

anno XVIII (2015), n. 17 (2)
ISSN 2038-3215

ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO



ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO on line

anno XVIII (2015), n. 17 (2)

SEMESTRALE DI SCIENZE UMANE

ISSN 2038-3215

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento Culture e Società
Sezione di Scienze umane, sociali e politiche

Direttore responsabile
GABRIELLA D'AGOSTINO

Comitato di redazione
SERGIO BONANZINGA, IGNAZIO E. BUTTITTA, GABRIELLA D'AGOSTINO, FERDINANDO FAVA, VINCENZO MATERA,
MATTEO MESCHIARI

Segreteria di redazione
DANIELA BONANNO, ALESSANDRO MANCUSO, ROSARIO PERRICONE, DAVIDE PORPORATO (*website*)

Impaginazione
ALBERTO MUSCO

Comitato scientifico

MARLÈNE ALBERT-LLORCA
Département de sociologie-ethnologie, Université de Toulouse 2-Le Mirail, France
ANTONIO ARIÑO VILLARROYA
Department of Sociology and Social Anthropology, University of Valencia, Spain
ANTONINO BUTTITTA
Università degli Studi di Palermo, Italy
IAIN CHAMBERS
Dipartimento di Studi Umani e Sociali, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italy
ALBERTO M. CIRESE (†)
Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Italy
JEFFREY E. COLE
Department of Anthropology, Connecticut College, USA
JOÃO DE PINA-CABRAL
Institute of Social Sciences, University of Lisbon, Portugal
ALESSANDRO DURANTI
UCLA, Los Angeles, USA
KEVIN DWYER
Columbia University, New York, USA
DAVID D. GILMORE
Department of Anthropology, Stony Brook University, NY, USA
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
University of Granada, Spain
ULF HANNERZ
Department of Social Anthropology, Stockholm University, Sweden
MOHAMED KERROU
Département des Sciences Politiques, Université de Tunis El Manar, Tunisia
MONDHER KILANI
Laboratoire d'Anthropologie Culturelle et Sociale, Université de Lausanne, Suisse
PETER LOIZOS (†)
London School of Economics & Political Science, UK
ABDERRAHMANE MOUSSAOUI
Université de Provence, IDEMEC-CNRS, France
HASSAN RACHIK
University of Hassan II, Casablanca, Morocco
JANE SCHNEIDER
Ph. D. Program in Anthropology, Graduate Center, City University of New York, USA
PETER SCHNEIDER
Department of Sociology and Anthropology, Fordham University, USA
PAUL STOLLER
West Chester University, USA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
Dipartimento Culture e Società
Sezione di Scienze umane, sociali e politiche



fondazione ignazio buttitta

Ragionare

- 1 Francesca Romana Lenzi, *Sospendersi. Corpo, dolore, identità e riti nella società postmoderna*
- 17 Helga Sanità, *Da 'pomme d'amour' a 'pomo della discordia'. Il pomodoro fra macro-retorica e micro-narrazioni nel foodscape contemporaneo*
- 31 Giovanni Cordova, *I nuovi italiani di Tunisia. Uno sguardo a mobilità e transnazionalismi nel Mediterraneo*
- 43 Eugenio Zito, *Oltre Cartesio. Corpo e cultura nella formazione degli operatori sanitari*
- 59 Giuliana Sanò, *Immigrazione e agricoltura trasformata nella Sicilia sud-orientale*
- 67 Daria Settineri, *Tra stato e criminalità organizzata. Riflessioni sulle condizioni di alcuni migranti a Ballarò (Palermo)*
- 75 Emanuela Rossi, *Musei e politiche della rappresentazione. L'indigenizzazione della National Gallery of Canada*

Ricerca

- 83 Sergio Bonanzinga - Nico Staiti, *I tamburi a cornice in Sicilia*
- 113 Nico Staiti, *Toccata, variazione, aria, concitato. Per una riflessione su tradizione orale e scritta della musica, tra etnologia e storia*
- 139 Maria Rizzuto, *Prima ricognizione sulle "liturgie musicali" delle chiese ortodosse in Sicilia*
- 155 Giuseppe Giordano, *Musiche di tradizione orale dal campo alla rete*

167 Leggere - Vedere - Ascoltare

179 Abstracts

Mentre si preparava questo numero dell'Archivio Antropologico Mediterraneo, è giunta notizia della prematura scomparsa di Febo Guizzi, professore ordinario di Etnomusicologia nell'Università di Torino. Desideriamo ricordare la figura del caro e stimato collega dedicandogli questa sezione, per la circostanza composta da quattro testi di interesse etnomusicologico.

Nico Staiti

Toccata, variazione, aria, concitato

Per una riflessione su tradizione orale e scritta della musica, tra etnologia e storia

La gran parte delle indagini condotte sulle relazioni fra tradizione orale e tradizione scritta della musica tra la metà del Cinquecento e la metà del Seicento riguarda la circolazione di repertorii: l'acquisizione di brani di tradizione orale da parte di Caccini o di Banchieri, di Zarlino o di Frescobaldi, e il percorso inverso: la circolazione in ambienti orali di brani elaborati sulla pagina scritta. Queste indagini hanno accresciuto un'attività incrociata di ricerca e di riflessione, tra musicologia storica ed etnomusicologia. Soprattutto in Italia e su repertorii italiani: in ragione del ruolo che il Paese ha avuto nell'elaborazione dei linguaggi musicali di tradizione scritta; in ragione dell'estrema ricchezza e varietà dei repertori orali italiani; in ragione dell'attenzione sedimentata che l'etnomusicologia italiana ha avuto e ha per le culture musicali di casa propria¹. Ma forse, a partire da queste indagini e dalle ulteriori riflessioni che queste comportano, le letture tradizionali si possono in parte rivedere, valutando – oltre alla circolazione di repertorii – anche le tecniche e i linguaggi, ovvero il modo in cui una nuova sensibilità tonale, sviluppatasi dalla fine del Cinquecento e determinata all'interno di forme di pensiero scritto, pure si iscrive in una *koiné* orale mediterranea ed europea, dalla quale scaturisce e con la quale continua a intrattenere relazioni dinamiche².

La consuetudine alla scrittura ha comportato anche in musica l'elaborazione di nuove forme di pensiero, la profonda modificazione dei linguaggi, la sistemazione e razionalizzazione di durate, successioni modali, sovrapposizioni di timbri e di altezze in termini affatto nuovi. Distaccandosi con ciò, in modo più marcato di quanto fosse fino ad allora avvenuto, da forme orali largamente presenti in parti d'Europa e del bacino del Mediterraneo. Ma mostrando i nessi forse in maniera specialmente marcata proprio nel distaccarsene, sui margini della lacerazione. Su questi margini si collocano tecniche e modi del cantare a più voci, del preludiare, dell'incatenare variazioni su formule di danza e su melodie date, dell'intonare arie.

Val dunque la pena di porre attenzione non soltanto alla circolazione di forme, generi, repertorii fra territori socialmente e geograficamente distinti

(tra oralità e scrittura, tra contadini, artigiani e professionisti della musica, tra campagna e città), ma alle ragioni di questa circolazione, al perché, prima di tutto, tra i materiali musicali più largamente utilizzati nella transizione verso nuovi linguaggi vi siano modelli contigui alle tradizioni orali. In opposizione alle estenuate polifonie del passato, certo, e nella esplicita e consapevole ricerca di un ritorno alla naturalezza e semplicità degli "antichi", di un'età dell'oro perduta. E va rilevato come – con tutta evidenza nelle arti figurative³, ma certo non solo in esse – l'immagine del passato classico attingesse largamente al mondo rurale del presente, ponendo tamburelli o zampogne di pastori e contadini a fianco di tibie o auloi. Sul terreno dei linguaggi musicali è da ritenersi – nella prospettiva di quanto si intende sostenere in questo intervento – che il ricorso ai materiali "rustici" e popolari non è di superficie: non si limita alla mera citazione, ma investe i criteri compositivi. Cioè che alcune tecniche compositive di tradizione orale sono servite a riconsiderare, e per certi versi rivoluzionare, le tecniche compositive di tradizione scritta: che dal "ritorno" alla semplicità delle polivocalità orali, delle formule melodiche del canto improvvisato, delle aggregazioni paratattiche di formule della musica strumentale ha preso le mosse l'elaborazione di nuovi linguaggi.

I materiali orali più largamente rielaborati nella tradizione scritta cinque-seicentesca secondo criteri che iniziano a tenere conto della strutturazione gerarchizzata del sistema accordale sono soprattutto repertori polivocali, sacri e profani, preludi e forme di danza strumentali, formule melodiche di intonazione di testi poetici (soprattutto distici, terzine, ottave di endecasillabi), forme di recitazione cadenzata o intonata dei testi cavallereschi. Questi materiali vengono acquisiti e rielaborati, tra gli ultimi decenni del secolo e la prima metà del Seicento, soprattutto in alcuni grandi laboratori, tra i quali hanno grande rilievo il teatro musicale e la musica da tasto, ambiti nei quali l'attenzione per gli agglomerati sonori nasce, rispettivamente, si potrebbe dire, a partire dall'alto e dal basso: dalla monodia accompagnata, da una parte, dalle formule di basso su cui eseguire variazioni, dall'altra.

Le funzioni armoniche degli agglomerati sonori hanno nelle forme polifoniche di tradizione scritta un antecedente relativo e parziale: mi pare che il graduale affermarsi di una nuova sensibilità tonale trovi un antecedente quantomeno altrettanto importante nella funzione timbrica della sovrapposizione di voci largamente presente nella polivocalità di tradizione orale. L'attenzione per le forme orali di polivocalità nella musica scritta di Cinque e Seicento merita una ricerca specifica e approfondita. Soprattutto in relazione ai repertori sacri e al genere profano delle composizioni "al modo dei villani" (anzi, più precisamente, "delle villane")⁴. La cui crescente fortuna si accompagna appunto all'affiorare di nuove sensibilità per le gerarchie di accordi, a partire da fasce timbriche prodotte dalla sovrapposizione di tre o quattro voci.

La più antica raccolta a stampa di villanelle è stata pubblicata a Napoli nel 1537 da Giovanni da Colonia⁵. Si tratta di un corpus di 15 composizioni, per la maggior parte in napoletano, a tre voci, due delle quali (manca la parte di basso) si muovono per terze parallele, con qualche intervallo di quarta o di quinta in fase cadenzale. Sul frontespizio un'incisione mostra tre contadine in atto di cantare mentre lavorano la terra, la zappa in mano, chine sul solco: evidente allusione alla derivazione contadina e femminile del genere, cui rimanda direttamente la sua denominazione⁶. Lungo tutto il XVI secolo la villanella avrà poi ampia fortuna anche fuori di Napoli. Giovanni da Nola (la cui raccolta fu pubblicata a Venezia nel 1541) sembra essere stato il tramite di un processo di nobilitazione e di "internazionalizzazione" del genere. Le villanelle di Adriano Willaert, Baldassarre Donato, Filippo Azzaiolo, Orlando di Lasso non sono più rifacimenti di segmenti di tradizioni campane, bensì elaborazioni in chiave madrigalistica, "pastorellerie" analoghe e simmetriche alle coeve immagini di satiri, ninfe e puttini che suonano zampogne, fidule, ghironde e alle immagini di pastori che, sdraiati sull'erba, suonano non già zampogne e ciaramelle, ma flauti di Pan, auloi e lire. In questi repertori madrigalistici o protomadrigalistici, come nelle immagini di una musica antica e favoleggiata, la realtà si proietta nel fantastico e il fantastico nella realtà. Il rapporto tra musica "popolare" e musica "colta", tra rievocazione dell'antico e citazione rustica articola il complesso rapporto tra cultura e natura quale viene definendosi nel Rinascimento italiano.

Di quelle prime villanelle a tre voci, «della specie più cruda e incolta» (Bianconi 1986: 346), cosa ha tuttavia catalizzato l'attenzione dei compositori di tradizione scritta? Cosa, sul piano tecnico, dei linguaggi musicali, ne ha determinato la fortuna? Che senso ha, nella raccolta di Giovanni

da Colonia, la presenza di tre parti parallele? Non si tratta di polifonia, né di una forma rudimentale e precoce di armonizzazione, giacché non vi è alcuna indipendenza delle parti né alcun sentore di funzioni tonali. Si tratta, semplicemente, di una melodia eseguita su una fascia timbrica che scaturisce dalla sovrapposizione delle altezze. La struttura musicale e dei testi poetici delle villanelle conserva elementi significativi delle forme polivocali orali: soprattutto presenta scansioni ritmiche, cesure metriche e modalità di frammentazione e ripetizione di parti del testo che appaiono in evidente e diretta relazione con le forme del canto tradizionale campano.

In una forma di canto polivocale tuttora presente in Campania, il *Miserere* della Settimana Santa di Sessa Aurunca, elementi timbrici evidentemente orali si coniugano con procedimenti armonici di chiara derivazione scritta. Ha scritto Roberto De Simone (1979: 129):

Dal punto di vista storico musicale ed etnomusicologo, questo "Miserere" pone una serie di interrogativi sui rapporti tra musica d'arte e musica popolare. Infatti è qui particolarmente interessante l'uso continuo dei "ritardi" armonici, il che mette in luce una pratica popolare che sembrerebbe senz'altro partita in tal modo dal basso ed avere influenzato l'arte musicale. D'altra parte le brevi cadenze modulanti sembrerebbero essere di origine culta ed entrate poi nell'uso popolare di tale musica religiosa. Eppure poi il tutto, nei movimenti melodici delle voci, viene condotto con uno stile che comprende passaggi con quarti di tono, effetti di suoni strisciati, attacchi e conclusioni particolari: e ciò non è sicuramente di derivazione belcantistica, né risente della storica scuola musicale. L'armonia infine sembrerebbe far capo a semplici strutture di "villanelle" cinquecentesche, sebbene l'uso parallelo di accordi in secondo rivolto (quarta e sesta) non è riscontrabile in nessun documento scritto pervenutoci. A meno che tale pratica non si riferisca al movimento parallelo di accordi in quinte consecutive (sebbene in rivolto), che allo stile della "villanella" popolareggiante si riferiscono, ma che in tal modo non ci sono mai pervenute dalla cultura musicale scritta.

Il *Miserere* di Sessa Aurunca è il prodotto di inestricabili percorsi di andata e ritorno, di reciproca influenza tra la tradizione orale e la tradizione scritta dei repertori paraliturgici. Ma dall'uso che i cantori fanno – su questa semplice struttura polivocale – del glissando e di battimenti iniziati e risolti su una nota tenuta si possono ricavare informazioni appunto sulla funzione

timbrica, prima che polifonica, cui assolve l'elementare sovrapposizione di voci per terze delle prime villanelle. Ed è questa fascia timbrica, questo "sporcare" il suono per mezzo dell'impasto delle voci, oltre che di un'emissione greve di armonici, quel che mi pare si possa collocare tra i materiali di base dai quali scaturirà una nuova attenzione per gli agglomerati sonori e per le loro possibilità combinatorie. L'allargarsi e il restringersi della fascia timbrica introduce una diversa attenzione per gli aggregati sonori: gerarchie e funzioni che prenderanno forma soprattutto sulla tastiera di organi e clavicembali.

Lorenzo Bianconi ha brillantemente osservato come, nei primi decenni del Seicento, la distinzione tra canzone strumentale e sonata sia stata soprattutto di ordine sociologico:

[...] gli autori di canzoni sono perlopiù organisti (e come tali dotati di una formazione teorica completa, oltre che di esperienza manuale), gli autori di sonate perlopiù suonatori (nella maggioranza di violino, lo strumento monofonico emergente). Più spiccata in questi ultimi è la ricerca dell'effetto sonoro idiomático, lo sfruttamento delle risorse tecniche specifiche dello strumento, l'invenzione timbricamente più definita. L'organista compositore eccelle invece nella complessità e nitidezza dell'ordito contrappuntistico, che nell'orizzonte del violinista autore di sonate occupa una posizione arretrata (Bianconi 1982: 92-93).

