

ANTONIA MARCHIANÒ

I CANTI POPOLARI ARBËRESHË (ITALO-ALBANESI) E LA TRADIZIONE DEI CANTI POPOLARI ITALIANI



BIBLIOTECA DI SINESTESIE

27

Il testo è stampato con il contributo del Comune di Santa Sofia d'Epiro (CS)

Responsabile di redazione: Gennaro Volturo

Proprietà letteraria riservata

2014 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it

ISBN 978-88-98169-67-2 *cartaceo*

ISBN 978-88-98169-63-4 *ebook*

L'immagine di copertina è stata realizzata da Eleonora Di Lorenzo

Finito di stampare nel mese di ... 2014

a cura di PDE Spa presso lo stabilimento di Legodigit s.r.l.

Lavis (TN)

ANTONIA MARCHIANÒ

I CANTI POPOLARI ARBËRESHË
(ITALO-ALBANESI) E LA TRADIZIONE
DEI CANTI POPOLARI ITALIANI

EDIZIONI SINESTESIE

Ai miei genitori

INDICE

Introduzione	9
I. GLI ALBANESE D'ITALIA	
1.1. <i>Gli errori storiografici dell' "ideologia albanistica"</i>	13
1.2. <i>La nuova ricostruzione storica e l'epopea di Scanderbeg</i>	17
1.3. <i>La letteratura arbëreshe e l'opera poetica di Girolamo De Rada</i>	25
1.4. <i>Lingua orale e lingua scritta: la dialettologia italo-albanese e il "bilinguismo zoppo"</i>	27
II. IL PRIMO CICLO DELLA VITA: I CANTI DELL'INFANZIA	
2.1. <i>Tra storia e antropologia: il metodo comparatistico negli studi dei canti popolari</i>	39
2.2. <i>Le ninnananne nelle due culture: motivi, valori, linguaggi</i>	41
2.3. <i>Funzione educativa e funzione ludica delle filastrocche: varianti e non sense</i>	55
III. STRAMBOTTI E STORNELLI D'AMORE: UN GENERE LIRICO MONOSTROFICO	
3.1. <i>Varietà di sentimenti e passioni nelle rime libere dei vjershë</i>	69
3.2. <i>I motivi del corpo e del luogo d'incontro. La variatio nelle trasposizioni fonetiche</i>	80
3.3. <i>Tradizione e folklore: i canti di gelosia e i costumi femminili</i>	92
3.4. <i>Amori assenti: il rifiuto, l'abbandono, il tradimento</i>	103
IV. FORME E MOMENTI DEI RITI NUZIALI	
4.1. <i>La partenza dolorosa: vestizione e corredo della sposa</i>	115

4.2. <i>Il “rapimento della sposa”: tonalità elegiaca del pianto rituale</i>	125
4.3. <i>La felicità coniugale: simboli e metafore della gioia e della bellezza degli sposi</i>	135
V. IL LAVORO DAI CAMPI ALLE FABBRICHE, ALLE TERRE LONTANE. I PRESTITI LINGUISTICI DELL’ITALIANO REGIONALE	
5.1. <i>I braccianti e il tramonto del sole: la sofferenza dell’attesa</i>	147
5.2. <i>Dalla protesta all’emigrazione: la ricerca della patria ideale</i>	160
VI. L’ORIGINALE ISPIRAZIONE SACRA DELLE <i>KALIMERE</i>	
6.1. <i>Il “contratto” nella devozione mariana</i>	175
6.2. <i>Origine colta e diffusione popolare: l’opera dei papàs, i sacerdoti di rito greco</i>	185
6.3. <i>La Madre, il Figlio e i crudeli strumenti del martirio</i>	195
VII. <i>VAJTIMI</i> : LAMENTI FUNEBRI TRA INNOVAZIONE E TRADIZIONE	
7.1. <i>Spontaneità e ripetizione: il pianto “registrato”</i>	209
7.2. <i>La “nuvola venuta dal mare”: la visita dei revenants</i>	217
7.3. <i>Il nuovo “amante” e il valore irrinunziabile dell’esistenza terrena</i>	227
Bibliografia	239
Indice dei capoversi dei canti	271
Indice dei luoghi	279
Indice dei nomi	283

INTRODUZIONE

La realizzazione di questo volume, *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani*, ha richiesto una complessa ricerca propedeutica per individuare, reperire e selezionare le fonti. Il recupero sistematico dei canti arbëreshë dell'area meridionale italiana, la catalogazione dei testi, l'organizzazione di un'ampia e articolata bibliografia potranno, pertanto, costituire un patrimonio culturale utile per studi successivi. Per quanto concerne la tradizione dei canti popolari italiani si è fatto riferimento ai lavori, sempre fondamentali, di Alessandro D'Ancona, Mario Alberto Cirese, Giovanni Bronzini e Luigi Maria Lombardi Satriani; così pure, si è rivelato indispensabile lo spoglio di alcune riviste, in particolare di «Lares», i cui fascicoli sono stati consultati presso il Fondo periodici dell'Ateneo salernitano e di altre Università.

Altre fonti principali, ma di difficile reperibilità, sono le pubblicazioni curate da cultori, spesso sconosciuti agli stessi studiosi di cultura popolare, che hanno pazientemente trascritto i canti dei paesi d'origine; in questo caso, quando non è stato possibile mettersi in contatto con gli autori, si è direttamente presa visione delle raccolte conservate nelle Biblioteche comunali di piccoli e grandi centri del territorio oggetto d'indagine. Contributi preziosi sono custoditi nel Fondo Ventimiglia e, provenienti da diverse regioni, nell'Area Umanistica della Biblioteca centrale dell'Università degli Studi di Salerno, ma anche in altre biblioteche: la Nazionale di Napoli, le dipartimentali dell'Università di Napoli "L'Orientale" e di Cosenza. Avendo molte Amministrazioni di comunità italo-albanesi promosso il recupero della cultura orale, parte del materiale è stato rintracciato nelle loro biblioteche. Per la ricostruzione della storia e della dialettologia arbëreshe si sono consultati testi di antropologia e linguistica nella Biblioteca dell'Università degli Studi della Calabria: di particolare

utilità è stata l'opera, *Mundus vult decipi. I miti della storiografia arbëreshe*, di Matteo Mandalà, che, sottoponendo a verifica gli avvenimenti, narrati nelle opere storiografiche di alcuni autori più accreditati, con fonti documentarie autentiche ha confutato molte notizie false sulla storia arbëreshe. Contributi sulla linguistica e la dialettologia provengono soprattutto da tre fondi: Gangale (per la lingua e la cultura arbëreshe), Gjilbegu (per la lingua e cultura albanese) e Solano (per lingua, cultura e religione arbëreshe), indispensabili per chi voglia intraprendere uno studio sulle comunità italo-albanesi; altro materiale è stato rintracciato nell'Università degli Studi di Palermo.

Proficua è stata anche la ricerca presso la Biblioteca comunale "Angelo Masci" di Santa Sofia d'Epiro, in provincia di Cosenza, in particolare per alcune riviste arbëreshe: «Besa» (Fede, Roma), «Basilicata Arbëreshe», «Catanzaro Arberia», «Dita Jote» (Il tuo giorno, Santa Sofia d'Epiro, Cs), «Kamastra» (Molise), «Katundi Ynë» (Paese Nostro, Civita, Cs), «Kumbora» (Campanaccio, Ururi, Cb), «Lidhja» (L'unione, Frascineto, Cs), «Mondo Albanese» (Piana degli Albanesi, Pa), «Shejzat» (Le Pleiadi, Roma), «Uri» (Il Tizzone, Spezzano Albanese, Cs), «Zëri Arbëreshevet» (La Voce degli Italo-Albanesi, Ejannina, Cs), «Zgjmi» (Il Risveglio, San Benedetto Ullano, Cs), «Zjarri» (Il Fuoco, San Demetrio Corone, Cs) e BESA (Biblioteca Elettronica Siti Arbëreshë dell'Università della Calabria).

Quando si è ritenuto di avere raccolto un numero consistente di testimoni, tale da consentire la comparazione tra le due culture, si è proceduto a una ripartizione per argomenti, seguendo il ciclo esistenziale delle classi subalterne, soprattutto contadine, al fine di rilevare temi e motivi, affini e/o diversi tra l'etnia arbëreshe e la tradizione popolare italiana di area meridionale. Per quanto concerne la trascrizione dei canti, si è sempre rispettato il testo nella struttura formale in cui era edito; di ogni canto sono state indicate la fonte e la provenienza territoriale; nei casi in cui non si è rintracciata la località esatta, perché omessa dal curatore, si è fatto riferimento alla provincia o alla regione. Quando è stato possibile, si è trascritto il canto nella sua interezza; quando, invece, sono stati riportati solo alcuni versi, si è riprodotto in nota il testo completo, oppure sono state date precise indicazioni per la sua rintracciabilità. Inoltre, si è annotata a margine la traduzione in lingua italiana, rispettando quella proposta dai curatori delle raccolte dei canti; solo in pochi casi, dove era evidente una

traduzione poco fedele all'archetipo, si sono inserite in parentesi quadre le modifiche apportate.

Soprattutto per quanto riguarda la cultura arbëreshe, ogni volta che le interpretazioni dei testi sono sembrate poco persuasive, alcuni preziosi informatori, Carmelina Trotta, papàs Vittorio Amedeo Giuseppe Marchianò e Antonio Franco Miracco, hanno sciolto con pazienza perplessità e dubbi. Va, quindi, un ringraziamento a coloro che sono stati di grande aiuto nel recupero della tradizione orale: Francesco Altimari, Anton Nikë Berisha (professori di Lingua e letteratura albanese nell'Università della Calabria), Matteo Mandalà (professore di Lingua e letteratura albanese nell'Università di Palermo) e papàs Antonio Bellusci. Un particolare riconoscimento va alle comunità arbëreshe, che hanno sempre ritenuto fondamentale la trasmissione della propria identità etnica e culturale alle nuove generazioni, promuovendone l'idioma, la cultura orale, garantendone così la stessa sopravvivenza; un affettuoso segno di gratitudine ai professori Alberto Granese e Rosa Giulio, guide pazienti e spesso insostituibili, al Sindaco Francesco Vincenzo Sanseverino e all'amministrazione di Santa Sofia d'Epiro, che hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro.

GLI ALBANESI D'ITALIA

1.1. *Gli errori storiografici dell'“ideologia albanistica”*

Si registra oggi in diverse regioni d'Italia la presenza di numerose comunità denominate italo-albanesi o arbëreshe, sparse tra Abruzzo, Molise, Campania, Puglia, Basilicata, Calabria, Sicilia¹. Il termine “arbëresh” richiama l'origine albanese degli insediamenti, molti dei quali, accanto al nome del luogo, presentano anche l'attributo “albanese”, come Falconara Albanese e San Cosmo Albanese, in provincia di Cosenza.

È ancora poco chiara, e indebolita da incongruenze, la storia che si è cercato di ricostruire sull'insediamento degli albanesi in Italia dalla seconda

¹ Gli insediamenti presenti in Italia, includendovi anche le frazioni sparse dal centro al meridione, sono cinquanta, i loro nomi saranno citati in ordine alfabetico e accanto alla denominazione italiana, si troverà anche quella arbëreshe: Aquaformosa (Firmoza, CS), Andali (Andalli, CZ), Barile (Barilli, PZ), Campomarino (Këmarini, CB), Caraffa di Catanzaro (Gharrafa, CZ), Carfizzi (Karfici, KR), Casalvecchio di Puglia (Kazallveqi, FG), Castroregio (Kastëjnexhi, CS), Cavallerizzo (Kejverici, CS), Cerzeto (Qana, CS), Chieuti (Qefti, FG), Civita (Çifti, CS), Contessa Entellina (Kundisa, PA), Eianina (Ejanina, CS), Falconara Albanese (Falkunara, CS), Farneta (Farneta, CS), Firmo (Ferma, CS), Frascineto (Frasnita, CS), Ginestra (Zhura, PZ), Greci (Katundi, AV), Lungro (Ungra, CS), Macchia Albanese (Maqi, CS), Marcedusa (Marçedhuza, CZ), Marri (Llimarri, CS), Maschito (Mashqiti, PZ), Montecilfone (Munxhifuni, CB), Pallagorio (Puhëriu, KR), Piana degli Albanesi (Hora, PA), Plataci (Pllatëni, CS), Portocannone (Purtkanuni, CB), San Basile (Shën Vasili, CS), San Benedetto Ullano (Shën Bendhiti, CS), San Cosmo Albanese (Strighari, CS), San Costantino Albanese (Shën Kostandini, PZ), San Demetrio Corone (Shën Mitri, CS), San Giacomo di Cerzeto (Sënd Japku, CS), San Giorgio Albanese (Mbzuzati, CS), San Marzano di S. Giuseppe (San Marcani, TA), San Nicola dell'Alto (Shin Koghi, KR), San Paolo Albanese (Shën Pali, PZ), Santa Caterina Albanese (Picilia, CS), Santa Cristina Gela (Sëndahstina, PA), Santa Sofia d'Epiro (Shën Sofia, CS), Spezzano Albanese (Spixana, CS), Ururi (Ruri, CB), Vaccarizzo Albanese (Vakarici, CS), Vena di Madia (Vina, CZ), Villa Badessa (Badhesa, PE), Zangarone (Xingarona, CZ).

metà del Quattrocento al Seicento. I primi contributi storiografici, alcuni dei quali hanno goduto per lungo tempo di grande credito tra gli studiosi, si sono basati non sempre su fonti storiche, ma spesso sul desiderio di fornire una spiegazione circa i tempi e gli eventi migratori dei propri avi. Fino al Settecento non si trova nessun contributo significativo che ricostruisca la storia degli albanesi d'Italia, poiché non si disponeva di un'adeguata documentazione sul loro arrivo e sulla costituzione dei diversi insediamenti. Le informazioni erano trasmesse oralmente, ancora sconosciute risultavano le loro origini etnico-culturali e linguistiche, mentre il rito religioso era sottoposto a continue censure e spesso interdetto dalle autorità cattoliche.

Un primo riconoscimento canonico, da parte della chiesa latina nei confronti del rito greco praticato dagli albanesi d'Italia, si ha con la bolla *Etsi pastoralis*, emanata il 26 maggio 1742 dal Papa Benedetto XIV (al secolo Lorenzo Lambertini); alla redazione della bolla contribuì in modo significativo anche Pietro Pompilio Rodotà². Non si hanno dubbi sull'importanza dell'*Etsi pastoralis*, essendo stato il primo documento ufficiale della Chiesa romana, che garantiva o, meglio, tutelava il rito greco. Il giudizio degli ecclesiastici di allora fu diverso: non riconobbero la validità del documento e si impegnarono a ricostruire la storia del rito orientale. Dalla difesa del proprio culto ha inizio una prima ricostruzione storica: tra gli studiosi, vanno ricordati padre Giorgio Guzzetta (1682-1756) e il suo allievo, Paolo Maria Parrino (1711-1765), che, pur rimanendo a lungo

² Il ruolo avuto da Rodotà per la stesura della bolla *Etsi Pastoralis* è stato messo in evidenza dagli studi di Vittorio Perri e poi ripresi da Matteo Mandalà. Per un confronto, vd. P. P. RODOTÀ, *Dell'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia*, Brenner, Cosenza 1986, I; in particolare, *Lo studio introduttivo* di Vittorio Perri (pp. 5-60), che ricostruisce per la prima volta, attraverso una documentazione finora ignota, l'impegno di Rodotà (dal maggio 1736 fino alla morte, avvenuta il 15 maggio 1770) presso la Biblioteca Vaticana come "scrittore greco", ma anche per gli studi sul rito greco. In M. MANDALÀ, *Mundus vult decipi. I miti della storiografia arbëreshe*, Mirror, Palermo 2007, vd. il capitolo *L'inganno della vanità e la vanità dell'inganno: Pietro Pompilio Rodotà e Paolo Maria Parrino e le origini della storiografia arbëreshe*, che riconosce a Rodotà «[...] per un verso, la responsabilità di aver compreso e circoscritto il rito greco e, per un altro verso, il merito di avergli garantito una certezza canonica che prima gli mancava e che gli permise di prosperare nei secoli successivi» (pp. 38-39). Per quanto riguarda la Calabria, dove si concentra la maggiore presenza di comunità italo-albanesi, cfr. F. GODINO, *Gli Albanesi e la difesa del rito greco in Calabria*, Editrice Mit, Cosenza 1971.

inediti i loro lavori, diedero vita a quell'ideologia "albanistica", da cui fu compromessa la successiva ricerca storiografica:

Il fatto di ritrovare – tra i tanti e diversi documenti che riuscirono a raccogliere – cedole e diplomi regi, lettere, patenti e altro materiale di così alta e rinomata provenienza, non solo poterono soddisfare il loro profondo desiderio di nobilitare le origini delle loro comunità, ma poterono coronare di successo la realizzazione di un disegno intellettuale tanto ambizioso quanto complesso: avviare un processo di costruzione dell'identità culturale delle comunità albanesi [...] l'iniziativa promossa da Guzzetta e Parrino mirava alla vera e propria fondazione ex-novo di una tradizione storiografica dotata di fisionomie, di metodi e di finalità propri, di forme e di contenuti originali, di una stabilità ideologica tanto inalterabili e longeva quanto convincente e documentata³.

I primi intellettuali arbëreshë, intenzionati a ricostruire la storia della diaspora, teorizzarono, nel corso del Settecento, la "sacra verità", rivelatasi infondata alla luce degli studi del secolo XX. Le vicende degli albanesi d'Italia si articolavano in tre punti:

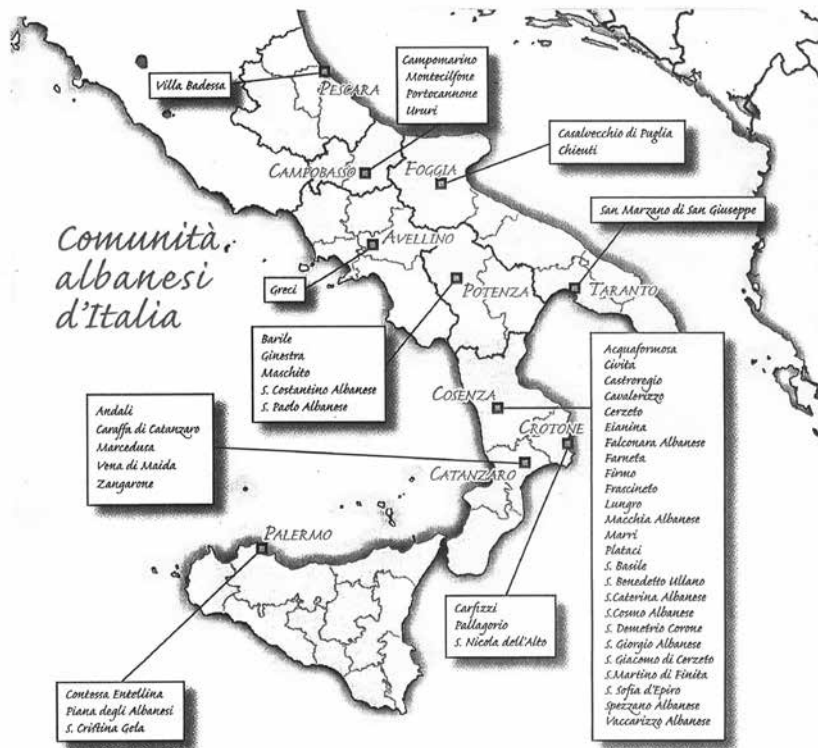
1) gli albanesi giunsero in Italia o quando Scanderbeg era ancora in vita oppure immediatamente dopo la sua morte; 2) ad eccezione di questi ultimi, i primi erano appartenenti con il principe albanese e quindi appartenevano alla casta militare oppure a quella aristocratica e, pertanto 3) godettero di speciali concessioni o di consistenti privilegi, reali o ecclesiastici o baronali, nelle terre italiane in cui furono accolti⁴.

Le tesi sostenute da questi autori hanno goduto di una credibilità tale da essere per lungo tempo considerate vere le loro argomentazioni per giustificare le immigrazioni degli albanesi. Non si è proceduto alla verifica degli avvenimenti narrati nelle loro opere, né si sono consultate direttamente le fonti documentarie, divenute col passare del tempo pilastri fondamentali per ogni futuro storico. Sulla base di alcuni scritti pubblicati nel corso del Novecento, che hanno confutato o corretto la ricostruzione

³ MANDALÀ, *Mundus vult decipi. I miti della storiografia arbëreshe*, cit., pp. 23-24.

⁴ Ivi, p. 25.

storica degli intellettuali arbëreshë del Settecento, pedissequamente seguita, non è più possibile affrontare l'argomento senza tenerne conto⁵.



⁵ Si riportano alcuni contributi essenziali, riconosciuti validi dall'odierna comunità scientifica arbëreshë per uno studio sull'arrivo e sugli insediamenti degli albanesi in Italia: D. ZANGARI, *Le colonie albanesi di Calabria. Storia e demografia secoli XV-XIX*, Casella, Napoli 1941; E. TOMAI-PINTICA, *Comunità albanesi nel Tarantino. Sec. XVI*, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», voll. XXXV-XXXVI, 1981, 1982; V. GIURA, *Storie di minoranze ebrae, greci, albanesi nel Regno di Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984; G. R. MARANO, *Insedimenti albanesi nell'Italia meridionale. I centri culturali albanesi. Partecipazione degli Albanesi al Risorgimento*, Vaccarizzo Albanese, Ciclostilo 1989; *I capitoli delle Colonie Greco-Albanesi di Sicilia dei secoli XV e XVI* (riproduzione anastatica), raccolti e pubblicati da G. La Mantia, Tipografia Cortimiglia, Corleone 2000; MANDALÀ, *Mundus vult decipi. I miti della storiografia arbëreshë*, cit.; ID., *Le comunità albanesi in Italia (secc. XV-XVIII)*, in *L'etnia arbëreshë del Parco del Pollino. Studio genetico-comparativo tra la popolazione arbëreshë e non arbëreshë limitrofa*, a cura di A. Tagarelli, Rubbettino, Soveria Mannelli 2000.

1.2. *La nuova ricostruzione storica e l'epopea di Scanderbeg*

Se per lungo tempo si è creduto che i primi albanesi siano arrivati in Italia a partire dal quindicesimo secolo, oggi si può invece affermare che, durante il Quattrocento, gli scambi tra Italia e Albania furono solo più numerosi, e iniziarono già nel corso del Duecento, quando il re Carlo d'Angiò, fratello del re di Francia, Luigi IX, volendo restaurare l'Impero Latino d'Oriente, nel 1269 organizza un corpo di spedizione, sbarca in Albania, occupa Durazzo e l'interno del paese. