed altri aspetti della cultura etnica jelsese*, in *Jelsi. Storia e tradizioni di una comunità*, a cura di Giorgio Palmieri e Antonio Santoriello, Ferrazzano (Cb), Edizioni Enne, pp. 193-216.
- Guizzi Febo  
2002 *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, LIM.
- Kamastra, Qifti  
2004 *Valle valle*, CD, Montecilfone, Kamastra e Qifti.

- Koliqi Ernest  
1940 *Tradizioni e canti popolari italo-albanesi*, "La rivista d'Albania", I, 4, pp. 333-343.
- Lambertz Maximilian  
1923-'25 *Italoalbanische Dialektstudien*, "Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen", LI (1923), pp. 259-290; LII (1924), pp. 43-90; LIII (1925), pp. 66-79, 282-307.  
1948 *Albanisches Lesebuch*, 2 voll., Lipsia, Otto Harrassowitz: I, pp. 352-366; II, pp. 285-302.
- La Vena Vincenzo  
1996 *Strumenti giocattolo e strumenti da suono a Terranova da Sibari*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino.
- Léothaud Gilles, Lortat-Jacob Bernard, Zemp Hugo  
1996 (a cura di) *Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales*. CD I, Paris, Le chant du monde (CMX 1010.12).
- Leydi Roberto  
1973 *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori.
- Liber usualis*  
1958 *Liber usualis Missae et Officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano Parisiis-Tornaci-Romae*, Desclée e socii.
- Licursi Silvana  
1989 *Lontano dalla Terra delle Aquile*, 33 gpm, Roma, SudNord (SN0016).
- Lloyd Albert L.  
1994 *Folk music of Albania*, CD, London, Topic Records (TSCD 904).
- Lomax Alan  
1956 *Nuova ipotesi sul canto folklorico italiano*, "Nuovi argomenti", 17/18, pp. 109-135.
- Lombardi Fabio  
2000 *Canti e strumenti popolari della Romagna bidentina. Canzoni, ninne-nanne, filastrocche, balli, canti di nozze, stornelle, urla, bovare, strumenti e altro ancora, in una memorabile raccolta dei canti e della musica popolare della valle del Bidente*, Cesena, Il ponte vecchio.

- Lombardi Vincenzo  
2002 (a cura di) *La Raccolta 23 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. RegISTRAZIONI di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese. Incontro di studio, Campobasso 16 novembre 2002*, preprint, Campobasso, Biblioteca provinciale "P. Albino".  
2002a *La Raccolta 23, "Il bene comune"*, II, 10, pp. 6-9.  
2003 *Le attività musicali a Campobasso e provincia*, Campobasso, Università degli studi del Molise.
- Loricchio Maria Elisabetta  
1999 (a cura di) *Graziadio Isaia Ascoli: biografia di un intellettuale*, Gorizia, Edizioni della Laguna.
- Loux Françoise, Papa Cristina  
1984 (a cura di) *Des paysans de Rieti à l'ordinateur. Où en est la démologie?*, "Ethnologie française", XXV, 3, pp. 484-496.
- Mandalà Matteo  
2003 *Gli antichi insediamenti in Italia della comunità albanese e la sua recente emigrazione*, in *Studio antropologico della comunità arbëreshe della provincia di Torino*, a cura di Antonio Tagarelli [Torino], Librare; disponibile anche in: [www.provincia.torino.it/cultura/minoranze/dwd/studio.pdf](http://www.provincia.torino.it/cultura/minoranze/dwd/studio.pdf), ultima consultazione marzo 2005.
- Marchianò Michele  
1906 *La rondinella, carne nuziale albanese inedito*, Foggia.  
1908 *Canti popolari delle colonie d'Italia*, Foggia, 1908 (ora nell'edizione: Sala Bolognese, Forni, 1986).  
1911 *Canti popolari albanesi della capitanata e del Molise*, "Apulia", II, pp. 75-84, 207-219.  
1912 *Canti popolari albanesi della capitanata e del Molise*, "Apulia", III, pp. 40-47, 156-166.
- Massaro Mario  
1988 *Presenza degli arbëreshë in Puglia e Molise*, "Lidhja=Unione", IX, 20, pp. 574-576.
- Mastronardi Giannino  
1991 *Vellajma = legame di sangue. Canti e tradizioni popolari degli albanesi del Molise*, Campobasso, Provincia di Campobasso.  
2000 *Kemarini. Kurora = Campomarino. Il matrimonio*, "Kamastra", IV, 4, pp. 19-20.

- 2000a *Veshje nuseje = Costume di gala (nuziale) tra gli arbëreshë del Molise*, "Kamastra", IV, 4, p. 21.
- 2000b *Kemariini = Campomarino. Morte*, "Kamastra", IV, 5, p. 16.
- 2000c *Kemariini = Campomarino. Costume di lutto tra gli arbëreshë del Molise*, "Kamastra", IV, 4, p. 19; 5, p. 18.
- Melillo Errico
- 1881 *Costumanze molisane: Montecilfone, Portocannone, Ururi*, "Pensiero del Sannio", I, 6, pp. 10-12; 7, pp. 10-12.
- 1882 *Costumanze molisane: Montecilfone, Portocannone, Ururi*, "La nuova provincia di Molise", II, 27, pp. 3-4.
- 1883 *Costumanze molisane: Campomarino*, "La crisalide", IV, 1 gennaio, numero strenna, pp. 7-8.
- NDB
- 1953 *Neue Deutsche Bibliographie*, vol. 13 (1982), Berlin, Duncker & Humblot, pp. 439-440.
- Northern and Central Italy*
- 1957 *Northern and Central Italy and the Albanians of Calabria*, Columbia KL 5173 (The Columbia World Library of Folk and primitive Music, vol. XV).
- Palombini Giancarlo
- 1989 *Il lamento funebre in Alta Sabina*, "Culture musicali. Quaderni di etnomusicologia", 12/13/14, pp. 116-138.
- Pasolini Pierpaolo
- 1955 *Una raccolta personale*, "La Lapa", III, 1/2, p. 64.
- Petrarca Valerio
- 1983 (a cura di) *Intervista ad Alberto Mario Cirese*, "Prospettive Settanta", 4, pp. 497-500.
- 1985 *Demologia e scienze umane*, Napoli, Guida, pp. 76-80.
- Pignoli Maria Luisa, Tartaglione Guido
- Il lessico arbëresh del Molise (Portocannone e Ururi)*, Cosenza, Università degli studi della Calabria (Studi e testi di albanistica), in corso di pubblicazione.
- Puccini Sandra
- 2005 *L'Italia gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia italiana del 1911*, Roma, Meltemi.

- Razzi Serafino
- 1976 *Viaggio a Santo Angelo nel Monte Gargano l'anno 1576*, "Almanacco del Molise", VIII, pp. 217-220.
- 1990 *Viaggio a Santo Angelo del Monte Gargano l'anno 1576*, in *La vita in Abruzzo nel Cinquecento diario di un viaggio in Abruzzo negli anni 1574-1577*, Cerchio, Polla, pp. 89-109.
- Rennis Giovan Battista
- 2000 *La tradizione popolare della comunità arbëreshe di Lungro*, Castrovillari (Cs), Il Coscile.
- Rešetar Milan
- 1911 *Die Serbokroatischen Kolonien Süditaliens*, Wien, Alfred Hölder.
- 1997 *Le colonie serbocroate nell'Italia meridionale*, traduzione italiana, prefazione, note, bibliografia a cura di Walter Breu e Monica Gardenghi, Campobasso, Amministrazione Provinciale.
- Ricci Antonello, Tucci Roberta
- 2005 (a cura di) *Musica arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*, con 2 CD allegati, Roma, Squilibri.
- Saffioti Tito
- 1994 *Le ninne nanne italiane*, Torino, Einaudi.
- Savino Nicola
- 1952 *Radici*, Milano, Gastaldi.
- 1955 *I canti dei paesi albanesi del Molise*, "La Lapa", III, 1/2, pp. 53-55.
- 1955a *Notizia sugli albanesi del Molise*, "La Lapa", III, 1/2, p. 55.
- Scaldeferri Nicola
- 1994 *Musica arbëreshe in Basilicata*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina (con audiocassetta)
- 1998 (a cura di) *Polyphonie arbëresh de la Basilicata (Italie). La tradition de San Costantino Albanese (Musique du monde)*, CD, Paris, Buda Records.
- 2003 *Itinerari di frontiera: i canti epici albanesi nel contesto dell'epica balcanica*, in Agamennone, Di Mitri (a cura di) 2003, pp. 93-111.
- Schirò Giuseppe
- 1923 *Canti tradizionali ed altri Saggi delle colonie albanesi di Sicilia*, Napoli, L. Pierro, 1923 (ora nell'edizione: Palermo, 1986).

- 1940 *Poesia e musica tradizionali degli italo-albanesi*, "La rivista d'Albania", I, 4, pp. 404-415.
- Simeoni Paola Elisabetta, Tucci Roberta  
 1991 (a cura di) *La collezione degli strumenti musicali del Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato – Libreria dello Stato.
- Skendi Stavro  
 1954 *Albanian and South Slavic Oral Epic Poetry*, Philadelphia, American Folklore Society.
- Sokoli Ramadan  
 1958 *Les danses populaires et les instruments musicaux du peuple albanais*, Tirana, Comité albanais pour les relations culturelles avec l'étranger.
- Specchia Regina  
 1996 *La cultura arbëreshe tra storia e leggenda*, "Kamastra", I, num. zero, p. 19.
- Stöckl Ernst  
 1983 *Albania (Shqipëri)*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti (DEUMM). Il Lessico. Volume primo*, Torino, Utet, pp. 56-58.
- Testa Eugenio  
 1995 [?] *Biographical Information about Cirese*, in <http://www2.h-net.msu.edu/~sae/bibs/cirese/ciresebio.html>, ultima consultazione settembre 2005.  
 2005 (a cura di) *Scritti e altri lavori di Alberto Mario Cirese*, Roma, Università degli studi "La Sapienza", in [http://rmcisadu.let.uniroma1.it/glotto/archivio/bibliografie/biblio\\_cirese.html](http://rmcisadu.let.uniroma1.it/glotto/archivio/bibliografie/biblio_cirese.html), ultima consultazione settembre 2005.
- Tria Giovanni Andrea  
 1989 *Memorie storiche civili ed ecclesiastiche della città e diocesi di Larino ...*, Isernia, Cosmo Iannone (ed. or. Roma, Zempel, 1744).
- Tucci Roberta, Messori Luciano  
 1985 *A primitive bagpipe from Molise, Italy*, "The Galpin Society Journal", XXXVII, april, pp. 134-137.
- Vegezzi-Ruscilla Giovenale  
 1864 *Le colonie serbo dalmate del Circondario di Larino ...*, Torino, Tipografia degli eredi Botta.

- Il verso cantato*  
 1994 *Il verso cantato*, Atti del Seminario di studi (aprile – giugno 1988), Roma, Università degli studi di Roma "La Sapienza". Dipartimento di studi glottologici, CATTID.
- Villani Salvatore  
 1997 *La serenata a San Giovanni Rotondo. Studi sul canto lirico*, Bologna, Ut Orpheus edizioni.
- Ziino Agostino  
 2003 *Aurelio Roncaglia, Nino Pirrotta e Diego Carpitella: ricordi e riflessioni*, in Agamennone, Di Mitri (a cura di) 2003, pp. 65-75.
- Zumthor Paul  
 1984 *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino.

---

## I documenti sonori

Le registrazioni effettuate nel maggio 1954 da Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese, e conservate nella Raccolta 23, sono state riportate integralmente nel CD allegato al presente volume. Nel riversamento su supporto digitale non sono stati effettuati tagli, né operate correzioni. La qualità acustica dei documenti sonori conservati è risultata molto elevata: non sono apparsi né gli effetti di distorsione dovuti alla saturazione dei livelli di ingresso (che talvolta potevano verificarsi sul terreno, in presenza di gruppi numerosi di esecutori e scarti improvvisi di intensità nel corso dell'esecuzione), né irregolarità di scorrimento del nastro magnetico (non rare, all'epoca, in caso di malaccorto o frettoloso avvio della registrazione).

In generale, è opportuno ricordare che le raccolte dell'allora Centro Nazionale Studi di Musica Popolare dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia erano realizzate con il determinante supporto tecnico della RAI (tecnici, in tuta e berretto, e attrezzature: automobili, nastri magnetici, registratori portatili, aste, microfoni, accumulatori). Le tecnologie di ripresa sonora utilizzate, benché la registrazione fosse ancora monofonica, erano quanto di meglio si potesse avere all'epoca, sia per i microfoni che per i registratori, dapprima a filo metallico, quindi ben presto, a nastro magnetico, con doppia alimentazione (meccanica, "a manovella", per il motore; elettrica, per le testine). L'elevata qualità riscontrata nei materiali originali può essere senz'altro attribuita alle adeguate procedure di ripresa (in origine sul terreno) e di conservazione (successivamente in archivio).

I brani della Raccolta 23, compresi nel CD allegato, sono stati indicizzati come segue:

- a.* numero della traccia;
- b.* titolo (incipit del testo poetico cantato);

- c. eventuale denominazione locale (in corsivo);
- d. eventuale indicazione di genere;
- e. durata della registrazione;
- f. nome degli esecutori e tipo di partecipazione;
- g. testo poetico cantato e traduzione in lingua italiana (per i testi arbëreshë)

Gran parte delle informazioni proposte è stata desunta dalle schede conservate presso gli *Archivi di Etnomusicologia* dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

La traslitterazione dei testi albanesi e la relativa traduzione sono state effettuate da Maria Luisa Pignoli, riportando accuratamente le sfumature morfo-fonetiche, sintattiche e semantiche emerse nel corso dell'esecuzione.

Nella trascrizione sono stati introdotti alcuni simboli utili a visualizzare, per l'ascoltatore-lettore, le espressioni verbali così come sono state effettivamente cantate:

1. un trattino (–) seguito da una o più vocali alla fine del verso indica una mera aggiunta fonica al verso, non portatrice di significato, che funge da suono di appoggio conclusivo;
2. una barretta (/) ha la funzione di marcare il confine tra due o più versi, i quali all'occorrenza vengono riportati uno accanto all'altro sulla medesima riga;
3. tra parentesi tonde – con carattere tondo: (abc) – si sono segnalati eventuali sinonimi di lemmi [brano 30: cime (punte)] e le versioni in italiano di frammenti di testo cantato in arbëresh (brano 31: intervista);
4. tra parentesi tonde – con carattere corsivo: (*abc*) – si sono fornite informazioni relative a nomi, soprannomi, toponimi, che, altrimenti, potrebbero risultare incomprensibili per il lettore estraneo alla vita sociale delle comunità considerate [brano 38: Saket (*soprannome della famiglia Muricchio di Portocannone*); br. 44: Makanera (*toponimo extraurbano di Ururi*)]; con medesima notazione si sono

indicare alcune ipotesi di interpretazione del significato di lemmi (brani 39 e 43);

5. tra parentesi quadre contenenti lettere – [abc] – si è segnalata la parte di lemma sottintesa, non pronunciata nel verso cantato, che ortograficamente viene a costituire l'intera parola (br. 33: qe[ll]); con un punto interrogativo chiuso tra parentesi quadre sono state segnalate parole o sequenze di parole di cui non si sia riusciti a intendere pienamente la forma (br. 30: pietër[?]), il significato (br. 39: ubri[?] br. 43: splas[?]), oppure entrambi, ove l'informatore manifesti, all'ascolto, alcune difficoltà di pronuncia (br. 42: panxil [?]);

6. in particolare, nel brano 40 sono stati indicati tra parentesi graffe due distinti frammenti di verso – separati da segno di uguaglianza – che vengono eseguiti contemporaneamente da voci diverse, sovrapponendosi nell'esecuzione {e isht = i lart}.

Anche i testi poetici fossaltesi sono stati trascritti coerentemente con i modi dell'esecuzione: si è inteso così riprodurre quanto effettivamente presente nel documento sonoro registrato; ciò spiega la presenza di numerose iterazioni e frammentazioni di parole o segmenti di verso, di zeppe euritmiche, certe vocalizzazioni singolari, la rinuncia a segni d'interpunzione; se ne fornisce, inoltre, un adattamento in lingua italiana (anche localmente: tra [ ]), laddove i versi cantati risultino marcati da una esplicita intonazione dialettale; occasionalmente, anche per i testi raccolti a Fossalto si propongono alcune ipotesi interpretative concernenti lemmi di non immediata comprensione [tra parentesi tonde, con carattere corsivo: (*abc*)]; alcune (poche) espressioni sono apparse incomprensibili, o discordanti nell'esecuzione di gruppo: sono indicate con [...]. Peraltro, in etnomusicologia le procedure di trascrizione dei testi poetici cantati sono ormai consolidate (a tal proposito, cfr. Biagiola, Carpitella 1978).

D'altra parte, e questa è una lezione permanente del magistero congiunto di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese, nelle culture tradizionali la versificazione è il luogo dell'incrocio (nell'espressione di Car-

pitella) o della co-occorrenza (come sembra preferire Cirese) di codici diversi che proprio nel canto “si sposano” e acquistano senso (*Il verso cantato* 1994). A tal proposito, un ulteriore confronto, molto stimolante, fra i due studiosi si ebbe nel corso della trasmissione radiofonica *Antologia. Inventario di cultura contemporanea. Un ritratto dal vivo: Diego Carpitella* (Rai RadioTre, gennaio 1990); in quella occasione – una lunghissima intervista protrattasi per oltre dodici ore, durante quattro fine-settimana successivi – Carpitella ebbe l’opportunità di ospitare, tra gli altri, Cirese nello studio radiofonico: insieme s’interrogarono, “in voce”, al microfono, sulle problematiche del “verso cantato”. Alcuni episodi di queste conversazioni radiofoniche sono stati successivamente raccolti in volume (Carpitella 1992). La lunga e complessa riflessione di Cirese sulle strutture poetiche nelle culture tradizionali è raccolta nel suo monumentale *Ragioni metriche* (1988).

Infine, per chi lo ha conosciuto e, a maggior ragione, per chi ha trascorso con lui gli anni della formazione e della giovinezza, sarà senz’altro emozionante riconoscere la voce di Diego Carpitella (CD/tr. 31, 45 e 46): l’interlocuzione con gli informatori, l’interprete e gli esecutori, avviene direttamente, “in voce”, e gli stessi rispondono conseguentemente. Dunque, pure voci: il parlato e il canto dei protagonisti di queste registrazioni – nella loro esclusiva consistenza acustica e in assenza di sollecitazioni visuali dirette – liberano più efficacemente il ricordo di chi ascolta, e inducono a cercare e riconoscere espressioni, gesti, volti, corpi, persone che, ormai, non ci sono più e che possono essere “rivisti” soltanto attraverso le memorie di chi ne ha avuto esperienza diretta, nelle famiglie, nelle case e strade di Fossalto e nei paesi arbëreshë, così come nelle aule universitarie; oppure, possono essere cercati, pensati, intuiti, re-inventati nell’immaginazione di chi, oggi, può finalmente ascoltare una preziosissima testimonianza sonora dei modi espressivi in uso nella loro vita quotidiana e nelle occasioni cerimoniali, delle loro storie, dei loro affetti e sentimenti.

## Le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese (1954)

durata totale: 72:21

Fossalto (Cb), 1 maggio 1954

1. Ecchite maje 3.44  
 (la pagliara, canto di maggio)  
 Mario Ciarlariello e altra persona non identificata (voci), Giovanni Festa (zampogna)

Ecchite maje e chi ò ri vò vedene  
 tutte li massaje i purtassene l’aine ammenè  
 Signora padrona facciamè na cosa lèsta  
 ca li cumpagne ce vuonne passà  
 e passa e repasseraje bene vengà maje  
 Signora padrona e fai na cosa lèsta  
 si nin tì curtille  
 ji mo ti l’imprèste  
 Signora padrona vattin’ a lu nide  
 si ‘n c’è l’uóve piglia la gallina  
 Signora padrone vatten’ a lu lardare  
 taja ‘nchin’ e guardati le mane  
 Chèssa figliola chi c’ ai dà maritare  
 bbóna sorta Di ci li pozza dane  
 Signora padrona facète na cosa lesta  
 ca li cumpagne ce vuónne passà  
 e passa e repasseraje bene vengà maje  
 Jè arrivate maje e core pé la viarella  
 dèmmè lavedat’ alla famiglie di ri Canèlle  
 Jè menute maje e core pé la via nova  
 dèmmè lavedat’ a don Marcèlle Santòre

Jè arrivate maje e core pé lu viarille  
 dèmmè lavedate a Romè Ciarlariélle  
 Jè menute maje e carichi di fiure  
 dèmmè lavedate a tutti sti signure  
 Jè menute maje chi li fiure bille  
 mena atre acqua ca quisse jè nuville  
 Jècchite maje e chi vuleme dice  
 grazijame a Dio e poi le benedice  
 Jè arrivate maje e chi ò ri vò vedene  
 tutti li massaje i purtassene l'aine ammène  
 Jè arrivate maje e cor pu lu Vallecchione  
 dèmmè lavedate a Matte' de Curnacchione  
 Jè menute maje e jè menute assutte  
 dèmmè lavedate a ru siniche Presutte  
 E jamme signora padrona  
 facéme na cosa lesta ca li cumpagne ce vuónne passà e passa e repasseraje e bene vinga maje bene vinga maje.

Eccoti maggio e chi lo vuol vedere / tutti i massari portassero gli agnelli a me / Signora padrona facciamo una cosa lesta / che i compagni ci vogliono superare / e passa e ripasserai bene venga maggio / Signora padrona e fai una cosa lesta / se non hai coltello / io ora te lo presto / Signora padrona vattene al nido / se non c'è l'uovo prendi la gallina / Signora padrona vattene al lardaio / taglia in pieno [un bel pezzo] e riguardati le mani / Questa figliola che hai da maritare / buona sorte Dio gliela possa dare / Signora padrona fate una cosa lesta / che i compagni ci vogliono superare / e passa e ripasserai bene venga maggio / È arrivato maggio e corre per la stradina / diamo lodi alla famiglia dei Canella / È venuto maggio e corre per la strada nuova / diamo lodi a don Marcello Santoro / È arrivato maggio e corre per il viottolo / diamo lodi a Romeo Ciarlariello / È venuto maggio e carico di fiori / diamo lodi a tutti questi signori / È venuto maggio con i fiori belli / butta altra acqua che questo è novello / Eccoti maggio e cosa vogliamo dirgli / ringraziamo Dio e poi lo benedice / È arrivato maggio e chi lo vuol vedere / tutti i massari portassero gli agnelli a me / È arrivato maggio e corre per Vallacchione / diamo lodi a Matteo di

Cornacchione / È venuto maggio ed è venuto asciutto / diamo lodi al sindaco Presutto (*Emilio*) / E su signora padrona / facciamo una cosa lesta che i compagni ci vogliono superare e passa e ripasserai e bene venga maggio bene venga maggio.