È vero che nel corso del secolo la produzione di sonate diventa preponderante sulla produzione di canzoni, che la ricerca timbrica e il gioco di contrapposizioni tra organici, la virtuosistica abilità dell'esecutore e il risalto dato al suo strumento nell'ordito della composizione sono storicamente determinanti nel delineare la vicenda del concerto grosso e del concerto solistico, e con essi le vicende di quella che sarà la grande produzione di musica strumentale del Settecento. È dunque in qualche misura il violinista di strada, il musico virtuoso approdato a corte e assunto di fresco a nuova dignità di compositore, a trionfare, sul piano storico, sul compositore di tradizione, cresciuto alla scuola di contrappunto frequentata sui banchi degli organi e negli ambienti colti di chiesa e di palazzo. È vero però d'altra parte, e altrettanto importante sul piano storico, il fatto che le musiche di strada, di villaggio, di pieve (le Girometta, Bergamasca, le pastorali natalizie o i Ruggiero frequentati da Zarlino, Frescobaldi, Pasquini o Trabaci, fino a Bernardo Storace)⁷ vengono asservite al processo di trasformazione della musica colta soprattutto da parte degli organisti, dei

compositori di canzoni. Da parte di coloro cioè che, spogliandole delle loro caratteristiche timbriche, appiattite sul suono più neutro e distaccato dell'organo, le trasformano in puro materiale sonoro, pronto a essere variato ed elaborato in quel fecondo e multiforme laboratorio che è il mondo della musica per strumenti a tastiera del Seicento.

La giustapposizione di brevi formule e la loro elaborazione è una delle tecniche più frequentate dalle musiche orali, soprattutto da danza: la costruzione di un brano si fonda essenzialmente sulla variazione e concatenazione di moduli di breve durata⁸. E sebbene le tecniche di variazione su una struttura musicale data siano frequentate nella tradizione scritta della musica già da prima, è dalla fine del Cinquecento che esse diventano, soprattutto nell'ambiente della musica da tasto, uno dei terreni privilegiati di elaborazione dei nuovi linguaggi musicali: forse anzi il luogo in cui in maniera più rilevante le forme più saldamente legate all'elaborazione orale del pensiero musicale vengono esplorate a fondo e divengono però motori di un processo di più radicale e definitivo svincolamento delle forme scritte da quelle orali, e del nuovo linguaggio tonale dai costrutti polifonici di vecchia tradizione. Ha scritto Richard Hudson:

the rich harvest toward which all this development was leadind occurred in the years just before and after the turn into the seventeenth century. At this time variation form became one of the dominant elements in music and emerged as an important art form in the works of Sweelinck, the works of the Elizabethan composers, and, finally, in the works of Frescobaldi and the other Italian keyboard composers.

In Italy the appearance of *partite* or "variations" began slowly after the turn of the century. In 1603 Giovanni Maria Trabaci published in Naples some *Partite diverse*, including one on the *ruggiero*. Ascanio Mayone in 1609 published, also in Naples, 17 *Partite sopra il tenore antico, o romanesca*. Frescobaldi in 1615 includes in his *Toccate e partite d'intavolatura* three sets of *partite*: on the *ruggiero*, the *romanesca* and the *monicha*. The 1616 edition of the same work adds *Partite sopra folia. Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura*, which Frescobaldi published in 1624, included one piece *sopra l'aria di rugiero*. In 1627 two new titles join the others as subjects for variation. These are Ciaccona and Passacaglio. They appear again in 1637 in a new edition of Frescobaldi's first book of *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo*. Each of these "tenors" constitutes a musical framework within which variation can occur.

The framework consists mainly of a series of harmonies and, thus, could be considered also to be a fixed bass line. ... Each variation is 8 to 12 measures long and usually ends with a final cadence, resulting in a series of closed variations. Each one usually concerns itself with a single, short musical motif that has sharp rhythmic and melodic qualities. This reveals the same interest in the tiny patterned rhythms that manifested itself in English virginal music, in the music of Sweelink, and in the music of the Venetian organists, especially that of Giovanni Gabrieli. [...]

Much of the background of Italian variation practice remains hidden in the world of improvisation. The singing of poetic texts is one example; the instrumental music for the dance is another. The bass frameworks often appear coupled with the word *aria*, as in *aria di ruggiero*, to indicate that the plan of the *ruggiero* is involved, usually in variations. No doubt much of this variations was improvised long before it was written down. André Maugars, a French musician, visited Rome in 1639 and described the music he heard one Friday during Lent at the Chapel of St. Marcel (Hudson 1981: 173-174, 175).

Il musicista francese André Maugars, che nel corso di un suo viaggio in Italia, nel 1637, ebbe modo di ascoltare direttamente le improvvisazioni eseguite da Girolamo Frescobaldi sul clavicembalo, ha scritto:

sur tout ce grand *Frescobaldi* fit paroître mille sortes d'inventions sur son Clavessin, l'Orgue tenant toujours ferme. Ce n'est pas sans cause que ce fameux Organiste de St. Pierre a acquis tant de reputation dans l'Europe: car bien que ses oeuvres imprimées rendent assez de témoignage de sa suffisance, toutefois pour nien iuger de sa profonde science, il faut l'entendre à l'improviste faire des toccades pleines de recherches et d'inventions admirables (Maugars 1993: 13)⁹.

Frescobaldi, forse più che in ogni altro compositore dell'epoca, ha impiegato ed esplorato a fondo le tecniche, prima che i materiali, di tradizione orale, coniugandole con le tecniche contrappuntistiche di tradizione scritta dei maestri organisti suoi predecessori. E di questa compenetrazione si è servito per elaborare un linguaggio che più radicalmente si distacca dalla tradizione orale, che con maggior forza istituisce uno iato con gli antecedenti scritti: pensando, cioè alle variazioni in termini di successioni armoniche, di gerarchie accordali. A partire dalla paratattica collazione di brevi formule ritmico-melodiche secondo un principio di "continuità

tematica", come nel repertorio delle *launeddas*¹⁰, getta le basi di procedimenti opposti a quelli paratattici, e armonicamente strutturati:

Frescobaldi's general style is characterized by a serious contrapuntal texture. The rigor of his counterpoint seems to derive from some source further away in time and distance than the music of the Venetian composers who preceded him [...] Within this texture of conservative counterpoint, several modern seventeenth-century elements are set. The new interest in building form from short sections is seen in his *canzoni* and *ricercari*. Both shown the influence of variation form in the way the short sections are melodically united. The modern spirit is most conspicuous, however, in the *partite*. Here, as in his *toccate*, are short patterned rhythms. Here is an instrument formerly associated with simple, chordal dance music, and here are the bass *arie*, derived from popular practice and leading now to a new form of theme and variations. The typical counterpoint remains as a solid foundation, but in the *partite* these modern elements emerge to lighten the texture (Hudson 1981: 176).

Le "partite" di Frescobaldi e il repertorio professionale delle *launeddas* – nell'interpretazione di grandi protagonisti di quella tradizione (come Efisio Melis, Antonio Lara o Luigi Lai) – hanno molti punti di contatto. Anzi si potrebbe addirittura dire che hanno tanti punti di contatto tra loro da differire soprattutto per quegli aspetti della musica di Frescobaldi che la rendono contigua, sull'altro bordo dei suoi confini, al be-bop, nell'interpretazione di grandi protagonisti, soprattutto di Charlie Parker. Il linguaggio di Parker (e con lui di altri musicisti be-bop), a notevole distanza di epoca luogo culture, si trova tuttavia in una posizione per certo verso analoga a quella di Frescobaldi: nell'utilizzare la tecnica orale della variazione modale su strutture accordali. Frescobaldi ha articolato il rinnovamento del pensiero musicale – che si legge nella sua opera e nelle conseguenze che essa ha avuto sui suoi contemporanei e successori – sull'arte della variazione: rinnovamento che più ampiamente si riflette sui linguaggi musicali, tra una concezione modale e paratattica e una concezione armonica, ma legata profondamente alla paratassi per il ruolo centrale sostenuto dalla concatenazione di brevi formule ritmico-melodiche. Le quali, nelle "partite" sopra un basso dato come nelle variazioni di Parker, tendono a perdere ogni rapporto evidente con la melodia di riferimento, lavorando sulle possibilità armoniche offerte dalla successione di gradi (nel linguaggio del be-bop, in realtà, le

funzioni armoniche vengono nuovamente piegate ad una concezione formulare dell'aggregazione di materiali; le differenze e le analogie tra i due linguaggi musicali qui paratatticamente affiancati corrono sul filo delle diverse relazioni che si intersecano, in ciascuno di essi, tra pensiero orale e pensiero scritto).

I musicisti di fascia artigiana, i suonatori di piffero, di tromba e di tamburo delle orchestre cittadine e militari, i flautisti, i violinisti delle cappelle sacre e di palazzo, per lo più sconosciuti o individualmente poco noti per non aver lasciato pagine di composizioni o trattati di teoria e pratica musicale, che senza perdere il contatto con l'ambiente di provenienza frequentavano pure, per l'esercizio della propria professione, chiesa e palazzo, hanno agito da membrana osmotica, da filtro permeabile per la circolazione di cultura tra livelli sociali diversi e distanti tra loro. Così hanno contribuito in maniera assai rilevante a formare il paesaggio musicale del Seicento, a orientare lo sviluppo della cultura musicale nella direzione che porta, per passaggi articolati, alla formazione di nuovi linguaggi, nuove forme, nuovi generi. Anche la grande diffusione seicentesca di repertori da danza – che, ordinati nella forma della *suite*, diventano anche musica d'ascolto, trascendendo la funzione legata al ballo – si deve in gran parte all'avvicinamento, compiuto in questo secolo, di pratiche musicali di diverso livello: la figura del musicista esecutore di musica d'intrattenimento e da ballo e la figura del compositore dotto, formatosi sui banchi d'organo, sono meno distanti di quanto non fosse in passato, e in certa misura si sovrappongono e si fondono.

Caratteristica prevalente della tradizione orale dei testi poetici e della musica – anche di quella polivocale – è la modularità delle parti che compongono l'opera finita, la possibilità di effettuare variazioni, interpolazioni, tagli e aggiunte: per cui l'esecutore non deve mandare a memoria un brano finito e cristallizzato in una forma immutabile, ma possiede un repertorio di formule poetiche centonizzabili – s'intende, secondo regole ben determinate – nella creazione di versioni sempre nuove. A questi insiemi di formule vengono applicate melodie diverse (al modo di questo o di quel villaggio, di un certo celebre cantore, di uno strumento musicale usato per l'accompagnamento, di un'occasione di esecuzione)¹¹. I repertori odierni di canto lirico, in distici, terzine, quartine, ottave, ampiamente diffusi in tutta l'Italia centrale e meridionale, e presenti anche nel nord, conoscono una grande varietà di formule melodiche, tutte però riconducibili a poche strutture di base. La cui ampia e omogenea diffusione può essere, quantomeno in parte, il prodotto della relazione

di questi repertori popolari con forme poetiche e musicali colte del passato¹². In alcuni casi le varianti locali assumono tratti fortemente melismatici, con marcata adesione a linguaggi musicali del luogo, a volte con un sapore di notevole arcaicità che pare situare quelle versioni all'interno di tradizioni regionali particolari, e distanti da ogni parentela con altre forme appartenenti ad altre aree. Ma la struttura complessiva resta per lo più riconoscibile anche sotto divergenze ritmiche, prosodiche, di emissione e di ornamentazione anche profonde, e apparenta la maggior parte delle "arie" per cantar ottave, quartine, terzine, distici di endecasillabi.

La pratica dell'improvvisazione in ottava rima da parte di poeti orali, pastori, contadini, carbonai, minatori, artigiani in Italia centrale (ma anche in Sicilia e in Sardegna) è ampiamente documentata fin dal Quattrocento¹³. La tradizione dell'ottava rima si colloca al confine tra oralità e scrittura, e tra poesia estemporanea improvvisata del genere di quello che una volta si definiva "canto lirico monostrofico" – cioè in cui il testo si sviluppa senza uno sviluppo narrativo, dunque senza un incatenamento necessario delle strofe – e canto narrativo¹⁴. La tradizione dell'ottava rima si è nutrita e si nutre da una parte dei grandi poemi epici e cavallereschi di tradizione scritta (da Omero Virgilio Ovidio a Pulci Tasso Ariosto), dall'altra dei componimenti narrativi dei cantastorie popolari, che sono stati in misura rilevante mediatori tra città e campagna, e tra scrittura e oralità¹⁵. Ma di converso sia la grande tradizione cavalleresca moderna che la tradizione dei cantastorie si sono nutriti del rapporto con la poesia estemporanea, della quale fanno propri stili e modelli melodici. Da una parte, la forma poetica e musicale dell'ottava appare fortemente influenzata dalla tradizione orale (già nel Cinquecento Pietro Bembo aveva ipotizzato un'origine collettiva, tra Sicilia e Toscana¹⁶, ipotesi poi ripresa nel 1777 da Ireneo Affò che considerava l'ottava un'elaborazione collettiva, messa a punto già nel Duecento)¹⁷. D'altro canto, numerosi esempi registrati danno conto della ampia circolazione orale, nel mondo rurale soprattutto toscano e laziale, dei testi di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso.¹⁸ I quali, nello scrivere i loro versi, dovevano avere ben presente la tradizione orale dell'endecasillabo cantato: la loro poesia si presta benissimo a una esecuzione canora, e per ciò è stata così profondamente e durevolmente recepita e tramandata da bocca a orecchio (anche Zarlino - in *Le Istituzioni harmoniche*, 1558: III, 79 - scrisse di «quei modi sopra i quali cantiamo i Sonetti, o Canzoni del Petrarca, overamente le rime dell'Ariosto»); di converso, la diffusione orale di testi composti per mezzo della scrittura ha comportato consistenti modificazioni del lessico, della struttura, degli stessi processi compositivi orali. Secondo il Pigna,

che scrive nel 1554, l'Ariosto addirittura modificava le sue storie dopo averle sentite cantare sulle pubbliche piazze dai cantastorie (Nicolucci 1554: Osservazione LII). Questi professionisti dello spettacolo popolare hanno esercitato il ruolo di tramite tra livelli culturali diversi in ambedue le direzioni: cioè suggerendo a poeti e compositori di tradizione scritta elementi del linguaggio musicale e del modo di poetare propri dell'oralità, ma anche divulgando oralmente i componimenti scritti nel mondo rurale.

La circolazione di forme poetiche e musicali tra contadini, pastori, artigiani si è certo avvalsa della mediazione dei professionisti dello spettacolo popolare. Ma la pratica del canto a braccio, della composizione per lo più estemporanea di terzine quartine ottave su melodie di ampia circolazione doveva conoscere una così ampia diffusione, in città come in campagna, da non necessitare di speciali mediazioni per influenzare i processi di trasformazione in atto nella tradizione scritta della musica.

[...] ritornato io a Firenze, e considerato che altresì in quei tempi si usavano per i musici alcune canzonette per lo più di parole vili, le quali pareva a me che non si convenissero e che tra gli huomini intendenti non si stimassero, mi venne anco pensiero per sollevamento tal volta de gli animi oppressi, comporre qualche canzonetta a uso di aria per poter usare in conserto di più strumenti di corde.

