

A. M. CIRESE

Viaggio in Sabina*

Il titolo che gli amici del Centro Nazionale studi di Musica Popolare hanno voluto dare a questa conversazione promette assai più di quanto io possa mantenere. Il nostro non potrà essere un vero viaggio in Sabina; sarà piuttosto una rapida escursione in due o tre località della nostra regione, e in settori limitati del suo patrimonio musicale e letterario tradizionale.

E non solo per ragioni di tempo. C'è anche la ragione che il mondo della storia, della letteratura e della musica popolare in Sabina è stato solo genericamente indagato. Se infatti è vero che sino dalla metà del secolo scorso, soprattutto per l'influenza dell'insegnamento del Tommaseo e del D'Ancona, anche la nostra regione ebbe indagini e pubblicazioni di stornelli e strambotti, o anche descrizioni di costumanze, è altrettanto vero che dagli inizi del secolo e per oltre un quarantennio indagini e pubblicazioni cessarono quasi del tutto, e solo nel 1945 si ebbe il primo quadro complessivo del patrimonio poetico tradizionale della regione con la pubblicazione dei *Canti popolari della provincia di Rieti* di Eugenio Cirese. Nel campo musicale poi, nulla o quasi: due o tre trascrizioni pubblicate molto tempo fa in una rivistina locale, e le non molte melodie, rimaste inedite, della raccolta di Eugenio Cirese. Solo nel 1951 si ebbero le prime registrazioni di canti, eseguite per conto del Centro Studi di Musica Popolare, a Preta di Amatrice, a Posta ed a Contigliano (le quali furono oggetto di un'altra conversazione in questa stessa sala); ed ora abbiamo le registrazioni eseguite, sempre per conto del Centro, a Selci Sabino e a Colle di Tora nell'aprile di quest'anno.

A voler ricercare le ragioni di così scarso interesse, io credo che tra le altre si potrebbe segnare anche questa: che il mondo della tradizione popolare in Sabina non ha nulla di folkloristico, nel senso deteriore della parola: niente canzonettistico, niente colore locale da cartolina illustrata. Ma d'altro canto, almeno ad uno sguardo superficiale, non ha neppure caratteri arcaici, sconcertanti, radicalmente diversi da quella che noi, in città, consideriamo come la vera e unica vita. Sembra che i modi cittadineschi abbiano penetrato la vita di ogni paese fino a distruggere ogni traccia del mondo tradizionale; ed è evidente che un mondo così "civilizzato" non solleciti la vacua curiosità turistica da un lato, e che dall'altro non stimoli eccessivamente neppure la seria ricerca scientifica con la speranza di emozionanti e feconde scoperte.

Ma all'occhio attento, la patina cittadina non nasconde la vita popolare che continua a svolgersi con i suoi caratteri, la sua forza e talora la sua autonomia; e appaiono segni che quella vita popolare, se accoglie i contributi cittadineschi e "civili", tuttavia li ridimensiona e li integra nel suo più o meno organico quadro: la cui identificazione è appunto il compito della ricerca folkloristica.

In traccia di documenti letterari e musicali colti sul vivo, che consentano questa identificazione, o almeno una maggiore approssimazione a questa identificazione, muovemmo appunto venerdì e sabato della Pasqua appena trascorsa. Sapevamo infatti che, a Selci, a Forano ed in altri paesi circostanti, gruppi di giovani ripetono

* Sta in 'Manifestazioni ed attività culturali', suppl. alla rivista *Santa Cecilia* dell'Accademia Naz. di Santa Cecilia, luglio 1953 : 57-63. Il testo è stato ristampato col titolo *La ricerca etnografica in Sabina*, nel volume *Sabina*, a c. di Ines Millesimi. Roma, Editalia - Edizioni d'Italia, 1997 : 161-167

tradizionalmente, di casa in casa, canti celebrativi della Passione. Cercavamo dunque canti religiosi; di fatto, come si vedrà, ne trovammo assai più di narrativi profani.

Selci è in cima ad un colle, come molti altri paesi della Sabina; il paese vecchio è aggruppato e chiuso, ma lungo il pendio che porta a Forano sono sparse numerose case di campagna. In due di queste appunto eseguimmo le registrazioni. E raccogliemmo innanzitutto due canti religiosi.