2. Tu rondinèlla e che in aria voli 1.26  
 (zaziambre, canto all'altalena)  
 Rosina e Giovanna Ciarlariello (voci)

Tu rondinèlla e che in aria voli  
 tu rondinèlla e che pin'aria voli  
 fermi ti voglio dire una parola  
 ferma ti voglio dire una parola  
 dammi una penna e ddi ssu belli vule [da questo bel volo]  
 dammi una penna e ddi ssu belli vule  
 na letter'all'amóre vorrei scrivere.

3. Ninna -ò ninna ninna ninna ninnarèlle 1.08  
 (ninna nanna)  
 Rosina Sollazzo (voce)

Ninna -ò ninna ninna ninna ninnarèlle  
 lu lupe s'ha mangiate la picurèlla  
 si l'ha magnata chi tutti la lana  
 povire pecurare com'i vò fane  
 si l'ha magnata di llà da ru vallone  
 poviri pecurare senza patrone  
 fatti lu suonne ch'é menuta l'ora  
 mó mini và a durmì Santa Nicola.

Ninna -ò ninna ninna ninna ninnarèlle / il lupo ha mangiato la pecorella / l'ha mangiata con tutta la lana / povero pecoraio come dovrà fare / l'ha mangiata di là

del vallone / povero pecoraio senza padrone / fatti il sonno ch'è venuta l'ora / ora  
me ne vado a dormire San Nicola.

4. Sò jute a Rome 1.22  
(zaziambre, canto all'altalena)  
Rosina Sollazzo e Concettina Bagnoli (voci)

Sò jute a Rom'e ci voje arijne  
a Rom'a Rom'e ci voje arijne  
pi cunbissarme chi ru Papa sande  
pi cunbessarme chi ru Papa sande  
ru Papa sandi m'ha, v'ha a di nà penitènze  
chilli m'ha dati na forta pinitenza  
che ja magnane tre vot'a ru juórne.

Sono andata a Roma e ci voglio tornare / a Roma a Roma e ci voglio tornare / per  
confessarmi con il Papa santo / per confessarmi con il Papa santo / il Papa santo mi  
ha, v'ha a dire una penitenza / quello mi ha dato una forte penitenza / che devo man-  
giare tre volte al giorno.

5. E la còccia dell'Incòrnata 1.19  
(canto devozionale, per la festa dell'Incoronata)  
Esecutori non identificati

E la còccia di l'Incòrnata  
e tutti l'adori e tutti l'adori  
e l'adore ch'è morto Gesù  
l'Incòrnata aiutaci tu  
e l'adore ch'è morto Gesù  
l'Incòrnata aiutaci tu  
E la fronte di l'Incòrnata

e tutti l'adore e tutti l'adore  
e l'adora ch'è morto Gesù  
l'Incòrnata aiutaci tu  
e l'adora ch'è morto Gesù  
l'Incòrnata aiutaci tu  
E lu nase de l'Incòrnata  
e tutti l'adori e tutti l'adori  
e l'adora ch'è morto Gesù  
l'Incòrnata aiutaci tu.

6. E una sò le stelle 1.01  
(canto devozionale, per la festa dell'Incoronata)  
Esecutori non identificati

E una sò le stelle  
Maria è la più bella  
è la più bella che ci sia  
facci grazia a noi Maria  
E due sò le stelle  
Maria è la più bella  
è la più bella che ci sia  
facci grazia a noi Maria.

7. E San Michele Arcangelo 0.44  
(canto devozionale,  
per la festa di San Michele Arcangelo)  
Esecutori non identificati

E San Michele Arcangelo  
sta sott'a na muntagna  
ci chiov'e non si bagna

pé ll'amore di Gesù  
 ci chiov'e non s'abbagna  
 pé ll'amore di Gesù.

8. Rinate l'anne nóve 1.37  
 (maitenata, canto augurale di Capodanno)  
 Mario Ciarlariello, Carmine Antonecchia (voci), Giovanni Festa (zampogna)

Rinate l'anne nóve chiène de allégrije  
 consola all'anime affitt'i a noi lu còre  
 a noi lu core accuscì cantà  
 có ló búngiòrne e 'l bon felice o (v)anne  
 accocchia accocchia vanne s' d'ie zitelle  
 chi nu bicchijr'in man'i ci vonne ddà da bèvere  
 accocchia accocchia vianne s' du' zitelle  
 chi prima si marite mó si veda  
 rinate l'anne nóve chiène di allégrije  
 come sò contente ji ca mi trovo mmezz'a sta compagnia.

È rinato l'anno nuovo pieno di allegria / consola le anime affitte e a noi il cuore / a noi  
 il cuore così canta / con il buon giorno e il buon felice anno / a coppia a coppia van-  
 no queste due zitelle / con un bicchiere in mano ci vogliono dar da bere / a coppia a  
 coppia vanno queste due zitelle / chi prima si marita ora si vede / è rinato l'anno nuo-  
 vo pieno di allegria / come son contento io che mi trovo in mezzo a questa compagnia.

9. E tu quanta vòlte mmé ci fai venire 4.37  
 (serenata)  
 Amelio Ciarlariello, Paolo Ciarlariello (voci), Giovanni Festa (zampogna)

E tu quanta vòlte mmé ci fai venire  
 e di sotto alla tua finestra

di sotto alla tua finestra  
 e di sotto alla finestra a sospirare  
 E a sospirane vó sospirare  
 e sotto alla tua finè  
 sotto alla sua finestr'i cò sospirare  
 E ci só venut'e mi e ci son fatto vècchio e non ti ho vedute una vòlta  
 e i non t'hò veduto na volt'affacciare  
 E 'n ti sei affacciat'e non te sei affaccià  
 nen sol'una volta nun solo na vóju  
 nun soli una volta non ti sei affacciata  
 E affacciati una vól e per gentilezz'e con dua parola ti voglio  
 e con dua parola ti vogli c'addommannare  
 E questo lo canto a tte nò mazze di rose  
 e come jè 'l cor gentil'e com'è jè 'l core gentile  
 e com'è jè 'l core gentili la cara sposa  
 E la rai voi canto per voi la ghienda stella  
 e lu giòrno ripari di sol'e lu giòrno ripari di sole  
 lu giòrno ripari di sol'i la notti na stella.

E tu quante volte mi ci fai venire sotto alla tua finestra a sospirare / Ci sono venuto e  
 sono diventato vecchio, e non ti ho visto una sola volta affacciarti / E affacciati una  
 volta, per gentilezza, con sole due parole ti voglio fare una domanda / E questo can-  
 to per te è come un mazzo di rose, e come è gentile il cuore della cara sposa / E can-  
 to per voi la stella bionda, di giorno appari come un sole e di notte come una stella.

10. Tenghi nà favicella 1.32  
 (canto della mietitura)  
 Rosina Passero, Mario Ciarlariello (voci)

Tenghi nà favicella nin pesa 'n'ondre  
 la sera mi fa jé de manze manza  
 Mena mena vorja di marine

tu mena mena vorje di marine  
 Rinfresc'a Nenna mia donta camìn e  
 E quanti n'eggi vist'i stammatine  
 la bella mia non la vego ancora  
 Vutta carrira e vuttami stu cor  
 mó ti la vuoje dà na 'ngarratura  
 E l'eggi viste allà a Santa Marie  
 je ancornicchiat' a l'avitare maggiore.

Tengo una piccola falce che non pesa un'oncia / la sera mi fa andare stanco stanco  
 / Tira tira bora di marina / tu tira tira bora di marina / Rinfresca a Nenna mia do-  
 ve cammina / E quanti ne ho visti io questa mattina / la bella mia non la vedo an-  
 cora / Spingi carriere, spingimi questo cuore / ora te la voglio dare una dritta / L-  
 ho vista lì a Santa Maria / è stretta ad un angolo all'altare maggiore.

11. Vaglie alla vignarèlla 1.26  
 (canto di lavoro)

Rosina Sollazzo, Concettina Bagnoli, Teresa Bellucci, Rosina Passero (voci)

Vaglie alla vignarèlla  
 a coglie la nzalata  
 povera Nenna z'è malata di freve nen ce l'ha  
 povera Nenna z'è malata di freva nen ni tè  
 Doppo di nove mese  
 si sa la malatia  
 je papà papà portami via  
 portem'all'ospedà  
 papà portemi via  
 portem'all'ospedà.

Vado alla vignarella / a cogliere l'insalata / povera Nenna si è ammalata, di febbre  
 non ne ha / povera Nenna si è ammalata, di febbre non ne ha / Dopo di nove me-

si / si sa la malattia / sù papà papà portami via / portami all'ospedale / papà porta-  
 mi via / portami all'ospedale.

12. Gente de Frusinone signur'e cuntadine 1.35  
 (canto scherzoso, "La morte du ciucciu")  
 Rosina Sollazzo, Concettina Bagnoli, Teresa Bellucci, Rosina Passero (voci)

Gente di Frusinone  
 signur'e cuntadine  
 ve facce nu bell'inchine  
 venìtim'ascoltà  
 vi voglio raccontare  
 la dolorosa storia  
 lu ciucce è iute 'n gloria  
 tre o quattre juorne fa  
 chi tira pé la coda  
 tira pé la capezza  
 mamma che tenerezza  
 l'è jut'a sutterrà  
 i-o i-o e ciucciarielle di stu core  
 e chi a de te se ne pò scurdà  
 i-o i-o  
 quand'iv'agliu muline  
 che la vardèlla nova  
 mmezz'a la via nova  
 carètte u ciucce mié  
 i-o i-o e ciucciarielle di stu cor'e chi a de te se ne vò scurdà.

Gente di Frosinone (*Frosolone?*) / signori e contadini / vi faccio un bell'inchino /  
 e venite ad ascoltarmi / vi voglio raccontare / una dolorosa storia: / il mio soma-  
 ro è morto / da tre o quattro giorni / chi tira per la coda / chi per la cavezza /  
 mamma che tenerezza / sono andato a soterrarlo / ciucciariello di questo cuore /

chi di te si puo scordare? / Quando andavi al mulino / con la bardatura nuova /  
nel mezzo della strada nuova / cadde il ciuccio mio, ciucciariello di questo cuore  
chi di te si puo scordare?

13. Chi è chi è che busa 1.17  
(canzone narrativa)

Rosina Sollazzo, Concettina Bagnoli, Teresa Bellucci, Rosina Passero (voci)

Chi è chi è che busa  
chi è chi è che busa  
che busa al mio porton  
chi è chi è che busa  
chi è chi è che busa  
che busa al mio porton  
Só 'l marescial di Francia  
só 'l marescial di Francia  
in cerco 'l tuo marì  
só 'l marescial di Francia  
só 'l marescial di Francia  
in cerca 'l tuo marì  
Il mio marito è in guerra  
il mio marito è in guerra  
non possa più tornà  
il mio marit'è in guerra  
il mio marit'è in guerra  
non possa più tornà  
Il pane che lui mangia  
il pane che lui mangia  
lo possa fa strozzà  
il pane che lui mangia  
il pane che lui mangia  
lo possa fa strozzà.

14. C'erano tre sorelle 1.07  
(canzone narrativa)

Rosina Sollazzo, Concettina Bagnoli, Teresa Bellucci, Rosina Passero (voci)

C'erano tre sorelle lagigolé  
c'erano tre sorelle la bella se ne va  
incontré lagigolé d'amò  
c'erano tre sorelle e tutt'e tre d'amò  
Ninetta è la più bella e lagigolé  
Ninetta è la più bella e la bella se ne va  
incontré lagigolé d'amò  
Ninetta è la più bella  
s'è mess'a navigà.

15. Signor capitano fateme nu favore 1.43  
(canzone narrativa, "Cecilia")

Concettina Bagnoli (voce)

Signor capitano  
fatimi nu favore  
Peppino mio è in prigiona  
fatelo riuscì  
Senti Cicilia bella  
lu favor'è fatto  
ti devo venir'a dormire  
e na notte affianc'a me  
Signor capitano  
mò vado ali cancellè  
vado da Peppino mio bello  
se mi ci vò mandà  
È andat'ale cancellè  
l'ha dett'al suo marito

Io ti ci faccio andare  
 salva la vita a me  
 io ti ci faccio andare salva la vita a me  
 Senti signor capitano  
 prepara ru lettine  
 con due lenzuola fine  
 ci andiamo a riposà  
 con due lenzuola fine  
 ci andiamo a riposà.

16. Su su ballate 0.49  
 (canzone narrativa)

Rosina Sollazzo, Concettina Bagnoli, Teresa Bellucci, Rosina Passero (voci)

Su su ballate su su ballate  
 che siete figlie da marità  
 su su ballate su su ballate  
 che siete figlie da marità  
 No no no bballo  
 io no no bballo  
 che il primo amore sta a ffà il soldà  
 no no n'abballo no no n'abballo  
 che il primo amore sta a ffà il soldà.

17. Figlia di gran zignore 1.19  
 (canzone narrativa, "La monachella")

Rosina Sollazzo, Concettina Bagnoli, Teresa Bellucci, Rosina Passero (voci)

Figlia di gran zignore la munachèlla  
 figlia di gran zignore la munachèlla  
 s'è fatta moneca di gran doló

per non soffrire il prim'amò  
 s'è fatta moneca di gran doló  
 per non soffrire il prim'amò  
 Doppo di nove mesi la munachèlla  
 doppo di nove mesi la munachèlla  
 scrisse una lettera al suo papà  
 che nel convento non ci voglio stà.

18. S'ha mangiata la 'nzalatina 1.14  
 (canzone narrativa)

Rosina Sollazzo, Concettina Bagnoli, Teresa Bellucci, Rosina Passero (voci)

S'ha mangiato la 'nzalatina  
 poverina poverina  
 s'ha mangiata l'inzalatina  
 poverina che dolór  
 se morissi questa sera  
 la faremo la faremo  
 se morissi questa sera  
 la faremo seppelli  
 la faremo seppellire  
 sotto l'ombra sotto l'ombra  
 la faremo seppellire  
 sotto l'ombra d'un bel fior.

19. L'aricamava nu fazzolètte 1.12  
 (canzone narrativa)

Rosina Sollazzo, Concettina Bagnoli, Teresa Bellucci, Rosina Passero (voci)

L'aricamava nu fazzolètte  
 la violetta del prim'amò

i só minute all'èrba asciutta  
o com'è brutt'a fare l'amò  
l'aricamava nu mandazine  
mó la Rosina chi cosa fa.

Ricamava un fazzoletto / la violetta del primo amore / sono venuto nell'erba asciutta  
/ come è brutto fare l'amore / ricamava un grembiule / adesso Rosina che cosa farà?

20. Trup trup truppitte 0.21  
(filastrocca/conta per bambini)  
Rosina Sollazzo (voce)

Trup trup truppitte  
ru cavall'e ru parapitte  
ru cavall'è dé ru Papa  
e quanta corna tè la crapa  
ne porta vintiquattro  
una du tre e quattr  
quattr la vaccarèlla  
e la luna jè cchiù bbèlla  
chiù bbèlla ru cucurucù  
jisci tu e ciuma tu.

Trup trup truppitte / il cavallo e il parapetto / il cavallo appartiene al Papa / e quante corna ha una capra? / ne porta ventiquattro / uno due tre e quattro / quattro la vaccarella / e la luna è più bella / più bella del cuculo / esci tu (*la sorte ha scelto te*) e conta tu (*il bambino designato conta da solo, per un tempo convenuto, consentendo agli altri compagni di gioco di nascondersi adeguatamente*).

21. E la partenza di Cristo 2.03  
(canto devozionale, per la Passione di Cristo)  
Rosina Sollazzo, Concettina Bagnoli, Teresa Bellucci, Rosina Passero (voci)

E la partenza di Cristo vogliamo dire  
e voi signori statel'ascoltare  
e quando Cristo aveva da partire  
con la sua madre si mis'a parlare  
perdona mio Dio mio Dio perdona  
perdona mio Dio perdona pietà.  
Mamma mamma io ci ho da partire  
Gerusalemme [...]  
questo viaggio e chi lo pò soffrire  
dammi la benedizione me ne voglio andare  
perdona mio Dio mio Dio perdona  
perdona mio Dio perdona pietà.

22. Quando Cristo andava per mare 0.55  
(scongiori: risipola, vermi, malocchio)  
esecutrice non identificata (voce)

Quando Cristo andava per mare  
si alzavano i pastori cò una mazza e cò un bastone  
'ncuntrasse quella maldetta resibbele  
i resibbele maldetta dò te ne vaje  
ì me ne vad'in facci'a quel cristiano  
sangue midollo vuoglie cavà  
come un cane vuoglie fa spargere  
risponde san Pietro e san Paulo  
ammazzatela e buttatel'al mare  
non mi ammazzà signore maestro  
e un bel segreto

ti voglio 'mparare  
 oglio di verda oliva e penna di nera gallina  
 ognieta tre volta  
 vattene resibbela maldetta vattene resibbela maldetta  
 San Giorgio cria li viérm'e Die ce li caccia  
 san Giorgio cria li viérm'e Die ce li caccia  
 san Giorgio cria li viérm'e Die ce li caccia  
 Die cria li viérm'e san Giorgio ce li caccia  
 Die cria li viérm'e san Giorgio ce li caccia  
 Die cria li viérm'e san Giorgio ce li caccia  
 Lunedì sante martedì sante mercoledì sante giovedì sante venerdì sante sabate  
 sante  
 Addeman'è Pasqua e tutti i vermi  
 se ne cascan  
 Occhje di lupe e core di lióne  
 l'occhje triste che t'enne viste  
 l'occhje de la mamma  
 cchiù di tutte pozzen'addevendàne pròule  
 ddue occhje t'enn'aducchiate  
 tre sante  
 t'enne aiutate  
 Domine Padre Figli'e Spirito santo  
 quest'è lu malocchie ch'i te nghian.

Quando Cristo andava per mare si alzavano i pastori con una mazza e un bastone / incontrò quella maledetta risipola e chiese: "Maledetta risipola, dove te ne vai?" / "Io me ne vado addosso a quell'uomo, gli voglio cavare sangue e midollo, lo voglio ridurre come un cane". Rispondono i santi Pietro e Paolo: "Ammazzatela a buttatela in mare!". Risponde: "Non mi ammazzare signore e maestro! Ti insegnerò un bel segreto: olio di olive verdi e penna di gallina nera, ungetela tre volte, vattene risipola maledetta". / San Giorgio crea i vermi e Dio li espelle. Dio crea i vermi e san Giorgio li espelle. Lunedì santo, martedì santo, mercoledì santo, giovedì santo, venerdì santo, sabato santo, domani è Pasqua e tutti i vermi saranno espulsi. / Occhio

di lupo e cuore di leone, gli occhi tristi, che ti hanno visto, gli occhi della mamma, più di tutti possano diventare polvere, due occhi ti hanno adocchiato, tre santi ti hanno aiutato. Domine Padre, Figlio e Spirito Santo questo è il malocchio che io ti incanto (*che io neutralizzo*).

23. Quanta bene mi ci fatte  
 (repuòte, lamento funebre)  
 esecutrice non identificata (voce)

1.09

Quanta bene mi ci fatte mea  
 e mo ndonda tè ja ji circanne mo-ne  
 meamma mè-ja meamma.  
 Meamma, meamma mè-ja addulureata, meamma.  
 Meamma, com'è-ja fà mò senza te meamma.  
 Oh meamma  
 andón-da me né ja ji, andón-da ja ji circanne mone ca 'n t'aretrove cchiù-ne mamma.  
 Oh mamma, meamma me-ja meamma  
 e come l'ha putute fà-i meamma addulurata meamma.  
 E che curagge forte ch'ha fatte meà  
 e de lassarmi sola sola, mamma me-ja, meamma.  
 Oh-i meamma,  
 e ndonda tè a ji circanne mone ma-ma meamma me-ja meamma.

Quanto bene mi hai fatto mamma / e ora dove ti devo andare a cercare adesso / mamma mia, mamma. / Mamma, mamma mia addolorata, mamma. / Mamma, come devo fare adesso, senza te mamma. / Oh mamma / dove me ne devo andare, dove ti devo andar cercando adesso che non ti ritrovo più mamma. / Oh mamma, mamma mia mamma / e come l'hai potuto fare mamma addolorata mamma. / E che coraggio forte che hai fatto mamma / e di lasciarmi sola sola, mamma mia, mamma. / Oh-i mamma, / e dove ti devo andare a cercare adesso mamma mamma mia, mamma.

Ururi (CB), 2 Maggio 1954

24. Ni ni ni nin a kor 1.20

(ninna nanna)

Rosaria Jannacci (voce)

Ni ni ni nin a kor me mēmēn do flerëzë  
 me mēmēn do fler një par orë – o.  
 Një parëz orë e një par jurnatë sa vete e vinj [më]ma  
 sa vete e vinj [më]ma ka një mbashatë – o.  
 E ni ni ni nin e fli ti bir o ke – ë  
 e fli ti bir o ke gjumi të rrin – o.  
 Gjumi të rrin edhe të mandënon e si gja luleza – ë.

Ni ni ni nin stretto alla mamma vuole dormire / con la mamma vuole dormire un paio d'ore. / Un paio d'ore e un paio di giornate appena vado e vengo a mamma / appena vado e vengo a mamma da una commissione. / E ni ni ni ni e dormi tu o figlio / e dormi tu o figlio che il sonno ti fa crescere. / Il sonno ti fa crescere e ti conserva come il fiorellino.

25. E çë bukurë djal mëma 0.30

(filastrocca per far ballare i bambini)

Rosaria Jannacci (voce)

E çë bukurë djal mëma rrin dal e dal  
 çë bukur gjalet mëma rrin dal e qet  
 na na na çë bukurë djalëz – a.  
 E çë bukurë djal e rritet bora k'ai mal – e  
 k'ai mal i shkret e mëma kishi një gjalet – e  
 nëng a hëngrëm bë' nga di tumac me ca lëng – e  
 lëng me suket mëma kishi një gjalet – e.

E che bel bambino la mamma alleva pian piano / che bel bimbo la mamma alleva piano e in silenzio / na na na che bel pargoletto. / E che bel bambino cresce la neve su quel monte / e su quel monte desolato la mamma aveva un bimbo / non l'abbiamo mangiato fa suvvia due tagliatelle con un po' di sugo / sugo di ragù la mamma aveva un bimbo.

26. E mirrni linjëzën tre brac 1.28

(canto di nozze, per la vestizione della sposa)

Rosaria Jannacci (voce)

E mirrni linjëzën tre brac  
 e mirrni linjëzën  
 e mirrni linjëzën tre brace  
 ke ka t'e vur nusja jonë  
 ke ka t'e vurë  
 ke ka t'e vur qo nusja jone.  
 E mirrni bustin me xhakunet  
 e mirrni bustin  
 e mirrni bustin me xhakunete  
 e isht i rakamuor fin  
 e isht i ra  
 e isht i rakamuor fine  
 e nusja jonë i' sinjurine  
 e nusja jone  
 e nusja jone i' sinjurine.