Così Giulio Caccini, nell'introduzione alle sue *Nuove Musiche* del 1601, esplicitamente dichiara la derivazione del nuovo stile di canto a voce sola da «canzonette per lo più di parole vili». Vincenzo Galilei un ventennio prima (*Dialogo della musica antica et della moderna*, Firenze 1581)¹⁹ aveva messo in relazione il riferimento a pratiche degli antichi con l'attività dei «dotti e pratici contrapuntisti» e con i modi dei cantastorie, da «un canta in banca [cioè cantimpanca, cantastorie] napoletano» al «Cieco da Furlì»:

Imperocché il musico allhora non era disgiunto dalla poesia, ne il poeta era separato dalla musica; et sarebbe veramente stato troppo grand'obbligo et perdimento di tempo il loro l'haver prima composta l'aria, dipoi insieme con le parole messele a memoria; et in oltre in qual corde andassero sonate. La onde considerata prima molto bene la Poesia, ò Historia, ò Favola, ò altro ch'ella si fusse; in qual tuono et modo, qual'aria più si conveniva, la cantavano poi alla Chithara (per così dire) all'improvviso, et di fantasia. La qual cosa costumano ancora, secondo però l'uso di hoggi, i dotti, et pratici contrapuntisti, et sonatori insieme di liuto, et di tasti, et ciò usano

quando per lor diporto cantano sopra essi soli senz'havere rispetto d'accordare con altri che con lo strumento qual suonano, et farebbono gli effetti istessi che gli antichi facevano, tutte le volte che gli esprimessero il concetto delle parole nella maniera che si è detto convenirsi ... come ho già veduto a un canta in banca napoletano ... sonava, et cantava, overamente facevano nell'istesso modo che fa hoggi il Cieco da Furlì.

L'aria, quella che “più si conveniva”, era data: attingeva a un repertorio condiviso di modelli melodici; così era dato l'argomento su cui sviluppare la “Poesia, ò Historia, ò Favola, ò altro”. Ma la elasticità della struttura ritmica, facilitata se il cantore si accompagnava da sé, col proprio strumento, permetteva di “esprime il concetto delle parole nella maniera che si è detto convenirsi”, come facevano i cantori di tradizione orale. Maurizio Agamennone (Agamennone 1986: 187n) ha opportunamente ricordato come già Paul Collaer (1965: 35-38) avesse approfondito lo stile di canto dell'ottava, formulando una ipotesi parecchio seducente:

lo stile rappresentativo del primo Seicento non è nato per semplificazione/riduzione della polifonia, e il recitativo non è il risultato dell'immaginazione di uno o più compositori; al contrario, lo stile recitativo, di origini molto antiche e largamente praticato nella tradizione orale delle regioni in cui è nata l'opera barocca, ha influenzato del tutto naturalmente i compositori, fornendo loro un efficacissimo modello vivente. In effetti l'insorgere di uno stile esecutivo e di scrittura basato su un'ampia libertà ritmica, e caratterizzato da un forte impegno sul piano della rappresentazione, produce un notevole contrasto con la tradizione del *tactus* polifonico rinascimentale. Ciò ha indotto a rimarcare la soluzione di continuità, lo strappo, rispetto alle esperienze espressive precedenti, e a sottolineare gli intenti e i programmi riformatori di alcuni compositori e intellettuali, ai quali quindi si è attribuito il merito di aver “inventato” l'opera in musica nel *recitar cantando*. Collaer rifiuta questo orientamento critico ormai desueto, e ritiene probabile invece l'ipotesi che i musicisti colti, a cavallo fra il '500 e il '600, abbiano trovato una generosa fonte di ispirazione, per i propri intenti di rappresentazione, nella tradizione orale dei poeti contadini. D'altra parte è vero che i tratti ritmici dell'ottava, come possono essere osservati oggi, rinviano istintivamente a certi comportamenti esecutivi proposti dai teorici del *recitar cantando*, per esempio alla pratica della *sprezzatura*, come era intesa da Giulio Caccini nella prefazione del 1614 alla seconda edizione

delle sue *Nuove musiche*, la quale consisteva nel «[...]fare il valore della nota secondo il concetto delle parole»²⁰.

Aggiunge Agamennone (1986: 187-188n):

Una raccolta di arie per voce sola composte da un musicista senese del primo '600, Claudio Saracini detto *il Palusi* (1586-post 1649), pubblicata a Siena in sei volumi fra il 1614 e il 1626, comprende, fra le altre, un'*Aria da cantar ottave*, a pag. 14 del III volume, (*Terze musiche de Madrigali e Arie di Claudio Saracini. A una voce sola*). La struttura di questa aria risulta abbastanza vicina all'ottava cantata nella tradizione orale [...] L'aria del Palusi è su basso continuo [...] al contrario l'ottava tradizionale prescinde da un sostegno armonico, in una dimensione prevalentemente modale.

Più recentemente, mostrando le rilevanti concordanze tra l'"Aria da cantar Ottave" del Saracini e le trascrizioni di ottave cantate da Nello Landi (1982, registrazione di Giovanni Kezich), Edilio Romanelli (1982, registrazione di Giovanni Kezich), Vittorio Fiaschetti (1964), Maurizio Agamennone riprende e approfondisce le considerazioni sul rapporto struttura metrico-melodica delle ottave (improvvisate o su testo predefinito) e recitativo (Agamennone 1999: 151):

curiosamente, alle soglie del Seicento, vale a dire prima che il mondo culto e folklorico si separassero irreversibilmente, ci sarebbe stato una sorta di scambio alla pari: da una parte, il mondo popolare avrebbe acquisito ed assorbito, tramite la stampa, la letteratura cavalleresca (è la tesi di Giovanni Kezich [1986]), dall'altra, il mondo culto avrebbe adottato uno stile esecutivo e un gusto della recitazione cantata sensibilmente innovativi.

Si possono collazionare, dalla metà del Cinquecento e fino ai primi decenni del Seicento, una quantità di modelli melodici, di "arie" tutti imparentate tra loro. Di un gruppo di esse mi sono occupato, molti anni addietro, perché una nutrita serie di studi musicologici ne ha voluto identificare alcune – a mio avviso impropriamente – con una formula melodica espressamente destinata a intonare una singola stanza dell'*Orlando Furioso*²¹. Su alcune di esse arie sono effettivamente intonati versi tratti dal poema dell'Ariosto, su altre no. Le si ritrova in composizioni di Enriquez de Valderràbano ("Soneto V", in *Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de sirenas*, Valladolid 1547), Francesco Cortecchia (*Libro secondo de Madrigali a quattro voci*, Venezia, 1547)²², Ghiselin Dankerts ("Fedel qual sempre fui", in *Primo libro delle Muse*,

a quattro voci. Madrigali ariosi, Roma 1555), Hoste da Reggio (*Il terzo libro delli madrigali a quattro voci*, Venezia 1554)²³, Perre Cléreau (*Premier livre de chansons tant françoises qu'italiennes nouvellement composées à trois parties*, Parigi 1559)²⁴, Jachet Berchem, *Primo, secondo et terzo libro del capriccio di Iachet Berchem con la musica da lui composta sopra le stanze del Furioso*, 1561)²⁵, Francesco Salinas (*De Musica Libri Septem*, Salamanca 1577: 300 e 332), Adriano Banchieri (*Barca di Venetia per Padova*, 1605, "ottava rima all'improvviso")²⁶, Claudio Saracini detto "Il Palusi" ("Aria per cantar ottave", in *Terze Musiche de Madrigali e Arie. A una voce sola*, Siena 1614)²⁷ e altri²⁸, oltre che in una collezione di *Aeri raccolti insieme con altri bellissimi aggiunti di diversi Dove si cantano sonetti, stanze, et terze rime*, nuovamente ristampati a Napoli nel 1577 a cura di Rocco Rodio²⁹.

In Salinas, come in Banchieri, il riferimento alla tradizione popolare è esplicito: di una delle arie da lui annotate scrive che su di essa i napoletani «Eas, quas vocant stantias binis versibus procedentes, cantare solent»³⁰. Di un'altra che è un «tonus peregrinus [che] discantibus, ut volgo vocant, aptissimus est»³¹.

L'estensione complessiva è in genere di una quinta o una sesta. La melodia si sviluppa per lo più su un distico; la prima parte di ciascun endecasillabo è intonata su una corda di recita (che nell'intonazione orale degli endecasillabi documentata nel Novecento può essere variamente ornata); il primo verso si conclude in genere una seconda o una terza sopra la conclusione del secondo, che finisce in tonica. Come nel canto a braccio di tradizione orale, la «melodia dell'ottava assume connotazioni diverse; molto frequente risulta il profilo rettilineo, su suoni di stessa altezza insistentemente ribattuti, con incipit sul si e frequente salita al do in coincidenza della quarta sillaba» (Agamennone 1986: 188). I versi si concludono per lo più, alternatamente, sul *tonus finalis* o sulla seconda superiore. Scrive Luigi Ferdinando Tagliavini (1987: 262):

Nella tradizione popolare perpetuatisi sino ad oggi non sono disconoscibili tracce delle antiche maniere. [...] nei melismi che caratterizzano le ottave cantate dai poeti-contadini dei nostri giorni si riscontra quell'enfasi della penultima sillaba d'ogni verso (con frequente ripetizione della vocale) che all'inizio del XVII secolo Adriano Banchieri aveva gustosamente parodiato³².

Ma ancora più che l'imitazione, o la parodia, il gusto della citazione popolaesca, vale a dar conto della diffusione delle forme orali, a ogni

livello sociale, il modo in cui le tracce scritte danno conto dell'adesione sostanziale alla loro struttura profonda. I testi che vi si accompagnano spesso, ma non sempre, sono ricavati da altre stanze dell'*Orlando Furioso*: si tratta di arrangiamenti di modelli melodici largamente diffusi, e di ascendenza orale, usati per intonare ogni genere di ottave o quartine di endecasillabi³³. E se in Salinas si fa cenno all'uso di intonare, su queste melodie, dei distici in discanto, a due voci, un'aria assai simile, nella raccolta di Rocco Rodio, è realizzata a due voci. La relazione tra le parti, per terze parallele, con passaggi di quinta e cadenza sull'ottava, e una voce superiore di tessitura acuta, che si staglia concludendo una decima sopra il basso, ricorda quelle polivocalità arcaiche a due voci legate alle occasioni di lavoro agricolo, largamente presenti sul territorio italiano (si veda Magazzù 2000 e 2008). I repertori di canto polivocale a due voci peraltro spesso condividono col canto monodico schemi melodici e formule testuali³⁴.

Tutte le arie da cantar ottave e ciascuna di esse danno conto delle formule orali largamente diffuse nel Cinque e Seicento tra il volgo, le classi medie, gli intenditori³⁵. È stato detto che nell'investigare sulle arie da cantar ottave occorre «prendere i risultati delle tecniche di variazione e di parafrasi melodica non soltanto come prove di abilità compositiva, ma anche come echi di una pratica improvvisativa» (Haar 1981: 46)³⁶. La letteratura etnologica ed etnomusicologica ha affrontato, anche sul piano storico, le complesse relazioni tra oralità e scrittura nell'Italia del Cinquecento e del Seicento, la circolazione di fogli volanti, l'alfabetizzazione del mondo rurale e delle fasce artigiane, l'esistenza infine, ancor oggi, di pratiche "improvvisative" di terzine quartine ottave su varianti di melodie di larga diffusione. Oggi in Toscana Umbria Marche Abruzzo Lazio l'espressione "cantare all'improvviso" o "cantare a braccio" non fa mai, per nulla, riferimento alla parte musicale – cioè alle linee melodiche della voce o a un eventuale accompagnamento strumentale – ma esclusivamente all'invenzione del testo poetico, soprattutto nel dialogo tra due o più cantori. Invenzione che comunque poggia su un repertorio condiviso di strumenti poetici: espressioni, versi e parti di versi. Alcuni dei quali (ad esempio i saluti di apertura, il congedo, le scuse per la mancanza di voce, l'invocazione alle Muse etc.) hanno una certa tendenza alla formularità. E sono spesso in relazione con materiali poetici derivati da testi scritti largamente noti nell'ambiente dei cantori: primi tra tutti i poemi cavallereschi del Rinascimento. La variazione consiste, per la parte musicale, nell'eseguire un melisma in più o in meno,

o una pausa, di solito per marcare l'importanza di un argomento o per darsi il tempo di pensare alla costruzione del verso che segue. E, per dirla con Giulio Caccini, nel «fare il valore della nota secondo il concetto delle parole». Il procedimento è stato efficacemente descritto da Maurizio Agamennone:

Irapporti di durata fra i suoni non sonori non sono facilmente a regole di proporzionalità; sono piuttosto organizzati secondo un criterio di stretta corrispondenza sillabica con il testo poetico; simili condizioni sono abbastanza frequenti nei repertori vocali di tradizione orale, ma assumono particolare rilievo nell'ottava, vista l'importanza attribuita alla struttura formale e al contenuto informativo-evocativo del testo cantato. Le durate dei suoni sono perciò condizionate dagli accenti delle parole e dalle variazioni di intensità espressiva [e le] dilatazioni delle durate dei suoni (assolutamente estranee a qualsiasi logica metrica) e il lungo suono finale costituiscono l'occasione per "pensare" gli elementi testuali da combinare nei versi, in sostanza paiono valere ancora come regolatori dell'estemporaneità (1986: 186).

Nei repertori di arie del Cinque e Seicento i materiali, poetici e musicali, si collocano in un'area magmatica, e perciò sfuggente, tra autorialità e sapere condiviso, tra oralità e scrittura, alle origini di una concezione del rapporto tra parole e musica ad un tempo nuova e antica, sulla quale si fonda il recitativo del nascente melodramma. Le varianti melodiche, siano esse personali, di scuola, regionali, certo non sono "all'improvviso": appartengono a un repertorio consolidato e tendenzialmente statico. La definizione stessa di "aria" è problematica, quanto lo è quella di "canzone": l'accezione in uso nel Cinque e Seicento è alquanto sfuggente; ad essa sembra adattarsi la descrizione offerta da Vincenzo La Vena dei repertori di canto attualmente ancora in uso a Cervicati, in Calabria (La Vena 2001):

Il termine *canzuna*, oltre a indicare genericamente un qualsiasi brano cantato, si utilizza propriamente per il testo poetico dei canti, in opposizione ad *aria* che [...] definisce il modulo musicale (p. 226).

[II] Canto ad aria con o senza ritornello [...] richiede la conoscenza di un certo numero di arie (con o senza ritornello), ovvero di moduli musicali con ridotte possibilità di variazione (p. 228).

Oltre al significato che contribuisce a creare quando entra a far parte dell'espressione *cantar' ad aria*, il termine *aria*, isolatamente, ricorre in due accezioni. La prima riguarda il modulo

musicale e, in particolare, quello adatto ai testi del repertorio poetico profano, la seconda attiene specificamente alla parte vocale principale di un'aria, nel significato precedente. Non è facile tradurre efficacemente il concetto di *aria*, in quanto il lessico musicologico, concepito strettamente in funzione della pratica scritta, non ha sviluppato altrettanta sensibilità in direzione del versante dell'oralità. Il termine "melodia" gli corrisponde solo in parte, perché implica una successione definita di altezze. Ciò è incompatibile con il concetto di *aria*: [...] piuttosto che come una melodia, l'*aria* si può intendere come una molteplicità di potenziali percorsi melodici con dei punti obbligati di passaggio e con implicazioni di carattere armonico e contrappuntistico. [...] Ogni *performance* è soprattutto proiezione del modello interiorizzato dal cantore e, in secondo luogo, di quello condiviso collettivamente, a livello di ceto sociale o di comunità. Non sono da escludere, inoltre, modelli di più vasta pertinenza, dato che l'*aria* si qualifica proprio per la maggior attitudine alla circolazione rispetto ai canti di tradizione mono-modulare (pp. 228-229)³⁷.