Il primo è noto agli studiosi con il nome di *Orologio della Passione*; è diffuso dalla Sicilia, alla Toscana e oltre. E' un canto semiculto, da cantastorie professionali: ce lo dicono anche la sua metrica e la sua scarsa assimilazione allo stile popolare. Ma a Selci il canto è ripetuto da cantori professionisti; è divenuto, se così può dirsi, semiprofessionale. E' usato, cioè, in occasione determinata (il venerdì santo, appunto), con scopo preciso (questua di uova o cibarie), ma da gruppi di giovani contadini che vivono del loro lavoro nei campi e che tuttavia si qualificano, forse anche per tradizione familiare, alla precisa conoscenza del testo e della melodia, e all'esercizio della questua rituale. I cantori sono due, e cantano, alternandosi, ciascuno una strofe del lungo canto. Li accompagnano il più arcaico organetto o la più moderna fisarmonica. Un gruppo forestiero che incontrammo lungo la strada aveva anche una tromba.

L'Orologio che noi registrammo ci venne cantato alla fine di un lungo giro di questua per il contado, da due contadini tra i venti e i trenta anni, Attilio Cerquetani e Francesco Petrucci; li accompagnava con la fisarmonica Settimio Gagliardini, ventenne e non selciano, che solo da pochi mesi si era iniziato alla conoscenza della melodia tradizionale.

Il canto ricorda di ora in ora (di qui il suo nome) le dolorose vicende della Passione del Cristo, dall'ultima cena alla resurrezione. Ci si aspetterebbe dunque che avesse tono di lamento, o per lo meno di malinconia. E invece non è così: ognuno può giudicarlo udendo la registrazione, o anche solo rileggendo il testo:

Sia preparata l'ora
della l'ultima cena,
e con faccia serena
così Gesù parlò, ecc.

Non è un lamento o un compianto; v'è in esso piuttosto una sorta di sdegno concitato, quale forse si addice alla occasione rituale in cui il canto viene ripetuto, alla situazione di dolore ufficiale, per così dire, nella quale si inserisce.

La malinconia e la dolorante tenerezza per la morte del Cristo affiorano chiaramente invece nelle parole e nella melodia di un'altra *Passione* che registrammo a Selci: una delle tante lezioni di quella orazione umbro – abruzzese alla quale, dopo gli studi del prof. Toschi, si dà il nome di *Passione Italiano Centrale* e si assegnano l'Umbria e l'Abruzzo, e i secoli XIII – XIV, come luogo, e tempo, d'origine.

Ci ripeté il canto Maddalena Giuliani, immobile anche nel volto, e come tesa alla ricerca delle parole e della melodia di tra le memorie di una giovinezza ormai lontana. La *Passione* è un canto ben diverso dall'*Orologio della Passione*: non eccezionale e rituale (e semiculto), come quello, ma quotidiano e spontaneo (e interamente popolare). Si ripeteva, ci disse infatti Maddalena Giuliani, in campagna o in casa, durante il lavoro, per accompagnamento o sollievo della fatica. Forse da ciò deriva il suo andamento melodico dolorante e il suo più persuasivo e dolce sviluppo di immagini:

Senti lo pianto che fa la Madonna,
corri Giovanni a consolà Maria.
– Caro Giovanni, quanto amor ti porto,
dimmi se il mio figliolo è vivo o morto.

...

Passa Gesù che disse: – O madre mia,
vado alla morte e voi Pazienza abbiate.
O mamma mamma, giacché sei venuta,
un goccio d'acqua m'avessi portato.
– O figlio figlio, hai fatto cielo e terra,
per te so sciette fonti e fontanelle;
o figlio figlio, hai fatto cielo e mare.
Per te so sciette tutte le fontane.
Questa santa testa si potesse inchinare,
mammella in bocca io te metteria.

Da questa *Passione*, di contenuto sacro ma insieme canto che accompagna il lavoro, fu facile il passaggio ad altri canti legati al lavoro ma di contenuto profano. Ci imbattermo così in un bel numero di canzoni narrative epico – liriche.

