Ritmica dei pianti funebri: sette testi molisani*

1988a457 Ritmica dei pianti funebri:
sette testi molisani
in Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali
Palermo, Sellerio, 1988, p. 457

Anche nel Molise la autorità ecclesiastica ha condotto una lunga battaglia contro il costume del lamento funebre o *repuòte*: se ne è trovata ad esempio l'attestazione in sinodi sei-settecenteschi delle diocesi di Isernia, Trivento, Guardialfiera, Larino. Ma, come altrove, il costume ha sopravvissuto alla lotta; e se in talune località esso è soltanto un ricordo oppure è scaduto a gioco di fanciulli, in varie altre esso è presente e vivo, e non solo in ambiente contadino o tra le donne, come dimostrano i testi raccolti (1957).

Naturalmente la vittoria non è stata senza perdite: se oggi il *repuòte* è tollerato (e ci siamo imbattuti in parroci che non avevano neppure notizia degli antichi divieti), esso dal canto suo ha subito, almeno negli esempi di cui possiamo disporre, un avvertibile processo di acclimatazione nell'ambito della ideologia religiosa ufficiale.

Esecutori del lamento sono di norma i parenti più stretti della persona scomparsa; ad essi talvolta si uniscono persone amiche. Qua e là si hanno donne giudicate particolarmente abili nel « piangere » che volentieri si prestano, ma non in forma decisamente professionale, a concorrere alla lamentazione. Una traccia della passata esistenza di vere e proprie prefiche può vedersi nel nome di *chiagnose* che ancora oggi si dà alle donne pagate perché veglino il cadavere e recitino le preghiere liturgiche.

Il *repuòte* vero e proprio, e cioè il lamento melodicamente cadenzato, si accompagna con gli abituali gesti di disperazione, come lo strapparsi i capelli o il lacerarsi gli abiti; ed è preceduto, interrotto, seguito, da singhiozzi e grida. Queste ultime sovente si compongono in discorsi « declamati » che si inseriscono tra una frase e l'altra della melopea. La complessa azione di gesti, grida e lamento ha luogo soprattuto durante la permanenza del cadavere nella casa; talvolta prosegue anche durante il corteo funebre (di rado in chiesa) e al cimitero; qui si ripete, da qualcuno negli anniversari, da molti

* Stralcio dal cap. 14 di Cirese 1957 (*Repuòte*): vengono omessi i testi di cui non si poté tentare la schematizzazione dei ritmi, e si aggiungono le traduzioni, assolutamente letterali, anzi quasi interlineari. Aiuterà l'intendimento degli originali in molisano la segnalazione del frequentissimo impiego del *-ne* epitetico o paragogico: *none* per *no*, *tune* per *tu*, ecc.

nel giorno dei Morti. Si ha anche notizia di lamentazioni eseguite *absente cadavere*, per la morte di persone lontane.

Dal punto di vista letterario i lamenti molisani sinora raccolti non offrono esempi di organizzazione metrica nel senso abituale del termine. Anche qui ci si imbatte in qualche rima; anche qui si hanno espressioni calate nella misura dell'endecasillabo o del settenario; e c'è persino l'esempio di un frammento di quartina inserito in un lamento in albanese. Ma la norma è un'altra: la strofe, se di strofe si può parlare, è una frase concettualmente compiuta che va a coincidere con il modulo melodico.

Sulle modalità di questa coincidenza, come pure sull'andamento ritmico che i testi letterari assumono, ci è sembrato opportuno effettuare un primo tentativo di indagine in nota a quei componimenti che, per essere stati direttamente raccolti e controllati, meglio si prestavano alla ricerca. Sarà così più agevole, anche se per una via strettamente tecnica, ritrovare almeno l'eco della effettiva vita di questi componimenti: i quali, per la scarsa autonomia che hanno, come la maggior parte dei lamenti funebri, nei confronti del modulo melodico e della intera azione drammatica di cui sono parte, restano inerti e inintelligibili quando sono nudamente consegnati alle pagine delle raccolte.

Naturalmente questo primo tentativo di riconoscimento e di schematizzazione degli andamenti ritmici reclama più vasta comparazione, e soprattutto attende il controllo e la revisione del musicologo. Tuttavia pare già possibile dire che l'unità della frase logico-melodica è così fatta che consente ampliamenti e raccorciamenti (e cioè profonde variazioni del numero delle sillabe che compongono il testo letterario), dipendenti dalla volontà della lamentatrice, ma realizzati secondo tecniche identificabili. La frase logico-melodica si divide infatti in periodi separati da cesure (in genere su sillabe fortemente accentate), e si conclude con clausole piane. Ora l'appropriazione dei moduli melodici e concettuali tradizionali, simbolo generico e disindividuato della situazione dolorosa, e cioè la personalizzazione del lamento attraverso la assunzione nella cadenza ritmico-melodica di memorie personali, la registrazione di fatti che si svolgono contemporaneamente alla lamentazione, la variazione o l'adattamento di un modulo concettuale tradizionale, l'inserimento di una nuova metafora, si realizza appunto o con l'aumento del numero delle sillabe che compongono ciascuno dei periodi, salva restando la cadenza ritmica, oppure con la moltiplicazione dei periodi intermedi della frase: la quale viene così davvero a somigliare ad una strofe composta di un numero variabile di versi.

Ed è dunque presente un *labor limae*, pur se spesso elementarissimo: una ricerca che se non raggiunge sempre l'immagine e se non sempre riscatta dal grezzo valore affettivo i contenuti, tuttavia non lascia mai interamente incondita l'espressione verbale, spinge a soluzioni ed espressioni nuove anche il modulo musicale, e infine dà ragione dei risultati espressivamente più validi che talvolta si toccano.[1]

Testo n. 514

1. Luna de iennare, Ndreia mie,
   c'arrènne chiù sblennore, Ndreia mie.[2]

Fossalto. Frammento del pianto di una contadina per il marito, ricordato, a molti anni di distanza, dalla signora Barberina Bagnoli. Restato dunque a lungo nella memoria, come lamento di *quella* contadina, pronunciato in *quella* occasione; e ciò evidentemente in forza della « novità » della immagine che è variazione articolata e felice di metafore più comuni, per di più in un ritmo di endecasillabo.

Non ci risulta che l'espressione appartenga al parlare familiare o costituisca modulo ricorrente (magari derivato da canti più organici e letterariamente compiuti); in ogni caso ha valore espressivo notevolmente libero. La presenza di questo e di consimili riscatti della lamentazione amorfa in immagini individuate non può essere dimenticata nella valutazione storica generale dell'istituto del lamento (Cirese 1953a, 1953b, 1954).

Testo n. 517

1. Oh Pascale mine mamma.
2. E come vuglie fà senza de te, ru cumpagnone mine mamma.
3. E t'arecurde quandi iavam'a zappàne tutte e du, Pascale mine mamma.
4. E mo com'éia fà i' sule come a nu cacciune, Pascale.
5. Oh ca mi scì lassate chi na croce 'n culle, Pascale mine mamma.

[1] Per osservazioni sulla metrica dei pianti funebri che hanno contribuito a stimolare i tentativi di schematizzazione dei ritmi appresso indicati vedi Toschi 1947.
[2] 1. Luna di gennaio, Andrea mio, / che rende più splendore, Andrea mio.

6. Pascale mine.
   Pensa tu pe chilli picciuncille che m'é' lassate figlie mine mamma.
7. Uei spranza méia, Criste che me scì fatte mone.
8. E come éia fà senza de te, marite mine bille mamma.
9. E pòrtame nu cunsiglie dent'a lu suonne, Pascale mine mamma.[3]

Fossalto. La moglie per il marito. Registrato dalla voce di Rosina Sollazzo.

Qui, dato il controllo direttamente eseguito, si può assicurare che vi è esatta corrispondenza tra le frasi logicamente compiute e il modulo melodico.

Lo schema ritmico di ogni frase lascia scorgere due periodi divisi da cesura: il primo rimane aperto su sillaba fortemente accentata; il secondo si risolve in cadenza parossitona. Il capoverso 2 infatti suona:

È còme vùglie fà / senzà de tè // Pascàle mìne màmma

e schematicamente:

⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓ / ⏑ — ⏑ ⏓ // ⏑ ⏓ ⏑ — ⏑ ⏓ ⏑

dove le lunghe indicano le sillabe ritmicamente forti, gli apici segnalano quelle su cui cade un accento particolarmente deciso, e le sbarre semplice e doppia indicano cesure rispettivamente lieve e netta.

Nell'esempio esaminato si potrebbe riconoscere l'andamento di un endecasillabo tronco più un settenario piano; ma il numero delle sillabe di ciascuno dei due periodi ritmici varia liberamente da frase a frase; ad es. capov. 3:

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓ / ⏑ — ⏑ ⏓ //

e capov. 8:

// ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓ ⏑

Non si può dunque parlare di versi, nel senso corrente del

[3] 1. Oh Pasquale mio mamma. 2. E come voglio fare [= come farò] senza di te, il compagno mio mamma. 3. E ti ricordi quando andavamo a zappare tutti e due, Pasquale mio mamma. 4. E adesso come ho [da] fare [= come farò] io sola come un cucciolo, Pasquale. 5 Oh che mi hai lasciato con una croce in collo [= addosso], Pasquale mio mamma. 6. Pasquale mio. Pensa tu per quei piccioncelli che mi hai lasciato figlio mio mamma. 7. Ohi speranza mia, Cristo che mi hai fatto adesso. 8. E come ho [da] fare senza di te, marito mio bello mamma. 9. E portami un consiglio dentro il sonno, Pasquale mio mamma.

termine, ma di unità, o frasi, logico-melodiche che hanno un numero variabile di sillabe pur se conservano un andamento ritmico costante che in genere appare caratterizzato da un primo periodo fortemente ossitono e da un secondo che ridiscende e si capovolge in clausola piana. Si deve però segnalare che il capov. 1 presenta un inizio con sillaba forte e si svolge con ritmo trocaico, senza cesure, sino alla fine:

⏓ ⏑ — ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑

Inizio con sillaba forte ha anche il capov. 5. Senza cesure invece il capov. 7.

Il capov. 6 è declamato: l'inserimento di frasi dette o gridate nella successione delle frasi melodiche è procedimento assai usato a Fossalto (v. nn. 521, 526, 528).

Testo n. 521

1. Puzz'èsse benedetta, figlia meia.
2. Me scì lassata sola sola e te ne scì iuta, figlia meia.
3. Andó t'éia ì cudenne
   figlia meia bella.
4. Arevíttene a la casa teia
   mamma seia.[4]

Fossalto. La madre per la figlia. Il testo è stato « gridato », e non cantato sul modulo melodico in uso nella località. Ma abbiamo già osservato come a Fossalto siano frequenti i « declamati » e « gridati » nella lamentazione: v. n. 517. Frequentissima in questa località la « benedizione » del capov. 1, e assai diffuso il motivo del capov. 3.

Testo n. 526

1. Quanta bene me scì fatte, mà,
   e mo donda t'éia ì cercanne mo-ne
   ma-mma me-ia mamma.
2. Mamma. Mamma meia addolorata, mamma.
   Mamma.
   Come éia fà mo senza te, mamma.

[4] 1. Possa essere benedetta, figlia mia. 2. Mi sei [= hai] lasciato sola sola e te ne sei andata, figlia mia. 3. Dove ti ho [da] andare cercando, figlia mia bella. 4. Rivènitene a casa tua, mamma sua.

3. Oh mamma,
andonda me n'éia ì,
andonda t'éia cercanne mone
che n' t'aretrove chiu-ne mamma.
4. Oh mamma, mamma mé-ia mamma.
5. E come l'ha potute fà-i mamma addulurate mamma.
6. E che curagge forte c'ha' fatte, mà,
e de lassarme sola sola,
mamma mé-ia, mamma.
7. Oh-i mamma,
e donda t'éia ì cercanne mone ma-mma meia mamma.[5]

Fossalto. La figlia per la madre. La frase melodica e l'andamento ritmico sono analoghi agli altri della stessa località: cfr. n. 517. Ma la lamentatrice dalla cui voce fu registrato il testo che qui pubblichiamo era particolarmente abile e dava una interpretazione singolarmente efficace, la più limpida e la meno angosciata che ci sia accaduto di ascoltare nel Molise. Si può dire reinventasse il canto, con una tecnica di pause improvvise, di sospensioni di voce che parrebbero aspirare ad essere la traduzione musicale (e dunque la sublimazione) del singhiozzo. Le pause, netto arresto del canto, si collocano in corrispondenza delle sillabe più fortemente accentate dello schema ritmico già indicato al n. 517, e fratturano la frase logico-melodica in una serie numerosa di cesure: nel testo abbiamo segnato con trattini quelle che, per trovarsi nel corpo della parola, non sarebbero avvertibili alla sola lettura; ma gioverà qui dare almeno lo schema del capov. 1:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ⏑ // ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ⏑ //
◡ ⏑ // ◡ ⏑ // ◡ ⏑ ◡

dove si ha un primo periodo ad andamento trocaico (che è più frequente in questo testo che nel 517) ma tronco; un secondo periodo ad andamento giambico, e dopo due cesure nette a brevissima distanza (due sillabe ognuna) la risoluzione in clausola piana ridotta a sole tre sillabe. E sarà da notare una finezza tecnica, e non è l'unica, della lamentatrice che alla prima cesura dice: *mà // e mò*

[5] 1. Quanto bene mi sei [= hai] fatto, mà, e ora dove ti ho [da] andare cercando ora mamma mia mamma. 2. Mamma. Mamma mia addolorata, mamma. 3. Oh mamma, dove me ne ho [da] andare, dove ti ho [da andare] cercando ora che non ti ritrovo più mamma. 4. Oh mamma, mamma mia mamma. 5. E come l'hai potuto fare mamma addolorata mamma. 6. E che coraggio forte che hai fatto [con che coraggio hai potuto], mà, (e) di lasciarmi sola sola, mamma mia mamma. 7. Oh mamma, e dove ti ho [da] andare cercando ora mamma mia mamma.

creando uno « staccato » più netto che non l'ovvio *màm // ma mò*.

Sarebbero pure da notare altre particolarità come quella offerta dal capov. 3 dove si ha:

— ◡ — ◡
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ⏑
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ⏑ ◡
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ⏑ // ◡ ⏑ ◡

Il capov. 2 è declamato: v. n. 517.

Testo n. 527

1. E Eriminia di la nenna,
chinda éia da fane ine, nenna,
senza de teni, cori di la nenna.
2. E cori mine nenna,
ca mo ti ni ti alzi maddimani, nenna,
a dire nichinda stiáne nenna seia.
3. (Carolina, ci ha avé la pacienza).
4. Diamoci la mani a meie,
a la parti di chesta sora meia.
5. E Eriminia di la nenna,
e io vado fori la matina, nenna,
quandi ti alzi, cori di la nenna,
sia vò ine a la macchia e la ierva, nenna,
a mett'a magnane a l'animani, nenna seia.
6. Chìia ci vone ì pe teni, la nenna,
ca nin ci sta nisciune, cori di la nenna.
7. (Carolina ti ha piglià curagge).
8. E cori di la nenna,
me éia da minine la matina, nenna,
a iaprirti la porta, nenna seia,
ca nin tini nisciune, cori di la nenna.[6]

Bagnoli d. T. Una donna per la propria sorella. Il capov. 1 indica

[6] 1. E Erminia della *nenna* [della (tua) cara], che ho da fare io, *nenna*, senza di te, cuore della *nenna*. 2. E cuore mio *nenna*, che ora tu non ti alzi stamattina, *nenna*, a dire dove stai *nenna* sua [= mia]. 3. (Carolina, ci hai [da] avere la pazienza). 4. Diamoci la mano a me, dalla parte di questa sorella mia. 5. E Erminia della *nenna*, e io vado fuori la mattina, *nenna*, quando ti alzi, cuore della *nenna*, se vuoi andare alla macchia all'erba, *nenna*, a mettere da mangiare agli animali, *nenna* sua [= mia]. 6. Chi ci vuole andare [= chi mai ci andrà] per te, la [mia] *nenna*, che non c'è nessuno, cuore della [tua] *nenna*. 7. (Carolina, ti hai [da] prendere coraggio). 8. E cuore della [tua] *nenna*, mi ho da venire la mattina, *nenna*, ad aprirti la porta, *nenna* sua [= mia], che non tieni [hai] nessuno, cuore della [tua] *nenna*.

assai bene lo schema ritmico seguito poi in tutto il lamento, anche se il numero delle sillabe varia da frase a frase:

A — ◡ ⏑ ◡ — ◡ — ◡ ⏑
B ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ⏑
C ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ⏑ ◡

Le terminazioni ossitone in A e B sono ottenute, in tutto il lamento, non pronunciando la sillaba finale di *nenna*, *meia*, *seia* che invece nel testo abbiamo dovuto segnare per ragioni di chiarezza.

L'ampliamento del discorso avviene con la ripetizione di B: v. il capov. 5 dove si ha A B B B C, con una coda B C nel capov. 6 che ne è la logica continuazione.

I capovv. 3 e 7 sono interventi non cantati di comari che esortano alla rassegnazione: fanno la « pacienza ». Notevole il fatto che anche la risposta alla esortazione del capov. 3 si cali nel modulo ritmico-melodico (con schema B C): cfr. n. 519.

Il tema del lamento pare essere « la mattina »: non tutti i punti sono chiari, ma appare evidente la concentrazione della memoria attorno alle operazioni del nuovo giorno in cui la sorella non vi sarà: non potrà alzarsi per dire dove si trova; non potrà recarsi alla macchia, a mettere a mangiare agli animali; e non avrà chi le apra la porta.

Testo n. 528

1. Pozz'èsse benedetta, Rosa meia.
2. Teneva la carne com'a na pullastra.
3. Andó l'éie ì cudènne mone Rosa.
4. Me l'hanne vestuta tutta roscia, Rosa meia.
5. Pozz'èsse benedetta.
6. Chì vò durmì chiù sule la notte, Rosa meia Rosa.[7]

Fossalto. Lamento di un vecchio per la moglie. Come dimostrano questo ed i due esempi seguenti, e come dicono anche informazioni provenienti da altre località, nel Molise vi sono ancora tracce di lamentazioni maschili. Quella ora in esame ci è stata ripetuta da Teresa Bellucci che ricordava di averla udita molti anni fa; deve

[7] 1. Possa essere benedetta, Rosa mia. 2. Tenevi la carne come una pollastra. 3. Dove l'ho [da] andare cercando ora Rosa. 4. Me l'hanno vestita tutta rossa, Rosa mia. 5. Possa essere benedetta. 6. Chi vuole dormire più [= chi riuscirà più a dormire] solo, la notte, Rosa mia Rosa.

essere restata nella memoria soprattutto per quelle « carni » e per quel rosso abito che ne costituiscono l'elemento più caratteristico.

È da notare che il lamento è in parte declamato, e in modo caratteristico, giacché, se i capovv. 1, 2, 3 e 5 sono interamente detti, e il capov. 6 è tutto nel modulo melodico, il 4 inizia declamato ma entra nella cadenza melodica sulla seconda sillaba di *vestuta*. Quanto allo schema ritmico noteremo che non si hanno terminazioni ossitone e cesure così chiare e decise come quelle notate ai nn. 517, 526, 527.

Il capov. 4 invero offre una lieve pausa dopo la prima sillaba di *roscia*:

⏑ ◡ — ◡ ⏑ / ◡ — ◡ ⏑ ◡

Il capov. 6 (dove, la settima e l'ottava sillaba, *-le la-*, formano monosillabo) ha invece lo schema seguente:

◡ — ◡ — ◡ — ◡ ⏑ ◡ / — ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡

E naturalmente la sillaba che precede la cesura riceve un lieve accento per cui il passaggio potrebbe forse rappresentarsi così:

⏑ — / — ◡

Vedi in proposito anche il n. seguente.

Testo n. 529

1. Chi ze li vò veve li vine c'ha cariate Maria, Maria meia.
2. Pozz'èsse binidetta la sori meia.
3. E quanta vote me sì pisciate 'n cuolle Maria.
4. Andonda l'éia ì cudenne la sori meia Maria.[8]

Ib. Il fratello per la sorella. Riferito dalla stessa informatrice del n. prec. È ricordato non solo per l'espressione del capov. 3 (che nasce dal fatto che il fratello, più grande, aveva spesso tenuto in braccio la sorella ancora bambina), ma anche perché fu « cantato », come se fosse davvero un canto, quand'era ancora ragazzo, da quello che oggi è il più noto cantore del paese (è lui l'esecutore della *pagliara*: Cirese 1955); il quale si è rifiutato di ripetere il lamento, reputandolo sconveniente alla sua età.

[8] 1. Che se lo vuole bere [= chi potrà bere tutto] il vino che ha carreggiato [= trasportato sul capo o addosso] Maria, Maria mia. 2. Possa essere benedetta la sorella mia. 3. E quante volte mi sei [hai] pisciato in collo [= addosso] Maria. 4. Dove la ho [da] andare cercando la sorella mia Maria.

Lo schema ritmico si segnala per l'assenza delle terminazioni ossitone; si hanno invece lievi cesure su sillabe deboli, come nell'ultimo esempio del n. precedente, ma, a differenza di quello, con ripresa su sillaba atona:

— ◡ / ◡ —

Il fatto si presenta anche al capov. 5 del 517. I documenti sono ancora troppo scarsi per pensare che questo andamento meno fratturato sia caratteristico dei lamenti maschili. Dei due ora riferiti è certo caratteristica una sorta di maggiore rudezza delle immagini.