Certo non tutti, ma molti tra i testi poetici applicati alle arie da cantar endecasillabi sono tratti dal repertorio cavalleresco. E merita speciale attenzione la circolazione tra livelli culturali diversi dei vari modi in cui veniva messa in scena la narrazione cavalleresca, soprattutto del ciclo carolingio. Tradizione, quella cavalleresca, che ha percorso la cultura orale e quella scritta, in Italia, per cinque secoli: fino alle manifestazioni residuali tuttora presenti in alcune parti d'Italia (nei materiali poetici degli improvvisatori toscani e laziali come nei relitti ancora osservabili a Palermo della grande fortuna passata del teatro delle marionette). Tradizione lunga e di vastissima portata³⁸, che si è repentinamente assottigliata ed è quasi scomparsa nel volgere di pochi anni, nella seconda metà del Novecento. Di cui è stato elemento di spicco la declamazione a voce sola, nelle piazze di città, attestata in molte parti d'Italia e sopravvissuta fino ad epoca recente in Sicilia, ad opera di quei professionisti dello spettacolo popolare che in Veneto erano detti *cupidi*³⁹, a Napoli *rinaldi* (dal nome del paladino più amato dal pubblico)⁴⁰, in Sicilia *cuntastorie*⁴¹. Alla tradizione della declamazione a voce sola, monotonica o variamente intonata (il confine, si vedrà, è sfumato e l'interpretazione delle fonti ardua) si sono affiancate altre forme di messa in scena (soprattutto teatrali, e di teatro d'animazione) che gradualmente hanno finito per prevalere su di essa.

Le tracce più antiche sono lombarde e risalgono alla metà del Quattrocento: Poggio Bracciolini nelle

sue *Facezie* riferisce di «unum e grege cantorum qui gesta heroum decantant»; ancora il Muratori pubblica una nota di un anonimo cronista che, intorno al 1480, scrive di «sicut modo cantantur [sic] de Rolando et Oliverio»⁴².

Nei secoli successivi la tradizione più documentata dalle fonti storiche è quella napoletana. Secondo Benedetto Croce:

Pare che tali recite pubbliche di carattere epico fossero introdotte in Napoli nella seconda metà del quattrocento, ai tempi del Pontano, che nel descriverne una, pur cangiandone la materia da medievale in romana antica, nel dialogo *Aiztonitrs* dice che il costume era nuovo e venuto di recente dall'alta Italia (1936: 71).

Fa menzione per primo dei narratori epici Giambattista Vico, il quale nel capitolo dei suoi *Principj di Scienza nuova* (1725) dedicato alle "Pruove filologiche per la scoperta del vero Omero" riferisce: «osserviamo tuttavia uomini leggere l'*Orlando furioso*, o *innamorato*, o altro romanzo in rima a' vili, e larghi cerchi di sfaccendata gente li di delle feste, e, recitata ciascuna stanza, spiegarla loro in prosa con più parole» (ed. 1847: 250).

Sebbene la tradizione napoletana e le poche notizie su quella lombarda siano più antiche, dall'inizio dell'Ottocento la tradizione siciliana è la più copiosamente attestata e accuratamente descritta. La prima notizia è offerta da Paolo Emiliani Giudici, che racconta di aver assistito a Mussomeli (sua città natale, in provincia di Caltanissetta) negli anni della sua fanciullezza, tra il 1822 e il 1833, agli spettacoli di un "raccontatore":

Il raccontatore era un uomo ancor verde nella sua vecchiezza, di costumi semplici, ottuso ad ogni altro esercizio, ma fornito di un ingegno meraviglioso nell'espone. Il libro de' Reali di Francia gli serviva qual repertorio di schede, qual taccuino di note: ma egli modificava, cangiava, inventava nuove situazioni, stranissime e speciose avventure, disegnava nuovi caratteri, coloriva con tinte freschissime, e, senza che se ne accorgesse, improvvisava poemi [...] Riseppi poi che tal costume era comune a molte terre interne dell'isola, e anco mi venne fatto vederlo in Palermo nel basso popolo. Vidi in varie città uomini che peregrinando da un punto all'altro della provincia, fanno tutt'ora il mestiere di cantastorie (1855: I, 397).

Il racconto di Vincenzo Linares "Mastro Pasquale", pubblicato nel 1834 e rititolato nella successiva edizione del 1840 "Il contastorie", è incentrato appunto sulla figura di un contastorie:

«È questi il noto maestro Pasquale, il narratore delle storie più piacevoli, che si sieno mai udite. Orlando, Rinaldo, Fioravanti, Rizzieri, *le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le audaci imprese* ei canta» (1840: 77)⁴³. Pitre nel 1889 riferisce a sua volta di:

un cieco, notissimo particolarmente al Borgo [quartiere popolare di Palermo], e da tutti chiamato [...] Cumpari Vannettu [...]; ma i versi non eran cantati, come altra volta mi accadde di udire, e come mi è stato ripetutamente confermato, ma declamati con una certa solennità e accompagnati da movimenti rapidissimi ed agilissimi che egli faceva con una sua inseparabile canna americana [...] imitando gli assalti de' guerrieri della storia (1889: I, 220-221).

Si tratta senza dubbio di uno di quei contastorie palermitani, ancora attivi fino agli anni Sessanta del Novecento, che due ore al giorno, in una piazza di città, raccontavano un episodio del ciclo carolingio. Peppino Celano, nato a Palermo nel 1903, uno degli ultimi interpreti della tradizione, noto più e meglio degli altri suoi antecedenti e contemporanei per essere stato conosciuto e registrato da Roberto Leydi e da Antonio Pasqualino, era un professionista dello spettacolo popolare: prestava voce e braccia pure agli spettacoli del teatro di marionette, e recitava per il teatro dialettale⁴⁴, seguendo il filo narrativo di un testo redatto nel 1858 dal maestro elementare palermitano Giusto Lodico (*Storia dei Paladini di Francia*, Palermo, stamperia Gaudiano, 1858, 4 voll.), che provava a riunire in un unico ciclo coerente le gesta dei Paladini di Francia, compendiando tutti i testi noti, dalla *Chanson de geste* ai poemi cavallereschi del Quattrocento e del Cinquecento. La narrazione, non cantata ma recitata con l'andamento cantilenante e tendenzialmente monocorde che è spesso proprio dell'epica, si dispiegava pianamente, con qualche traccia dei procedimenti compositivi più propriamente ed evidentemente orali (l'elencazione ad esempio, o l'uso intensivo degli epiteti)⁴⁵ e con impennate su effetti coloristici (la voce melliflua di Gano di Magonza, o quella acuta e "gentile" di Angelica). Ma all'arrivo dell'eroe l'andamento piano si spezzava: il suo nome veniva pronunciato marcando fortemente gli accenti tonici della parola, introducendo un registro che Antonio Pasqualino (Pasqualino 1992: 225) ha definito "scansione", in opposizione alla "declamazione" normale del testo. Questo andamento tornava, con maggiore evidenza, nelle scene di battaglia: la scansione ritmica delle sillabe, via via più serrata e concitata, frammentava le parole fino a sopraffare il senso del testo. Questa la descrizione che ne ha fatto Antonio Pasqualino:

Il [...] registro che abbiamo convenuto di chiamare "scansione" viene usato per i momenti più eccitanti dell'azione, principalmente per i combattimenti. È caratterizzato da una particolare evidenziazione di alcuni accenti, che sono seguiti da pause che interrompono le parole e sono lunghe come quelle che normalmente dividono una parola dall'altra, mentre le pause limitanti le parole precedente e seguente sono ridotte o abolite. Pause più lunghe dividono il testo della scansione in gruppi di parole che chiamerò versi, con un numero di sillabe che non è costante, ma in genere si mantiene fra otto e quattordici, ed è molto spesso di dodici. La maggior parte di questi versi hanno un accento forte e due deboli. Alcuni versi hanno una coda di altre poche parole, pronunciate rapidamente, con un contorno calante. Questa è la configurazione più frequente. Un abile impiego di accenti meno ravvicinati o più concentrati, e una maggiore o minore differenza di evidenziazione degli accenti vicini permettono una raffinata modulazione dell'eccitazione (1992: 226).⁴⁶

Una fonte ottocentesca menziona diversi *cupidi* attivi a Venezia e a Chioggia, e fornisce la trascrizione di un testo che contiene un episodio di battaglia. La tradizione veneta si è interrotta prima che potesse essere documentata in registrazioni audio (le ultime notizie sono degli anni Venti del Novecento)⁴⁷: non è possibile sapere se anche là si praticasse una scansione del genere di quella impiegata in Sicilia. Ma il testo della battaglia mostra notevoli analogie con quelli siciliani, e pare prestarsi bene a una recitazione concitata, con strutture ritmiche scandite. Eccone un frammento:

El xe andà sul monte, e 'l ga batuo el corno che gera fato d'un dente solo d'elefante, e 'l lo bate tanto forte, che 'l corno se ga roto in do tochi, e Orlando che da quando el gera nato nol gaveva mai sparso sangue, per lo sforzo tanto grande quela volta ghe xe vegnuo fora sangue da la boca, dal naso e un poco anca dai ochi.⁴⁸

Anche qui, come ha osservato Pasqualino a proposito della scansione siciliana, il testo pare suddividersi in gruppi di parole che si possono definire versi, ricchi di assonanze (monte-dente-elefante; sangue-grande) utili alla esecuzione ritmata. Il respiro è di un numero variabile tra le sei e le otto sillabe, con un prolungamento dell'ultimo "verso", nell'uscita dalla concitazione, come in Celano:

El xe andà sul monte,
e 'l ga batuo el corno
che gera fato d'un dente

solo d'elefante,
 e 'l lo bate tanto forte,
 che 'l corno se ga roto
 in do tochi, e Orlando
 che da quando el gera nato
 nol gaveva mai sparso sangue,
 per lo sforzo tanto grande
 quella volta ghe xe vegnuo
 fora sangue da la boca,
 dal naso e un poco anca dai ochi.

Rodolfo Renier (Renier 1883: XXI) nel commentare lo scritto di Guido Fusinato aggiunge altre interessanti notizie:

Questo vecchio, ora defunto, era illetterato, e con una memoria veramente prodigiosa narrava al popolino le sue storie, alcune delle quali lunghissime, come i Reali di Francia, che a due ore al giorno occupavano un buon mese. La storia della rotta di Roncisvalle, che il Fusinato riferisce, ha particolari assai notevoli, specialmente la morte di Orlando e quella di Gano, che si discostano dalle redazioni scritte. Il fatto avrebbe importanza grandissima, come il Fusinato giustamente osserva (p. 178), se si riuscisse a provare che questi racconti passarono oralmente di bocca in bocca dagli originali franco-veneti. In questo articolo si danno notizie anche su altri cantastorie di Chioggia, fra i quali va segnalato un Pispo, ancor vivo, che pone le sue cure nel rifare i racconti che gli pervennero manoscritti, e nella narrazione non rifugge dall'inventare episodi (p. 181-183). [...] non è vero, come il Fusinato afferma, che i cantastorie chioggiotti si chiamino tutti cupidi. Questo nome fu dato a Vincenzo Veronese, che credo da identificarsi col Vincenzo Ballarin del Fusinato, il quale verso il 1829 leggeva e spiegava in pubblica piazza l'Orlando furioso, l'Orlando innamorato, i Reali di Francia, il Guerin Meschino ecc. Questo Vincenzo fu il più celebre dei cantastorie chioggiotti e fu chiamato cupido, perchè i suoi di famiglia portavano il soprannome di cupidi. La memoria di Vincenzo è ancora viva tra quei buoni pescatori. Egli raccontava sempre in piedi, accompagnando i colpi di Rinaldo e di Orlando con una mimica teatrale, a cui corrispondeva col gesto tutta la turba ammirante congregata in circolo a lui d'intorno. Gli ascoltatori erano tutti uomini: le donne non usavano fermarsi, quantunque lo potessero. I racconti erano divisi in diverse parti, chiamate batùe, dall'uso di andar raccogliendo durante la pausa un centesimo da ogni ascoltatore. Essendo un giorno di festa arrivata a Chioggia la Sand, si fermò ad ascoltar questo cantastorie, e ne rimase così ammirata, che ne fece cenno in uno de' suoi romanzi, che al momento mi è impossibile il precisare. A ricordo dei viventi, il primo che abbia

trattenuto in questo modo il popolo chioggiotto fu un certo Tonon, cui accenna anche il Fusinato (p. 181). Questo Tonon non recitava, né leggeva; ma cantava il Tasso. Il Pispo ora vivente, che notai più sopra, lascia luogo ai rimpianti per il perduto Cupido. Egli oramai usa attenersi di preferenza a fatti moderni, fra cui specialmente le guerre di Napoleone.

Una incisione di Bartolomeo Pinelli (in Rossetti 1985: 183), intitolata "Uomo che canta le Istorie, la Domenica, ai lavoranti di Campagna, sulla piazza Barberini, in Roma", datata 1821, mostra al centro di una folla di ascoltatori un uomo che declama, il braccio destro levato in alto. Alla cintura ha appesi una quantità di fogli volanti; con la mano sinistra regge un tamburello. Il tamburello non è strumento da cantastorie: i quali usano, pressoché ovunque, strumenti a corda, utili a intonare il loro recitativo. È più verosimile, sebbene non documentato da alcuna fonte letteraria, che accompagnasse la recitazione dai contorni ritmici marcati del *cuntu*; la quale del resto era accompagnata in Sicilia e a Napoli – e questo è ampiamente documentato da tutte le fonti, dall'agitare una spada di legno o una verga e, in Sicilia, dalla percussione del piede sul suolo a marcare il ritmo della declamazione. Certo in assenza di registrazioni sonore e di descrizioni specifiche non si può affermare con certezza che i cantastorie a Napoli o a Roma impiegassero la "scansione" nelle fasi concitate della narrazione. I riferimenti allo stile della declamazione dei cantastorie napoletani forniscono alcuni indizi, troppo deboli per esser certi. Nell'opera *Napoli in miniatura* di Mario Lombardi (1847) è così raffigurato un cantastorie:

con un paio di occhiali sul naso, e con in mano un sudicio scartafaccio con voce or alta or piana, or tenera or furibonda, insomma con spontanea declamazione ripeteva agli attoniti ascoltanti le geste di Rinaldo, il furore di Orlando, non che le rodomonterie degli altri erranti cavalieri tanto turchi quanto cristiani. [1947: 294]

Anche Renato Fucini (noto con lo pseudonimo Neri Tanfucio) ha fatto cenno (in Fucini 1878) allo stile di declamazione dei *rinaldi* napoletani:

a lui, Rinaldo, gli endecasillabi paiono corti, onde ha preso addirittura il patentino per poter declamare anche in tempo di divieto, e aggiunge e allunga, e accomoda di suo, in un modo così sublime, che il Tasso nelle sue mani diventa tutt'altra cosa

E ancora Pio Rajna (1878):

Il Rinaldo Tore cita di memoria. Egli racconta in prosa le storie che ha letto sui libri, datigli, per solito, a prestito dai suoi colleghi, meglio forniti di suppellettili. Alla prosa si frammischiano versi, i quali devono essere per lo più reminiscenze della lettura. Parrebbe tuttavia che ne foggia pur di suo capo, all'improvviso; almeno c'è ragione di sospettarlo. Ché io udii esporre da Tore una parte del Buovo d'Antona, divenuto per lui di Nantona, e nel poema ben noto non trovo nulla che risponda a questo distico, messo in bocca all'eroe, quando il cacciato Dodone è venuto con re Pipino ad assediare dentro la sua città: - *Al campo sol soletto questa notte voglio andare, / e tutti i Maganzesi questa notte voglio impiccare.* - Quel che è certo si è, che il senso ritmico si dà a conoscere a Tore ancora meno meticoloso che nel suo semiomonimo del Molo, nel quale si mostra già insofferente di certi legami.

Ha scritto Roberto Leydi:

Nell'impeto del *cuntu* la frase si spezza, la parola si rompe, le sillabe si raggruppano secondo comunioni illogiche che paiono resuscitare un'incredibile metrica quantitativa (1970b: 14).