Prendetela la camicia di tre brazze / prendetela la camicia / prendetela la camicia di tre brazze / che deve metterla la nostra sposa / che deve metterla / che deve metterla questa nostra sposa. / Prendetelo il bustino con il giacchetto / prendetelo il bustino / prendetelo il bustino con il giacchetto / ed è ricamato finemente / ed è ricamato finemente / ed è ricamato finemente / e la nostra sposa è signorina / e la nostra sposa / e la nostra sposa è signorina.

27. E xha ke nuse ti do veç 2.00  
(canto di nozze, per la sposa che lascia la casa)  
Rosaria Jannacci (voce)

E xha ke nuse ti do veç  
e xha ke nuse  
e xha ke nuse ti do veç – e  
e mal[ ]thin kuja do ja lëç  
e mal[ ]thin kuja  
e mal[ ]thin kuja do ja lëç – e.  
U do t'ja lën timer sime  
do t'ja lën timer  
u do t'ja lën timer sime.  
E mëma mal[ ]thin nëng e do  
e mëma mal[ ]thin  
e mëma mal[ ]thin nëng e do – e.  
E ra e tretëza kumbore  
e ra e tretëza  
e ra e tretëza kumbore  
e ngreu nuse ec vur kurore  
e ngreu nuse  
e ngrehu nuse ec vur kurore.

E giacché sposa tu vuoi andare / e giacché sposa / e giacché sposa tu vuoi andare /  
e la nostalgia a chi la vuoi lasciare / e la nostalgia a chi / e la nostalgia a chi la vuoi  
lasciare. / Io voglio lasciargliela a mia madre / voglio lasciargliela / io voglio lasciar-  
gliela a mia madre. / E mamma la nostalgia non la vuole / e mamma la nostalgia /  
e mamma la nostalgia non la vuole. / Ed è suonata la terza campana / ed è suonata  
la terza / ed è suonata la terza campana / e alzati sposa vai a sposarti / e alzati spo-  
sa / e alzati sposa vai a sposarti.

28. E Kostandini i vogël 1.44  
(canzone narrativa, "Costantino il piccolo")  
Rosaria Jannacci (voce)

E Kostandini i vogël -ë  
e Kostandini  
e Kostandini i vogël -ë a-e  
e si të prëmtënë m'u le  
e si të prëmtën  
e si të prëmtënë m'u le  
e si të shtun u pakëzua  
e si të shtunëz  
e si të shtun m'u pakëzua  
e si të djelëz u martua  
e si të djelën  
e si të djelën u martua  
e si të hënë i erdhi letra  
e si të hënë  
e si të hënë i erdhi letra  
ke kish t'veji mbë suldat  
ke kish t'veji  
ke kish t'veji mbë suldate.

E Costantino il piccolo / e Costantino / e Costantino il piccolo / e di venerdì mi è na-  
to / e di venerdì / e di venerdì mi è nato / e di sabato si è battezzato / e di sabato / e di  
sabato mi si è battezzato / e di domenica si è sposato / e di domenica / e di domenica  
si è sposato / e di lunedì ha ricevuto la lettera / e di lunedì / e di lunedì ha ricevuto la  
lettera / che doveva andare soldato / che doveva andare / che doveva andare soldato.

29. Mëm mëm ke zëmëra m'u plas 2.44  
(tarantella)  
Rosaria Jannacci (voce), Luigi Intrevado (tamburello)

Mëm mëm ke zëmëra m'u plas – e  
 mëm mëm ke zëmëra m'u plas – e  
 mua m'u bë njëzet mua m'u bë njëzet  
 mua m'u bë njëzetëz e shtat pjese  
 bë njëzet mua m'u bë njëzetëz e shtat pjese.  
 Ajo kapile çë më rrodhi pas – e  
 e ajo kapile çë më rrodhi pas – e  
 mua m'e mori më mua më mori më  
 mua më mori më t'mirën pjëse  
 mua më mori më t'mirën pjëse.  
 U mora udhën e m' i rrodha pas – e  
 u mora udhën e m' i rrodha pas – e  
 e thaç lëm zëmrën e thaç lëm zëmrën  
 e thaç lëm zëmrën ke si no vëdes – e  
 i thaç lëm zëmrën ke si no vëdes – e.

Oh mamma oh mamma che il cuore mi si è spaccato / oh mamma oh mamma che  
 il cuore mi si è spaccato / mi si è fatto in venti mi si è fatto in venti / mi si è fatto  
 in ventisette pezzi / fatto in venti mi si è fatto in ventisette pezzi. / Quella ragazza  
 che mi è corsa dietro / e quella ragazza che mi è corsa dietro / me l'ha preso il più  
 mi ha preso il più / mi ha preso il pezzo più buono / mi ha preso il pezzo più buo-  
 no. / Mi sono avviato e le sono corso dietro / mi sono avviato e le sono corso die-  
 tro / e ho detto lasciami il cuore e ho detto lasciami il cuore / e ho detto lasciami il  
 cuore che se no muoio / le ho detto lasciami il cuore che se no muoio.

### Kapileza çë ve (tarantella)

Kapileza çë ve  
 kapileza çë ve ku nënd linje  
 kapileza çë ve ku nënd linje  
 vum njetër ke vum njetër ke

vum njetër ke më duke si zonje.  
 Njetër çë më ve bëhe rëxhine  
 e njetër çë më ve bëhe rëxhine  
 maravej bën e maravej bën  
 maravej bën horëza jone  
 maravej bën horëza jone.  
 Ti kapilez ku do veç – e  
 e oj ti kapilez ku do veç – e  
 namuratin ti e namuratin ti  
 e namuratin ti zën e qen pas – e  
 e namuratin ti zën e qen pas – e.  
 E u xura ke ti Nin  
 u xura ke ti Nin më vjen pas – e  
 ka zëmëra të nxjer ka zëmëra të nxjer  
 ka zëmëra të nxjer kur vëdes – e  
 ka zëmëra të nxjer kur vëdes – e.  
 Kapilez e bëgate  
 e oj ti kapilez e bëgate  
 m'u namuruove mua m'u namuruove mua  
 m'u namuruove mua çë jam gjalet – e  
 m'u namuruove mua çë jam gjalet – e.

La ragazza che indossa / la ragazza che indossa nove sottane / la ragazza che indossa  
 nove sottane / mettimene un'altra che mettimene un'altra che / mettimene un'altra  
 che mi sembrerai una signora. / Un'altra che mi metti diventi regina / e un'altra che  
 mi metti diventi regina / si meraviglia e si meraviglia / si meraviglia il nostro paese /  
 si meraviglia il nostro paese. / Tu ragazza dove vuoi andare / e oh tu ragazza dove vuoi  
 andare / l'innamorato tu e l'innamorato tu / e l'innamorato tu cominci a portartelo  
 dietro / e l'innamorato tu cominci a portartelo dietro. / Ho saputo che tu Nino / ho  
 saputo che tu Nino mi vieni dietro / dal cuore ti tolgo dal cuore ti tolgo / dal cuore  
 ti tolgo quando muoio / dal cuore ti tolgo quando muoio. / Ragazza ricca / e oh tu  
 ragazza ricca / ti sei innamorata di me ti sei innamorata di me / ti sei innamorata di  
 me che sono bambino / ti sei innamorata di me che sono bambino.

Portocannone (CB), 2 Maggio 1954

30. Hënza vjetër

1.32

(scongiuri)

Aurora Critani (voce)

Hënza vjetër e hënza re

ec lart e kalo posht

ec me çukazt te përroi

barku djalit i shkovi.

Terra mbuss e paj d'gran

u marit è dulc e la moglie è bram

pass San Giusep ch' la mana sand

Pater Figliuol e Spirdu Sand

assa passà u dulor d'panz.

Terra mbuss e paj d'gran

u marit è dulc e la moglie è bram

pass San Giusep ch' la mana sand

nome 'l Pater Figliuol e Spirdu Sand

assa passà u dulor d'panz.

Tre l'uocch t'hann ducchiat

e tre sand t'hann iutat

nome 'l Patre Figliol e Spirdu Sand

e lu maluocch n'adda i' chiù a'nand.

Tre l'uocch t'hann ducchiat

e tre sand t'hann iutat

nome 'l Patr e Figliol e Spirdu Sand

e lu maluocch n'adda i' chiù a'nand.

Pietr e Paul 'ngand a lu mar

e pietër [?] d' navicar

i' tieng 'nu d'lor a la spall

pigliat tre limb d' lin

e c' 'nzogn d' purcin

vienna vienna carna chiena

sest e risest e la carn c'adda i' au sest.

Andic' andic' quest'!

Pietr e Paul 'ngand a lu mar

e pietër [?] d' navicar

tieng 'nu d'lor a la spall

pigliat tre limb d' lin

e c' 'nzogn d' purcin

vienna vienna carna chiena

sest e risest e la carn c'adda i' au sest.

Luna vecchia e luna nuova / vai su e scendi giù / vai con le cime (punte) al torrente / il mal di pancia al bimbo è passato. / Terra bagnata e paglia di grano / il marito è dolce e la moglie è bramosa / passa San Giuseppe con la mano santa / Padre Figliolo e Spirito Santo / fa che passi il dolor di pancia. / Terra bagnata e paglia di grano / il marito è dolce e la moglie è bramosa / passa San Giuseppe con la mano santa / nel nome del Padre Figliolo e Spirito Santo / fa che passi il dolor di pancia. / Tre occhi ti hanno fissato / e tre santi ti hanno aiutato / nel nome del Padre Figliolo e Spirito Santo / e il malocchio non deve andare più avanti. / Tre occhi ti hanno fissato / e tre santi ti hanno aiutato / in nome del Padre Figliolo e Spirito Santo / e il malocchio non deve andare più avanti. / Pietro e Paolo vicino al mare / e pietër [?] di navigare / io ho un dolore alla spalla / prendete tre lembi di lino / e con grasso di maiale / vieni vieni carne piena / assesta e riasesta e la carne deve rimettersi in sesto. / È antica antica questa! / Pietro e Paolo vicino al mare / e pietër [?] di navigare / ho un dolore alla spalla / prendete tre lembi di lino / e con grasso di maiale / vieni vieni carne piena / assesta e riasesta e la carne deve rimettersi in sesto.

## 31. Intervista

3.26

Aurora Critani (informatrice); Diego Carpitella (intervistatore); Nicola Savino (traduttore)

(L'informatrice racconta circostanze ed episodi vissuti durante la propria giovinezza; in particolare, riferisce sulle sepolture comuni e sulle condizioni di vita a Portocannone durante i periodi di guerra: n.d.c.).

*inf.*: Quella piazza che ci steve la tomba e poi 'ai vist' tutt' i muort' dindre, assaio di morti. Poi 'ai dit' i' – embè! come ci penz' c' 'anna entra' tutt' quisti, grap [?] 'pert' tutt' cos'? – 'nsomm' mò c' fagim' lu camsand', 'u camsand' e po' li purtam' tutt' a lu camsand' nov'. Èh po' esser'-'ai dit' i'- ma non cred' e pian' pian' 'ann fatt' 'u camsand' e c' l'ann' purtat' a là.

*int.*: Ah! ma non c'era una fossa davanti alle case?, li mettevano davanti alle case i morti?

*trad.*: një grut ishi, ej? (un fosso c'era, sì)

*inf.*: ishi grup, grop, grop, un fosso assaio grandu e stev'n i muort' dind' (c'era un ossario, un ossario, [...])

*int.*: ma dove, nelle fosse davanti casa?, davanti alle case?

*trad.*: përparna shpivet? – përparna shpis ishën foset? (davanti alle case? – davanti casa c'erano i fossi?)

*inf.*: dhë skuartu, dhë skuartu shpis (di fianco, di fianco alla casa)

*trad.*: di fianco alle case

*inf.*: stevo di squarto della casa di l'una parente di me e mi so' trovato e poi 'ai vist' tutt' i muorti dindr'

*int.*: ma erano morti delle guerre?

*trad.*: no, tutti morti cosl'

*trad.*: vare! përgjegju nani (ascolta! rispondi ora)

*inf.*: thuo! (parla!)

*trad.*: përgjegju nani! kur bëjën uerat si rrohshi Porkanun?; (rispondi ora!) durante le guerre come si viveva a Portocannone?

*inf.*: e che vulev'm fa' nuj! jev'm piccul' e non sapev'm tanti kël[[]asi, tanti chiacchieri e poi quilli i muorti, quilli i br'gandi ca so' m'nut' a qua 'ann' dit': -badate che noi ci passamo non ci stamo a qua, che ci venno a presso li nimi-

ci- e senn' annat' a 'n'altra via, andato a trovare la via di Olinesi

*int.*: ma quali briganti erano, briganti proprio?

*inf.*: no jev'n i suldati, tutti 'taliani nostri; nuj n' ng' stimm' a qua

*int.*: erano i borboni, eh!

*inf.*: dic' – avimma passa' che ci ven' a press' li nimici – capisci! e nuj che vulev'm sape' nuj che vulev'n

*int.*: come erano vestiti questi soldati?

*trad.*: si ishën veshur? (come erano vestiti?)

*inf.*: ishën veshur suldat, suldat (erano vestiti da soldati, da soldati)

*int.*: ma come erano vestiti, di che colore?

*inf.*: jev'n a cusci, çë di u si thuhet! ([...], che ne so io come si dice!)

*trad.*: i zez, i kuq, i barh? (nero, rosso, bianco?)

*inf.*: ishin, jev'n si atish, ov! culor d'og! (erano, [...] come quello, oh! [...])

*int.*: color d'olio

*inf.*: jev lu vestit' d' quisti suldat'

*int.*: col cappello, come avevano il cappello?

*trad.*: kopullun si e kishën, no'? (il cappello come l'avevano, no[nnna]?)

*inf.*: kopullun? si e kan nani, suldat nani si e kan? ashtu e kishin ata puru (il cappello? come ce l'hanno adesso, i soldati adesso come ce l'hanno? così l'avevano anche quelli).

## 32. Kjaft mëma

0.35

(vajtim, lamento funebre)

Aurora Critani (voce)

Kjaft mëma

e si ka' të të harronj

zëmër – ë biri mëmës – ë.

Pupu pupu biri im.

Gjiton – ë e gjitani – ë

e nd'ju bëri ndonj' malakrjanxe

e kat m'e kumbjatirni

ke ki ng'ishi njariu lig – ë o.  
 Sunat sunat la bande  
 sunatë a la frangese  
 che c'è mort' u albanese  
 ve meje biri jimë.

*Che pianga la mamma / e come dovrò dimenticarti / cuore figlio di mamma. / Pupu  
 pupu figlio mio. / Vicini e vicinato / e se vi ha fatto qualche scostumatezza / e dovete  
 giustificarmelo / che questi non era un uomo cattivo. / Suonate suonate la banda /  
 suonate alla francese / che ci è morto l'albanese / carne della mia carne figlio mio.*

33. Ishi një dit k'atë muoj t'majt 1.44  
 (canto d'amore)  
 Rachele Di Vincenzo (voce)

Ishi një dit k'atë muoj t'majt  
 ishi një djell ma pa vare  
 u ngrita sitë moj ndër qe[[l]]  
 paça një qift që flisi gjar ne  
 u ngrita sitë moj ndër qe[[l]]  
 paça një qift që flisi gjar ne.  
 Një çardin plo' me vjollë  
 u prora koçën e nëng e pe  
 një çardin plo' me vjollë  
 u prora koçën e nëng e pe  
 ishi manustaqja që bëji hje  
 u ngajta dorën e e mora me hare  
 ishi manustaqja që bëji hje  
 u ngajta dorën e e mora me hare.  
 Kur errura përpara shpis  
 mëma më pjesi që lule isht  
 kur errura përpara shpis

mëma më pjesi që lule i'  
 'shi manustaqja që bëji hje  
 u ngajta dorën e e mora me hare  
 'shi manustaqja që bëji hje  
 u ngajta dorën e e mora me hare.

*Era un giorno di quel mese di maggio / c'era sole ma senza vento / ho alzato gli oc-  
 chi ahimè verso il cielo / ho visto un nibbio che parlava come noi / ho alzato gli oc-  
 chi ahimè verso il cielo / ho visto un nibbio che parlava come noi. / Un giardino  
 pieno di viole / ho girato la testa e non l'ho vista / un giardino pieno di viole / ho  
 girato la testa e non l'ho vista / era la violetta che faceva ombra / ho allungato la  
 mano e l'ho presa con gioia / era la violetta che faceva ombra / ho allungato la ma-  
 no e l'ho presa con gioia. / Quando sono arrivata davanti casa / mia madre mi ha  
 chiesto che fiore è / quando sono arrivata davanti casa / mia madre mi ha chiesto  
 che fiore è / era la violetta che faceva ombra / ho allungato la mano e l'ho presa con  
 gioia / era la violetta che faceva ombra / ho allungato la mano e l'ho presa con gioia.*

34. Dish dija që kishe e ç'ke 0.26  
 (serenata)  
 Rachele Di Vincenzo (voce)

Dish dija që kishe e ç'ke – e  
 dish dija që kishe e ç'ke – e  
 që të mundi qo e që të mundi qo  
 që të mundi qo malanguni – e.  
 Sonde natën ëndrraz u të pe – e  
 sonde natën ëndrraz u të pe – e  
 parë ke kushëllojëm oj li e oj la  
 parë ke kushëllojëm u e ti – e.

*Vorrei sapere cosa avevi e cos'hai / vorrei sapere cosa avevi e cos'hai / che ti ha vin-  
 to questa e che ti ha vinto questa / che ti ha vinto questa malinconia. / Stanotte ti*

ho visto in sogno / stanotte ti ho visto in sogno / sembrava che parlassimo oh lì oh là / sembrava che parlassimo io e te.

35. E ni ni ni 1.04  
(ninna nanna)  
Rachele Di Vincenzo (voce)

E ni ni ni nin vajza do fler  
vajza do fler ke gjumi rrin – na.  
Shëmria madhe që m'je Saçun e graxjet ti m'i bën – ë  
ti graxjet ti m'i bën orë e mumend – ë.  
Ni ni ni nin na e vajza ka gjum – ë  
ë – e vajza ka gjum edhe ka thën do fler – o.

E ni ni ni nin la bimba vuole dormire / la bimba vuole dormire che il sonno fa crescere. / Madonna grande che mi stai a Saccione e le grazie tu me le fai / tu le grazie me le fai in qualsiasi momento. / Ni ni ni nin na e la bimba ha sonno / e la bimba ha sonno e ha detto anche che vuole dormire.

36. Dish bëja një varket rami 0.47  
(tarantella)  
Rachele Di Vincenzo (voce e tamburello)

Dish bëja një varket rami  
dish bëja një varket rami  
e tue pëskuor dish e tue pëskuor di'  
e tue pëskuor dish veja te lumi.  
Asaj kapile ç'i ka hje djamandi  
asaj kapile ç'i ka hje djamandi  
qoft bakuor djepi e qoft bakuor dje'  
qoft bakuor djepi që m'e tundi.

Qoft bakuor ndrikulla e kumbari  
qoft bakuor ndrikulla e kumbari  
e Sënd Luka që e Sënd Luka që  
e Sënd Luka që kjeti pituri.  
Qoft bakuor jëma edhe jati  
qoft bakuor jëma edhe jati  
e lum kush t'e marr e lum kush t'e marr  
e lum kush t'e marr pë' namurate.

Vorrei fare una barchetta di rame / vorrei fare una barchetta di rame / e pescando vorrei e pescando vorrei / e pescando vorrei percorrere il fiume. / A quella ragazza a cui sta bene il diamante / a quella ragazza a cui sta bene il diamante / sia benedetta la culla e sia benedetta la culla / sia benedetta la culla che me l'ha dondolata. / Siano benedetti la comare e il compare / siano benedetti la comare e il compare / e San Luca che e San Luca che / e San Luca che è stato il pittore. / Siano benedetti la madre e il padre / siano benedetti la madre e il padre / beato chi la prenderà beato che la prenderà / beato chi la prenderà per innamorata.

37. Shi që kapile 0.16  
(canto di fidanzamento)  
Rachele Di Vincenzo (voce)

Shi që kapile ke të varenj me mallez  
mallez e trendafile, trendafile e gjallez  
e bardh e bardh si karta, iljaz ato si  
ajo buz e kuqe e kuqe si gjirshi.  
Pjeti i dërvitur  
lesht fare nxjitur  
hap ato dora  
i lumi u që t'mora.

Guarda che ragazza che ti guardo con desiderio / desiderio di rosa, di rosa in fiore /

bianca bianca come la carta stelle quegli occhi / quella bocca rossa rossa come ciliegia.  
/ Seno sodo / capelli affatto tinti / apri quelle mani / beato me che ti ho presa.

38. E ott e ott e ott e ott 0.45  
(canto per la corsa dei carri)  
Antonio Florio, fratelli Di Vincenzo, Di Luzzi [?], Glave [?], Antonio Pastò [?]  
(voci)

E ott e ott e ott e viv' 'u carr' di giovanott'.  
E a 'u strett' d' Saket (*soprannome della famiglia Muricchio di Portocannone*)  
e i giuv'n arret arret  
e oj S'lvìù e oj S'lvìù (*Silvio Musacchio*)  
la porta bell' n' la vid' chiù.  
E in e in e in e viv' 'u carr' d' Xakanjin (*soprann. della famiglia Casolino di Portocannone*).  
Oj Xakanji oj Xakanji  
e Mondhidorit (*nome di un bue di proprietà della famiglia Casolino*) kat i vuç  
tagjin  
e ndë ng'i vun një buvërun  
na vete e bije Porkanun.

E ott e ott e ott evviva il carro dei Giovanotti / e allo stretto dei Saket / e i Giova-  
ni dietro dietro / e oh Silviù e oh Silviù / la porta bella non la vedi più. / E in e in  
e in evviva il carro degli Zaccagnini. / Oh Zaccagnì oh Zaccagnì / e a *Mondhidor*  
devi dare la biada / e se non gli metti un beverone / ci cadrà a Portocannone.

Ururi (CB), 2 Maggio 1954

39. E gruoja lidhën fletën 0.37  
(canto di fidanzamento)  
Giovannina Pastò (voce)

E gruoja lidhën fletën  
e burri shtipën iz  
oj Viçënxele zëmrën mos m'e ngit.  
Eja malvaxh eja malsol  
ndë ka të jap zëmrën sembu dor e dor  
eja malvaxh eja malsol  
ndë ka të jap zëmrën sembu dor e dor  
eja malvaxh eja ubri [?]  
ndë ka të jap zëmrën ka viç e m'e gjeç.

