

# LA LAPA



ARGOMENTI DI STORIA E LETTERATURA POPOLARE

Numero speciale dedicato al Molise in onore di Eugenio Cirese

## Sommario

- |   |   |  |
|---|---|--|
| 1 La Rivista, <i>Proseguendo</i>  | 31 * <i>La processione dei «misteri»</i>                  | 56 a. m. c., <i>Tradizioni dei paesi slavo-molisani</i>                          |
| 3 Eugenio Cirese, <i>Umanità del Molise</i>                             | 33 a. m. c., <i>La «pagliara maie maie»</i>               | 59 <i>Notizia bibliografica generale</i>   |
| 4 <i>Carta del Molise e notizia storico-statistica</i>                  | 37 * <i>Il diavolo a Tufara</i>                           | Pagine su Eugenio Cirese   |
| 5 Alberto M. Cirese, <i>Gli studi di tradizioni popolari nel Molise</i> | 38 * <i>Fogge di abiti</i>                                | 60 <i>Domenico Purificato, Ritratto</i>  |
| 15 * <i>Il ciclo della vita nei canti</i>                               | 41 * <i>Arte popolare</i>                                 | 61 <i>Ferruccio Ulivi, La sua qualità umana</i>                                  |
| 19 Francesco Jovine, <i>Rappresentazioni all'aperto</i>                 | 42 * <i>Antichi acquerelli di costumi molisani</i>        | 62 <i>Raffaele Corso, Nota in memoria</i>  |
| 21 Diego Carpitella, <i>Sulla musica popolare molisana</i>              | 43 Eugenio Cirese, <i>Due racconti</i>                    | 63 <i>Paolo Toschi, Il poeta e lo studioso</i>                                   |
| 23 Giuseppe Jovine, <i>Danze a Castelmauro</i>                          | 45 a. m. c., <i>La leggenda di re Bove</i>                | 63 <i>Giorgio Caproni, Un monumento al Molise</i>                                |
| 24 G. Del Re, <i>Molise 1836</i>  | 49 <i>Giovanni De Luca, Sant'Antonio incendia il mare</i> | 64 <i>Pier Paolo Pasolini, Una raccolta personale</i>                            |
| 25 Luigi Biscardi, <i>Sulla festa di san Pardo</i>                      | 50 <i>Franca Massa, Il lamento per l'emigrante</i>        | In copertina: <i>Uomo e donna di Duronia, stampa di Bartolomeo Pinelli, 1816</i> |
| 26 a. m. c., <i>Le corse dei carri nel Basso Molise</i>                 | 53 <i>Nicola Savino, I canti dei paesi albanesi</i>       |  |

## Proseguendo

Eugenio Cirese aveva creato questa rivista, al termine quasi della sua vita, con cuore giovanile. Sapeva — pur se altri attorno non lo avvertiva — che non lungo tempo sarebbe stato concesso a questo suo nuovo slancio; tanto maggiore era l'animo con cui si dedicava a far sì che, numero dopo numero, il proposito si attuasse e l'iniziativa dichiarasse sempre meglio le sue ragioni non personali e affettive, per vivere e valere al di là della sua presenza, proiettandola, proprio per questo, oltre il limite ultimo che vedeva e dichiarava vicino.

C'erano, al fondo dei suoi propositi, uno slancio umano, un calore di affetti: gli stessi che animavano il suo fedele lavoro di poeta dialettale. Così, tra parentesi rivelatrici, egli concludeva la premessa, il «quasi un programma», del

primo numero: «Sono tornato quest'anno dopo molto tempo al mio paese sul fiume. E il fiume e i tramonti stanchi e quel castello che distrugge a poco a poco se stesso e il passato lanciando nel Biferno macigni delle sue mura; e quel domandare senza voce che t'insegue per i sentieri e le strade, hanno dato una malia di volo alle memorie, liberato dall'angustia il luogo, dalla magia il tempo, ripopolata la solitudine e raccolto nell'attesa il crepuscolo sereno».

Da questo suo mondo più proprio, di questo suo tono più personale si alimentava un serio intendimento di azione culturale: un programma di scambi, di incontri, di indagini che toccava orizzonti diversi da quelli del puro slancio lirico: il proposito di aprire «un possibile luogo d'incontro tra critici e storici del mondo

paternamente alla vivacità dei giovani, si fa loro maestro e allestisce lo spettacolo.

I calderai interpretano forse la vita dei calderai di Agnone che nella buona stagione girano tutti i paesi della regione e dove arrivano impiantano la loro officina all'aperto.

Anche qui i calderai dichiarano la loro qualità: «Siam calderai». Pulcinella è adetto alla fucina e, secondo il solito, fa il mettimale, il buffone, e tempesta di lazzi e di doppi sensi le donne che sfilano davanti ai maestri calderai per fare acquisti o per far riparare i loro utensili.

Dal realismo un po' crudo di queste scene si passa al gentile simbolismo della danza dei mesi:

Io sono maggio e porto i fiori...

oppure a un surrealismo avanti lettera che mischia nella rappresentazione maghi, zingari, draghi, pietose storie d'amore, venefici, sortilegi, fatture, senza un nesso, senza una struttura logica palese. Ecco una invocazione alla zingara indovina:

O zingara che vieni dall'Egitto,  
indovinatemi questo dubbio se tu sai...  
per quante dure pene che provai;

e la sfida vanagloriosa di un mago:

Io sono mago e mago mi protesto  
e sono mago per i miei comandi  
chi sa più di me si faccia avanti.

Iterazioni ingenue, assonanze, elementare espressione di rozzi sentimenti. Siamo all'alba del teatro; qui si ripete il miracolo della nascita della rappresentazione per generazione quasi spontanea. E' fatto antichissimo, primordiale (nacque qui, in queste terre che abitavano gli Osci, l'Atellana che ispirò Plauto); e che si rifà nuovo per la freschezza con cui il miracolo si ripete.

Non so se il lontano ricordo e le posteriori esperienze di cultura mi portino a caricare di troppi significati queste prime feste della mia infanzia. Ma l'immagine viva che mi è rimasta nella mente dei canti, dei balli, del tenero sole di febbraio, del sentore delle prime viole e il gran ridere degli spettatori, i loro frizzi salaci e il pungente senso dell'umano che era in tutto lo spettacolo, mi compongono dentro il quadro così come l'ho descritto.

Guardalfiera, luglio 1941.

Francesco Jovine

[da *Il Giornale d'Italia*, 6 luglio 1941 per gentile concessione della signora Dina Jovine Bertoni]

## Sulla musica popolare molisana

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

Sinora sono state eseguite nel Molise circa 150 registrazioni, delle quali 50, effettuate da A. M. Cirese e da D. Carpitella sono riportate nell'elenco delle registrazioni del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (dell'Accademia di S. Cecilia e della Rai italiana), mentre le rimanenti sono di proprietà privata di A. M. Cirese.

Queste registrazioni sonore si riferiscono soprattutto alle comunità albanesi (Ururi e Portocannone) e a quelle slave (S. Felice, Acquaviva, Montemifro), ma non mancano quelle propriamente molisane (Fossaito Bagnoli del Trigno, S. Martino in Pensilis paesi questi più o meno a contatto, e non si può non tenerne conto, con i paesi albanesi e slavi).

La raccolta dei canti albanesi fu suggerita soprattutto dal desiderio di comparazione con il materiale delle comunità albanesi calabro-lucane; e un po' anche per osservare quali possano essere state le reciproche influenze tra queste comunità, venute dall'altra sponda dell'Adriatico, e quelle già preesistenti; o per lo meno i rapporti tra di esse allo stato attuale. Le registra-

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

zioni dei canti si riferiscono a diverse occasioni della vita popolare: ninne-nanne, canti d'amore, canti di lavoro, canti di nozze, lamenti funebri, e consentono di avere, almeno in una certa misura, una visione di clica degli stili e delle influenze.

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

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

Consideriamo invece alcuni canti di lavoro (che sono quelli che maggiormente si conservano) delle comunità slave S. Felice, Acquaviva: mentre dal punto di vista delle scale ed armonico troviamo delle affinità con l'area balcanica (la frequenza costante tra l'altro degli «urti di seconda»); non troviamo invece tutta quella serie di abbellimenti, di fioriture, di *glissando* ecc., che caratterizzano alcuni canti del retroterra jugoslavo. A quali ragioni è possibile attribuire questa caduta di alcuni caratteri morfologici? (vale ricordare, per esempio, che nella costa orientale italiana altri canti di lavoro, come il *vatocco* delle Marche, hanno caratteri balcanici, specie per le terminazioni *modali*).

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

banesi) la scala pentatonica discendente è frequente, se non abituale.

Ma lasciamo per un momento quei canti dove il comune denominatore balcanico è più immediato e storicamente giustificabile e veniamo ad alcuni canti popolari in dialetto. Ad esempio la «pagliara», registrata a Fossalto nella esecuzione di una voce maschile con accompagnamento di zampogna.

Lo stile e il tipo di melodia sono completamente diversi dallo stile pastorale di altre regioni italiane (Calabria, Lucania, Campania), compreso l'Abruzzo che è il più vicino e il più direttamente comunicabile, data la presenza di tratturi che vanno verso il piano. Nello stile pastorale per zampogna, calabrese o lucano o campano, la voce segue il «tatto» dello strumento e tende costantemente ad allungarsi, non solo alla fine del canto ma anche durante lo svolgimento intermedio di esso. L'elemento tipico che invece distingue lo stile della «pagliara» di Fossalto è quello della voce che si muove secondo gradi congiunti, con un disegno ritmico simmetrico e preciso, mentre nel fondo la zampogna sostiene con un pedale continuo appena accennato nel disegno dell'accompagnamento: in maniera cioè di dare l'impressione, apparente ma non reale, di una poliritmia. Forse la conoscenza dello stile per zampogna dell'altra sponda adriatica chiarirebbe il problema.

Altro fatto interessante è l'affinità veramente notevole tra i canti che vengono eseguiti a San Martino in Pensilis dinanzi alle porte della chiesa, la sera prima della corsa del carri, e i canti dei carrettieri siciliani. Lo stesso tipo di voce «strozzata», la quale non è, in genere, molto frequente nei canti dialettali molisani. La questione comporta delle considerazioni: sono stati importati? E in tal caso, in che maniera? Si deve considerare il fatto che nel Salento i canti dei carrettieri sono anche essi simili a quelli siciliani, e che si parla di carrettieri dell'isola che giungevano circa due secoli fa sino a Gallipoli? Oppure, senza cadere in facili equivoci naturalistici e positivisticci, esiste un comune denominatore tra i canti dei carrettieri?

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

Quanto agli strumenti, quelli normalmente reperibili sono l'organetto (con l'ovvia sostituzione moderna della fisarmonica), la zampogna, il tamburello, e la chitarra. A proposito di quest'ultimo esiste una registrazione di S. Martino che ricorda lo stile



dei pastori del Gargano, stile unico fino adesso nella musica pastorale italiana; comunque data la presenza degli albanesi nel Molise non si può fare a meno di considerare questo nuovo punto di contatto. Esiste anche, nelle comunità slave e in altre, il *bufu*: variante del *cupa-cupa*.

Come dicevamo, all'inizio dello scritto, si tratta qui di accenni e di suggerimenti: solo una raccolta più ampia potrebbe far prendere coscienza di alcuni caratteri tipici della musica popolare molisana sui quali è ancora difficile dare un giudizio critico, preciso e storicamente determinato. Un esempio tipico e caratteristico rimane comunque la musica della « pagliara », e non si può escludere che essa possa diventare un canale di comprensione.

Diego Carpitella

## Danze a Castelmauro

Un saggio che ponesse in luce i presupposti psicologici, storici ed etnici delle danze molisane sarebbe più consono allo spirito informatore di questa rivista. D'altronde non è detto che una semplice rassegna « coreografica » non possa fornire elementi utili al folklorista o all'etnografo e costituire una sollecitazione alla ricerca scientifica dei competenti. La mia breve esposizione si limiterà alla descrizione di tre tipi di danze castelmauresi che mi sembrano particolarmente indicativi del gusto e del costume delle popolazioni molisane: il « *pasticcio* », la « *spallata* » e la « *tresca* ». Originariamente queste danze erano rispettivamente motivate da un particolare avvenimento stagionale, per lo più dalla ricorrenza di determinati lavori agricoli che davano origine a tradizionali feste campestri; oggi si alternano in qualunque circostanza lieta nei paesi e nelle campagne.

Il « *pasticcio* » presenta dei punti di contatto col « *salterello* » o « *destra e sinistra* » di Baranello; non ha la ricchezza di figure di quest'ultimo ma è accompagnato da uno scambio più vivace di sottili e ironiche allusioni, di motteggi ritmati sul motivo musicale della danza; è un ballo che richiede fiato e garretti solidi: le coppie procedono rapide alternando un triplice saltello del piede destro e del piede sinistro. Ben presto la danza si trasforma in una gara di resistenza. Ad intervalli che sembrano quasi misurati volano tra le coppie antagoniste motti laceranti ed esplosivi, qualche volta incomprensibili come formule magiche, lazzi salaci e talvolta lascivi che richiamano alla mente la crudezza e la licenza dei dialoghi fescennini degli antichi coloni italici. A volte è il cavaliere, che, ironizzando sulle capacità di resistenza dei rivali, lascia scivolare nell'orecchio della dama avversa un motto che vuole es-

sere un invito a riprender fiato o a desistere dalla gara « *Z'è sciuft la scarp* » (si è sciolta la scarpa); la dama è sempre pronta a replicare con motteggi così mordaci che rasentano lo scherno; ma tosto l'armonia si ricompone al comando di « *a core a core* » o « *aggiu pazziate* » (ho scherzato), per cedere di lì a poco il posto a un altro scambio di sapide allusioni. La gara si risolve quasi sempre in una « pacificazione » finale promossa dai ballerini che si scambiano le dame intrecciando le ultime carole che precedono l'inchino delle coppie allo scrosciare dei battimani degli spettatori.

Un ballo altrettanto faticoso ma più vario e meno monotono è la « *spallata* » o « *tozzacul* » com'è chiamato a Macchiagodena: esso prende nome dalla figura principale della fase culminante del ballo: prima che si arrivi allo spettacolare colpo di anca, le coppie si esibiscono in eleganti giravolte alternate a romantiche *promenades* ed a figure che richiamano la grazia del minuetto: garbata introduzione che dovrebbe ripagare le coppie delle asprezze della lotta che di lì a poco si accenderà; il cavaliere prende per mano la dama inducendola a girarvi intorno; la dama ripete il giro, questa volta svincolata dalla morsa del cavaliere, con le mani sui fianchi: in questa posa compie due o tre giri a passo di mazurca, in posizione leggermente obliqua, caracollando a mò di trottola, ora a destra ora a sinistra, finché il cavaliere non le cede galantemente una mano o un dito per invitarla alla *promenade*. Insieme passeggiano, questa volta al ritmo più lento di una polka, fino al momento in cui una « strappata » di chitarra o di organetto annuncia la *spallata*. Le dame e i cavalieri si dispongono in ordine di... battaglia, a contatto di gomiti: cominciano a studiarsi reciprocamente, quasi a soppesare le proprie forze. Può essere l'improvviso motto di un cavaliere, « *i ammecinn* » (andiamo) o il comando di un improvvisato direttore di danza a dare il segno della zuffa. I danzatori si adocchiano, si misurano con un'attenzione furba e tesa che tradisce l'impegno di uscir dalla lotta con onore e prestigio: al comando dato dal suonatore si scontrano scambiandosi poderosi colpi di anca che qualche volta riescono persino ad atterrare uno dei due competitori. Quando l'atmosfera si surriscalda entrano in ballo i frizzi, le botte e le risposte salaci; ed ora è il cavaliere che invita la dama ad accostarsi con un pittoresco « *tè, tè* » (tieni), che è il verso del richiamo del porco, ora è la dama che con botte simulate o conturbanti contorsioni inganna l'aggressivo cavaliere che torna indispettito alla carica. Gli spettatori partecipano al ballo come « massa corale » rilevando i colpi meglio assestati con motti arguti elogiati la bravura o deridendo l'inefficienza dei rispettivi competitori. La gara comporta una selezione di forzuti