Ognuno sa che Costantino Nigra, studiando la poesia popolare del Piemonte e dell'Italia in base ai documenti raccolti al suo tempo, giunse alla conclusione che le canzoni epico – liriche dovessero considerarsi diffuse quasi esclusivamente nell'Italia settentrionale, e sconosciute quasi del tutto nell'Italia centro meridionale. Le ricerche condotte in seguito hanno dimostrato l'infondatezza di quella affermazione; ed oggi è risaputo che le canzoni epico – liriche sono diffuse, ed anche in numero rilevante, in tutto il territorio italiano. Non ci meravigliammo perciò quando Maddalena Giuliani, e la figlia Genoveffa Sabuzi che dalla madre le aveva apprese, cominciarono a dettarci ed a cantarci le storie della *Donna Lombarda*, della *Sposa morta*, del *Convegno notturno* e così via. Ma poiché la maggior parte di queste canzoni non era contenuta nella raccolta di Eugenio Cirese, e poiché rare sono nella discoteca del Centro, le registrazioni di canti di tale natura, non ci lasciammo sfuggire l'occasione e concentrammo sui canti epico – lirici tutta la nostra attenzione.

In che differiscono i canti epico – lirici dal canto lirico – mostrofico (e cioè dagli stornelli e dagli strambotti)? Gli stornelli e gli strambotti hanno le note forme metriche chiuse in una sola strofe; non hanno contenuto di narrazione; ed hanno una melodia unica alla quale si adattano testi letterari diversi. I canti epico – lirici invece si sviluppano in serie di versi “ ordinariamente divisi in due membretti, uguali o no, e con la cesura piana se la seconda parte finisce in ossitono, e viceversa; legati, dall'assonanza più che dalla rima, in strofe rese spesso, in apparenza, più o meno complicate dalla ripetizione dei versi o degli emistichi e dal ritornello “, per riferire la più che nota definizione di Michele Barbi. Le melodie variano poi da canto a canto. E il contenuto? “ Fatti storici, casi romanzeschi e leggendari, per lo più tragici scrive il Santoli, che prosegue: “ questi... i motivi delle canzoni epico – liriche, semplici ma di energica evidenza di tratti, prive di riecheggiamenti della poesia culta e di modi della lingua letteraria, eminentemente “ popolari “ per la magrezza del motivo, il tono, la diffusione grandissima: l'unica forma di poesia epica d'intonazione antica che abbia avuto l'Italia, sebbene le origini debbano esserne ricercate nella Francia *d'oil* “.

Ma vediamo qualcuna delle canzoni narrative di Selci, che ci furono cantate quasi tutte dalla Voce ferma ' e decisa di Genoveffa Sabuzi. Ed iniziamo da un canto melanconico, al quale il Nigra dette il patetico titolo di *Fior di tomba*. La bella si affaccia alla finestra (così in un gruppo di lezioni al quale appartiene an-

che quella di Selci) e vede l'amato parlare con un'altra donna; decide allora di morire, e vuole una tomba in cui possano entrare in tre:

Vorrei fare una tomba grande
che ci entrassero tutti e tre:
mamma e babbo e lo mio amore
lo mio amore accanto a me.

E sulla tomba nascerà il fiore:

Seppellita in camposanto
sotto l'ombra d'un bel fior:
questo è il fior della Rosina
che l'è morta per amor.

Tenue storia, ma suggestiva per la fantasia popolare che trasportò il motivo del fiore che nasce sulla tomba da questo a molti altri canti adattandolo alle più diverse storie.

Il Nigra assegna a questo canto come luogo d'origine la Francia settentrionale, e ne documenta la diffusione in Francia e in Catalogna. In Italia essa è giunta fino al Molise e alla Lucania; e nel nord ebbe la sorte singolare di divenire con lievi adattamenti, un canto partigiano.

Il tema dell'amore legato a quello della morte è frequentissimo nei canti epico – lirici. Ecco la famosa *Sposa morta*, diffusa in Francia come in tutta l'Italia. L'amante è soldato; riceve una lettera che gli annuncia che la sua bella è malata; ottiene la licenza per poterla rivedere; ma

Quando stiedi per la strada
sentivo sonà:
– Questo è il suono della mia bella,
la vanno a piglià. –
Quando stiedi vicino al castello
la vidi venì;
la croce portantina la va a seppellì.
– O croce, o portantina
riposati un po',
do un bacio alla mia bella
e poi me ne vo. –

La lezione di Selci si conchiude con il suicidio dell'innamorato:

Quando stiedi per la strada
mi venne un pensier:
l'è morta la mia bella,
morire anche me.

Prendendo la schioppetta,
caricandola un pò,
se la mise nel petto,
col piede sparò.