E la donna intreccia la foglia / e l'uomo pesta il gesso / oh Vincenzina il cuore non  
me lo toccare. / Vieni malvagio vieni montanaro / se devo darti il cuore sempre ma-  
no nella mano / vieni malvagio vieni montanaro / se devo darti il cuore sempre ma-  
no nella mano / vieni malvagio vieni vilucchio [?] (*pianta infestante dei campi dura*  
*a estirparsi*) / se devo darti il cuore devi venire a trovarmelo.

40. E zëmra ime rri qet qet 1.34  
(canto di nozze, per la vestizione del letto)  
Teresa Jannacci, Maria Clave [ma Glave], Giovanna De Nicola (voci), esecuto-  
re non identificato (tamburello)

E zëmra ime rri qet qet  
e zë-zëmra ime  
e zëmra ime rri qet qet – e.  
Bum.  
E na do nismi ktë banget  
e na e na do nismi  
e na do nismi ktë banget – e.  
Bum.  
E ç'isht i vogëli ki shtrat  
e ç'isht e ç'ishti i vogëli  
e ç'isht i vogëli ki shtrat – e.

E isht i larti i larti shum  
 e isht {e isht \_ i lart} i lartëz  
 e isht i larti i larti shum – e.  
 E njera mot një djal burr  
 e njera e njera motë  
 e njera mot një djal burr – ë.  
 Bum.

E il mio cuore sta in silenzio / e il mio cuore / e il mio cuore sta in silenzio. / Bum.  
 / E noi vogliamo cominciare questo banchetto / e noi vogliamo cominciare / e noi  
 vogliamo cominciare questo banchetto. / Bum. / E come è piccolo questo letto / e  
 come è piccolo / e come è piccolo questo letto. / Ed è alto assai / ed è alto / ed è al-  
 to assai. / E fino all'anno prossimo un bimbo maschio / e fino all'anno prossimo /  
 e fino all'anno prossimo un bimbo maschio. / Bum.

41. E ti Mari ndë do viç me ne 0.58  
 (canto satirico)  
 Teresa Jannacci, Maria Clave [ma Glave] (voci)

E ti Mari ndë do viç me ne  
 e ti Mari ndë do viç me ne  
 e ti Mari ndë do viç me ne  
 ke mëma e tata kan shum hare  
 e ti Mari ndë do viç me ne  
 ke mëma e tata kan shum hare.  
 Ngë mund vinj pa vunur kuror  
 ngë mund vinj pa vunur kuror  
 ngë mund vinj pa vunur kuror  
 ke ngë duronj mangu një orë  
 ngë mund vinj pa vunur kuror  
 ke ngë duronj mangu një orë.

E tu Maria se vuoi venire con noi / e tu Maria se vuoi venire con noi / e tu Maria  
 se vuoi venire con noi / che mamma e papà sono molto contenti / e tu Maria se  
 vuoi venire con noi / che mamma e papà sono molto contenti. / Non posso venire  
 senza essere sposata / non posso venire senza essere sposata / non posso venire sen-  
 za essere sposata / che non resisto nemmeno un'ora / non posso venire senza essere  
 sposata / che non resisto nemmeno un'ora.

42. E kto kapile çë jan nani 1.15  
 (canto satirico)  
 esecutore non identificato (voce)

E kto kapile çë jan nani  
 na mbushjën koçën me fandasi  
 shapka pë' sipër pëliçe pë' ndën  
 ng'e mbajën mend po sa ishën pa ngrën.  
 Vunjën shala edhe çëndrin  
 pë të venjën e gjenjën atë panxil [?]  
 kur vejën e gjejën atë panxil [?]  
 e pë' r'i shihji ti moj gazi sa m'a ngjin [?]  
 shapka pë' sipër pëliçe pë' ndën  
 ng'e mbajën mend po sa ishën pa ngrën.  
 Vunjën çipër edhe prëfum  
 venjën e façohen ka ai balkun  
 kur na façohen k'ai balkun  
 e bit e trëmbet gjith vilaji Porkanun  
 shapka pë' sipër pëliçe pë' ndën  
 ng'e mbajën mend po sa ishën pa ngrën.

E queste ragazze di oggi / ci riempiono la testa di fantasie / cappelli sopra e pellicce  
 sotto / non se lo ricordano quando erano a digiuno. / Indossano scialli e cinture / per  
 andare a trovare quel [?] / quando andavano a trovare quel [?] / e per vederle tu oh  
 che ridere [?] / cappelli sopra e pellicce sotto / non se lo ricordano quando erano a di-

giuno. / Mettono cipria e profumo / vanno ad affacciarsi a quel balcone / quando ci si affacciano a quel balcone / e fanno spaventare tutto il borgo di Portocannone / cappelli sopra e pellicce sotto / non se lo ricordano quando erano a digiuno.

43. Ti ngë kat keç mosgjë ka u 0.45  
(canto satirico)  
esecutore non identificato (voce)

Ti ngë kat keç mosgjë ka u – e  
e u ngë kat kem shum ka ti – e  
më more zëmrën e ndë m'e mban ti – e  
pupu si kat e bënj pa zëmër u – e  
mëm zëmëra m'u splas [?] – e  
e m'u bë shtatëmbëdhjet pjese.  
Ajo vajzetez çë më rrodhi pas – e  
ajo më mori më t'mirën pjese  
mora karrerën e u i rrodha pas – e  
e rëndom zëmrën ke u nani vdes – e

Tu non devi avere nulla da me / e io non devo avere molto da te / mi hai preso il cuore e se me lo tieni tu / ahimè come devo fare senza cuore io / mamma il cuore mi si è staccato [?] (*spaccato*) / e mi si è fatto in diciassette pezzi. / Quella ragazza che mi è corsa dietro / quella mi ha preso il pezzo migliore / ho preso la strada e le sono corso dietro / e rendimi il cuore che io adesso muoio.

44. E çë anat simbjët 2.54  
(canto satirico per la grandine)  
esecutore non identificato (voce)

E çë anat simbjët  
e Lenjlakroçi na e lun për dhe.

E Toci (*Giuseppe Tozzi, parroco di Ururi*) zbrëunjuor  
na luri Lenjlakroçi të vej ta nutuor.  
Ai quatordhc' d' giugn' (1933)  
e Gesù Crist c'ha strutt u' munn.  
Na u përgjegjës ai Falask (*famiglia Falasca di Ururi*):  
një pizatur di tumen rafsh.  
Na u përgjegjës ai Bërke' (*soprann. di un ramo della famiglia Intrevado di Ururi*):  
semëna ime vajti ra për dhe.  
Na u përgjegjës ai Bëkin (*soprann. di un ramo della famiglia Intrevado di Ururi*):  
e çë ruvin t'i viji semënës simë.  
E Maqanera (*toponimo extra-urbano di Ururi*) lipi vëndet  
e Dhon Nikoll Tanasit i ra sajët.  
Na u përgjegjës ai Dhon Mate':  
e masarija ime nëng ka më hje.  
E na u përgjegjës ai As d' Kop (*soprann. di Nicola Licursi di Ururi*):  
e mora ottandamila lirë e pok më në fott.  
Zonja Adheline kishi hare  
na bëri leshtëz a la bebë.  
Zonja Adheline kishi hare  
na bëri leshtëz a la bebë.  
E u përgjegj ai Dhon Manuvell:  
e më stërvjovi Kandallupi me gjith Maqaner (*toponimi extra-urbani di Ururi*).  
Dhon Manuvelli ç'ishi i bëgat  
e breshari ja u duk një pickat tabak.  
Na u përgjegj ai Dhon Nikulin (*Nicolino Licursi, medico di Ururi*):  
një pundatur vullau im.  
Na u përgjegj ai Muslin (*soprann. di un ramo della famiglia Plescia di Ururi*):  
mua më luri vetëm atë kole Çinjë (*toponimo extra-urbano di Ururi*).  
E u përgjegjën ata Kandalupar:  
e vajtëm e kuorrëm grur e gjetëm gjith bar.  
E u përgjegj ai Luvxhin Turlon (*soprann. di un ramo della famiglia Gramitto di Ururi*):  
e jam pa martuor e jam i sfurtunuor.

Mëma

Kazaliquani (*toponimo extra-urbano di Ururi*) bëj vëndet  
e Mundsiku (*toponimo extra-urbano di Ururi*) bëri gjith qaca net.  
E oj ti Dhon Xhua' (*Giovanni Musacchio, podestà di Ururi*)  
shi' çë ka' bëç ke hora kja.

E che annata quest'anno / e il Legno della Croce ce l'hanno lasciato per terra. / E Tozzi svergognato / ha lasciato che il Legno della Croce andasse nuotando. / Quel quattordici di giugno / e Gesù Cristo ci ha distrutto il mondo. / Ci ha risposto quel Falask: / una pesata due tomoli rasi. / Ci ha risposto quel Bërke': / la mia semina è caduta a terra. / Ci ha risposto Bëkin: / che rovina è venuta alla mia semina. / E Macchianera chiedeva vendetta / e Don Nicola Tanassi è stato colto da malore. / Ci ha risposto quel Don Matteo: / e la mia masseria non ha più pregio. / E ci ha risposto quel Asso di Coppe: / e ho preso ottantamila lire e poco me ne fotte. / Donna Adelina era contenta / ha fatto i capelli alla bebè. / Donna Adelina era contenta / ha fatto i capelli alla bebè. / E ha risposto quel Don Emanuele: / e mi ha distrutto Cantalupo con tutta Macchianera. / Don Emanuele che era ricco / e la grandine gli è sembrata una presa di tabacco. / Ci ha risposto quel Don Nicola: / un'iniezione fratello mio. / Ci ha risposto quel Muslin: / a me ha lasciato soltanto quel po' (*di terra*) al Cigno. / E ci hanno risposto quelli di Cantalupo: / e siamo andati a mietere il grano e abbiamo trovato dappertutto erba. / E ci ha risposto quel Luigi Turlon: / e sono scapolo e sono sfortunato. / Mamma / Casalpiano faceva vendetta / e Montesecco ha spazzato via tutta la piazza. / E oh tu Don Giovanni / vedi che devi fare che il paese piange.

45. E dhop d' quind'c an 2.06  
(intervista e canto per la corsa dei carri)  
Luigi Intrevado (voce); Diego Carpitella (intervistatore); interprete: non identificato

Il 24 aprile del 1935, di ritorno dall'America, abbiamo fatto il carro. Durante la corsa, il carro si è ribaltato e io vi sono andato a finire sotto, facendomi male a un fianco. Vi era uno di Portocannone che dice: r'spond lal Mate' ke ka' bëmi qerren

e re (che dobbiamo fare il carro nuovo), r'spond ai Gazlin (*Matteo Casolino di Portocannone*) ka bëmi qerre e biruçin (dobbiamo fare il carro e il barroccino).

E dhop d' quind'c an  
e na u turnua një amerikan  
na u turnua një amerikan  
vuri a rëmoru qe e vallan.  
A'i vind a'i vindiquat'  
qerrja Faunjit (*soprann. di una famiglia di Ururi*) bëri kop e çap.  
U përgjegj ai Anxhull Andon  
e poqi fjangun Luvixhin jon – e  
pov'ra Panzaki' (*soprann. di un ramo della famiglia Frate di Ururi*)  
ch' ha rutt' custatëz e c'rv'llin.  
E vem k'ai lal Mate' (*Matteo Casolino di Portocannone*)  
ke kat na bënj gjith qerren e re  
r'spond ai Gazlin (*Matteo Casolino di Portocannone*)  
ka' na bënj qerrez e biruçin.

E dopo quindici anni / e ci è ritornato un americano / ci è ritornato un americano / ha sconvolto buoi e bovani. / Il venti il ventiquattro / il carro dei Favonio si è ribaltato. / Ha risposto quel Angelo Antonio / e ha battuto il fianco il nostro Luigi / povera la pancia di chi / si è rotto le costole e il cervelletto. / E andiamo da quello zio Matteo / che deve rifarci tutto il carro nuovo / risponde quel Gazlin / deve farci il carro e il barroccino.

46. 'A masarij d' Don Ciaverj' 1.35  
(intervista e canzone narrativa,  
"La storia di Nicola Morra")  
Luigi Intrevado (voce); Diego Carpitella (intervistatore); interprete: non identificato

'A masarij d' Don Ciaverj' – ë  
e i' voj i' a patrone

a là c' coj un buono salarje  
 u curat'l è un bon om'  
 cu' curtiel moc' e cu' rasuol man' – e:  
 oj valan e oj valan  
 pij i vuov e portali combine  
 che so' io che ti riguard.  
 Nicola Morra: oj valan oj valan  
 e n' purta' chiu' i vuov a li combine  
 si ti trovo un'altra volta  
 ti faccio una buona mazzijat  
 t' romb l'oss polp e costate.  
 U ualan pij i vuov e toc' a la masarije:  
 oj curat'l oj curatul  
 m'ha truvat a Nicola Morr  
 m'ha dit che mi fa una buona mazzijat  
 m' romb l'oss polp e costate.

Dung', questo qua il coratolo ha dit' al valano: pij i vuov e portali combine che so' io che ti riguardo; allora il valano pija i vov e porta a li combine, l'ha trovato Nicola Morra e l' ha fatto una buona mazzijat, l'ha tr'at l'oss, polp e custat buon buon. Il valano pij i vuov e va a la massaria, dig': oj coratolo oj coratolo – a fatt' is – m'ha truvat Nicola Morra e m'ha fatt' una buona mazzijat, m'ha rott' l'oss, polp e costat. Questo qui, il coratolo rabbioso ha andato a Nicola Morra che lui era dentro, tup tup dietro a la porta: chi è – ha fatto lui – che mi viene a distrubare? Esci fuori! Sette ore di fuoco hanno cumbattuto, nessuno dei due è feruto, con l'arma bianca sono sfidato; e questo qua, il curatolo ha menato una botta con la *modic*. Oj coratolo oj coratolo, mi hai menato e non mi hai feruto fatti la santa croce che sei morto! Oj coratolo oj coratolo quand' er' viv' ci volevano quattro, adesso che sei muorto ci vonno otto; otto otto buonanotto.

La masseria di Don Saverio / e voglio andare a prestarvi servizio / lì si raccoglie un buon salario / il curatolo è un buon uomo / con il coltello in bocca e il rasoio in mano: / oh bovaro oh bovaro / prendi i buoi e portali ai confini / che sarò io a te-

nerti d'occhio. / Nicola Morra: oh bovaro oh bovaro / e non portare più i buoi ai confini / se ti trovo un'altra volta / ti riempio di botte ben bene / ti rompo le ossa la carne e le costole. / Il bovaro prende i buoi e fa ritorno alla masseria: / oh curatolo oh curatolo / mi ha trovato Nicola Morra / mi ha detto che mi riempie di botte ben bene / mi rompe le ossa la carne e le costole.

47. Biljë biljë mëmës  
 (vajtim, lamento funebre)  
 esecutrici non identificate (voci)

1.48

Biljë biljë mëmës –ë  
 amori i bukri mëmës – ë  
 e çë m'u vjet mëmës  
 ke vajte us ti m'u sos gjellëza ime.  
 O biljë biljë biljë  
 çë bëjta re ku mëma  
 mot mot t'mirrja moble  
 e mot mot të bëjta tavut e të m'u strëjua shpia.

Uuuuh ke isht e fërtet.

O biljë biljë biljë – o  
 me gjasht muoj vunur kuror  
 e të më sose gjellën e u sëtërova tiz – a.  
 Oj amori mëmës  
 e gjith njohën një biljë  
 e gjith njohën një dhëndërr  
 e mos m'u strëjove ti strëjota gjith zëmër.

Uuuuuh ke isht e fërtet gjithsena.

Oj biljë biljë biljë

mëma sosa mish e gjara  
edhe pë' tija biljë edhe kopa spitaje.

Uuuuuh ke isht e fërtet.

E oj biljëza ime  
gjasht muoj vunur kuror  
edhe vind'an mëma të të sëtëroja.

Figlia figlia di mamma / amore bello della mamma / e cosa mi è rimasto a mamma / che sei andata via la mia esistenza è finita. / Oh figlia figlia figlia / che ho fatto nuovo mamma / un anno per prendere i mobili / e un anno per fare la bara e perché mi si distruggesse la casa. / Uuuuuuh che è vero. / O figlia figlia figlia / dopo sei mesi di matrimonio / e mi si è finita l'esistenza e io ho sotterrato te. / Oh amore della mamma / e tutti hanno una figlia / e tutti hanno un genere / e non ti sei distrutta tu ho distrutto tutto il cuore. / Uuuuuuuh che è tutto vero. / Oh figlia figlia figlia / mamma ho consumato corpo e mente / anche per te figlia anche ospedali pieni. / Uuuuuuh che è vero. / E oh figlia mia / dopo sei mesi di matrimonio / perfino a vent'anni la mamma ti ha sotterrato.

48. Scale scalone 0.33  
(gioco infantile)  
esecutrici non identificate (voci)

Scale scalone  
la punta del piccione  
la punta del pavone  
tír su perca tocca a te – ja  
tír su perca tocca a te – ja.

## Appendici

Diego Carpitella  
Sulla musica popolare molisana\*

L'unico studio particolareggiato sulla musica popolare del Molise rimane ancora quello di Vittorio De Rubertis, pubblicato sulla *Rivista Musicale Italiana* (Vol. XXVII, fascicolo 1, 1920) nel quale viene esaminato il "maggio della Difesa", antico canto di maggio che ancora oggi vive nella coscienza popolare. Se si considerano poi altre dieci canzoni pubblicate dallo stesso autore presso l'Editore Bongiovanni (Bologna) e se si tiene conto di alcuni manoscritti probabilmente depositati in qualche archivio pubblico e privato e di quelli della raccolta di Eugenio Cirese, appare chiaro che la bibliografia sulla musica popolare del Molise è piuttosto scarsa<sup>1</sup>. Al pari, d'altronde, di molte altre regioni italiane (in un certo senso di tutte) ma forse con un vantaggio: che mentre per le altre regioni esiste una serie di canti popolari "elaborati e armonizzati" (e alterati, aggiungiamo noi), per il Molise tutto ciò non esiste e, nonostante il ritardo con cui oggi ci si avvicina al patrimonio musicale popolare-tradizionale adoperando mezzi nuovi e moderni di indagine, la cosa può avere dei lati positivi, nel senso che non si è sviati da precedenti ed errate indicazioni.

Sinora sono state eseguite nel Molise circa 150 registrazioni, delle quali 50, effettuate da A. M. Cirese e da D. Carpitella sono riportate nell'elenco delle registrazioni del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (dell'Accademia di S. Cecilia e della RAI italiana), mentre le rimanenti sono di proprietà privata di A. M. Cirese. Queste registrazioni sonore si riferiscono soprattutto alle comunità albanesi (Ururi e Portocannone) e a quelle slave (San Felice, Acquaviva, Montemitro), ma non mancano quelle propriamente molisane (Fossalto, Bagnoli del Trigno, San Martino in Pensilis paesi questi più o meno a contatto, e non si può non tenerne conto, con i paesi albanesi e slavi).

La raccolta dei canti albanesi fu suggerita soprattutto dal desiderio di comparazione con il materiale delle comunità albanesi calabro-lucane; e un po' anche per osservare quali possano essere state le reciproche influenze tra queste comunità, venute dall'altra sponda dell'Adriatico, e quelle già preesistenti; o per lo meno i rapporti tra di esse allo stato attuale. Le registrazioni dei canti si riferiscono a diverse occasioni della vita popolare: ninne-nanne, canti d'amore, canti di lavoro, canti di nozze, lamenti funebri, e consentono di avere, almeno, in una certa misura, una visione ciclica degli stili e delle influenze.

Comunque dallo studio più approfondito che si incomincia oggi a fare della musica popolare molisana, si ha la conferma di quel comune denominatore con i Balcani, che è possibile riscontrare in tutto il versante orientale della penisola italiana: e non solo nei paesi (come quelli albanesi, slavi o greci) in cui l'influenza è determinata e precisata storicamente. Ma è altrettanto chiaro che è possibile ricercare dei caratteri tipicamente molisani, che nell'ambito di questo scritto cercheremo di suggerire e di accennare.

Cominciamo da un confronto tra i canti delle comunità albanesi del Molise e quelli della Calabria. In queste ultime certamente i canti sono molto più presenti nella coscienza attuale, specie quelli legati ad alcuni rituali, come quello delle nozze: la freschezza esecutiva, la funzionalità sociale ed emotiva che questi canti hanno, i caratteri strutturali di essi (ad esempio della *scioka* danza di nozze) sono un'ampia testimonianza. Ad Ururi o a Portocannone, invece, è stato possibile, sì, registrare dei canti legati un tempo al rituale delle nozze, ma solo tra persone anziane, ed ormai ad uno stato di disgregazione. A questo proposito, molti sono d'accordo, e a ragione, che la conservazione del patrimonio tradizionale delle comunità albanesi della Calabria sia dovuta in parte alla presenza continua e in un certo senso efficiente del clero di rito orientale. Questa può essere una ragione; in ogni caso ne andrebbero esaminate delle altre.

Consideriamo invece alcuni canti di lavoro (che sono quelli che maggiormente si conservano) delle comunità slave, San Felice e Acquaviva: mentre dal punto di vista delle scale ed armonico troviamo delle affinità con l'area balcanica (la frequenza costante tra l'altro degli «urti di se-

conda»): non troviamo invece tutta quella serie di abbellimenti, di fioriture, di *glissando* ecc., che caratterizzano alcuni canti del retroterra jugoslavo. A quali ragioni è possibile attribuire questa caduta di alcuni caratteri morfologici? (vale ricordare, per esempio, che nella costa orientale italiana altri canti di lavoro, come il *vatoeco* delle Marche, hanno caratteri balcanici, specie per le terminazioni modali).

Un comune denominatore, non solo di arcaicismo, è possibile invece riscontrare nei lamenti funebri e nelle ninne-nanne: la cosa è piuttosto logica, considerando che si tratta dei momenti più critici dell'esistenza, e che quindi maggiormente conservano gli aspetti tradizionali. Non si può comunque fare a meno di osservare che nei lamenti funebri calabresi (specie in quelli delle comunità albanesi) la scala pentatonica discendente è frequente, se non abituale.

Ma lasciamo per un momento quei canti dove il comune denominatore balcanico è più immediato e storicamente giustificabile e veniamo ad alcuni canti popolari in dialetto. Ad esempio la "pagliara", registrata a Fossalto nella esecuzione di una voce maschile con accompagnamento di zampogna. Lo stile e il tipo di melodia sono completamente diversi dallo stile pastorale di altre regioni italiane (Calabria, Lucania, Campania), compreso l'Abruzzo che è il più vicino e il più direttamente comunicabile, data la presenza di tratturi che vanno verso il piano. Nello stile pastorale per zampogna, calabrese o lucano o campano, la voce segue il "fiato" dello strumento e tende costantemente ad allungarsi, non solo alla fine del canto ma anche durante lo svolgimento intermedio di esso. L'elemento tipico che invece distingue lo stile della "pagliara" di Fossalto è quello della voce che si muove secondo gradi congiunti, con un disegno ritmico simmetrico e preciso, mentre nel fondo la zampogna sostiene con un pedale continuo appena accennato nel disegno dell'accompagnamento: in maniera cioè di dare l'impressione, apparente ma non reale, di una poliritmia. Forse la conoscenza dello stile per zampogna dell'altra sponda adriatica chiarirebbe il problema. Altro fatto interessante è l'affinità veramente notevole tra i canti che vengono eseguiti a San Martino in Pensilis dinanzi alle porte della chiesa, la sera prima della corsa dei carri, e i canti dei carrettieri siciliani. Lo stesso

tipo di voce "strozzata", la quale non è, in genere, molto frequente nei canti dialettali molisani. La questione comporta delle considerazioni: sono stati importati? E in tal caso, in che maniera? Si deve considerare il fatto che nel Salento i canti dei carrettieri sono anche essi simili a quelli siciliani, e che si parla di carrettieri dell'isola che giungevano circa due secoli fa sino a Gallipoli? Oppure, senza cadere in facili equivoci naturalistici e positivistici, esiste un comune denominatore tra i canti dei carrettieri?

Analogamente sono stati registrati dei canti corali (quelli che celebrano il carro vincitore, a Ururi) i quali rientrano nei caratteri della polifonia albanese; mentre i canti in coro, dialettali, registrati a Fossalto appartengono ad una stratificazione molto recente, in quanto si tratta di canzoni narrative (eseguite in genere da artigiani) venute dal nord, specie dopo la Prima guerra mondiale (fenomeno frequente in altre regioni centrali e meridionali).

Quanto agli strumenti, quelli normalmente reperibili sono l'organetto (con l'ovvia sostituzione moderna della fisarmonica), la zampogna, il tamburello, e la chitarra. A proposito di quest'ultimo esiste una registrazione di San Martino che ricorda lo stile dei pastori del Gargano, stile unico fino adesso nella musica pastorale italiana; comunque data la presenza degli albanesi nel Molise non si può fare a meno di considerare questo nuovo punto di contatto. Esiste anche, nelle comunità slave e in altre, il *bufi*, variante del cupa-cupa. Come dicevamo, all'inizio dello scritto, si tratta qui di accenni e di suggerimenti: solo una raccolta più ampia potrebbe far prendere coscienza di alcuni caratteri tipici della musica popolare molisana sui quali è ancora difficile dare un giudizio critico, preciso e storicamente determinato. Un esempio tipico e caratteristico rimane comunque la musica della "pagliara", e non si può escludere che essa possa divenire un canale di comprensione.

## Note

\* "La Lapa", III (1955), 1/2: 21-23.

1 Va qui ricordato che anche la musica popolare del Molise ha fornito spunti a composizioni "colte": vedi ad es. La suite *Samnium* di Adriano Lualdi (nel secondo tempo c'è "Canzone della vecchia Larino" e nel finale "Il maggio della Defensa") e la *Serenata paesana del Molise, per piccola orchestra* di Vittorio De Rubertis.

## Alberto Mario Cirese La Pagliara maie maie\*

Alla mattina del primo giorno di maggio, ogni anno, a Fossalto, esce la *pagliara maie maie*, ossia la «pagliara maggio maggio»<sup>1</sup>: un uomo si riveste di un cono di rami, di erbe e di fiori, sormontato da una croce anch'essa di fiori, che lo copre quasi per intero, e percorre le vie del paese accompagnato da un suonatore di zampogna e da un cantore. Il gruppetto va di casa in casa: lo zampognaro attacca un motivo caratteristico e singolare, ed il cantore intona le strofette del canto del «Maggio». Davanti alle case, sulle soglie o dalle finestre, donne e uomini e bambini attendono il passaggio della *pagliara* con tine, secchi e bacili pieni d'acqua. Quando la *pagliara* è a tiro, le rovesciano addosso i recipienti, e cercano di colpire col getto il viso del portatore attraverso il finestrino che è praticato nella parte posteriore del cono per permettergli la visibilità. Tine e tine d'acqua per tutto il paese addosso al verde cono ondeggiante di foglie e di fiori. Ad ogni getto il grido: «*Grascia, maie!*», abbondanza maggio! E lo zampognaro non interrompe il suo motivo, mentre il cantore annuncia la venuta del maggio:

*Iè menute maie che li sciuri bielle,  
menate acqua ca quisse iè nuvielle.*

*Iè menute maie, chi le vo vedè;  
tutte le massiere purtassero l'aine a me.*

*Chi te le diceva ca maie nen meniva,  
menate l'acqua pure che la tina<sup>2</sup>.*

All'annuncio della venuta del maggio si aggiungono le strofette di saluto personale:

*Maie vè cavaballe pe la Magniruccia,  
salutamme la famiglia Cannituccia.*

*Maie è sciute sott'a ru Ravattone,  
pozza campà cent'anne la famiglia de lu Barone.*

*Iecche a maie cavaballe pe la Vignola,  
salutamme lu cavaliere Bagnoli<sup>3</sup>.*

Poi, quando il giro per il paese è terminato, e la *pagliara* con i suoi accompagnatori è tornata sulla piazza principale, dinanzi all'abitazione del parroco, il portatore se ne sveste: la croce viene staccata e viene portata in omaggio al sindaco, mentre il cono di erbe viene deposto nell'orto del prete. È terminata così la prima parte del giro, ma inizia subito la seconda: il cantore ed il suonatore, assieme al portatore che ora è libero dal peso del cono di rami, cominciano, cantando, la questua. Le strofette sono le medesime, ma vi si aggiungono con maggiore frequenza quelle di esplicita richiesta:

*Signora patrona va a lu lardare,  
taglia 'n chiene e guardate le mane.*

*Signora patrona fa na cosa lesta  
ca le cumpagne mie vuonne passà;  
e passa e ripasseraie,  
bene venga maie, ben venga maie<sup>4</sup>.*

Il giro di questua non si limita al paese, ma si estende a tutto l'agro; anzi, oggi che gli esecutori della «pagliara» sono ridotti soltanto a tre, un giro di questua preliminare in talune contrade del tenimento del comune è stato già compiuto il 29 di aprile (il 30 si provvede alla costruzione della *pagliara*); un tempo, quando la «compagnia» era molto più numerosa, il territorio veniva diviso in zone, e la compagnia si divideva in piccoli gruppi. Ma neppure allora, ai tempi d'oro della *pagliara*, il cono di erbe usciva mai fuori dal centro abitato. I doni raccolti, che sono denaro e cibarie, vengono divisi tra i tre componenti in parti uguali.

Chi abbia assistito alla celebrazione non può non averne riportato una decisa impressione di autenticità. Intendo dire che dinanzi alla maschera che ondeggiando sale e scende le gradinate caratteristiche (che, come in tanti luoghi del Molise, costituiscono le strade del paese), ed all'ascolto della zampogna, niente affatto dolciastra come tante a cui ci hanno abituato le feste natalizie incittadinate e radiofonizzate, e del canto aspro del maggio, si rimane colpiti non tanto dagli evidenti paralleli con celebrazioni primaverili ben note (*Jack-in-the-Green*, il Verde Giorgio, il *feuillu*) e neppure dal sapore arcaico della melodia e della maschera, quanto dalla «serietà», se così può dirsi, con la quale la celebrazione si compie. C'è una diffusa giocondità, e risa e gridi e strilli, ma tutto vien fatto con immediata spontaneità: non desiderio forzato di divertirsi, o spettacolo a beneficio del turista, o risumazione artificiosa di tipo dopolavoristico; sì invece una cerimonia che si fa perché si è sempre fatta, e mancherebbe qualcosa se non si facesse: si fa perché è costume, perché piace, perché appare necessaria, o per qualunque altra ragione, ma non certo per ragioni estranee alla cerimonia stessa.

Questo qui si dice non a segnare dubbie impressioni di osservatore estraneo, ma ad indicare un aspetto che l'analisi più minuziosa della cerimonia par mettere in luce.

La *pagliara maie maie* di Fossalto è certamente un disperso residuo di cerimonie rituali di inizio di primavera che un tempo avevano un valore essenziale per la vita dei gruppi; il getto dell'acqua sul cono di erbe e di fiori ha un'origine ideologica assai arcaica: è un gesto di magia simpatica per invocare la pioggia, o magari è un gesto di rinnovamento della natura. E non occorre qui ricordarne le numerose corrispondenze sia tra i volghi dei popoli civili sia tra i popoli che sono oggetto della indagine etnologica. Ma questo antico senso di ritualità indubbiamente precristiana sopravvive in modo assai tenue. Né il contatto col mondo cristiano (in cima al cono c'è una croce) ha rinfrescato l'antico senso magico-religioso sia pure ad un livello storico più elevato. Nonostante gli antichi strascichi ideologici che ancora si trascina dietro, la festa appare non disarmonica con il resto degli impegni umani più moderni del gruppo in cui sopravvive.

Da un punto di vista più strettamente etnografico vanno rilevati alcuni aspetti di un certo interesse. La *pagliara maie maie* di Fossalto, dal punto di vista della morfologia estrinseca della simbolizzazione, si inserisce nella serie delle personificazioni del «maggio». È diversa cioè da quegli alberi o rami di maggio, tanto diffusi anche in Italia, ed ai quali appunto in Italia, come anche altrove, viene dato il nome di «maggio». Ed è contemporaneamente diversa da altre personificazioni, anch'esse note in Italia, che sono dette «reginette» o «contesse» o «contessine» di maggio. È una personificazione con i suoi caratteri specifici, in parte analoghi a quelli che Arnold Van Gennep riconosceva al *feuillu* di certe zone della Francia.

Ora questo tipo di personificazione-mascheramento appare notevolmente eccezionale in Italia. Noi ci sentiremmo di affermare che la *pagliara* di Fossalto (e le analoghe in taluni altri paesi molisani) costituiscono davvero un *unicum* in area italiana; ma è certo che tra tanti alberi e rami di maggio, e tra tante reginette e contesse di cui è ricca la nostra letteratura etnografica, non ci è capitato ancora di imbatterci in *feuillus* o Verdi Giorgi italiani, fuori che qui nel Molise.

Fuori d'Italia invece esistono numerosi esempi di mascheramenti morfologicamente assai simili; e per tralasciare raffronti troppo vasti e generici, vogliamo segnalare anche qui quello veramente preciso ed evidente con l'altra sponda adriatica. In Croazia e in Slovenia, per non parlare d'altre zone balcaniche, esiste lo *Zeleni juri*, o Verde Giorgio, che ha sagoma e occasione perfettamente identiche alla *pagliara* di Fossalto<sup>5</sup>. E quando si pensi che nel Molise esistono ancora tre paesi slavo-molisani che conobbero fino a poco tempo fa il costume di celebrare il primo giorno di maggio con il corteggio di cantori e suonatori che accompagna l'uomo rivestito di un cono di erbe (ma lì con caratteri più spiccatamente antropomorfi di quel che non avvenga a Fossalto) si delinea chiaramente assai solida l'ipotesi di una importazione della *pagliara* da oltre Adriatico.

In effetti la più vasta diffusione del costume che ci è testimoniata nel Molise per i tempi passati non contraddice, anzi avvalorata, questa ipotesi. Infatti, oltre che a Fossalto, dove vive ancora (vi abbiamo assistito anche il primo maggio 1955), ed oltre che nei paesi slavo-molisani già ri-

cordati, una personificazione di tipo *pagliara* ci è testimoniata anche per Castelmauro, Bagnoli del Trigno, Lucito, Casacalenda, Bonefro e Riccia<sup>6</sup>. Se si osserva la distribuzione geografica di queste località<sup>7</sup>, ci si rende facilmente conto che quasi tutte (i tre paesi slavi, Castelmauro, Bagnoli, Lucito, Fossalto) sono disposte tra i bacini del Trigno e del Biferno, a non grande distanza l'una dall'altra e prossime ai paesi slavi; alcune (Bonefro e Casacalenda) sono invece a sud del Biferno, ma non a molta distanza dalle precedenti, e in zona dove giunse l'immigrazione slava; solo una, Riccia, è assai distante, e come isolata, dalle altre: ma anche Riccia porta il segno di un contatto diretto con gli slavi: il nome di un borgo, che è detto borgo Schiavone. Si aggiunga che fuori del Molise è documentata ad Atessa, nel chietino e in zona di immigrazione slava, la presenza di un tipo di *pagliara* o «paglialetta»<sup>8</sup>.

Eccezionale in Italia, presente in zone toccate da coloni slavi, con caratteri morfologici pressoché identici a quelli di oltre Adriatico, la *pagliara* che ancora vive oggi a Fossalto pare dunque introdotta nel Molise dagli immigrati dell'altra sponda.

Il fatto singolare è che gli eredi dei portatori originari, e cioè degli abitanti dei paesi slavo-molisani di Acquaviva, San Felice e Montemitro, abbiano dismesso il costume, e lo abbiano invece conservato i paesi molisani di origine non slava. È evidente che in questo caso, nel processo di livellamento degli immigrati alla cultura nuova (diversa cioè da quella della loro patria), è avvenuto uno scambio: gli immigrati hanno «ricevuto» nuove costumanze e abitudini (e anche nuova lingua: molti paesi già slavi sono oggi completamente italianizzati anche nella lingua) ma hanno anche «dato» ai vicini alcune loro costumanze. Ed i vicini che le hanno ricevute hanno rappresentato quasi la zona periferica della espansione del costume, una zona marginale «più conservativa».

È necessario rilevare che le celebrazioni molisane del «maggio» accentrate attorno al cono di erbe presentavano talune differenze. In qualche caso, ad esempio, si registra uno spostamento di data: così a Riccia, dove la cerimonia si svolgeva la prima domenica di maggio, in coinciden-

za con la festa locale di san Vitale. Variava anche la forma del cono di erbe: in talune località si trattava di un vero e proprio cono, non dissimile da quello in uso a Fossalto, in altre invece piuttosto di un fantoccio, o meglio di un cono con caratteri antropomorfi (dati ad es. da rami ripiegati a forma di braccia) come ad Acquaviva. Non in ogni località poi si procedeva al getto dell'acqua sulla *pagliara* o «maio» (non ve ne è traccia nei documenti che riguardano Lucito, Bagnoli, Casacalenda, Riccia). Ed infine in talune località i legami con la religione ufficiale appaiono essere stati ben più rilevanti che non a Fossalto: così a Casacalenda, così ad Acquaviva, così, almeno in parte, a Riccia.

Ma c'è un'ultima cosa da osservare: ed è che in alcune località (Acquaviva e Bagnoli) il cono di erbe e fiori non era l'unica simbolizzazione: i componenti del corteggio portavano anche rami o giovani alberelli. Forse ci troviamo di fronte ad un fenomeno di contatto. È vero che le personificazioni di tipo «Verde Giorgio» si incontrano nel folklore europeo, oltre che isolate, anche accompagnate da simbolizzazioni di tipo «albero» o «ramo»; ma nel Molise troviamo la *pagliara* da sola; la *pagliara* accompagnata da alberi (ma in due soli casi) e celebrazioni di maggio accentrate solo attorno al ramo o albero (così a Duronia, ad Agnone ed altrove). Ora, la prevalenza nel Molise di *pagliare* senza alberi da un lato, e di alberi senza *pagliare* dall'altro, assieme al fatto che in Croazia e in Slovenia si incontrano coni di erbe non accompagnati da alberi, ci fa pensare appunto ad un fenomeno di contatto: la corrente portatrice della *pagliara* (slava, come abbiamo supposto) si sarebbe incontrata con la corrente portatrice del ramo o albero (vastamente diffusa in Italia); i paesi molisani avrebbero «ricevuto» la *pagliara* (conservandola più a lungo degli slavi come abbiamo accennato) e i paesi slavi (o almeno uno di essi, Acquaviva) avrebbero accolto, accanto alla propria *pagliara* anche il ramo o albero dei vicini molisani.

E se la vicenda è vera (verosimile è certamente) addita uno dei tanti modi con i quali — fuori dalle vie di comunicazione culturale ufficiali — si intrecciano e si intersecano i rapporti al livello della tradizione popolare?

Dovremmo ora dire del testo del canto di maggio usato a Fossalto e nel-

le altre località molisane in connessione con la *pagliara*<sup>10</sup>. Ma noteremo solo questo: che il testo non solo è pressoché identico in tutte le località molisane, anche là dove in luogo della *pagliara* è in uso l'albero o il ramo, ma non differisce di molto da canti di questua per il maggio in uso in località non molisane. In altre parole l'area di diffusione del testo letterario del canto è assai più vasta dell'area di diffusione della *pagliara*. Il che significa che il canto preesisteva alla introduzione della simbolizzazione *pagliara*, così come preesistevano le cerimonie di celebrazione del primo giorno di maggio. Il nuovo apporto, se tale fu, degli immigrati slavi si incontrò dunque con tradizioni in gran parte analoghe, e diverse solo in certe modalità: donde maggior facilità di accoglimento e di permanenza nel tempo.

La musica della *pagliara* di Fossalto ha invece caratteri peculiari di un certo rilievo, come è detto in altro articolo<sup>11</sup>; ma attende ancora di essere esaminata, e può darsi che dal suo esame scaturisca ulteriore luce sui processi di comunicazione culturale a livello «popolare»<sup>12</sup>.

## Note

\* "La Lapa", III (1955), 1/2: 33-36.

1 Il cono di erbe viene detto «pagliara» per la sua evidente somiglianza con le capanne di paglia o «pagliare».

2 È venuto maggio con i fiori belli, gettate acqua che questo è novello. È venuto maggio, chi lo vuole vedere; tutti i massari portassero gli agnelli a me. Chi te lo diceva che maggio non veniva, gettate acqua anche con la tina.

3 Maggio viene giù per la Magniruccia (contrada), salutiamo la famiglia Cannituccia. Maggio è uscito sotto al Ravattone (contrada), possa vivere cento anni la famiglia del Barone. Ecco maggio giù per la Vignola (contrada), salutiamo il cavaliere Bagnoli.

4 Signora padrona vai al lardo, taglia in pieno e guardati le mani. Signora padrona fa una cosa svelta che i miei compagni vogliono passare; e passa e ripasserà bene venga maggio, bene venga maggio.

5 Vedi le illustrazioni che accompagnano l'articolo di A. M. Cirese, *La «pagliara» di maggio nei paesi slavo-molisani*, in corso di stampa in *Slovenski Etnograf*.

6 Per Lucito cfr. V. De Rubertis, *Maggio della Difensa*, cit. a pag. 21; per Riccia, B. Amorosa, *Riccia nella storia e nel folklore*, pp. 303-305; per Casacalenda Giuseppe Mancini, *Casacalenda*, estr. da *Il Regno delle due Sicilie descritto e illustrato*, Napoli, 1856; le informazioni sulle altre località sono state attinte direttamente *in loco*.

7 Cfr. la carta di distribuzione di A. M. Cirese, l. c. [n.d.c.: qui non riprodotta].

8 Nelle *Memorie patrie manoscritte* (volume I, p. I, c. VII) del domenicano Tommaso Bartoletti (prima metà del sec. XIX) conservate presso il Municipio di Atezza. Cfr. M. De Marco, *Trad. pop. di Atezza*, Tesi di laurea Univ. Roma, 1952-53, pag. 253.

9 La trama si fa ancora più complessa se osserviamo che nel Molise ci viene documentata anche un'altra forma di celebrazione del maggio: quella costituita dalla «reginetta» presente nella «festa dei fiori» a Montelongo; ne dobbiamo la notizia all'insegnante Giovanni Veleno.

10 Per i testi dei paesi slavi cfr. l'articolo citato; degli altri si darà conto nel 2. volume dei *Canti popolari del Molise* di prossima pubblicazione [n.d.c.: cfr. Cirese 1957].

11 Vedi lo scritto di Diego Carpitella in questo fascicolo [n.d.c.: è lo stesso testo riproposto in questa sede, pp. 141-144].

12 Numerose informazioni dobbiamo alla cortesia di Vittorino Bagnoli, e degli esecutori della *pagliara* di Fossalto; lo zampognaro Giovanni Festa, il cantore Mario Ciarlariello, il portatore della *pagliara* Carmine Antonecchia. Il canto venne registrato il 1 maggio 1954 da Diego Carpitella e A. M. Cirese per conto del Centro Nazionale di Studi di musica popolare.

## Graziadio Isaia Ascoli Canti albanesi del Molise\*

Una lacuna, ma non gran fatto rilevante, si potrebbe avvertire nel secondo volume, che è, come già dissi, una collezione di testi albanesi. A quest'antologia, importantissima per la lingua, e preziosa eziandio dal lato storico e dall'estetico, hanno dato il loro contingente di versi gli Albanesi della madre-patria, gli Albanesi di Grecia e quelli delle colonie sicule e calabresi; e la madre-patria aggiunse ancora qualche prosa. Ma non vi sono rappresentate le colonie albanesi delle provincie orientali del Napolitano; due delle quali, e tra le popolose, Montecilfone (2727 ab.) e Portocannone (2159), nel Molise, ho io potuto toccare in una mia rapida scorsa dell'ottobre del '64. La canzone popolare vien morendo fra questi coloni; ma dei resti, non ispregevoli, se ne potrebbero ancora salvare.

*Móri mess bhóghza figi pe  
móri buz kúkkicza gjtrsi  
ci je a buk'ra lámja ti  
je ndör kjegh  
e bön dit p'r d'è¹*

O tu dalla vita sottilina, *come* fili di refe,  
o tu dalle labbra rossine, *come* ciliege;  
come sei bella, beata te;  
tu se' in cielo  
e fai luce in terra,

dice alla bella l'innamorato di Montecilfone. E Montecilfone mi diede altri frammenti, che due popolani raccozzavano in modo bizzarro. Tra' quali:

*ti p'nzonn ke fle  
e u nge' fle  
mènden a kam sémbra ka ti*

*kur te' v'dess  
nöngë' me' ka kuš te m' kljéja  
éja ti lúlez  
če me' ke lópissi?*

tu pensi ch'io dormo,  
e io non dormo,  
sempre il pensiero ho a te vicino;  
e quando io muoja,  
non v'ha per me chi mi pianga;  
viene tu, o fiore,  
tu che m'hai compassione!

All'arrivo della sposa, cantano nello stesso paese:

*Váge váge kurkusságe  
silézi lézi mézi  
Mortá bukurö'z  
por sa paš nje lépurö'z  
kiéni nje folj te' škruo'nj  
zóti ta če d'ot kió škrúam  
d'ot nje vášez nje milj dukát  
kur arúm ka 'to trólje  
čuf lúlez e muštačoljez  
silézi lézi mézi  
Mortá bukurö'z  
kur arúm ka 'to mákie  
čuf lúlez e manussákie  
silézi lézi mézi  
Mortá bukurö'z<sup>3</sup>*

Bella, bella, vezzosa,  
«*silézi lézi mézi*»

Maria bellina! –  
Appena ebbi veduta una leprezza (?)  
*che* recava un foglio da scrivere,  
– signor padre (*dissi*), che dice mai questo scritto? –  
– dice una giovanettina e un migliajo di ducati; –  
e quando arrivammo da quei piani,  
*ecco* mazzi di fiori e giunchiglie,  
«*silézi lézi mézi*»  
Maria bellina;  
quando arrivammo da quelle macchie,  
*ecco* mazzi di fiori e violette,  
«*silézi lézi mézi*»  
Maria bellina!

Da un simpatico vecchio di Portocannone (Gaetano Acciajo) potei ricavare una lezione compiuta della canzone di «Costantino il piccolo», compiuta ma assai povera, e non già per semplicità nativa, sì che pare uno scheletro quando si paragoni con quella che ci dà l'antologia del Camarda (91-97), o con la variante neo-ellenica (in questa il nome dell'eroe è Giannino), che il nostro albanologo cercò indarno (II, XVII, LVII), e avrebbe trovato fra i Canti Greci del Tommaseo (p. 96-99). Pur può piacere la rapidità della chiusa:

*ku arúri ta rúvza mád'e  
prápa prápa o ju buljár  
Kostantíni namurati i pári<sup>5</sup>*

quando arrivò all'ampia via,  
– 'indietro, *disse*, indietro, o voi buon'uomini,  
Costantino è il fidanzato primo.' –

Se impalliditi i canti, non troveremmo però alterata, nel Molise, la ferezza, o anche la ferocità del costume albanese<sup>6</sup>. Un tentativo reazionario,

scoppiato nel '61 in Montecilfone, era stato soffocato nel sangue. Scorso l'anno, un mio amico, incontrando alcune donne di colà, tuttora vestite a bruno, chiede loro perché non depongano il lutto. «Non è morto chi lo deve piangere», rispondono. E richieste ancora, se il numero degli uccisi veramente ascendesse, come si diceva, a cencinquanta: «O cento o dugento», interrompono, «poco monta, poiché in quest'anno ne nacquero trecento». Gelosissimo l'Albanese, qui come altrove, dell'onore della donna, vuole morto senza indugi, e di sua propria mano, chi glielo contamina. Venti anni or sono, due frati, andando alla cerca, insultano con troppo liberi propositi alcune donne albanesi, trovate sole sull'aja. Sopraggiungono gli uomini, aggiogano quei malavventurati, e li costringono a tirar l'aratro, adoperando il pungolo senza misericordia; e oggi ancora si ricorda colà a' frati questuanti, che abbiano a rispettar le donne, *se non vogliono arare*. Non infrequenti gli omicidj per *vendetta*, che la giustizia riesca difficilmente a punire. «Chi dunque menò il colpo?», chiedevano (1842) a donna albanese, ch'era stata presente a uno di questi fatti di sangue. «La Madonna», fu l'unica risposta. E alla dissezione dell'ucciso assisteva l'uccisore, noto al medico; il quale mostrandone meraviglia, l'omicida gli disse calmo (e non contraffaceva, di certo, l'eroe di nessun romanzo): «Vengo a vedere se il colpo fu bene aggiustato». Degli usi aviti son conservatori abbastanza tenaci. In Montecilfone c'è ancora chi vuol messo un anello in bocca ai defunti; e vicino a quel paese si son trovate delle monete di bronzo, accanto ad ossa umane. Sarà sempre la *danákë* degli antichi Elleni (il soldo per Caronte), che si mantiene ancora nell'Albania e in parecchie terre della Grecia.

## Note

\* In *Studi critici*, II, Torino, 1877: 70-82; già in Id., *Saggi e appunti*, "Politecnico", 1867.

1 Conservo sempre, con piena fedeltà, quella lezione e quella pronuncia, che ho ripetutamente sentito. Scrisi *hh* per  $\chi$ ; *d'* per  $\delta$ ; *z* per  $\xi$ ; *e'* per l'*e* quasi muta; *ö* per l'*eu* francese. *G* si deve sempre leggere come in *ga* italiano. Un apostrofo, tra due consonanti, fa le veci di vocale brevissima e indistinta. *K'* è palatina meno stiacciata di *é*, il quale è il *c* italiano di *cena*. — A *móri* dovevo dare il valore di «preso», stando alla tenace interpretazione de' miei interlocutori albanesi. Ma al participio si direbbe *máre'* (*márré*, Hahn, II, 68 a), e io volevo piuttosto vedervi la seconda persona dell'aoristo (*móre*), intendendo: *prendesti* (tenesti) = *avesti*, *hai*. Senonché, la luce mi venne più tardi dall'altro versante dell'Appennino, il ch. De Rada (v. p. 62) essendosi compiaciuto di scrivermi intorno a questa voce «*Mori* è una parola vocativa, senza equivalente nell'italiano. Diverso dal *ne'* de' Napoletani, che richiama quasi rimbrottando, *mori* è un evocativo consigliere ed affettuoso». — Confrontisi, per la similitudine: *pra kée méssin unáze'* (Cam., II, 80), 'poi hai la vita (come) anello'; *até' messe' purtékéze* (ib., 120), 'quella vita (come) verghetta'. *Hbóghza*, è forma diminutiva di *hh'olle'*, Hahn, III, 147, con *gh* per *l*; cfr. Cam., I, 71, 80 e §121; e *kjegh* (*kjtel* ap. Hahn), cielo, e *fig-* (*fil* ap. Hahn), filo, in questo stesso saggio. Il diminutivo si ripete nel verso che segue (*kúkieza*). Vedine il Camarda, I, §170, II, 130 (164, n. 104), 159 (n. 57), e v. ancora ib., 161 e 165 (nn. 73 e 110). *Gjírší*, colla media per la tenue gutturale fra vocali (Hahn: *kjírší*), come di frequente pur fra quegli Italiani (p. e. *Porto-gannone*, Porto-cannone). *C'i*, deve rispondere al *kjírš* di Hahn.

2 *Ungé'*. Volevano farmi dividere: *un ge'* (per «io» si ha *un* ed *u*), ma si tratta manifestamente di '*ngé'* = *nöngé'* (che abbiamo in questo stesso brano); cfr. Cam., I, 312. *Ka*, sarà il *ke* (ghego), «là dove, ovunque», dell'Hahn; più tardi troviamo *ta = te*. *Nöngé' me' ka*, 'non mi ha'. *Kus'*, per «chi» (= *quegli che*) non interrogativo. *C'e*, relativo, e non solo italo-albano, come il fa il Camarda (I, 212); v. ap. Hahn, s. v., e II, §24.

3 *Váge váge kurkusságe*. 'Bella, bella, vezzosa' è la traduzione che i Montecilfonesi mi dettarono, e io sono ben lungi dallo stimarmene sicuro. Il ch. De Rada (v. n. 28) mi scrive, che i suoi Albanesi non conoscono questa canzoncina dell'*arrivo della sposa*, ma col primo verso i «ragazzini intuonino le ridde, che intessono ne' loro giuochi, pronunciandolo: *vale vale törcuzale*». La qual lezione si ragguaglia alla motencilfonese per l'alterazione di *l* in *g* (v. n. 28), solo ancora rimanendo di chiarire il rapporto fra le diverse iniziali di *törcuzale*=*kurkusságe*. Sul significato del verso, non par però ancora sicuro lo stesso De Rada. *Morta*, piuttosto che 'Maria', come i Montecilfonesi intendevano, parrebbe al De Rada «una *distensione* del *mori* (v. n. 28), quasi: *Mori o buccuróš* 'o tutta bella'; nella qual conghiettura non saprei seguirlo. *Por sa pás* volevano farmi tradurre: 'allora poi vidi'; ma io non seppi scostarmi dall'Hahn, III, 102 b. *K'iéni* direbbe: 'portava', secondo i miei dettatori: e nel «Costantino il piccolo» ebbi *akjéitin*,

'portarono' *akjëiti*, 'portò'. Vanno insieme queste voci, e va con esse il *kejt* dell'Hahn? Forse *kiëni* si risente dell'italiano *tenere* (tieni, tiene). *Te shkruonj*; l'ò appena sentito; letteralm.: che *scrivano* (*shkrinë*). *Ta* per *tate*. *Arum*, 'giungemmo', suppone *aruije* al presente; e così nel «Costantino il piccolo» ebbi *arivri*, 'arrivo' (cfr. il tipo *hburi*, Hahn, II, 79; *arriva*, arrivai, anche nell'alb. di Sicilia, Cam. I, 243), ma insieme: *arën*, 'tu arrivì'. L'Hahn: *arrije* (*arrig*), giungo, *arrim*, giungemmo, II, 78, III, 3. *To* (*atò*) *tròlje* traducevano: 'quella pianura'; ma il pron. è al plurale; pel nome, ricordo *trul*, suolo (boden, fusboden), dell'Hahn. «*Truol*, suolo, nel plurale: *tròles*». De Rada. *Ka' to tròlje*, *ka' to màkie*. Il De Rada felicemente ripristina: *nka* (Hahn, III, 79: *vyc*) per guisa che si ottiene: 'da quei piani (da que' campi)', 'da quelle macchie', anziché 'su quei piani' ecc., come si leggeva, secondo l'ermeneutica di Montecilfone, nella prima stampa; e il dotto calabrese così illustra la sua restituzione: «Ne' matrimonj de' gentiluomini albanesi, vi è l'uso, che le popolane (il giovedì che precede le nozze e in cui s'intride la farina per la torta nuziale) vadano nelle macchie a caricarsi di frasche, e le portino in regalo allo sposo. Là sono *complimentate* di vino o liquori ecc., e ricevono ciascuna un tortano. Quindi, vestitesi de' loro abiti di gala o composte in ridda, girano il paese cantando le vecchie rapsodie. Forse rituale era a questo dì la 'Vale vale tërcuzalë'. *C'uf*, 'mazzo', non so se vada con *çufke*, 'nappa', ecc., dell'Hahn. *Böra* (*byra*) *hjuljet* (*hulhet*) *tuffa tuffa*, 'feci li fiori a mazzetti a mazzetti', De Rada, *Rapsodie d'un poema albanese*, Firenze, 1866, p. 56.

4 Questo verso altro non è se non uno scherzevole accozzamento di sillabe, a detta degli stessi Albanesi. Così presso l'Hahn: *lòékori plòékori* (II, 141), ed altri.

5 *Ku=kur*. *Ta=te* dell'Hahn; v. sopra: *ka=ke*. *Rívza*, 'via' (*ruv=rrig'e*) dell'Hahn, ma veramente 'vicolo'; è un diminutivo che stranamente contrasta coll'aggettivo che l'accompagna. *Rívza mád'e* voleva il mio Albanese che senz'altro si traducesse per 'piazza'. *Buljár* (Hahn: *bujár*) avrei piuttosto voluto rendere per 'signori'; ma egli sostenne vigorosamente il suo 'buon' uomini'. — *Namuráti i pari*; più correttamente: *i páre*.

6 Ma l'Albanese è qui pure generoso e ospitale; e a me l'ha splendidamente provato l'egregio patriota don Achille Campofreda di Porto-cannone. Molta gratitudine devo ancora a don Antonio Martini, arciprete di Montecilfone.

## Errico Melillo

Costumanze molisane: Montecilfone,  
Portocannone, Ururi\*

I nipoti di Scanderberg (che fu chiamato da Napoleone I Grande Capitano)<sup>1</sup> oggi si distinguono ancora dagli altri abitanti d'Italia per la originalità dei costumi, non ostante che sieno sparsi in molti paesi della Sicilia, e delle Calabrie, del Bruzio e dell'Irpinia.

Un popolo conserva la sua nazionalità, se manterrà pura la lingua, e conserverà le sue leggi, i suoi costumi, le patrie tradizioni. Tutto questo si avvera negli albanesi, ad onta che la diversità del sangue abbia in certo modo alterate la loro lingua, le loro consuetudini, la loro indole; per la quale essi non soffrono, generalmente parlando, abusi, prepotenze, pressioni di sorta. La nativa bravura si rende però tranquilla, quando sono colpiti da sventura o da pericoli.

Con gli amici essi sono leali, costanti; tremendi coi loro nemici. Con orgoglio ricordano i nomi di Ippislando, Stornari, Niceta, Maurocordato, dei fratelli Bozzari, ad esempio di abnegazione e di eroismo. Han cuore ardente; intelletto vivace; larga generosità.

In relazione con la Società e con la Religione, la Famiglia ha i suoi costumi, non meno originali. Il matrimonio, la nascita, il ballo, la morte vanno contrassegnati da riti originalissimi.

Gli albanesi custodiscono molto gelosamente le donne, a segno da non permettere che le loro donzelle si maritino ad estranei del paese. Quest'antica costumanza dura tuttavia, benché vada gradatamente disusandosi, per la diversità delle razze, che si mescolano con quella albanese.

E giacché ho parlato del matrimonio, vo' descrivervi come esso si compie. Dopo che il *partito* è stato accettato dai genitori della fidanzata, si dà una grande importanza alla celebrazione degli sponsali. Il parroco, p. e., dopo aver ricevute le dichiarazioni del consenso degli sposi, e dei rispettivi genitori, porge alla fanciulla l'anello della promessa nuziale per parte del fidanzato. Tutti i parenti e consanguinei dello sposo fanno a gara nel donare alla sposa oggetti d'oro, come spille, orecchini, anella,

che conserva tutto nel grembiule. L'orgoglio della parentela quindi diventa maggiore in ragion diretta della quantità e qualità di tali doni.

Poi si torna a casa; quivi si apprestano dei complimenti, e alla fine si dona a ciascun invitato, cominciando da' più degni per autorità ed anzianità, una ciambella, ripiena di *pane schiavonesco*<sup>2</sup>.

Lo sposo è accompagnato da infiniti spari, che si raddoppiano allorché la comitiva entra nella casa dei nuovi parenti. Costoro poi si recano, l'istesso giorno, in quella dello sposo a ricever complimenti, e là restano a far baldoria, fino ad ora tarda. La domenica seguente la sposa viene invitata a banchetto dal «*suo uomo*», iniziandosi così la familiarità; di modo che la fanciulla viene già designata come parte della nuova famiglia.

Talvolta avviene, per una cagione qualunque, che il matrimonio non ha luogo; allora l'offesa viene quasi sempre pagata col sangue. L'è finita pel povero giovine; ed un bel giorno, all'impensata, si avrà una schioppettata nelle reni. La bravura degli albanesi è proverbiale. Se avvicinate un *bravo* di costoro, con un cinismo ributtante vi parla di scuri, di pugnali, di rivoltelle; e colla massima disinvoltura dice che il *suo uomo* è il fucile; *la moglie*, lo stile; *la spesa*, la giberna.

Stabilito il giorno delle nozze, la sera della vigilia è celebrata anche con solennità, come l'ultimo giorno di permanenza della sposa nella casa del babbo. Dopo una lauta cena, alla quale lo sposo invita i soliti parenti, con la giunta di due persone scelte il giorno stesso a far da *compari*, l'allegra comitiva, preceduta da suonatori e da *addette cantatrici* col solito tamburo, va a cantare, sotto le finestre della casa della sposa, la immancabile canzone, detta *Maitonata*.

Che cos'è questa canzone?

Dicesi *maitonata*, forse perché mai intonata alla novella sposa: è una canzone in lingua albanese; ma e per i concetti e per la tonalità, è simile ad una nenia prolungata e grave, anziché ad un inno di gioia. Allora s'apre la porta, e si fa entrare la comitiva, che viene a complimentare la fidanzata; poi si danza.

L'indomani la si va a rilevare per condurla in chiesa, e, dopo la messa, viene accompagnata al suo destino.

Aggiungo una particolarità: quando la sposa esce definitivamente dalla casa paterna, per recarsi in chiesa, i invitati cantano una canzone tradizionale albanese: *Il buon viaggio*, e si spara una forte e lunga batteria.

Sul limitare della nuova abitazione si fanno trovare i novelli genitori, che, prima d'introdurre la coppia felice, la cingono con un nastro di seta, abbracciano la sposa, e la fanno entrare. Nel bel mezzo della casa, la si fa sedere sopra un *mezzetto*<sup>3</sup> con cui si misurano le biade, ritenendo ciò un prognostico felice per la prosperità delle domestiche industrie.

Bisogna pure notare un'originale consuetudine, consistente nel rilevare il corredo, e nell'accomodare il letto nuziale. Tutto questo vien fatto il giovedì innanzi la celebrazione delle nozze da alcune donne, le quali, in mezzo agli spari e al suono di tamburini, van cantando canzoni per la felicità degli sposi e della futura figliuolanza.

Se la sposa va maritata in altro paese, tutti i parenti fanno la *cavalcata*; girano cioè a cavallo tutte le strade del villaggio, in mezzo ad una infinità di spari.

La nascita si solennizza coll'istessa pompa del matrimonio. Se il neonato è maschio gli spari i canti i complimenti i banchetti si raddoppiano. È un vero delirio! Non v'è famiglia, la quale, per povera che sia, non inviti alla festa il parroco con i compari, il maestro di scuola, il farmacista, il sindaco.

Si ha un gran rispetto per la parentela spirituale; il *S. Giovanni*, come essi dicono, viene rispettato ancora più della parentela consanguinea.

La morte poi fra gli albanesi si piange in modo assai differente dagli altri popoli. Quando muore un giovinetto, una donzella, sono più i canti e gli spari che le lagrime. Infatti dopo aver adagiato il cadavere nel mezzo della casa, si canta la canzone degli sponsali. Questa canzone ha pure espressioni tenere e suoni flebili, e si ripete nell'accompagnare il morto all'ultima dimora. Gli spari cominciano appena l'anima giovinetta si ricongiunge a Dio, e continuano quando il compare e la comare recano in dono la corona di fiori. Gli amici e parenti recano anch'essi delle corone, fino a ricovrirne tutta la cassa mortuaria. In segno di corruccio e di dolore le donne si sciolgono le chiome e piangono; in tal modo si recano in Chiesa e al cimitero, dietro il feretro.

Se muore il capo della famiglia, prima che il cadavere venisse tratto di casa, si fanno uscire i visitatori ed i preti, e si chiude l'ingresso per pochi minuti, in segno di lutto estremo.

Lungo la strada che mena al camposanto, la bara fa le *fermate*<sup>4</sup> durante le quali, i preti dicono a coro delle orazioni.

Ma gli Albanesi per quanto sono teneri della morte di parenti e di amici e per sollevare i superstiti derelitti, altrettanto sono inclinati al divertimento, al bel tempo, alla danza.

Nel carnevale si balla da per tutto, dal contadino al ricco signore, colla massima cordialità. È notissimo un ballo molto curioso, *la spallata*, nel quale otto coppie d'ambo i sessi, si conciano per bene le spalle, senza badare a dolori o ad ammaccature. È una tarantella, o una contradanza, a battute uniformi, senza comandi, eseguita a suon di tamburino.

Nelle feste popolari sentono un dovere nel contendersi l'onore dell'ospitalità. Il *forestiere* è protetto; è sotto la salvaguardia della famiglia. Per contrario, diventano intrattabili se riconoscono in quel forestiere un ingrato. In mezzo ai loro conviti non dimenticano mai i poverelli: nel giovedì che precede la domenica di settuagesima, mettono a cuocere del grano, che viene dispensato alle famiglie bisognose. Questa cerimonia viene chiamata *Leisot*, che significa: Grazie, Signore! La sera del *Leisot* è una festa: intorno al focolare domestico regna una straordinaria allegrezza.

Non vo' trascurar di notare fra gli altri costumi quello che oggi si trova ancora in molti paesi della nostra Provincia, voglio dire, della *processione dei carri*. Nella festa di S. Antonio (e ciò accade anche nella festa di S. Pardo a Larino e in molti villaggi del Molise) i possidenti accomodano dei carri in forma di capanne, di tempi, e li fanno tirare dai più forti buoi, dalle cui corna sventolano nastri di seta a vari colori. Tutti i proprietari conducono il loro carro, a piedi scalzi, dietro la statua del santo; e durante il giorno girano il paese, fermandosi dinanzi alle case degli amici e dei parenti, ove cantano, suonano e sbevazzano.

Il popolo albanese era anticamente dedicato alla pastorizia. Come tutti sanno, il mese di marzo è per lo più nocivo agli animali, causa l'incoerenza di temperatura. Da questo ha origine un fatto curioso. Negli ul-

timi giorni di febbraio, ogni sera, una quantità di giovani, monelli, uomini fatti, girano tutto il paese in diverse direzioni, suonando continuamente campane boscherecce, facendo un diavolio che mai l'eguale e gridando da forsennati: Fuori marzo! fuori marzo!<sup>5</sup> Credono, così facendo, che questo mese entri con migliori auspici e diventi favorevole alla salute degli animali.

## Note

\* "La nuova provincia di Molise", II (1882), 27: 3/4; già in "Pensiero del Sannio", I (1881), 6: 10-12; 7: 10-12.

1 *Scanderberg* fu l'uomo per avventura il più straordinario del suo secolo. E non è a dir poco quando si parli d'un secolo che vanta fra le sue glorie *Maometto II*, il grande *Unade*, *Cristoforo Colombo* e quella *Giovanna d'Arco* che amò straordinariamente la patria e la religione. Gli abitanti, in ispecie di Montecilfone in quel di Larino, vanno orgogliosi di ricordare quest'uomo, il quale in men di vent'anni, tenne sospese le sorti di quei terribili Osmani che avevano trionfato su tanta parte di mondo.

2 È una specie di crema fatta col vin cotto, e con mandorle noci cedro scioppato ecc. Va mangiata calda ed è saporitissima.

3 Antica misura di capacità già generalmente usata nel Napoletano, oggi in qualche piccolo comune.

4 Il numero delle *fermate* viene stabilito dalla famiglia del defunto, la quale non ha dritto ad esse se non paga una data somma.

5 Ciò accade in *Montecilfone*.

## Errico Melillo

### Costumanze molisane: Campomarino\*

Campomarino, paesello in quel di Larino, benché annoverato fra i villaggi del Molise abitati da popoli albanesi, ha usi e costumi quasi diversi da quelli degli abitanti di Montecilfone, Ururi, Portocannone ...<sup>1</sup>.

Non farò quindi cosa sgradevole ai miei quattro lettori, se noto qui quanto v'ha di originale in quel Comune. Chi sa! forse questi miei appunti potranno tornare utili a qualche giovine scrittore molisano preso da vaghezza di scrivere, un giorno, gli usi e i costumi de' figli del Sannio.

Comincio dal matrimonio come la nota più allegra, secondo i più, della vita umana. — Fra i giovani d'ambo i sessi si conserva molta modestia quando due di essi son ligati dal vincolo d'amore. Anche in Campomarino si richiede una donzella, facendo, in una placida e bella notte ai riflessi di luna, una serenata sotto le finestre di lei. È proibito assolutamente parlarsi prima che il matrimonio non sia conchiuso in tutte le forme richieste dalle abitudini del luogo. In caso contrario il paese ne dice di tutti i toni e l'avvenire della fanciulla è compromesso.

Dopo l'amore occulto il giovane manda i genitori, accompagnati dai parenti più prossimi e più vecchi, per la richiesta di matrimonio. La famiglia della fanciulla, avvertita innanzi tempo, si prepara ad accogliere con tutta pompa gli *ambasciatori* [!], se il matrimonio le va a genio.

Stabiliti gl'interessi e tutto quanto possa riguardare il felice risultato del contratto nuziale, vien chiamata la sposa, la quale si presenta ai futuri parenti adorna de' migliori suoi abiti. Interrogata se intenda acconsentire al matrimonio, riceve, in caso affermativo, dai genitori dello sposo, un anello come pegno di fede indissolubile. Le visite allora si fanno frequenti e i promessi ponno visitarsi a loro bell'agio.

Nel dì di festa le due famiglie si scambiano regali. I parenti dello sposo invitano qualche volta a pranzo la fidanzata; la famiglia di questa il fidanzato. La sposa, ogni volta che vien visitata da futuri parenti, riceve oggetti d'oro, tessuti, ... Questo modo di vita dura per un anno: decorso tal termine il matrimonio può celebrarsi; prima, no.

Gli sponsali voglion essere fatti di domenica. Nel giovedì innanzi la domenica si procede alla stima degli oggetti dotali. La discussione dei prezzi accresce o diminuisce secondo lo stato delle famiglie, in ragione inversa delle loro sostanze. Durante questa operazione si esplodono colpi di fucile, di rivoltella, di mortaretti e si offrono complimenti in dolciumi, in biscotti ripieni, in liquori e vini, accompagnati da mille esagerati auguri. Alla vigilia degli sponsali la famiglia della fidanzata invita i suoi parenti e quelli dello sposo, i quali ultimi si recano in casa di lei, facendo fuoco con fucili carichi a polvere, per tutta la strada che devon percorrere, riserbando di fare un'ultima scarica dinanzi alla porta della promessa. Entrano. I parenti di questa son già seduti in circolo, e lei in mezzo, in un punto distinto, vestita elegantemente. Tutti gl'invitati anche stavolta non possono venir colle mani in mano. Il primo a consegnare un dono dev'essere lo sposo. Succedono dolciumi, biscotti ripieni di pane schiavonesco, liquori, vini poderosi. Tutti trincano senza riguardi e, quando non ne ponno più, i parenti del fidanzato tornano nelle loro case nell'istesso modo come son venuti.

Otto giorni prima della celebrazione del matrimonio, la madre dello sposo, e in mancanza, una zia, fa gl'inviti. La domenica tutti i parenti e congiunti vanno a pigliar la sposa per condurla in chiesa, accompagnata da un suo fratello giovine che le dà il braccio. Se non ha fratelli, ne piglia le veci un cugino, uno zio, ...

In chiesa i promessi s'inginocchiano dinanzi all'altare: la fidanzata è assistita da due donne maritate. Un uomo prescelto a far da compare ad un cenno convenuto consegna al sacerdote un anello che dallo sposo vien dato alla sua futura moglie.

Nell'uscir di chiesa il compare le dà il braccio e l'accompagna alla novella casa in mezzo agli spari della gente che s'accalca per far gli auguri della sposa, ornata d'una corona di fiorellini bianchi, in segno d'innocenza.

I convitati, tornati alle loro case, attendono che lo sposo torni a richiamarli per assistere al banchetto nuziale.

La nascita, presso questi popoli così originali, non offre molta varietà ri-

spetto agli altri abitanti del Molise e del resto d'Italia. Noto soltanto una costumanza tutta loro propria: se nasce un maschio i colpi di fucile saranno dispari, pari se il nato è femmina; il compare e la comare sono obbligati a baciare la mano della perpuera, la quale a sua volta ripete l'atto con essi; dopo il battesimo il padre del neonato deve con una sua parente accompagnare i compari alla loro abitazione; la levatrice ha l'obbligo di portare a suo nome molti regali ad essi, i quali dopo pochi giorni, o in capo a tre o quattro mesi, debbono offrire al bimbo vari oggetti in oro.

Quando muore un celibe tutte le donne che vanno a vederlo gli gettano fiori e confetti su tutta la persona. Il morto, adagiato in una ricca bara su di un tavolo posto in mezzo ad una sala, deve avere i piedi rivolti verso la porta d'ingresso. Non si fa uso di fiori e di confetti se il morto è un ammogliato o un vedovo.

Durante il tempo che la salma è obbligata a restare attendendo la benedizione del parroco, parenti e congiunti circondano il feretro. Mentre sommessamente piangono, una delle donne presenti, con voce alta e lamentevole, fa la genealogia della famiglia del defunto e tesse la biografia di quest'ultimo, notandone in ispecial modo tutte le virtù. Ad un tratto la sua voce fa una cadenza lunga e monotona, che viene imitata da tutti gli astanti, gridando in fine una dolorosa esclamazione albanese: *Bubbù*.

Spesso accade che la biografia non vien fatta bene da chi l'ha incominciata per prima; in tal caso si fa innanzi un'altra donna che rivela altre circostanze e altri fatti più salienti della vita del defunto, non notati ancora. Tutti hanno in mano una pezzuola che portano spesso alla fronte in segno di profondo dolore.

Giunge il sacerdote, si dà la benedizione e sei uomini trasportano la salma in chiesa, sopra tre o quattro grossi e forti tovagliuoli.

Lungo la strada che mena al cimitero i pianti s'accrescono e di tanto in tanto le grida diventano assordanti.

I parenti e i congiunti non accompagnano il morto, se questi appartiene a famiglia agiata; ma per rendere l'esequie più splendido e più lungo fanno fare le *fermate*, come usasi in altri comuni albanesi.

La famiglia del defunto, a qualunque condizione appartenga, riceve, durante otto giorni di lutto stretto, il pranzo da' parenti più prossimi. Il lutto si estende fino alla parentela di 3° grado.

Campomarino ama i balli, le feste e i giochi. È tradizionale la canzone albanese colla quale il popolo balla la tarantella a suon di tamburino in tutte le solenni ricorrenze dell'anno. In carnevale, ai balli s'uniscono i giuochi, e il *malanno* e il *laccio impiccato* sono sempre all'ordine del giorno. Nei dì festivi si fanno inviti scambievoli: il *forestiere* vi trova larga e sincera ospitalità se mostrasi inchinevole alle opinioni personali della famiglia in cui ospita; è vilipeso, minacciato, compromesso, in caso contrario.

Da questo comune non emigrano: gli abitanti amano ardentemente il suolo natio; a costo di patir la fame e il freddo se ne restano nell'umile casuccia, nell'umido pagliaio, accanto ai figliuoletti cenciosi e mal ridotti, senza mai desiderare altro cielo, altra gente.

Sono delicatissimi nell'onore. Se una donna devia dal retto cammino della vita, caso per altro eccezionale, l'è finita per lei. Gli uomini e le donne sono gelosissimi. Hanno indole irascibile, carattere fiero e sono vendicativi.

Tra i comuni albanesi, Campomarino è uno dei più civili.

## Note

\* "La crisalide", IV (1 gennaio 1883), numero strena: 7-8.

1 L'A. ha pubblicato un altro articolo sui costumi di Montecilfone, Ururi e Portocanone nel giornale *La nuova provincia di Molise*.

## Nicola Savino

### I canti dei paesi albanesi del Molise\*

Le colonie albanesi del Molise conservano ancora, a quasi quattrocento anni dalla loro origine, la lingua, quasi affatto integra, e parte delle tradizioni e degli usi loro propri; conservano, soprattutto, ancora la coscienza di una loro autonomia morale fondata su una differenziazione etnica dalle popolazioni indigene del Molise, anche se tale coscienza va divenendo sempre più una motivazione psicologicamente efficace per giustificare certi atteggiamenti personali anzi che una reale consapevolezza culturale e storica. Culturalmente, in sostanza, manca ogni differenziazione rilevante tra essi ed i vicini comuni italiani e slavi.

Il tentativo, pertanto, di intendere le caratteristiche di questi paesi, popolati di allogeni (divenuti poco alla volta soltanto alloggiotti) implica una duplice ricerca, la quale, da una parte, dovrebbe tener conto delle condizioni generali — di struttura — comuni sia ad essi che agli altri abitanti del c.d. Basso Molise (condizioni che nel loro storico porsi e modificarsi hanno determinato la particolare «civiltà» locale e la particolare strutturazione del costume e dell'ethos (mentre, contemporaneamente, dovrebbe cercare di cogliere il valore tipico «albanese», indubbiamente ancora operante — e sia pure ormai in sede puramente psicologica — e manifestantesi innanzi tutto nella fedeltà alla lingua della vecchia patria.

In questa nota è possibile, al massimo, indicare questi due eventuali indirizzi della futura ricerca. La quale importerebbe ben altro lavoro ed anche ben più profondo impegno. Gli appunti che seguono hanno perciò un valore soltanto indicativo, restando il problema ancora inviolato nella sostanza.

A chi, per contatto diretto o attraverso la documentazione del canto popolare, abbia dimestichezza con l'ambiente dei paesi di cui diciamo e con la mentalità dei loro abitanti, balza immediatamente evidente un fatto che a principio lascia perplessi proprio nei confronti di ciò che dicevo coscienza — sia pure soltanto psicologica — di una loro autonomia morale e strutturale. Sia nelle tradizioni, sia negli atteggiamenti quotidiani degli ita-

lo-albanesi manca completamente la nota, che pure ci attenderemmo di trovare dapprima, di attaccamento o almeno di nostalgico accostamento alla vecchia patria (fatto, questo, meno evidente nelle colonie albanesi di Sicilia e di Calabria, dove evidentemente hanno giocato altre condizioni storiche ed ambientali): al più, l'Albania (l'Albania di Skanderberg e della lotta di indipendenza contro l'invasore turco) si affaccia soltanto come un ricordo lontano e culturalmente precisato, resistente soltanto in alcune famiglie, le quali probabilmente sono le famiglie che hanno guidato l'esodo dall'altra sponda adriatica o che da quelle ripetono i loro titoli tradizionali di supremazia sociale e di guida sociale-culturale.

Un «canto» (che è una composizione riflessa e per nulla popolare, tanto che veniva dato da studiare nell'Istituto Orientale di Napoli dallo Schirò) è ancora conservato. Ma, ripeto, ha carattere letterario e raffinato, pur se conserva accenti tipici o tipizzati del canto popolare: *O mëma jme, e bukura Arbëri*:

O madre mia, bella Albania,  
o quanto in verità sei sfortunata e bella.  
Soltanto qui, lontano da te, posso saperlo  
qui, dove sospiro in terra straniera  
come chi s'ammala fuori dalla bianca casa  
dov'egli nacque al felice genitore.  
O madre madre, sono in terra latina,  
dove vivo come uccello vedovo senza nido.

Ho voluto ricordare questa composizione non tanto perché essa sia utile all'intendimento dei caratteri delle colonie albanesi del Molise quanto perché è, appunto, una eccezione, una sopravvivenza culturale; e viene, infatti, ripresa non già nel canto aperto del popolo ma dagli epigoni di quella che potrebbe dirsi l'aristocrazia locale, probabile discendente della feudalità d'oltre Adriatico.

I caratteri, il pathos, la mentalità esprimendosi nei canti del popolo invece non hanno più legami consapevoli con l'altra sponda. La lingua parlata (e in parte italianizzata, soprattutto negli ultimi cinquanta anni) resta unico

tessuto connettivo; e, nella lingua, alcuni fonemi e alcuni contenuti da collegare probabilmente al perduto rito greco-cattolico (come, ad es., in alcune locuzioni come «*vunj curor*»: sposare, propriamente «porre la corona», progressivamente e in parte sostituito dall'italianismo «*martonj*»: maritarsi, ora detto indifferentemente anche per gli uomini) ed a costumanze tradizionali balcaniche – come la gara dei carri trainati da buoi, che è tipica di tutti i paesi albanesi del Molise e della Daunia ed anche di alcuni comuni italiani ad essi vicini – con un rituale che fa pensare a residui di una forma di religione contadina e paganeggiante immessa nel modello cristiano (il sacerdote che, ad Ururi, per es., il 3 di maggio, consacra la gara, davanti la Chiesa madre *benedice i buoi e non gli uomini*, votando all'agone gli animali, quasi ripetendo la consacrazione-alienazione delle primitive religioni). Questi elementi di lingua e di costume giocano il loro ruolo nella poesia popolare, la quale ha però caratteri e struttura e motivi sostanzialmente analoghi alla poesia popolare dell'Italia Meridionale in generale e più propriamente del Molise.

Così il motivo dominante di ogni autentica espressione poetica del mondo contadino (quello della «fatica») trova il suo posto, anche se spesso disposto ad una gagliarda ed orgogliosa coscienza della validità umana della «fatica», o legato ad un lirismo ingenuo, come in questo canto ripreso a Campomarino:

Frjin varëja, do më qen udhës:  
ku isht Nini do-vete us;  
frjin varëja, do më qen  
ku isht Nini të shurbenjë.

Ossia:

Soffia la borea; mi vuol trascinare per la strada:  
dov'è il mio Nino mi vuol portare;  
soffia la borea, mi vuol portare  
dov'è il mio Nino a lavorare.

Si potrebbe fare il ragguaglio tra questa composizione e tante altre della stessa zona del Molise, ma italiane, dove il sentimento d'amore è legato alla vicenda necessaria della fatica. Qui la fatica è, come sottaciuta, tutta e soltanto nel verbo *shurbenj*, che, oggi, significativamente, vale «lavorare», ma che in origine valeva «servire», mentre «lavorare» era *punonj*, che oggi si usa per «arare» – che è, poi, il lavoro del libero agricoltore. Nel canto popolare residui e forme dell'ambiente primitivo e tipico si trovavano ancora in alcuni frammenti riferentisi a nozze ed a funerali. Tipico e interessante un frammento, nell'uso, fino a poco tempo addietro, sia per le nozze che per la morte delle vergini, o comunque dei figli giovani:

Xha ke ti nuse do veç,  
ez', bijë, paçuratën.  
E magthjn, bijë, kuja dot ja lëç?  
– Dot ja lè mëmës jme.  
– Mëma magin nëng e dò,  
ke dò bijesën e sana –.  
Rra e tretëza kumbor,  
Ngrihu, nuse, e ez' vuij kuror.

Ossia:

Poiché devi andare sposa,  
va, figlia, e che tu sia benedetta.  
Ma il ricordo, figlia, a chi vuoi lasciarlo?  
– Voglio lasciarlo alla mia mamma.  
– La mamma, figlia, non vuole il ricordo  
perché vuole la sua figliuola –.  
È suonata la terza campana,  
alzati, figlia, e va a sposare.

Il canto è significativo, nel suo duplice uso per nozze e per funerali, in quanto ci dà la misura del sentimento di reale perdita – quasi morte es-

sa pure – che si determinava nella casa della sposa all'atto delle nozze, e ci mostra l'attaccamento morboso, ma per nulla animale, anzi serenamente staccato nella benedizione del secondo verso, della madre che guarda alla figlia (sposa o giovane morta) come a qualcosa di suo proprio che le vien staccato e la cui mancanza definitiva, per sempre, ella tuttavia dolorosamente accetta. Io trovo in questo frammento una gentilezza severa, e insieme la coraggiosa accettazione della *necessità* che governa la vita e la sorte dell'uomo, come essa si manifesta negli eventi e nei momenti cruciali della vita umana.

Il canto d'amore, invece, è, a volte, librato in lirica vera, anche se – come spesso nella poesia contadina – l'elemento sensibile e sensuale è presente, come «Dish dëfëndohsha tagantishe – ka dëra jot dish bëja falë»:

Vorrei diventare rondine  
sulla tua porta vorrei costruire il nido.  
Vorrei vederti quando ti svesti  
quanto bianca e rosata tu mi sei.  
Tu ti volteresti e mi vedresti:  
«Vieni amore mio e resta con me»;

oppure viene ad assumere forme di idillio, che ha il segno miracoloso della vera poesia, come in «Ishi një dit të muojt prigjt» (Era un giorno del mese d'aprile) che ci fa pensare, anche se alla lontana, a Heine di «Im wunderschönen Monat Mai».

Varrebbe la pena di trascriverla tutta in originale, ma basti la traduzione:

Era un giorno del mese d'aprile  
c'era un sole senza vento.  
Ho alzato gli occhi in alto, nel cielo:  
ho visto un falco: albanese come noi.  
Tu, mia signora, dimmi che hai  
che sempre piangi e mai sei felice:

segno che non conosci il tuo signore!  
 Forse credi che sia un brutto straniero:  
 egli è gentile, come te.  
 C'era un giardino pieno di fiori,  
 odoroso di rose.  
 Ad una viola che non dava ombra  
 ho teso la mano, e l'ho colta con gioia.  
 Tu, mia signora, dimmi che hai  
 che sempre piangi e mai sei felice:  
 segno che non conosci il tuo signore!  
 Forse credi che sia un brutto straniero:  
 egli è albanese come te.  
 Quando son giunto sulla porta di casa  
 la madre mi chiese «che fiore è mai questo»  
 «Una viola che non dava ombra;  
 ho teso la mano, e l'ho colta con gioia».  
 Tu, mia signora, dimmi che hai  
 che sempre piangi e mai sei felice:  
 segno che non conosci il tuo signore!  
 Forse credi che sia un brutto straniero:  
 egli è albanese migliore di te.

Questo canto autenticamente popolare, e ancora diffuso, è anche autenticamente lirico. L'andante strofico popolare nulla toglie alla precisione delle immagini e al cromatismo della rappresentazione, la quale è condizionata da un pathos che trova gentilezza e vigore anche nel riferimento a ciò che dicevo a principio «coscienza di una autonomia umana ed etnica». Con esso credo sia bene chiudere questa breve nota sui canti popolari delle colonie italo-albanesi del Molise. L'argomento andrebbe ripreso, e andrebbe valutato in quanto c'è in questi canti di caratteristico e di tipico, seguendo le due direttrici che ho indicate dapprima. «La Lapa» può contribuire a questa ricerca collegando la documentazione che è ancora possibile reperire nei comuni

italo-albanesi e sul loro «mondo»: il quale, come il mondo subalterno in genere (e il «mondo» albanese è doppiamente subalterno, perché mondo contadino meridionale e mondo culturale in via di sgretolamento e di assorbimento da parte della più adulta «civiltà» – anche contadina – italiana) va restringendosi nell'ombra e giorno per giorno perdendosi sempre di più. Sarebbe un contributo alla storia patria, intesa soprattutto come storia del sottosuolo della cultura nazionale, come storia di quei fermenti primigeni che affiorano volta a volta nelle manifestazioni riflesse e propriamente culturali.

Infine, mi piace dedicare queste brevi note – povere forse, ma sincere – alla memoria di Eugenio Cirese, alla memoria di Chi, in umiltà culturale ed artistica (nella necessaria e santa umiltà della vera cultura), è saputo andare alla scoperta degli elementi popolari, sapendo, nella sua consapevolezza di artista, che essi sono la sostanza prima della cultura e della storia delle nazioni, e che l'uomo di cultura compie il proprio dovere e sta al suo posto soltanto quando sappia interpretare e trasferire nella sua opera mediatrice e meditata questi contenuti, e valorizzarli.

## Note

\* «La Lapa», III (1955), 1/2: 53-55.

---

Le fotografie

---



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



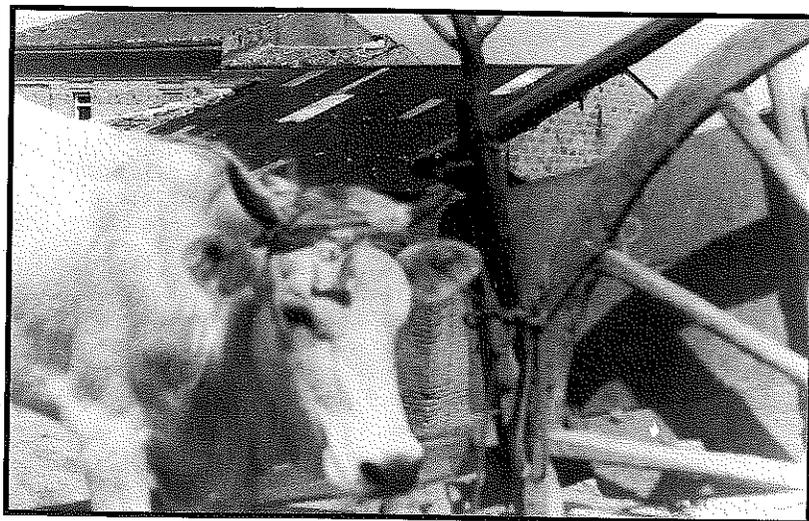
9.



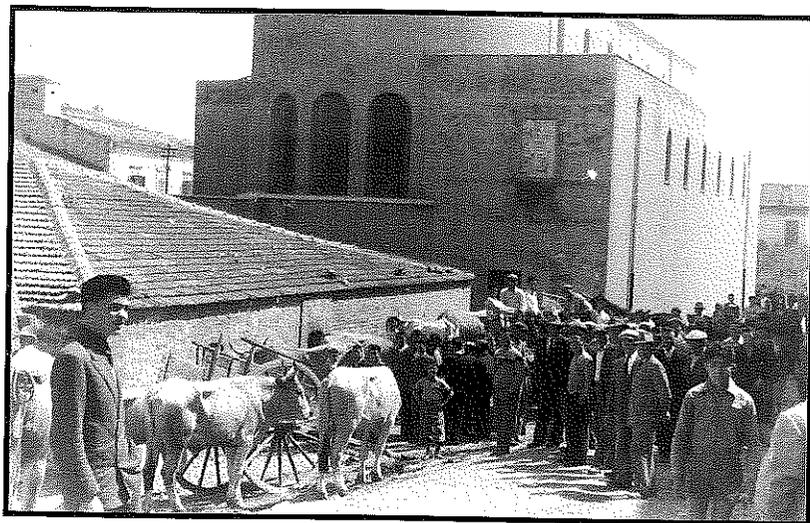
10.



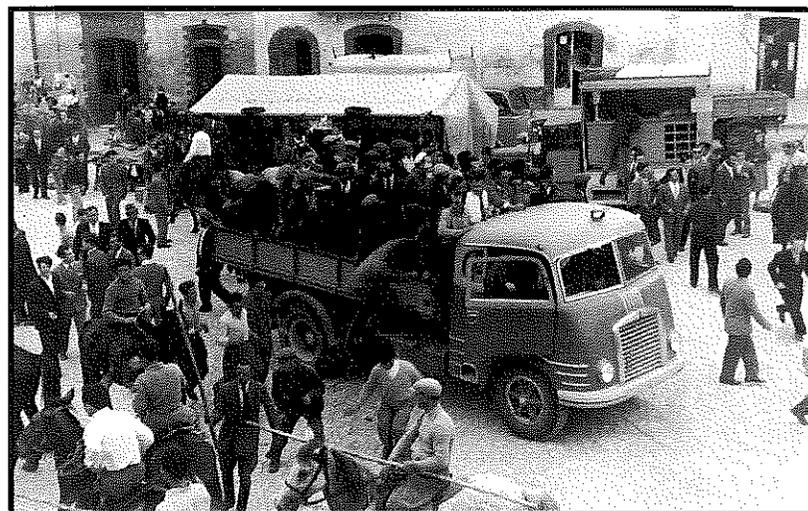
11.



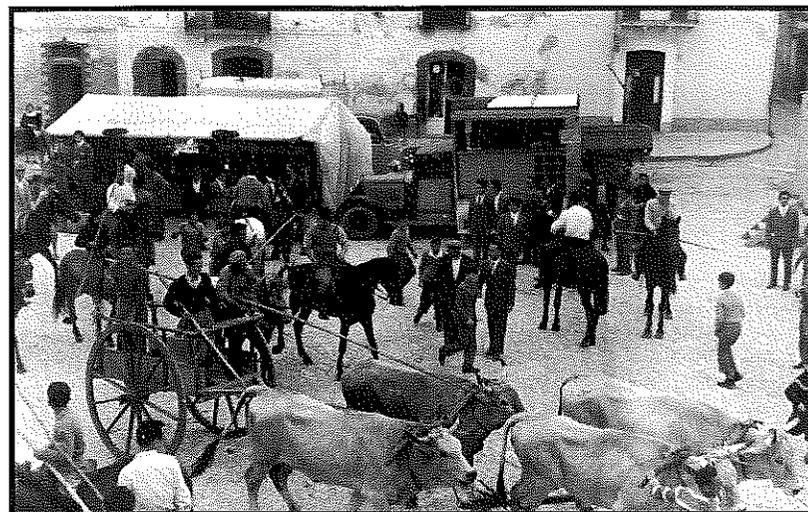
12.



13.



14.



15.



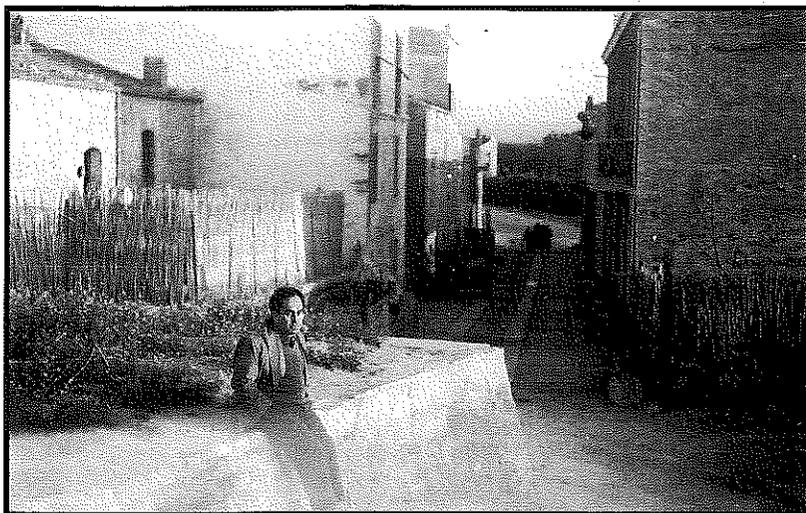
16.



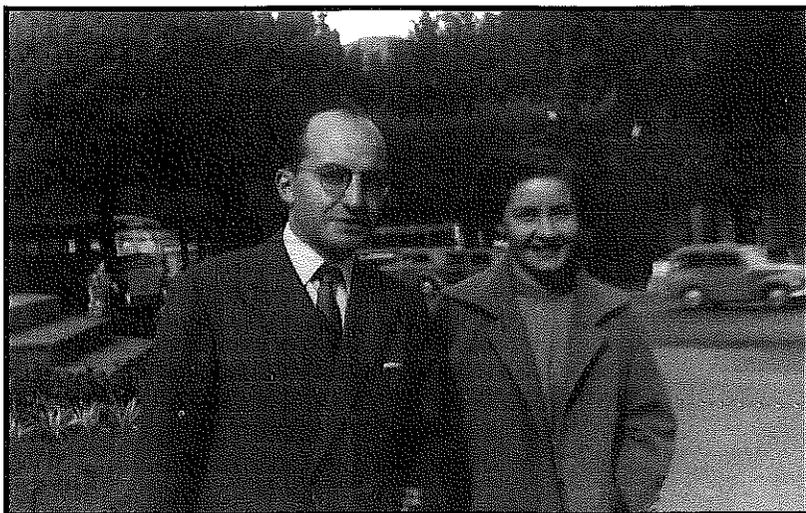
17.



18.



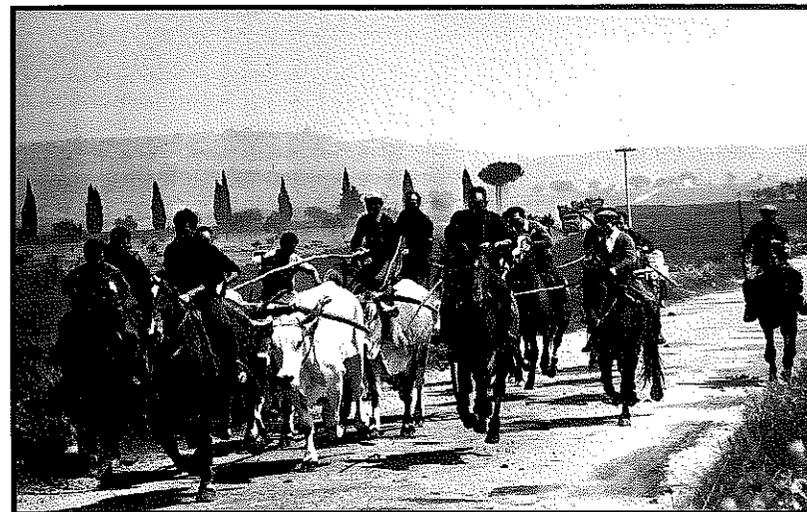
19.



20.



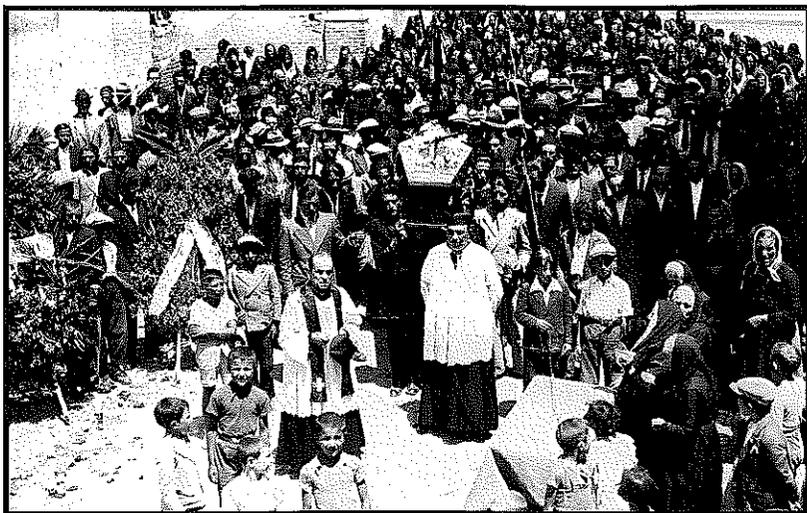
21.



22.



23.



24.

## Didascalie delle immagini

*Le fotografie di Alberto Mario Cirese*

1. -11. *La Pagliara*, Fossalto, 1954.

12. -18. *Corsa dei carri*, Ururi, 1954.

19. *Diego Carpitella*, Ururi, 1954.

*Altre fonti*

20. *Nicola Savino e Rosolina Cirese*, Roma, 1953, Archivio privato Savino-Cirese.

21. -22. *Corsa dei carri*, Ururi, 1954 [?], Archivio privato Savino-Cirese.

23. *Corsa dei carri* (carro dei *Giovanotti*), Portocannone, 1931, Archivio privato Francesco Ciccarella.

24. *Corteo funebre*, Portocannone, 1953, Archivio privato Francesco Ciccarella.

---

## Indice dei nomi

- Acciajo, Gaetano, 37, 47, 155  
Adamo, Giorgio, 27  
Agamennone, Maurizio, 7, 71, 82  
Ahmedaja, Ardian, 73, 82  
Alario, Leonardo R., 69, 82  
Amorosa, Berengario, 152  
Antonecchia, Carmine, 81, 104, 152  
Ardito, Pasquale, 65, 82  
Ascoli, Graziadio Isaia, 25, 34, 36-41, 47, 48, 67-69, 82, 153  
Bagnoli, Concettina, 102, 106-111, 113  
Bagnoli, Vittorino, 152  
Baldasseroni, Francesco, 67  
Bartók, Bela, 51, 78, 82  
Bartoletti, Tommaso, 152  
Bellucci, Teresa, 106-111, 113  
Bellusci, Costantino, 86  
Belusci, Antonio, 46, 51, 72, 83  
Bertolini, Barbara, 73, 83  
Biagiola, Sandro, 28, 30, 73, 74, 83, 97  
Breu, Walter, 91  
Bronzini, Giovanni Battista, 27  
Brunetto, Walter, 20, 30, 83  
Çabej, Eqrem, 50, 72, 73, 83  
Calascione, famiglia, 72  
Calascione, Ginetta, 67, 83  
Camarda, Demetrio, 36, 68, 155, 157  
Campofreda, Achille, 37, 158  
Campofreda, fratelli, 68  
Camporeale, Maria, 72  
Carpitella, Diego, 7, 8, 14-16, 19-32, 34, 50, 51, 55, 73, 75, 77, 80-84, 95, 97-99, 124, 136, 137, 141, 152, 191  
Casolino, famiglia, 130  
Casolino, Matteo, 137  
Castriota, Giorgio "Scanderbeg", 9, 159, 164, 170  
Chimisso, Giuseppe, 68  
Ciarfeo, Luigi, 67, 84  
Ciarlariello, Amelio, 104  
Ciarlariello, Giovanna, 101  
Ciarlariello, Mario, 81, 99, 104, 105, 152  
Ciarlariello, Paolo, 104  
Ciarlariello, Rosina, 101  
Cicarella, Francesco, 191  
Cirese, Alberto Mario, 7, 8, 11, 21, 22, 24-29, 31-35, 37, 38, 43, 44, 46, 47, 49-52, 54, 58, 67, 68, 70-73, 75-81, 84, 85, 95, 97-99, 141, 145, 152  
Cirese, Eugenio, 31, 34, 75, 78, 141, 175  
Cirese, Rosolina, 21-23, 31, 32, 191  
Clemente, Pietro, 32, 85  
Cocchiara, Giuseppe, 79  
Comparetti, Domenico, 36

- Crìtani, Aurora, 29, 55, 122, 124, 125  
 D'Ancona, Alessandro, 73  
 d'Attellis, Giovanni, 68  
 De Gaudio, Innocenzo C., 29, 85  
 De Gregorio, Maria, 69  
 De Marco, M., 152  
 de Martino, Ernesto, 7, 16, 17, 24, 77, 79, 84, 86  
 De Nicola, Giovanna, 131  
 De Rada, Girolamo, 39, 40, 69, 157, 158  
 De Rosa, Teresa, 67, 86  
 De Rubertis, Giovanni, 36, 86  
 De Rubertis, Vittorio, 141, 144, 152  
 Di Iorio, Giulio, 74, 86  
 Di Lena, Matteo Giorgio, 35, 39-41, 43, 45, 46, 49, 67, 69, 70, 86  
 Di Luzzi, 130  
 Di Mitri, Gino L., 27, 82, 91, 93  
 Di Vincenzo, fratelli, 130  
 Di Vincenzo, Rachele, 38, 71, 126-129  
 Di Virgilio, Domenico, 29, 86  
 Elmo, Italo, 86  
 Faeta, Francesco, 87  
 Falasca, famiglia, 135  
 Ferrari, Giuseppe, 30, 86  
 Ferretti, Rossana, 27, 87  
 Festa, Giovanni, 81, 99, 104, 152  
 Fiorilli, Giuseppe, 37, 46, 47, 63, 71, 74, 87  
 Florio, Antonio, 130  
 Frate, famiglia, 137  
 Frattolillo, Rita, 73, 83  
 Fugazzotto, Giuliana, 46, 87  
 Gallini, Clara, 24, 84, 87  
 Gardenghi, Monica, 91  
 Gavazzi, Milovan, 76, 87  
 Gennep, Arnold van 148  
 Giarrizzo, Giuseppe, 79  
 Gioielli, Mauro, 72, 87  
 Glave, Maria, 130-132  
 Guizzi, Febo, 72, 87  
 Guzzetta, Antonino, 86  
 Hahn, Johann Georg von, 157, 158  
 Intrevado, famiglia, 135  
 Intrevado, Luigi, 63, 71, 119, 136, 137  
 Jaku, Mri, 74  
 Jannacci, Rosaria, 47, 61, 116-119  
 Jannacci, Teresa, 131, 132  
 Koliqi, Ernest, 52, 88  
 Kruta, Evis, 86  
 La Vena, Vincenzo, 72, 88  
 Lambertz, Maximilian, 34, 38, 39, 42, 46, 69-71, 74, 88  
 Léothaud, Gilles, 88  
 Lévi-Strauss, Claude, 79  
 Leydi, Roberto, 28, 88  
 Licursi, Nicola, 135  
 Licursi, Silvana, 40, 70, 88  
 Lloyd, Albert L., 73, 74, 88  
 Lomax, Alan, 8, 17, 20, 28, 30, 66, 78, 88  
 Lombardi, Fabio, 72, 88  
 Lombardi, Vincenzo, 24, 25, 29-31, 33, 63, 75, 76, 82, 89  
 Loricchio, Maria Elisabetta, 68, 89

- Lortat-Jacob, Bernard, 73  
 Loux, Françoise, 78, 89  
 Lualdi, Adriano, 144  
 Madao, Matteo, 80  
 Maget, Marcel, 79  
 Mainardi, Athos Foco, 34, 67  
 Maiorano, Antonio, 72  
 Mancini, Giuseppe, 152  
 Mandalà, Matteo, 67, 89  
 Marchianò, Michele, 34, 37, 38, 42, 44, 46, 68-71, 89  
 Marinelli, Carlo, 27  
 Martini, Antonio, 37, 158  
 Massaro, Mario, 67, 89  
 Mastronardi, Giannino, 40, 43, 46-49, 69-73, 89  
 Matičetov, Milko, 76  
 Melillo, Errico, 25, 34, 40, 42, 45, 48-50, 70, 73, 90, 159, 165  
 Messori, Luciano, 28, 92  
 Mezio, Federico, 67  
 Mila, Massimo, 81  
 Morra, Nicola, 63, 137-139  
 Murat, Gioacchino, 67  
 Muricchio, famiglia, 96, 130  
 Musacchio, Giovanni, 136  
 Musacchio, Silvio, 130  
 Nataletti, Giorgio, 27, 75-77  
 Nigra, Costantino, 36, 73, 79  
 Palmieri, Giorgio, 86, 87  
 Palmieri, Roberto, 46, 87  
 Palombini, Giancarlo, 27, 90  
 Papa, Cristina, 78, 89  
 Pâques, Viviana, 79  
 Pasolini, Pierpaolo, 79-81, 90  
 Passero, Rosina, 105-111, 113  
 Pastò, Antonio, 130  
 Pastò, Giovannina, 130  
 Petrarca, Valerio, 78, 90  
 Pignoli, Maria Luisa, 68, 73, 74, 90, 96  
 Pitrè, Giuseppe, 73  
 Plescia, famiglia, 135  
 Puccini, Sandra, 67, 90  
 Purificato, Domenico, 85  
 Qerimi, Fatos, 71  
 Razzi, Serafino, 34, 67, 91  
 Rennis, Giovan Battista, 69, 91  
 Rešetar, Milan, 76, 91  
 Ricci, Antonello, 27, 29, 91  
 Sacco, Gerardo, 86  
 Saffioti, Tito, 74, 91  
 Santoli, Vittorio, 79  
 Santoriello, Antonio, 87  
 Sapegno, Natalino, 78  
 Savino, Nicola, 21, 32, 43, 50, 67, 71, 91, 124, 169, 191  
 Scaldaferrì, Nicola, 29, 30, 48, 69, 71, 73, 91  
 Schirò, Giuseppe, 68, 72, 91, 170  
 Seppilli, Tullio, 80  
 Sestili, Daniele, 82  
 Shkreli, Kujtim, 71  
 Shuteriqi, Dhimiters, 86  
 Simeoni, Paola Elisabetta, 46, 92  
 Skendi, Stavro, 30, 92

Sokoli, Ramadan, 43, 72, 92  
Sollazzo, Rosina, 101, 102, 106-113  
Spagnoletti, Mauro, 67, 83  
Specchia, Regina, 72, 92  
Stöckl, Ernst, 72, 92  
Stravinskij, Igor, 51  
Tagarelli, Antonio, 89  
Tanassi, Nicola, 136  
Tartaglione, Guido, 90  
Testa, Eugenio, 27, 81, 92  
Tommaseo, Niccolò, 79, 155  
Toschi, Paolo, 79  
Tozzi, Giuseppe, 135, 136  
Tria, Giovanni Andrea, 35, 50, 67, 92  
Tucci, Roberta, 27-29, 46, 91, 92  
Ulivi, Ferruccio, 80, 85  
Vegezzi Ruscalla, Giovenale, 35  
Veleno, Giovanni, 152  
Vidossi, Giuseppe, 79  
Villani, Salvatore, 63, 74, 93  
Zemp, Hugo, 73, 88  
Ziino, Agostino, 27, 93  
Zumthor, Paul, 69, 93

# squi[libri]

**AEM Le raccolte degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia**



**Musiche tradizionali del Salento**  
Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1959, 1960)  
a cura di *Maurizio Agamennone*

f.to. 14x19,5, pp. 164  
2 cd allegati, € 23,00

La più ampia documentazione esistente sulle musiche del tarantismo, raccolta da Ernesto de Martino e Diego Carpitella nel 1959 e nel 1960, nei due cd allegati al volume, a cura di Maurizio Agamennone, con ampia introduzione critica, la trascrizione dei testi poetici cantati e le fotografie realizzate dallo stesso Carpitella nel corso di due memorabili campagne di ricerca nel Salento.

**Musica arbëreshe in Calabria**  
Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)  
a cura di *Antonello Ricci e Roberta Tucci*

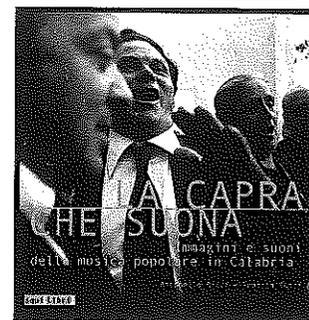
f.to. 14x19,5, pp. 224  
2 cd allegati, € 25,00

Le registrazioni, per lo più inedite, realizzate nel 1954 da Diego Carpitella ed Ernesto de Martino presso alcune comunità albanesi della Calabria, con un'ampia introduzione critica, la trascrizione dei testi poetici cantati, i saggi composti all'epoca dai due ricercatori e le fotografie realizzate dallo stesso Carpitella nel corso della ricerca.

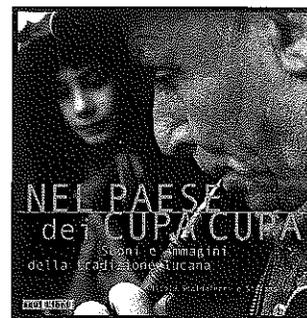


**La capra che suona**  
Immagini e suoni della musica popolare in Calabria  
di *Antonello Ricci e Roberta Tucci*

Nuova edizione accresciuta  
f.to. 21x21, pp. 224  
140 foto in b/n, cartonato,  
cd allegato, € 27,00



In Calabria la *capra che suona* è la zampogna, strumento emblematico di una tradizione musicale viva, tramandata oralmente e praticata da numerosi musicisti popolari. Il libro ci proietta in mezzo a voci, suoni e volti "fermati" su nastro magnetico e su pellicola in una lunga e appassionata ricerca sul campo condotta tra il 1977 e il 1997. Nuova edizione, con introduzione di Roberto De Simone e 30 brani nel cd.



**Nel paese dei cupa-cupa**  
Suoni e immagini della tradizione lucana  
di *Nicola Scaldaferrì e Stefano Vaja*

f.to. 21x21, pp. 280  
146 foto in b/n, cartonato  
cd allegato, € 29,00

A cinquant'anni dalle celebri spedizioni di Ernesto de Martino, Diego Carpitella e Franco Pinna, una rappresentazione in presa diretta di una delle realtà musicali più vitali del nostro paese, con una ricca documentazione sonora e fotografica, dai culti arborei alle feste mariane del Pollino e di Pierno, dai costruttori di zampogne all'arpa viggianese.

tel+fax 0644340148 e-mail info@squilibri.it

Portocannone (Cb), 2 Maggio 1954

|                                    |      |
|------------------------------------|------|
| 30. Hënza vjetër                   | 1.32 |
| 31. Intervista                     | 3.26 |
| 32. Kjaft mëma                     | 0.35 |
| 33. Ishi një dit k'atë muoj t'majt | 1.44 |
| 34. Dish dija që kishe e ç'ke      | 0.26 |
| 35. E ni ni ni                     | 1.04 |
| 36. Dish bëja një varket rami      | 0.47 |
| 37. Shi që kapile                  | 0.16 |
| 38. E ott e ott e ott              | 0.45 |

Ururi (Cb), 2 Maggio 1954

|                                |      |
|--------------------------------|------|
| 39. E gruoja lidhën fletën     | 0.37 |
| 40. E zëmra ime rri qet qet    | 1.34 |
| 41. E ti Mari ndë do viç me ne | 0.58 |
| 42. E kto kapile që jan nani   | 1.15 |
| 43. Ti ngë kat keç mosgjë ka u | 0.45 |
| 44. E që anat simbjet          | 2.54 |
| 45. E dhop d' quind'c an       | 2.06 |
| 46. 'A masarij d' Don Ciaverj' | 1.35 |
| 47. Biljë biljë mëmës          | 1.48 |
| 48. Scale scalone              | 0.33 |

durata totale: 72:21