Ma se certo della metrica quantitativa la "scansione" dei contastorie non ha, appunto, la "quantità" (cioè l'aggregazione di sillabi brevi e lunghe in misure date), assolve tuttavia a funzioni analoghe, ed è verosimile che dalla metrica antica discenda, che ne sia una trasformazione, o più probabilmente che appartenga a un sostrato condiviso di tecniche declamatorie di antica origine. Gli storici della versificazione, da Antoine Meillet a Mihail Gasparov, ritengono che «nella versificazione indoeuropea più antica prima dello sviluppo della metrica quantitativa fossero dominanti non i tratti tonici, bensì quelli sillabici» (Gasparov 1993: 52-53)⁴⁹. I quali tratti sillabici caratterizzano la "scansione" dei contastorie. È evidente che, come ha scritto Sergio Bonanzinga:

la tecnica performativa dei contastorie non può essere il risultato di una stilizzazione recente. L'adattamento dei timbri vocali e delle posture del corpo allo sviluppo degli intrecci, l'agitare una "spada" di legno per enfaticizzare contrasti e duelli, la percussione del piede per marcare il ritmo della declamazione e, soprattutto, la particolarissima scansione fonico-ritmica adoperata dai palermitani per rappresentare le battaglie rinviano infatti a una *koinè* del racconto orale diffusa dai Balcani al Nord Africa (2004: 27).

Il "genere concitato" impiegato da Monteverdi nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (dalla

Gerusalemme liberata del Tasso, Canto XII; "note ribattute da voci e strumenti unite a sillabazione frenetica e con fitte ripetizioni interne di un testo 'contenente ira et sdegno', come il compositore scriverà nella prefazione al suo *Libro ottavo*", nella descrizione che ne fa Paolo Fabbri)⁵⁰ ricorda la "scansione" dei contastorie siciliani così da vicino che è impossibile pensare ad una coincidenza:⁵¹ è da ritenersi che quella di Monteverdi fosse una sorta di nobilitazione di uno stile, di un modo di declamare le vicende dei paladini di Francia nota, nel Seicento, anche fuor di Sicilia (e, se la scansione esisteva in Veneto e in Lombardia; se, come è probabile, i narratori attivi a Ferrara e in Toscana nel Cinquecento e nel Seicento – che le cronache collocano in luoghi incerti tra la declamazione e il canto – la praticavano loro pure, sarebbe strano che il compositore, nato a Cremona e attivo a Mantova e a Venezia, non avesse avuto familiarità con essa). Monteverdi, certo, esplicitamente intendeva ricostruire pratiche antiche, utilizzando, per il concitato, il genere pirrico. Così esplicitamente dichiara nell'introduzione all'ottavo libro di *Madrigali guerrieri et amorosi* (Venezia 1638):

et sapendo che gli contrarii sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve avere la bona musica (come afferma Boezio, dicendo: "musicam nobis esse coniuctam mores vel honestare vel evertere"), perciò mi posi con non poco mio studio et fatica per ritrovarlo, et considerato nel tempo piricchio che è tempo veloce, nel quale tutti gli migliori filosofi affermano in questo essere stato usato le saltationi belliche, concitate, et nel tempo spondeo tempo tardo le contrarie, cominciai dunque la semibreve a cogitare, la qual percossa una volta dal sono, proposi che fosse un tocco di tempo spondeo, la quale poscia ridotta in sedici semicrome, et ripercosse ad una per una, con agiontione di oratione contenente ira et sdegno, udii in questo poco esempio la similitudine del affetto che ricercavo

Ma il ricorso ad aspetti delle culture rurali, popolari, esotiche era strumento assai frequentato della rievocazione dell'antichità. E Monteverdi era attento alle pratiche musicali del presente, popolari ed esotiche. Lo testimonia, tra l'altro, una sua lettera a Giovan Battista Doni, del 2 febbraio 1634, nella quale scrive:

Quello che ho visto io, già trenta anni fa, in Mantova, tocco e fatto da un tal arabo che all'ora veneva da Turchia (e questo era loggiato in corte di quella Altezza di Mantova, mio signore), era una

cettera dela grandezza dele nostre, cordata con le stesse corde e parimente sonata, la quale aveva questa differenza che il coperto di essa era mezzo di legno da la parte di sotto, ben tirata e incolata intorno ad esso cerchio dela cettera; le corde dela quale erano attaccate ben sì al cerchio di sotto di essa cetera e si appoggiavano sopra al scanello, quale era posto nel mezzo di essa carta pecora; e il deto picciolo dela mano dela penna facendo ballare la detta carta pecora mentre toccava le armonie, esse armonie uscivano con il moto del tremolo, che rendevano un gratissimo effetto. Altro di più novo non ho udito, al mio gusto.⁵²

La memoria della declamazione orale del testo, peraltro, informa di sé l'intero "Combattimento", e non solo il momento del duello: «This is evident from the very beginning: in the first four lines Monteverdi emphasizes Tasso's seech-rhythms, declaiming the text on a reciting tone and using melodic inflections only for cadential formulas» (Ossi 2003: 232).

I modi della narrazione epica, nelle attestazioni orali e in Monteverdi, si collocano a breve distanza sui due crinali del confine tra piazza e corte, tecniche orali e testi scritti, prosa e poesia, recitazione, più o meno intonata, e canto. Il *cuntu* come la narrazione napoletana dei *rinaldi* o quella dei *cupidi* di area veneziana non sono accompagnati da strumenti: soltanto l'incisione romana di Pinelli mostra un tamburello in mano al narratore. Le fonti dal Quattro al Seicento, collazionate e valutate da Paolo Russo (in Russo 2004), raccontano di un'area sfumata di transizione tra canto e recitazione, a voce sola o accompagnata⁵³. Non occorre qui riportare per intero la sua documentazione, né riproporne per esteso l'analisi: è sufficiente ricordare come Giovanni Cieco da Parma, attivo alla corte di Ferrara, nel 1468 «dixe maravigliosamente più dell'usato» e «diceva la rima a la improvvisa»⁵⁴. Lapacino da Firenze nel 1479, lui pure, «dice in rima»; nel 1506 «Sanazar spagnolo dice a lo improvviso», come Cesare da Fano nel 1538 e Giacomo da Goito nel 1541⁵⁵. Ma si ricorda pure come Ippolito di Ferrara, negli anni Trenta del Cinquecento, «Facendosi dar la lira e sopra di quella parlando [...] esprimesse in ventuna ottava i sentimenti del suo animo»⁵⁶.

Paolo Russo ha scritto (2004: 40):

Certamente il confine tra declamazione e canto era altrettanto labile del confine tra piazza e corte, come dimostrano svariate cronache coeve dove è difficile decidere con certezza cosa alluda al canto e cosa alla sola recitazione. Giovanni Battista Doni parla di azioni cantate in stile recitativo; Marin Sanudo negli anni '20 e '30 del Cinquecento racconta che "in Terranuova dove

si leze pubbliche, uno fiorentino poeta venuto in questa tera a la Sensa, chiamato lo Altissimo, ma il nome proprio è [Cristoforo fiorentino], monto in cariega facendo adunar gran numero di auditori tra li quali io, Marin Snudo, vi andai con Gasparo di la Vedova; il qual recita versi a l'improvvisa, uno sona la lira e lui recita.⁵⁷

Pio Rajna, nel descrivere la narrazione di tal mastro Cosimo, *rinaldo* a Napoli nell'Ottocento, nota:

La declamazione è fatta in tono acuto, con una tal quale cantilena, di cui, naturalmente, mi è impossibile dare un'idea. Quelle inflessioni caratteristiche, che non costituiscono un canto, ma pur vi s'accostano, egli deve di sicuro averle apprese dai suoi predecessori (1878: 567)

Così anche la cronaca, del 1892, di un *cuntu* catanese (confermata del resto dai documenti sonori siciliani del Novecento):

La sua voce suona cadenzata e monotona, se non fosse qualche grido di dolore o qualche minaccia e bestemmia che a volte ne rompe l'uniformità de tono; le parole gli escono raggruppate in periodetti quasi sempre uguali, che si succedono con una regolarità automatica a guisa d'un canto fermo, espediente questo – come ognuno sa – comune ai contafavole ed ai banditori di ogni tempo per agevolare la memoria e quindi anche l'esposizione orale.⁵⁸

Ancora, Giuseppe Pitre (1889: I, 179) riporta una lettera del suo corrispondente Corrado Avolio, datata al 6 novembre 1875, nella quale si dice di una "Storia dei paladini" ascoltata da

un contastorie che aveva appreso il *cuntu* di Rinardu in prosa scontando non so che pena nel bagno di Noto; il qual contastorie la recitava declamando, ed arrivato ad un certo punto cantava la prima delle ottave; poi, continuando il racconto, cantava la seconda, e così intercalando prosa e poesia, declamazione e canto, finiva il suo *Cuntu*.⁵⁹

La denominazione «*cuntu* di Rinardu», l'assenza, nella descrizione di Avolio, di accompagnamento strumentale, il fatto che la narrazione sia "in prosa" conducono a escludere che si trattasse dello spettacolo di un cantastorie (che è cantata, in versi, con accompagnamento di chitarra). Ma anche *cuntu* e *cantu*, storia recitata dal contastorie e storia cantata dal cantastorie si collocano a distanza ravvicinata sul confine tra declamazione e canto: ad una melodia intonata con stile quasi declamatorio, nello stile dei cantastorie siciliani, si alternano delle parti, più brevi,

in cui l'accompagnamento strumentale è sospeso, e la voce abbandona il canto in favore di una declamazione monotonica. Dalla quale poi si torna, con una transizione sfumata, all'intonazione. Anche a Venezia la tradizione recitata coesiste con quella cantata; qui pure la transizione tra testo in prosa e testo in versi, tra narrazione e canto appare alquanto sfumata⁶⁰.

I *rinaldi* napoletani (gli unici che, secondo le fonti, impiegassero in scena dei testi scritti) sembra, dalle poche trascrizioni che ne sono state fatte, che recitassero parti di poemi (soprattutto la *Gerusalemme liberata*), talvolta con una sostanziale aderenza al testo scritto, talaltra facendo ricorso a proprie trascrizioni, riadattamenti, manipolazioni, collazioni di lacerti dell'Ariosto, del Tasso, di altri⁶¹. Mantenendo le parti in prima persona, in italiano, chiosate da commenti in terza persona, in dialetto:

- Ma no, non lo farà (*se ne vene a di' chillo sfelenze i saladine*), non lo farà: prevenirò me tutti chisti embi.

- E li disegni di loro, e sfogherommi, abbieno (*Se vuleva sfogà a raggia ill'anema soja, stu cane!*).

- L'ucciderò tutti, faronne acerbi scembj (*Che puozze morì accise tu, 'nfamone!*)

- Svenerò i figli colle loro madri in seno (*I vuleva scannà i vene! Accussì avria succedere che creperebbe mammata, cane 'i sarracine rinnegate!*)

- Arderò tutti li loro alberghi e insieme li tembj (*pecché non ce restasse cchiù né a magnà né a durmì pi Cristiani, abbruciava i taverne, i lucanne, i lupanare 'nsine a casa i nostro Signore. – A te, guagliò! Uhe! t'aggio ritto; abbascia a scazzetta a u nomme du Signore, o te caccio l'anema ... Bravi, accussì! spaccatela a capa a chillo mucкусиello i galera*).

- Ed io arderò li diebbiti in coppa alli roghi (*pè nun pagà a niciuno, avite capito!*), e alli morti fieno (*li vuleva da' u fieno! trattà i morte comme à ciucce!*)

E in quel loro sandissimo Sepolcro in mezzo alli voti.

Vittime prima farò di tutti li sacerdoti (*doppo accise a tutti, vo' accidere prima li prievete! che figli 'nfame avevane a essere a gente a chilli tempi. E chisto era lu Re! Figurammece chilli vajassune i suddete!*)⁶²

Nelle tradizioni siciliana e veneziana il testo è narrato liberamente, in una prosa scandita (salvo nelle fasi di battaglia, in cui la scansione coagula metricamente grumi di sillabe), senza l'ausilio di un testo scritto; il racconto è in terza persona; solo occasionalmente viene proposta la prima persona, per lo più in brevi passi di dialogo, che subito tornano a cedere il passo al ruolo del narratore. Così nell'esempio ottocentesco veneziano riportato da Guido Fusinato:

Orlando no ga fato gnente, perché el gera impenetrabile ne le armi come ne la carne. “Hai forse rinegato la fede di Cristo”, cria Orlando. “No, son ferio a morte, cognà mio”, dise allora Olivieri: “xe sta Arpalista che m'ha ferio a tradimento; oramai no ghe xe più speranza per mi; portame dunque dove ghe xe più zente, che almanco possa fare vendeta.” E allora, uno con Altachiara, l'altro con Durlindana i se mete a far strage, che ghe ne resta morti tanti che se pol dir, e fra questi anca Grandonio.⁶³

E ancora Peppino Celano, a Palermo, nella registrazione di Leydi del 1963:

vulia iccari u scudu pi mpugnare da spada a due mano ma nello stesso tempo uno e l'avutru davano corpa senza piatà si misero nuovamente a ripararsi rutiavano di spade Ollando dicia “Sia maledetta la sorte empio vile ladrone” Rinaldo diceva “Arrenditi perché ti rompo le ossa occhi storti ri casa du diavolo”.

Anche in Monteverdi la vicenda è descritta dalla voce di un narratore, non è recitata dai protagonisti⁶⁴. E non soltanto il concitato, ma anche lo stile declamatorio ereditato dalla tradizione orale (nella quale giova ad “agevolare la memoria” e il fluire della composizione estemporanea)⁶⁵ sono utilizzati solo dalla voce del narratore:

In contrast with the economy of the narrator's part, Tancredi's and Corinda's lines are characterized by a considerably greater degree of melodic activity. [...] The restraint with which Monteverdi treats the narrative, when compared with the relative freedom of the other parts, emerges as the chief musical ingredient in the composer's subtle rendering of the interaction between narrative and drama that pervades the *Combattimento* (Ossi 2003: 236).

Un esempio poco noto che si colloca in qualche modo tra Monteverdi e la “scansione” del *cuntu* – perché è cantato e non recitato, è legato alla Sicilia, è relativamente antico ed è contenuto in una raccolta di canti popolari e popolareschi – è l'aria “Canto l'armi pietose” rubricata al numero XXX del trattato di versificazione comparata italo-francese dell'abate Antonio Scoppa, pubblicato nel 1814⁶⁶. L'aria, il cui testo è tratto dalla prima stanza del Canto I della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, si sviluppa su una melodia di marcato sapore popolare e, si direbbe, di ascendenza siciliana. L'ansimata successione semicrome/croma puntata/pausa/croma su “capitano”, con un singulto di terza minore discendente, poi le semicrome ribattute

e affannosamente declamate su un insistito La, con qualche oscillazione di semitono, su “che il gran sepolcro liberò di Cristo” rimandano a una concitazione affine a quella del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (vedi sotto).

La “scansione” dei contastorie si iscrive, si diceva, in una *koiné* dell’epica orale di ampia diffusione. Un esempio a me direttamente noto viene dal Kosovo. Il canto epico, in quell’area, più soggetta all’influenza culturale turca, non è a voce sola e accompagnato dal *gusle*, come accade più a nord, nell’area estesamente indagata da Parry e Lord, ma viene accompagnato dal *cifteli*, un liuto a manico lungo di derivazione turca, o, spesso, da un insieme strumentale composto da *cifteli*, *sharki* (altro liuto a manico lungo, di maggiori dimensioni e diversamente incordato)⁶⁷, violino, fisarmonica, a volte tamburello. Accade, come in Albania settentrionale Serbia Montenegro, che si canti a voce sola. Di solito però le voci sono due, e cantano un verso a testa (o la seconda ripete il verso cantato dalla

prima)⁶⁸. I profili ritmico-melodici utilizzati, come avviene in tutto il canto epico dei Balcani, sono tre: uno utilizzato per i versi d’apertura e di chiusura, uno su cui si intona la recitazione dell’intero canto, il terzo impiegato per dar conto della concitazione, soprattutto nelle scene di battaglia. Qui il maggiore sviluppo dell’accompagnamento strumentale e l’uso delle due voci che si incalzano contribuiscono a uno sviluppo peculiare del concitato, che vede, come in Monteverdi, la suddivisione delle durate, «affidate a un corpo di strumenti», in semicrome ribattute, mentre le voci declamano con modi «lacerati e affranti» i versi «frantumati» in modo «ansimante»⁶⁹. Certo i cantori dell’odierno Kosovo non conoscono i *Madrigali guerrieri e amorosi*, né Monteverdi, è da ritenersi, conosceva direttamente il canto epico dei Balcani centrali. Conosceva però, per averli sentiti sulle piazze d’Italia, i contastorie, e conosceva la musica turca. È da ritenersi che la più ampia strumentazione e l’elaborazione vocale delle tecniche della “scansione”, pur in ambienti così diversi, abbiano condotto a risultati sorprendentemente affini.

Ritornello su cui si cantano i versi del Tasso
(Scoppa 1814, vol. II, p. 25 dell’appendice di “Tavole musicali”)

Canto l'arme pietose, e il ca - pita-no, ch'il gran se-pol-cro liberò di Cristo: molto egli-prò col-senn e colla - mano, molto soffrì nel glorio oso acquisto.

Note

¹ Si vedano soprattutto: Chilesotti 1889; Ungarelli 1894; Collaer 1965; Pirrotta 1981, 1984, 1987; Leydi 1981, 1987, 2008; Magrini 1986, 1992; Agamennone 1986; Staiti 1987, 1990, 1997, 2002; Macchiarella 1995. In questa prolungata e sedimentata attenzione, nella specifica attenzione per le dinamiche culturali, per lo scambio tra livelli e ambienti culturali diversi sta uno dei principali contributi che le metodologie elaborate dall’etnomusicologia italiana possono offrire alle scienze storiche ed etnografiche nel loro complesso.

² Questa specifica riflessione sul contributo delle forme di tradizione orale all’elaborazione di linguaggi mu-

sicali di tradizione scritta – limitata a un periodo della storia della musica italiana – non si occupa specificatamente di altre relazioni intercorse tra i due insiemi: in particolare del modo in cui le forme di pensiero scritte hanno influenzato le musiche orali. Ma occorre chiarire che anche le forme orali qui prese in esame sono a loro volta state influenzate, anche in epoche precedenti, da forme scritte: la relazione certo non si origina nel corso del Cinquecento né conosce una sola direzione. Qui si prende in considerazione una fase precisa, un aspetto soltanto di questa ben più ampia relazione.

³ Si vedano, a questo proposito, Staiti 1990, 1997, 2000.

⁴ In Italia la polivocalità paraliturgica – e le relazioni che essa intrattiene con i repertori di tradizione scritta – è stata indagata piuttosto estesamente e approfonditamente. A proposito delle relazioni con la letteratura musicale del Seicento si veda soprattutto Macchiarella 1995.

⁵ Si veda Cardamone 1981: 5-7. «Colonia's publication was intended to be the first of a series, according to its title: *Canzone villanesche, novamente stampate. Libro primo*. It is certain that the print originally consisted of three partbooks, since the woodcut on the title page depicts three farmers labeled BAS., CAN., and TEN., in that order. However, only two of the partbooks, cantus and tenor, have survived» (Cardamone 1981: 7).

⁶ Si vedano Cardamone 1981: I, 34 e Bianconi 1986: 345-346. Si è variamente discusso sul rapporto tra le composizioni “alla villanesca” e le autentiche musiche dei villani cui esse intendevano ispirarsi. Lorenzo Bianconi rintraccia nell'autobiografia di Thomas Whythorne, un musicista inglese che negli anni dal 1553 al 1555 viaggiò per l'Italia, un passaggio di raro interesse, nel quale il trasferimento dalla tradizione orale contadina ai musicisti professionisti di città pare articolato chiaramente ed esplicitamente: «In the higher part of the realm of Italy is a country named the kingdom of Napolis [...] The uplandish or country people of the which country have a certain kind of music, the which differet from all others in Italy. And although in the composition thereof (they being but of three parts), there be faults and errors; yet for the pleasant strangeness of the trade of them, divers musicians have not only amended them and made them into four parts, but also divers other musicians, imitating of that music, and have made of their like unto theirs» (cit. in Osborn 1962: 148).

⁷ Sulla Girometta si veda Leydi 2008: 220-226; sul Ruggiero Staiti 1987; sulle pastorali natalizie Staiti 1997 e Bonanzinga 2006: 102-110.

⁸ Un esempio paradigmatico di queste tecniche – e del grado di complessità che possono raggiungere – su territorio italiano si trova nel repertorio professionale delle launeddas, in Sardegna, descritto e analizzato in modo esemplare in Weis Bentzon 1969.

⁹ Maugars 1993: 13. Il passo è riportato anche in Dolmetsch 1946: 468. Si veda anche Macclintock 1982: 120.

¹⁰ Triplo clarinetto sardo, nel cui repertorio professionale le tecniche di incatenamento paratattico delle variazioni raggiungono un livello di estrema sofisticazione. Si veda Weis Bentzon 1969.

¹¹ Vale bene a descrivere la fluttuante identità delle diverse possibili declinazioni del rapporto tra poesia e modelli melodici una valutazione espressa da Ernesto

De Martino e riportata in un saggio di Diego Carpitella, relativa alle loro ricerche in Basilicata: «Criterio fondamentale a cui si è ispirata la spedizione nella raccolta del materiale è che testo letterario, melodia, interpretazione del cantore (o dei cantori), occasione del canto, condizioni materiali di esistenza su cui il canto nasce, formano una concreta unità, che bisogna certamente distinguere e articolare nei suoi momenti se si vuole comprendere e valutare il prodotto culturale, ma che sono momenti di una stessa unità culturale, distinguibili senza dubbio, per effettuare la comprensione, ma non isolabili astrattamente. Come espressione culturale il canto popolare non è valutabile dal punto di vista della “pura” poesia o della “pura” musica, perché in esso poesia e musica non si sono costituite come mezzi autonomi di espressione; e neppure il canto popolare è separabile dalla persona del cantore o dall'occasione del canto, perché in esso il rappresentare mentale della poesia letteraria, il rappresentare sonoro della musica colta e il rappresentare visivo dell'azione drammatica non sono ancora nati a distinzione. Infine poiché il canto popolare esprime un certo modo di esistenza è necessario conoscere tale modo se si vuole comprendere il canto» (Carpitella 1952: 547, cit. in Giannattasio 2011: 1106-1107n).

¹² L'esemplare trattazione di Maurizio Agamennone sui modelli melodici dell'ottava rima, sulle varianti locali e individuali e sui rapporti con la tradizione scritta del recitativo (Agamennone 1986) può servire da modello per un'indagine più ampia, in parte abbozzata nelle pagine che seguono.

¹³ La bibliografia sull'argomento è assai ampia, e di qualità disomogenea. Tra i contributi di maggiore rilievo Agamennone 1986, Kezich 1986, Ricci 1987, 2001, 2002 e 2003, Cirese 1988, Kezich e Sarego 1990, Arcangeli, Palombini e Pianesi 2001.

¹⁴ La distinzione tra canto narrativo e canto lirico viene formulata nell'Ottocento; la sua esplicitazione analitica si deve a Costantino Nigra, che attribuiva al settentrione (“Italia superiore”) il canto narrativo (da lui detto “canzone”) e all'Italia centrale e meridionale (“l'Italia inferiore”) il canto lirico (da lui denominato “strambotto” o “stornello”). Si veda Nigra 1957: I, xliv-xlv. La definizione letterale di “canto lirico-monostrofico”, che si trova in Barbi 1911 (si veda anche Bronzini 1956-61), viene comunemente impiegata fino agli anni Ottanta del Novecento; dopo tende a cadere in disuso perché ritenuta troppo rigida: anche nel canto non-narrativo vi può essere consequenzialità e necessaria concatenazione tra le strofe (già in Leydi e Mantovani 1970: 176 si legge: «È una di quelle categorie artificiali che sono state utilizzate dai folkloristi per classificare la poesia popolare»). Ancora nell'edizione 1996 dell'*Enciclopedia della Musica Garzanti*, alla voce “lirico monostrofico, canto” è scritto: «denominazione convenzionale di un genere di canto popolare italiano in cui ogni

singola strofa ha un valore poetico compiuto e autosufficiente. È generalmente in endecasillabi (con due eccezioni regionali, il Friuli e la Sardegna, dove si impiegano altri metri), e si suddivide in diversi sottotipi, a seconda delle definizioni regionali e della struttura strofica: i più noti sono lo *strambotto*, il *rispetto*, lo *stornello*».

¹⁵ Sui mediatori professionali e sulla vicenda dei cantastorie, anche per una più ampia ricognizione bibliografica, si veda Leydi 2008: 202-217.

¹⁶ Così Bembo: «Sono regolate altresì quelle, che noi Ottava rima chiamiamo per questo, che continuamente in otto versi il loro componimento si rinchiude; e queste si crede che fossero da' Ciciliani ritrovate, come che essi non usassero di comporre con più che due rime, perciò che lo aggiugnervi la terza, che ne' due versi ultimi ebbe luogo, fu opera de' Toscani» (1525: II, 72).

¹⁷ Questi e altri materiali sono raccolti in un ampio lavoro di ricognizione bibliografica e di disamina delle fonti storiche della poesia estemporanea dell'Italia centrale, ad opera di Giulia Giannini (vedi Giannini 2011).

¹⁸ Se la circolazione dei testi cavallereschi è ampiamente documentata dalla letteratura sulla poesia improvvisata, lo è assai meno quella dei versi di Dante Alighieri o di Francesco Petrarca. Testimoniata però da un uso ancor oggi presente, soprattutto in Toscana e nel Lazio. Per quanto riguarda l'Alighieri si veda anche Haraszti, ove si ricorda come Gioacchino Rossini nel terzo atto dell'*Otello* abbia fatto cantare a un gondoliere un testo di Dante. E quando il librettista, Francesco Berio, gli fece notare che i gondolieri a Venezia cantavano i versi del Tasso, ma non quelli dell'Alighieri, Rossini rispose di esserne al corrente, avendo vissuto a Venezia (si veda Radiciotti 1927: I, 258, cit. in Haraszti 1955: 22). Al presente parecchi tra i cantori di poesia improvvisata di area toscana recitano a memoria parti consistenti della *Divina Commedia*, e la conoscono per intero.

¹⁹ Edizione moderna: Galilei 1967: 99.

²⁰ Cenni alla medesima origine del recitativo e dell'aria già in Haraszti 1955: 29-31.

²¹ Soprattutto Einstein 1911-12 e Einstein 1937; poi Ward 1957 e 1963; Haar 1981. Si veda Staiti 1987.

²² In più luoghi, con varianti: "S'io potessi veder quel ch'io non posso", ottava di autore sconosciuto (si veda Haar 1981: 41-43) e "Io diss'e dirò fin che viva", testo della seconda stanza del Canto XVI dell'*Orlando furioso* (si veda Tagliavini 1987: 258-259).

²³ "Misera a chi mai più creder deb'io", dall'*Orlando furioso* (stanza 37, Canto XXXII); si veda Haar 1981: 40-43.

²⁴ "Né giamai per bonaccia né per verno", dall'ottava "di Ruggiero" dell'*Orlando Furioso*; si vedano Haar 1981: 43 e Tagliavini 1987: 255.

²⁵ "Ricordati Pagan quand'uccidesti", dall'*Orlando Furioso* (stanza 27, Canto I); si veda Haar 1981: 41-43.

²⁶ "Io mi ricordo quand'ero bambina", stanza cantata da Rissolina, ne la *Barca di Venetia per Padova*, Venezia, 1605. Secondo Luigi Ferdinando Tagliavini (Tagliavini 1987: 249) "Nella prima edizione della Barca, priva di parte di basso continuo, la melodia è spoglia di qualsiasi sostegno armonico, offrendo così una realistica imitazione del canto popolare. Nella seconda edizione apparsa nel 1623, corredata del basso continuo, tale scarna semplicità è abbandonata e il canto si presenta accompagnato da un basso ad esso omoritmico, apparentato a quello del 'passemazzo moderno'". Nell'edizione del 1623, annota ancora Tagliavini (Tagliavini 1987: 250-251), "la stanza citata è seguita da una 'Seconda ottava all'improvviso nel liuto' con cui Orazio, altro personaggio della commedia musicale, 'risponde per la rima' sulla stessa melodia".

²⁷ Cit. in Agamennone 1986: 187-188n.

²⁸ Un elenco completo sarebbe impresa utilissima ed eroica, che non è stata ancora compiuta. In Tagliavini 1987: 259-260 si ricordano ancora Ubert Naich (1542), Stefano Rossetti (1560), Giaches Wert (1561), Andrea Gabrieli (1575). Al testo di Tagliavini si rimanda per i riferimenti alle loro opere.

²⁹ Si veda Tagliavini 1987: 257-258.

³⁰ Salinas 1598: 332, cit. in Tagliavini 1987: 243.

³¹ Salinas 1598: 341, cit. in Tagliavini 1987: 251. E Tagliavini ritiene la formula melodica riportata da Salinas apparentata a modelli vocali della tradizione orale dell'Italia centrale documentati, anche nei repertori natalizi, in Staiti 1990d.

³² Il riferimento a Banchieri riguarda un'aria da "ottava rima all'improvviso" contenuta nella *Barca di Venetia per Padova* (1605), di cui si riferisce a p. 249 del medesimo saggio. Le osservazioni sui repertori orali si fondano sulle trascrizioni di canto a braccio da registrazioni effettuate in Lazio, Toscana e Abruzzo tra il 1964 e il 1984, contenute in Agamennone 1986, cui Tagliavini fa riferimento.

³³ Si veda a questo proposito il bel saggio di Luigi Ferdinando Tagliavini sui "Modi di cantare ottave" già menzionato (Tagliavini 1987) che esordisce con la tradizionale (della musicologia) adesione alle teorie di Einstein sul "Ruggiero", ma compie poi una analisi dettagliata e approfondita – anche sul piano metrico – delle melodie

cinque-seicentesche da cantar ottave, sviluppando argomenti già esposti, sul versante etnomusicologico, da Maurizio Agamennone in Agamennone 1986. Le teorie di Einstein e dei suoi successori seguono un criterio di filiazione, da pagina scritta a pagina scritta, che non tiene conto della divulgazione orale di questi modelli melodici: “che il riferimento sia da cercare [...] nella stanza 61 del canto XLIV dell’*Orlando furioso* è fuor di dubbio, dato che la fonte più antica, la *Silva de sirenas* (Valladolid 1547) di Enriquez de Valderràbano, presenta il ‘discanto’ associato alle parole di tale stanza” (Tagliavini 1987: 251-252). Altrove (Staiti 1987) ho discusso le teorie relative al Ruggiero, dimostrando che si tratta di una formula di danza e non di un modello musicale destinato ad accompagnare il canto di un’ottava dell’Ariosto.

³⁴ Così avviene per i repertori di canto “a vatoccu” dell’Italia centrale. Ed è anche di notevole interesse il caso dei repertori della Sicilia nord-orientale di cui si riferisce in Magazzù 2000 (si veda anche Magazzù 2008): in quell’area il canto monodico, ove si sovrappone alla diffusione delle forme polivocali, non solo condivide con esse modelli melodici ma fa anche propria la spezzatura del verso che appartiene loro.

³⁵ Si veda quanto scrive Girolamo Ruscelli in Ruscelli 1558: cv-cvi, citato in Haar 1981: 34.

³⁶ In Haar 1986, capitolo “Improvisatori and their Relationship to Sixteenth Century Music”: 76-99, alle pp. 97-99, si fa riferimento a «improvisers, here better termed *cantastorie*», senza distinguere tra canto narrativo e improvvisazione di testi poetici, eventualmente valutando le intersezioni: evidentemente perché l’improvvisazione, per lui, si gioca sul terreno musicale, non su quello poetico. Improvvisazione melodica o, addirittura, improvvisazione dell’accompagnamento strumentale su una melodia “composta” da qualcuno: «the madrigals based on this use of the melody are, it seems to me, ‘composed’ arie with a tune heard intact but surrounded by changing accompaniment; in some settings the melody passes from voice to voice, giving each singer a chance to play the *improvvisatore*» (Haar 1986: 98).

³⁷ Per una storia dei significati del termine “aria” nella tradizione scritta Vincenzo La Vena rinvia ai seguenti scritti di Nino Pirrotta: Pirrotta 1981: 286-287; Pirrotta 1984: 286; Pirrotta 1987: 28-29; Pirrotta 1994: 71 e 123-124. In Hudson si legge: «The word *aria* does not refer here, as it s later, to a vocal piece [...] Originally *aria* meant ‘mode’, ‘scheme’, ‘manner’, or ‘way’, so that *aria di ruggiero* meant that whatever constituted the total design of the *ruggiero* was utilized in some way» (1981: 38).

³⁸ Nei vari saggi riuniti in Galletti e Roda 1987 si raccolgono segni di questa tradizione nelle narrazioni, nelle leggende, nei toponimi, nell’onomastica, nelle arti figurative.

³⁹ Secondo Guido Fusinato (Fusinato 1883), cit. in Russo 2004. Sulla tradizione veneta si veda anche Renier 1883.

⁴⁰ Sui “rinaldi” si veda Vico 1847 (I ed. 1730): 250, Pagano 1825 (I ed. 1783): 303, De Jorio 1832, Mayer 1840/42 (parzialmente tradotto in italiano in Croce 1948, cit. in Di Mauro 2011: 317-320, ove si menzionano dei “cantastorie” che a Napoli, per la strada del Molo, “declamavano versi dell’Ariosto o del Tasso”, o cantavano “con voce melodiosa”, servendosi scambievolmente “ora della lingua italiana, ora del dialetto napoletano”), e Bidera 1844, Dalbono 1858, Monnier 1861: 210-211, Jaccarino 1875, Rajna 1878, Del Balzo 1885: 63 e 68, Russo 1888: XI, Fucini 1986 (I ed. 1888), Di Giacomo 1914, tutti citati in Lombardi Satriani, Scafoglio 1987, e Rajna 1873; Rajna 1887; Croce 1936.

⁴¹ Ma anche due fonti di fine Ottocento si riferiscono al *cuntu* siciliano come al “conto di Rinaldo”: ONUFRIO 1882: 74 e CHIESI 1892: 324, entrambe citate da Guido Di Palma (Di Palma 1991: 37-38), che ne ricava una possibile filiazione della tradizione siciliana da quella napoletana.

⁴² Notizie riportate in Sordi, Caltagirone 1987: 125, ove si aggiunge, a rinforzare l’idea di un passaggio dalla declamazione al teatro (125-126): “Sono indicazioni sparse ma significative di un interesse popolare per le tradizioni carolingie che appare ben radicato in Lombardia come altrove. Anche qui, esso è sostenuto e rinnovato nel corso delle generazioni dall’intervento di varie forme di trasmissione e fruizione culturale: se infatti in Lombardia la figura del cantastorie (o contastorie) specializzato nel repertorio cavalleresco sembra essere scomparsa in età moderna, vi è invece straordinariamente diffusa, attraverso la lettura pubblica (in particolare durante le riunioni invernali nelle stalle), la conoscenza di testi che potremmo definire ‘standard’, di origine colta, in lingua italiana e in prosa, che espongono in forma organica un corpus di quelle tradizioni: Guerrino Meschino, i Reali di Francia, i Paladini di Francia, editi a Milano dalla casa Bietti ancora nei primi decenni del ‘900. A loro volta, e assai frequentemente, questi testi fornivano l’ispirazione e la fonte per trasposizioni drammatiche, in genere realizzate nel periodo di carnevale.” E “alcuni drammi di argomento cavalleresco erano presenti nei repertori di marionettisti lombardi (e dell’Italia settentrionale in genere)”. Le notizie riportate dal Muratori sono riprese già in Rajna 1887.

⁴³ Si veda Di Palma 1991: 1-12. Al volume di Guido Di Palma e a Bonanzinga 2013 si rimanda per una disamina delle fonti successive, tra le quali le più rilevanti sono Pitrè 1881b, Pitrè 1889, (già pubblicato nel 1884 in *Romania*, XIII), Mazzoleni 1892.

⁴⁴ Si veda l’intervista registrata da Roberto Leydi il 10 gennaio 1963 (nastroteca Leydi, nastro Sicilia 17/2,

traccia 1). La tradizione del *cuntu* era presente, oltre che a Palermo, a Catania e in altri centri dell'Isola, ed è nota e documentata l'esistenza di parecchi contastorie (si veda Di Palma 1991 e Burgaretta 1989). Ma il repertorio di Peppino Celano, l'ultimo dei palermitani, è stato più largamente documentato: ad esso, in specie, faccio riferimento in queste pagine, sebbene il procedimento della "scansione" di cui qui si tratta sia comune a tutti gli interpreti di questa tradizione. Celano, per sua esplicita dichiarazione, seguiva il filo narrativo della *Storia dei Paladini di Francia* redatta nel 1858 dal maestro elementare palermitano Giusto Lodico (Lodico 1858), che provava a riunire in un unico ciclo coerente le gesta dei Paladini di Francia, compendiando tutti i testi noti, dalla *Chanson de geste* ai poemi cavallereschi del Quattrocento e del Cinquecento.

⁴⁵ A esempio: «non era Rinaldu sulu era tutta la corte di Carlo Magno, che ci fu scompiglio: Ferraù di Spagna ciccava la bella Angelica; Orlando ca col tempo dopo getta le armi e diviene pazzo pi Angelica, ieva ciccando la bella Angelica [...] sono andati a cicare Angelica: manca Orlando, manca Rinaldo, manca Ostolfo, manca ancora Ferraù che qui si trovava, manca Cadinda e Credinoro che sono andati in cerca per trovare Rinaldo, mancano tanti cavalieri» (registrazione di Roberto Leydi, 10 gennaio 1963, nastroteca Leydi, nastro Sicilia 17/2, traccia 2). Sulla tendenza alla formularità si veda anche Bonanzinga 2013: 69-70.

⁴⁶ Sul *cuntu* si veda anche Di Palma 1991 e Bonanzinga 2013. Quanto alla distinzione tra testo in prosa e in versi, si fa propria qui una definizione ampia di verso, quale quella enunciata in Gasparov 1993: 47: «Il verso costituisce un tipo di testo percepito come discorso di particolare enfasi destinato ad essere memorizzato e ripetuto». Per una più dettagliata analisi della "scansione" messa in atto dai contastorie siciliani si rinvia a Bonanzinga 2013: 71-74, ove si propone anche una trascrizione temporizzata di un frammento.

⁴⁷ Ne scrive ancora Salvino Chiereghin (in Chiereghin 1926, cit. in Leydi 2000b: 89n).

⁴⁸ Trascrizione da parte di Guido Fusinato della narrazione di un *cupido* già ascoltato in piazza a Venezia e riascoltato anni dopo in un ospizio per anziani, in Fusinato 1883: 174, cit. in Leydi 2000b: 88-89 e in Russo 2004: 43-44.

⁴⁹ Ma si veda tutto il paragrafo "L'ipotetico verso europeo comune": 54-56. Si veda anche Meillet 1923.

⁵⁰ Fabbri 1985: 252. Il concitato si ritrova anche ne *L'Incoronazione di Poppea*, di incerta attribuzione a Monteverdi, e in altre opere di compositori coevi (tra gli altri, Vincenzo Galilei). Una ricerca specifica sulle fonti

storiche è ancora da compiersi, ma certo l'uso del concitato da parte di più compositori concorrerebbe a suffragare l'ipotesi di una derivazione da modi narrativi largamente diffusi, piuttosto che di un'invenzione da parte di Claudio Monteverdi o di un altro singolo compositore.

⁵¹ Lo ha rilevato per primo Paul Collaer (Collaer 1965: 27-28); vi è tornato Roberto Leydi in Leydi 1981, i cui argomenti sono stati poi rielaborati da Paolo Russo, con una nuova ricognizione delle fonti, in Russo 2004.

⁵² Conservatorio di musica "Luigi Cherubini", Firenze, fondo Basevi 2438, vol. XV, 13-15, Claudio Monteverdi, lettera 125. Se pure questa lettera, largamente nota agli studi musicologici, attesta l'interesse di Monteverdi per forme e strumenti della musica turca, non è tuttavia da ritenersi, come accade di sentir dire, che da questa direttamente scaturisca il concitato: il "tremolo" ottenuto esercitando una pressione sul piano armonico di pelle della "cettera" descritta da Monteverdi (che è senz'altro un liuto) non ha nulla a che fare con le tecniche della "scansione".

⁵³ Si veda anche Haar 1986: 83, in cui si documenta l'interscambiabilità, nelle fonti cinque-seicentesche, dei termini "dicitore", "cantatore", "pulsatore".

⁵⁴ Bertoni 1929: 272, cit. in Russo 2004: 39.

⁵⁵ Bertoni 1929: 272, cit. in Russo 2004: 39.

⁵⁶ *Pianto e lamento fatto per Hippolito Ferrarese in Lucca un giorno avanti la morte sua. Con uno epitaphio sopra de la sepoltura molto bellissimo*, cit. in Rossi 1889/90, riportato in Russo 2004: 39.

⁵⁷ Paolo Russo riporta un passo dai *Diari* di Marin Sanudo il Giovane (1466-1536) citato in Padoan Urban 1968: 332 e in Baroncini 1994: 80-81n., nel quale si narra come a Venezia, alle Fondamenta della Sensa (tra Rio di S. Girolamo e Rio Madonna dell'Orto), un toscano recitasse versi improvvisati con l'accompagnamento di uno strumento ad arco.

⁵⁸ Mazzoleni 1892: 8-9, cit. in Di Palma 1991: 44.

⁵⁹ Si vedano su questo anche le considerazioni espresse in Di Palma 1991: 47-50 e in Bonanzinga 2013: 68-69. È notevole anche l'esempio di "prosa mista a poesia" riportato ancora in Pittrè 1889: 49, ove è trascritto un combattimento recitato da un tal G. B. Di Stefano. Il cui testo è interessante anche per certe ricorrenze, presenti nella già menzionata registrazione del combattimento tra Orlando e Rinaldo di Peppino Celano ad opera di Roberto Leydi (Di Stefano: "Li 'ncontri su' tirribuli"; Celano: "Lu scontru fu tantu terribili". E Di Stefano: "cafudda un tirribili corpu"; Celano: "calò un terribile

colpo”, poi ancora “cala un terribile colpo”. Pure nella registrazione effettuata a Roma, Università La Sapienza, nel 1983 e pubblicata in Di Palma 1991: 145-146 dello spettacolo “La spada di Celano” di Mimmo Cuticchio, che ha appreso il *cuntu* dal Celano,”cafudda un gran terribili colpu” ricorre in più luoghi). Ricorrenze che rimandano non soltanto a modi condivisi, ma a elementi di formularità della costruzione del racconto. Sui quali si rinvia alle valutazioni, sostenute da esempi, formulate in Di Palma 1991: 63-68 e in Bonanzinga 2013: 69-71.

⁶⁰ Su questo e sul canto delle stanze del Tasso a Venezia si veda Leydi 2000b: 82-98.

⁶¹ In Dalbono 1858 (ristampa 1977: 192): “Né solo un cantor di Rinaldo vedevasi sul Molo, altri pure vi si recavano [...] ma forse lo zibaldone del primo di essi aveva origine più antica ed era meglio affastellato di immagini gonfie, tolte non solo all’Ariosto, ma talvolta al Tasso, al Marini ed agli infimi poeti della sua scuola.” I contastorie napoletani insomma, come il palermitano Giusto Lodico, riadattavano, mescolavano poemi di vari autori e diversa provenienza. Erano, si direbbe, dei letterati di bassa estrazione, di collocazione socio-culturale, forse, analoga a quella degli scrivani pubblici o degli sbrigafaccende paralegali: si legge ancora in Dalbono 1858 (ristampa 1977: 193): “Egli [...] non esce dalle classi del popolo, ma si vuol dai più che il primitivo ceppo venga fuori dalla polvere del foro, de’ *paglietti* e de’ così detti *strascina facende*”.

⁶² Fucini 1878, cit. in Lombardi Satriani, Scafoglio 1987: 277. Questo l’originale (Gerusalemme liberata, stanza 87, Canto I): “Ma non lo farà; prevenirò quest’empi Disegni loro, e sfogherommi appieno;/ Gli ucciderò, faronne acerbi scempi; Svenerò i figli alle lor madri ‘n seno; Arderò i loro alberghi e insieme i tempi, Questi debiti roghi ai morti fièno; E su quel lor sepolcro in mezzo ai vori Vittime pria farò dei sacerdoti”. Pio Rajna aveva scritto (Rajna 1878: 568-569): “La lettura declamata, là dove il passaggio da una stanza all’altra permette un’interruzione, è tratto tratto intramezzata da una specie di commento, parte in dialetto, ma più spesso in lingua, un

poco ibrida sì, ma intenzionalmente italiana. Il commento manifesta talora i moti dell’animo, indignato o allietato da ciò che viene succedendo nell’azione; rappresenta talora come il sostegno della folla, che segue cogli occhi fatti reali; per lo più tuttavia si riduce ad una traduzione libera del testo.”

⁶³ Fusinato 1883: 174, cit. in Russo 2004: 44.

⁶⁴ Si veda a questo proposito Russo 2004.

⁶⁵ L’osservazione di Mazzoleni sul rapporto tra ritmo della narrazione e tecniche della memoria trova ampio riscontro in altre aree e su altri repertori: come è noto, soprattutto nella tradizione balcanica accuratamente analizzata in Lord 2005.

⁶⁶ Sul trattato di Scoppa si vedano Carapezza 1977, Carapezza 1977b: 26-38 e Bonanzinga 1993: 19. Scrive Sergio Bonanzinga: «L’abate Scoppa, originario di Santa Lucia del Mela (ME) ma trasferitosi a Parigi all’inizio dell’Ottocento, pone a complemento del suo trattato due raccolte, la prima di ‘musiche nazionali italiane’ e la seconda di ‘musiche nazionali francesi’, comprendenti 56 brani ciascuna [...] Fra gli esempi di musica italiana sono compresi tredici canti siciliani (rubricati ai nn. 37-38 e 41-51). Si tratta di canzonette semiculte (cinque sono su testi di Meli), alcune delle quali rispondenti agli stilemi tradizionali» (1993: 19n).

⁶⁷ Su *cifteli* e *sharki* e, più in generale, sui cordofoni in area culturale albanese si veda Sokoli e Miso 1991: 143-226.

⁶⁸ Ne fa cenno anche Albert Lord (2005: 204), attribuendo quest’uso all’Albania settentrionale e alla Macedonia, tra le quali è incastonato il Kosovo.

⁶⁹ Tra virgolette espressioni prese in prestito dalla descrizione del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi a opera di Lorenzo Bianconi (in Bianconi 1982: 40).

Bibliografia

- Affò I.
1777 *Dizionario percettivo, critico ed istorico della poesia volgare*, Parma.
- Agamennone M.
1986 «Cantar l'Ottava», in Kezich 1986, pp. 171-218.
- Arcangeli P. et al.
2001 *La sposa lamentava e l'Amatrice... Poesia e musica della tradizione alto-sabina tra l'Abruzzo e il Lazio*, Nova Italica, Pescara.
- Barbi M.
1911 «Per la storia della poesia popolare in Italia», in Id., *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna. Nel quarantesimo anno del suo insegnamento*, Hoepli, Milano, pp. 87-117.
- Baroncini R.
1994 «Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i 'sonadori di violini' della Scuola Grande di San Rocco a Venezia», in "Recercare", VI, pp. 61-190.
- Bembo P.
1525 *Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua scritte al Cardinale de Medici che poi è stato creato a Sommo Pontefice et detto Papa Clemente Settimo divise in tre libri*, Tacuino, Venezia.
- Bertoni G.
1929 «Il cieco di Ferrara ed altri improvvisatori al-la corte d'Este», in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XCIV, pp. 271-278.
- Bianconi L.
1982 *Il Seicento*, EDT, Torino.
1986 «Il Cinquecento e il Seicento», in *Letteratura italiana. Volume sesto. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino, pp. 319-364.
- Bidera G. E.
1844 *Passeggiate per Napoli e contorni*, Aldo Manunzio, Napoli.
- Bonanzinga S.
1993 «Introduzione», in Bose 1993, pp. 9-69.
2004 «Le forme del racconto. I generi narrativi di tradizione orale in Sicilia», in *I sentieri dei narratori*, a cura di R. Giambone, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Palermo, pp. 13-43.
- 2006 *La zampogna a chiave in Sicilia*, Fondazione Ignazio Buttitta, Palermo (con CD allegato).
- 2013 «Narrazioni e narratori», in *Lingue e culture in Sicilia*, a cura di G. Ruffino, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, vol. II, pp. 61-76.
- Bose F.
1993 *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer [1970]*, trad. it. a cura di S. Bonanzinga, Sellerio, Palermo (ed. or. *Meyerbeer. Sizilianische Volkslieder*, De Gruyter, Berlin).
- Bronzini G. B.
1956-61 *La canzone epico-lirica nell'Italia Centro-Meridionale*, prefazione di V. Santoli, Signorelli, Roma, 2 vol.
- Burgaretta S.
1989 «Cuntu e contastorie nella Sicilia di oggi», in Sanga 1989, pp. 121-126.
- Carapezza P. E.
1977 «Musiche nazionali italiane e francesi raccolte da un accademico del Buon Gusto», in "Atti dell'Accademia di scienze lettere e arti di Palermo", serie IV, XXXV, 2, pp. 351-373.
1977b *Antichità etnomusicali siciliane*, Folkstudio, Palermo.
- Cardamone D. G.
1981 *The canzone villanesca alla napoletana and Related Forms, 1537-1570*, vol. 2, UMI, Ann Arbor.
- Carpitella D.
1952 «Gli studi sul folklore musicale in Italia», in "Società", 8, 3, pp. 539-549; ripubblicato in "EM - Annuario degli Archivi di etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", 1, 1993, pp. 55-64.
- Chiereghin S.
1926 «Canti della laguna e del mare», in "Musica d'oggi", VIII, 2, pp. 258-262.
- Chiesi G.
1892 *La Sicilia illustrata nella storia nell'arte nei paesi*, Sonzogno, Milano.
- Chilesotti O.
1889 *Sulla melodia popolare del Cinquecento*, Ricordi, Milano.

- Cirese A. M.
1988 *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo.
- Collaer P.
1965 «Lyrisme baroque et tradition populaire», in “Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae”, VII, pp. 25-40.
- Croce, B.
1936 «I “Rinaldi” o i contastorie di Napoli», in “La Critica”, XXXIV, pp. 70-74.
- Croce L.
1948 *Vita popolare a Napoli nell'età romantica*, Laterza, Bari.
- Dalbono C. T.
1858 «Il cantastorie», in *Usi e costumi di Napoli e contorni*, a cura di F. De Bourcard, Nobile, Napoli (ristampa Longanesi, Milano, 1977, pp. 99-108).
- De Jorio A.
1832 *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Stamperia del Fibreno, Napoli.
- Del Balzo C.
1885 *Napoli e i napoletani*, Treves, Milano.
- De Simone R.
1979 *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Lato/ Side, Roma.
- Di Giacomo S.
1914 «Per Rinaldo», in Id., *Novelle napoletane*, Treves, Milano.
- Di Mauro R.
2011 «Improvvisazione popolare e urbana a Napoli nel primo Ottocento. Dai canti del molo a “Io te voglio bene assaje”», in *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Century*, a cura di Rudolf Rasch, Turnhout, Brepols, pp. 317-334.
- Di Palma G.
1991 *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cantastorie*, Bulzoni, Roma.
- Dolmetsch A.
1946 *Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, Novello, Londra.
- Einstein A.
1911-12 «Die Aria di Ruggiero», in “Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft”, XIII, pp. 444-454.
- 1937 «Ancora sull'aria di Ruggiero», in “Rivista Musicale Italiana”, XLI, pp. 163-169.
- Fabbri P.
1985 *Monteverdi*, EDT, Torino.
- Fucini R.
1878 *Napoli a occhio nudo: lettere ad un amico*, Le Monnier, Firenze.
- Fusinato G.
1883 «Un cantastorie chioggiotto», in “Giornale di filologia romanza”, IV, 3-4 (giugno), pp. 170-183.
- Galilei V.
1965 *Dialogo della musica antica et della moderna*, Broude Brothers, New York (ed. or. Giorgio Marescotti, Firenze 1581).
- Galletti A. I. - Roda R.
1987 (a cura di), *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini di Francia nelle tradizioni italiane. Una proposta storico antropologica*, Interbooks, Padova.
- Gasparov M.
1993 *Storia del verso europeo* [1989], trad. it. Il Mulino, Bologna (ed. or. *Očerki istorii evropejskovo sticha*, Izdatel'stvo Nauka, Mosca.).
- Giannattasio F.
2011 «Ci ragiono e (disin)canto», in *Books seem to me to be pestilent things. Studi in onore di Piero Innocenti per i suoi 65 anni*, a cura di C. Cavallaro, Vecchiarelli, Manziana (Roma), pp. 1097-1120.
- Giannini G.
2011 “L'Orlando Furioso ce l'hanno insegnato i nostri padri.” *Ricerca storico-etnografica tra i cantori a braccio dell'Alta Sabina*, tesi di laurea magistrale in Antropologia culturale ed Etnologia, A.A. 2010/2011, relatore prof. Mauro Pesce (versione riveduta in corso di pubblicazione per la Libreria Musicale Italiana, Lucca).
- Haar J.
1981 «Arie per cantar stanze ariostesche», in *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, a cura di M. A. Balsano, Olschki, Firenze, pp. 31-46.
- 1986 *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, University of California, Berkeley.
- Haraszti E.
1955 «La technique des Improvisateurs de langue vulgaire et de latin au quattrocento», in “Revue belge de musicologie”, IX, 1-2, pp. 12-29.

- Hudson R.
1981 *Passacaglio and Ciaccona. From Guitar Music to Italian Keyboard Variations in the 17th Century*, UMI, Ann Arbor.
- Jaccarino D.
1875 *Galleria di costumi napoletani, verseggiati per musica*, Stabilimento Tipografico dell'Unione, Napoli.
- Kezich G.
1986 *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale*, con il saggio «Cantar l'Ottava» di Maurizio Agamennone, Bulzoni, Roma.
- Kezich G., Sarego L.
1990 (a cura di), *L'ottava popolare moderna. Studi e ricerche*, Nuova immagine, Siena.
- La Vena V.
2001 «Musica e canto», in *Cervicati*, a cura di O. Cavalcanti, Rubettino, Soveria Mannelli, pp. 223-292.
- Leydi R.
1970a *Italia vol. 1. I balli gli strumenti i canti religiosi. Antologia documentaria e critica ordinata e commentata da Roberto Leydi*, libretto allegato al disco 33 rpm Albatros VPA 8082.
1970b *Italia vol. 2. La canzone narrativa lo spettacolo popolare. Antologia documentaria e critica ordinata e commentata da Roberto Leydi*, libretto allegato al disco 33 rpm Albatros VPA 8088.
1981 «Monteverdi, il Tasso e il contastorie», in «Quaderni della Civica Scuola di musica di Milano», IV-V (ottobre), pp. 13-18.
1987 «Martini e la musica di tradizione orale», in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di Angelo Pompilio, Olschki, Firenze, pp. 93-100.
2000a (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia. 1. Forme e strutture*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
2000b «Le molte Italie e altre questioni di ricerca e di studio», in Leydi 2000a, pp. 1-40.
2008 *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e come abbiamo creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Ricordi e Libreria Musicale Italiana, Milano e Lucca (I ed. 1991).
- Leydi R., Mantovani S.
1970 *Dizionario della musica popolare europea*, Bompiani, Milano.
- Linares V.
1834 «Mastro Pasquale», in «Il Vapore», IV, 4, pp. 17-19.
- 1840 *Racconti popolari*, Palermo.
- Lombardi M.
1847 *Napoli in miniatura*, Tipografia Cannavacciuoli, Napoli.
- Lombardi Satriani L. M., Scafoglio D.
1987 «Rinaldo e Pulcinella. Sulle orme degli eroi carolingi nell'area campana», in Galletti-Roda 1987, pp. 273-292.
- Lord A.
2005 *Il cantore di storie* [1960], trad. it. Argo, Lecce (ed. or. *The Singer of Tales*, University Press, Harvard).
- Macchiarella I.
1995 *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, LIM, Lucca.
- Macclintock C.
1982 *Readings in the History of Music in Performance*, Indiana University, Bloomington.
- Magazzù G.
2000 «Canti a due voci in provincia di Messina», in «Il Saggiatore Musicale», VII, 1, pp. 95-122.
2008 *Forme e modelli di diafonia nella musica tradizionale italiana*, dissertazione di dottorato in «Musicologia e Beni Musicali», ciclo XVI.
- Magrini T.
1986 «Dolce lo mio drudo: la prospettiva etnomusicologica», in «Rivista Italiana di Musicologia», XXI, 2, pp. 215-235.
1992 (a cura di), *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, Edizioni Analisi, Bologna.
- Maugars A.
1993 *Response faite à un Curieux, sur le sentiment de la musique d'Italie. Escrite à Rome le premier Octobre 1639*, Introduction, English translation, and notes by H. W. Hitchcock, Minkoff, Ginevra.
- Mayer K. A.
1840-42 *Neapel und die Neapolitaner, oder Briefe aus Neapel in die Heimat. Mit einem Plane der Umgegend Neapels und einer Musikbeilage*, 2 voll., Schulze, Oldenburg.
- Mazzoleni A.
1892 *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia*, Tipografia Micale, Acireale.
- Meillet A.
1923 *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, Les Presses Universitaires de France, Parigi.

- Monnier M.
1861 «Naples et les napolitaines», in “Le Tour du monde. Nouveau Journal des voyages”, I, 1 (gennaio), pp. 193-239.
- Nicolucci G. B. (detto “Il Pigna”)
1554 *Scontri de’ luoghi*, in *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato*, Gabriel Giolitto de Ferrari, Venezia.
- Nigra C.
1888 *Canti popolari del Piemonte*, 2 voll., Einaudi, Torino.
- Onufrio E.
1882 *Guida pratica di Palermo*, Treves, Milano.
- Ossi M.
2003 *Divining the Oracle. Monteverdi’s Seconda Pratica*, University Press, Chicago.
- Padoan Urban L.
1968 «La festa della Sensa nelle arti e nell’iconografia», in “Studi veneziani”, X, pp. 291-353.
- Pagano F. M.
1825 *Discorsi sul gusto, sulle belle arti e sull’origine della poesia di Francesco Mario Pagano*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia.
- Pasqualino A.
1992 *Le vie del cavaliere. Epica medievale e memoria popolare*, Bompiani, Milano.
- Pirrotta N.
1981 *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, Einaudi, Torino.
1984 *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino.
1987 *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Marsilio, Venezia.
- Pitrè G.
1881 *Delle tradizioni popolari cavalleresche in Sicilia*, Tip. Montaina, Palermo.
1889 *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Pedone Lauriel, Palermo.
- Radiciotti G.
1927 *Gioacchino Rossini: Vita documentata, opere ed influenza su l’arte*, Majella, Tivoli.
- Rajna P.
1872 «Due frammenti di romanzi cavallereschi», in “Rivista di filologia romanza”, I, pp. 163-178.
- 1878 «I “Rinaldi” o i contastorie di Napoli», in “Nuova Antologia”, XII, pp. 557-579.
1887 «Il teatro di Milano e i canti intorno ad Orlando ed Ulivieri», in “Archivio Storico Lombardo”, XIV, pp. 5-28.
- Renier R.
1883 *La discesa di Ugo d’Alvernia allo Inferno secondo il Codice franco-italiano della Nazionale di Torino*, Romagnoli, Bologna.
- Ricci A.
1987 «Autobiografia della poesia. Ottava rima e improvvisazione popolare nell’Alto Lazio», in “La ricerca folklorica”, XV, pp. 63-74.
2001 *Stoffa forte maremmana. Scritti sull’ottava rima*, Vecchiarelli, Roma.
2002 «Di certe notevoli cose intorno all’ottava rima cavate da’ libri», in “La ricerca folklorica.”, XLV, pp. 121-130.
2003 *Fare le righe. L’ottava rima in Maremma. Vita e versi di Delo Alessandrini poeta improvvisatore*, Stampa Alternativa, Roma.
- Rossetti B.
1985 *La Roma di Bartolomeo Pinelli. Una città e il suo popolo attraverso feste, mestieri, ambienti e personaggi caratteristici nelle più belle incisioni del “pittor de Trastevere”*, Newton Compton, Roma.
- Ruscelli G.
1558 *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Gio. Antono Giuliani, Venezia.
- Russo F.
1888 *Rinaldo*, Pierro, Napoli.
- Russo P.
2004 «Modelli performativi intorno al Combattimento di Monteverdi», in “Culture Teatrali. Interventi e scritture sullo spettacolo”, X, pp. 35-46.
- Salinas F.
1577 *De Musica Libri Septem*, Mathias Gastius, Salamanca.
- Sanga G.
1989 (a cura di,) *La piazza. Ambulanti vagabondi malviventi fieranti. Studi sulla marginalità storica in memoria di Alberto Menarini*, numero monografico de “La ricerca folklorica” (XIX).
- Sokoli R., Pirro Miso P.
1991 *Veglat muzikore të popullit shqiptar*, Akademia e Shkencave e Rps të Shqipërisë e Instituti e Kulturës Popullore, Tirana.

Sordi I., Caltagirone F.

- 1987 *Carlo e Orlando in Lombardia*, in Galletti-Roda
1987, pp. 125-137.

Staiti N.

- 1987 «La formula di discanto di Ruggiero», in
“Culture musicali”, VI, 12, pp. 47-79.
1990 «Satyrs and shepherds: Musical instruments
within mythological and sylvan scenes in Italian
art», in “Imago Musicae”, VII, pp. 69-113.
1997 *Angeli e pastori. L'immagine musicale della
Natività e le musiche pastorali natalizie*, prefazione
di Tilman Seebass, Ut Orpheus, Bologna.
2000 «Le immagini della musica popolare», in Leydi
2000a, pp. 245-273.
2002 *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la
musica*, LIM, Lucca e Studien Verlag, Innsbruck.

Ungarelli G.

- 1894 *Le vecchie danze italiane ancora in uso nel
contado di Bologna*, Forzani, Roma.

Vico G.

- 1847 *Principj di Scienza nuova di Giambattista Vico
d'intorno alla comune natura delle nazioni*,
Parenti, Firenze.

Ward J. M.

- 1957 «Music for a Handfull of pleasant delights»,
in “Journal of the American Musicological
Society”, X, pp. 151-180.
1963 «Ruggiero», in *Die Musik in Geschichte und
Gegenwart*, Bärenreiter e Metzler, Basilea-
Londra-New York, pp. 1086.

Weis Bentzon A. F.

- 1969 *The WWLauneddas. A Sardinian folk-music
instrument*, 2 voll., Akademisk Forlag,
Copenhagen.

Zarlino G.

- 1558 *Le Istitutioni harmoniche*, Francesco Senese,
Venezia.