Di amore e morte è anche la famosissima *Donna Lombarda*. In questo canto, come è

noto, il Nigra volle riconoscere la storia di Rosmunda che, secondo Paolo Diacono, dopo aver ucciso il marito Alboino ed essere fuggita a Ravenna con ramante

Elmichi, si lasciò convincere dall'esarca Longino a tentar di uccidere anche l'amante; il quale però si accorse dell'inganno e costrinse Rosmunda a bere anch'essa il veleno. Il Nigra, per la sua convinzione che i canti storici fossero coevi agli avvenimenti cui si riferiscono, fissò al VI secolo la data di nascita della *Donna Lombarda*: lo Zenatti sostenne invece che il canto fosse nato agli inizi del secolo XIX; altri, come il Toschi, sulla base di vari elementi propende per una data di nascita che starebbe nei secoli XIII o XIV.

Ma vediamo la lezione di Selci. L'amante tenta la donna:

- Donna Lombarda, perché non mi ami?
- Ma come ti amo, se ci ho mari?

L'amante suggerisce allora di usare il veleno: la testa di un serpente dell'orto, trinciata a feno, e mescolata al vino. Ma il marito si insospettisce del colore del vino, e la donna tenta di ingannarlo:

- Questo è il vino di l'altra sera,

Ma il bambino di nove mesi, miracolosamente, parla ed avverte il padre, e l'inganno tramato si rivolge contro l'ingannatrice:

Donna Lombarda, bevi sto vin.
Ch'io l'ho bevuto e lo beverò,
per novo amore io morirò.

Ma i canti narrativi non trattano solo d'argomenti tragici. Ecco infatti *La tentazione*. Il fratello soldato che torna dopo una lunga assenza vuol mettere alla prova la virtù della sorella; e senza farsi riconoscere la tenta con doni:

- Ci ho nella tasca un bell'anellino
starebbe bene al suo proprio ditin,
buona pastora volete venì?
- Sono sett'anni che fo la pastora,
roba degli altri non m'appartien,
bon cavaliere lontano da me.

Visti inutili i tentativi, il cavaliere decide di farsi riconoscere:

- L'avete voi un fratello grande?
- Si si che l'eo a fare il soldà,
il re d'Italia me l'ha ammazzà.
Scende da cavallo, si leva il cappello.
- Se fossi io il suo fratello?
- Se fosse lui il mio fratello
non vestirebbe da gran signor,
non parlerebbe così mascalzon. –

La Pastora e il lupo narra invece d'un cavaliere che offre aiuto contro il lupo ad una pastora; ma questa rifiuta. Appena il cavaliere s'è allontanato, ecco il lupo che divora un agnello. Il cavaliere rapidamente ritorna, uccide la fiera e restituisce l'agnello alla pastora. Ma vuole una ricompensa d'amore. La lezione di Selci non ci dice se il cavaliere ebbe ciò che chiedeva, e termina così:

– Parla piano signor cavaliere
giacché nessun ci senta;
sono ragazza da marito,
non ne voglio restar senza.

Il Nigra notò la somiglianza tra questa canzone narrativa ed uno dei *Carmina burana*, i canti duecenteschi degli scolari vagabondi. Per quali strade mai il canto della Pastora e il lupo giunse da così lontana antichità a Genoveffa Sabuzi? Attraverso la tradizione orale di contadini, emigrati o soldati? o di cantastorie? o di stampe popolari? Il problema naturalmente nasce per tutti i canti popolari, e non è possibile qui neppure accennarvi; dirò solo come capitò talora di trovare in una stessa località lezioni diverse, nel testo letterario o nel motivo musicale, dello stesso canto. Così a Selci per la canzone che il Nigra intitolò *Convegno notturno*.

L'argomento è noto: un giovane chiede un convegno d'amore alla bella, che lo concede fissandolo alle undici ore; puntuale l'amante arriva, e la bella gli apre; il padre della ragazza si sveglia e le chiede chi sia con lei; la ragazza risponde che c'è il garzone del fornaio, ma il padre non si lascia ingannare.

A Selci dunque ne raccogliemmo e registrammo due lezioni: una ci fu cantata da Mario Sabuzi, ed è incompleta, ma, pare, più arcaica sia per la melodia sia per il fatto che conserva il nome di Pinotta tipico delle lezioni piemontesi. L'altra lezione ci fu cantata da Genoveffa Sabuzi, è più completa, ma pare più recente quanto a melodia; il nome di Pinotta è sostituito da quello di Ambrosina. Il canto ha seguito dunque itinerari diversi, e strade difficili da riconoscere e da districare, prima di giungere ai nostri informatori.

Ma più importante sarebbe accertare la vitalità attuale delle canzoni narrative nella nostra regione, e la loro diffusione in più o meno, vasti strati popolari. Debbo dire che non molti accertamenti ci riuscì di fare a Selci, per la brevità della nostra permanenza. Qualche maggiore indicazione, ma pur essa ancora del tutto insufficiente, avemmo a Colle di Tora.

Colle di Tora è nella valle del Turano: vi si giunge lasciando la Salaria a 17 chilometri da Rieti, oltrepassando Posticciola e la sua diga che chiude il lago artificiale. Il paese è su una lingua di terra protesa nel lago, e vive, sembra, tutto attorno all'albergo quasi sempre affollato di turisti. Classi popolari e classe agiata si muovono attorno a questo centro della vita paesana, quasi in comunanza di lavoro. E di frequente avviene che comitive di giovani dell'uno e dell'altro ceto si formino alla sera e vadano cantando. E tra i canti naturalmente vi sono anche le antiche canzoni popolari, soprattutto quelle di argomento amoroso e un po' audace. Canti di contenuto meno pungente sembrano invece meno ricordati. Infatti solo Anatolia Pandolfi, popolana di trentasette anni, ci cantò la *Pesca dell'anello*, la storia della fanciulla che perdette l'anello in mare, e ottenne, con la promessa d'un bacio d'amore che un pescatore glielo ripescasse. La storia, a Colle di Tora, ha un finale drammatico che manca invece in altre lezioni:

Lo raccolse l'anello,
un bacino gli donò;
se n'accorse il fratello,
un colpo gli sparò.
- Caro fratello mio,
se me voi perdonà
- Io a donne non perdono
che si fanno bacià

Furono invece in molti (Clara Teodari, Enzo Pandolfi, Francesco De Sanctis, Settimio Tomassetti, Fernando Spagoni), studenti e artigiani, a cantarci la storia famosa dell'*Amante confessore*. L'innamorato si traveste da frate per incontrarsi da solo con la sua innamorata; il trucco riesce e se ne ha la solita conclusione: che dopo nove mesi né nacque un bel bambino che, per evidenti necessità di rima, fu battezzato a Fiumicino ed ebbe nome frate cappuccino.

E in molti pure ci cantarono la non meno famosa *Finta monacella*; e cioè la storia di come un giovine riuscì ad avere una fanciulla travestendosi da monaca e rifiutando di accettare ospitalità nel letto della domestica o della moglie dell'oste (glielo proibivano le regole del suo convento), e trovandone infine in quello della giovane figlia; naturalmente con la solita conclusione.

Mamma mamma, prepara le fasce...

Sono, quelli di Colle di Tora, canti nei quali quasi palpabile si avverte la provenienza da forme di vita e da ceti sociali meno popolari. Ma, quasi a darci di colpo il senso della profondità di prospettiva del mondo culturale popolare, ecco, proprio a Colle di Tora, affiorare un documento arcaico: un lamento funebre. Con le canzoni epico liriche possiamo dire che siamo prossimi al margine superiore: al margine di contatto tra il mondo popolare e il mondo culto. Pur essendo pienamente popolari, esse non hanno nulla di troppo sconcertante; e la nostra memoria storica riesce facilmente a ripercorrere il cammino che ci divide da quel mondo e da quelle concezioni in cui nacquero e vivono le canzoni epico-liriche. Con le lamentazioni funebri siamo invece al margine inferiore: al margine di contatto tra il mondo popolare e il mondo dei cosiddetti primitivi, o "selvaggi" come si diceva un tempo. Ricordo un articolo di un giornalista che aveva avuto occasione di assistere ad una lamentazione funebre in Sardegna; scrisse: "è una cosa veramente incomprensibile". Ed in effetti è difficile il cammino della nostra memoria storica dalla forme di civiltà odierne a quelle arcaicissime manifestazioni.

Eppure a Colle di Tora, paese "civilizzato", aperto ai traffici e al turismo, l'arcaico documento riaffiora. Ed in modo particolare. Anatolia Pandolfi, la popolana dalla quale potemmo registrare la lamentazione, in un primo momento non voleva ripeterla. "Non è un canto", ci diceva. Ed in effetti a Colle di Tora la lamentazione per il morto si è ridotta a semplici esclamazioni cadenzate, e non ha (o non ha più) forme metriche o melodia. Poi Anatolia non riusciva a trattenere il riso; e non solo perché quelle esclamazioni, ripetute così a freddo, non potevano non apparire ridicole, ma anche per il fatto che in paese si ride anche dei lamenti veri. Alla fine, Anatolia si convince a ripetere il lamento; volle però essere lasciata sola, e soltanto la collaboratrice delle registrazionepoté assistere. Anatolia iniziò meccanica e fredda, come si avverte chiaramente dalla registrazione; ma poi l'emozione si ricredò: le esclamazioni divennero sempre più vere e sincere, e divennero veri i singhiozzi e le lagrime. Anatolia Pandolfi, ci riferì la collaboratrice, pianse davvero, portandosi il fazzoletto alla bocca e mordendolo come per un dolore vero e reale.¹

Che era dunque avvenuto? Anatolia dapprima rideva dei lamenti "veri" delle sue conoscenti; ora piangeva in una situazione del tutto artificiale: si lamentava così come si lamenterebbe in un caso di lutto reale, così come tutte le popolane di Colle di Tora si lamentano, ad onta della derisione. Nella crisi che si genera di fronte alla morte le donne di Colle di Tora cercano ancora l'arcaico modo di risoluzione della lamentazione.

¹ Per altre considerazioni sull'episodio vedi la mia nota *Un pianto simulato e vero* (1953). La collaboratrice di cui si dice nel testo fu Liliana Serafini.

Le forme che questa assume a Colle di Tora sono per la verità estenuate e marginali; ben più complesse già quelle registrate due anni or sono a Preta di Amatrice, che non abbiamo il tempo di riascoltare; e ben più ossessionanti e drammatiche quello della Lucania di recente registrate, e che ci verranno illustrate tra poco dall'amico Carpitella.

Ma io preferisco stasera presentare una Sabina meno arcaica, quasi per contrasto con il viaggio lucano che seguirò. Ed ecco un documento di una antica tradizione, ma di forme quasi culte; che tuttavia, per la sua vivacità, non ha quel poco grato sapore di letteratura muricciolaia che aduggia tante analoghe forme. Si tratta della *Moresca* di Contigliano.

Contigliano è un grosso paese ai margini della piana reatina, a dieci chilometri da Rieti. Aveva un tempo carnevali assai più festosi che gli odierni; e giovani mascherati recitavano agli incroci delle strade i Dodici mesi dell'anno, impersonando ciascuno un mese e facendone le lodi; oppure rappresentavano la *Moresca*. Che è, com'è noto, una scena dialogata, mimata e danzata. A Contigliano i personaggi erano ventiquattro: dodici turchi e dodici cristiani, armati di spade, i quali dapprima contendevano a parole (strofe cantate rispettivamente dal capo turco e dal capo cristiano) e poi giungevano ad un vero e proprio scontro armato. Vinti, i Turchi si convertivano alla religione cristiana. E' dunque una sfida dialogata di tipo corso, ma non è possibile qui fare richiami alla antica storia del genere, o alle consimili danze della spada.

Registrammo la *Moresca* di Contigliano due anni fa; le voci sono di Vincenzo Ottaviani, quasi settantenne, che partecipò alle ultime moresche, e di Orlando Galloni, che, assai più giovane, apprese la *Moresca* dall'Ottaviani. I quattro strumenti a fiato sono suonati da Gino Talocci, Vincenzo Talocci, Almerindo Properzi e Bernardino Schifi, tutti artigiani o operai.²

Giosuè Carducci, in una sua pagina non troppo generosa verso il mondo popolare se la prendeva con chi va cercando fiori di poesia tra il popolo. E scriveva:

E badate, fra i campagnoli e i montanini io non ci son ito a spasso, sdilinquendomi e smammolandomi, botanista di fiori di lingua e di poesia, a estasi obbligatorie; io ci ho vissuto in mezzo gran parte della mia prima gioventù, né mai mi si è dato il caso di raccogliere lì proprio sull'atto un sentimento artistico, un effetto poetico, un fiorellino, come direbbero, vergine e puro. Cantare, certamente cantano; ma quando non son cose vecchie, le sono scempiaggini e sconcezze bociate con certi versi strani che Dio ne scampi.

Noi non siamo andati in Sabina a cercar fiori di lingua (quelli, si sa, vanno cercati in Toscana) o fiori di poesia. La quale, come è risaputo, è cosa assai rara nel mondo culto come in quello popolare. Ma quando capita di trovar di quei fiori, o per lo meno qualche migliore e più efficace immagine, val la pena di raccogliere e riferire; così per qualche stornello o strambotto del contado reatino, come questo:

Tu stai lontanu e io lontanu me trovo
tu come campi, e io come non moro?

o questo:

² Per la storia locale della danza vedi *Documenti d'archivio sulla 'Moresca' di Contigliano* (1955zc).

Stasera se conta allo scuro:
ce fossero tre mila torce d'oro,
non c'è l'amore mio, non c'è nessuno.

o, per ripeterne uno a mio parere assai bello:

Quanno nascisti tu non c'era monno
nata non era nisciuna creatura;
nascisti dalla bocca d'un serpente,
la commarella tua fu la fortuna;
le fascie e fasciaturu furno ventu,
lu soprefasciu lu circhiu della luna.

O, infine, per ridirne uno che ebbe la ventura di piacere al Manzoni e al Croce e che pare sia un lamento per l'amante morto :

I' m'arecordo, abbascio a lu vallone
quanno ci comenzammo a volé bene:
tu mi dicisti: -Dimmi: scine o none?-
i' te vutaie le spalle e mi nni jene.
Or sappi, mio dulcissimo patrone,
che sine da tanto ti voleo bene.
Vienci dumane, vienci a consulare,
ca la risposta ti la voglio dare!

Ma « le son cose vecchie, o scipitaggini o sconcezze bociate con certi versi strani ». Perché questi stornelli o strambotti, in cui traspare più o meno viva la luce della poesia, sono cantati. E udite le arie alla mietitora o “ a recchione “ dalle voci di Alfineo Ramazzotti, Vittorio Sabuzi, Sante Petrucci contadini di Selci, o da quelle di Settimio Tomassetti e Umberto Perenzini, operai di Colle di Tora.

Sono canti che suonano forse aspri, disarmonici. Ma non avremmo reso giustizia al mondo popolare se non avessimo rappresentati quei più o meno vaghi fiori di poesia nel mondo reale con cui si cantano. E appariranno forse a qualcuno veramente « versi strani bocciati » come scriveva il Carducci. Ma, mette conto di sottolinarlo, sono versi nati in altra condizione, in altro ambiente storico: nei campi, per dirla in breve, e sul lavoro. E in quell'ambiente vanno rivissuti. Così come appunto giudicava un uomo non sospetto, Benedetto Croce:

“ Ricordo ancora la impressione dolcissima di un canto che udii tanti anni fa, tra le aguzze punte del Monserrato. al far dell'alba, da una processione che si avviava alla grotta della Vergine; e nondimeno quel canto non era che una povera parafrasi spagnuola dell'avemaria: *Bendito el fruto sea -De tu ventrie, Jesùs!* E ricordo di avere recitato talvolta scherzosamente ad amici non napoletani le filastrocche che il volgo napoletano rivolge a San Gennaro per invocare e quasi strappargli il miracolo; ma non risi quando, assistendo una volta a quel miracolo, nella cappella del Santo, vidi i volti contratti delle devote e udii il loro canto ansare nell'attesa del miracolo, che tardava. .. Insomma, perché mai quel canone, che con tanta cura si adopera per un'ode di Orazio o per una terzina di Dante, che è di sforzarsi d'intenderli nel loro ambiente storico, non si vuol adoperarlo (forse come troppo solenne da dover essere incomodato per così poco?) per la; poesia popolare; e si stima che a questa basti la lettura con animo distratto, e la facile arguzia che fiorisce quando si guardano le cose dall'estrinseco ? “.

E una volta inteso nel suo ambiente storico, allora anche il grido lanciato nei campi aperti appare, io credo, per quel che veramente è: un segno di fermezza, una affermazione forse rozza ma certo decisa della propria presenza sulla scena

storica; talora una sfida, sempre una implicita protesta di uomini e donne che vogliono comprendere e vogliono essere compresi.

[pubblicato sul sito www.amcirese.it il 19/10/2007]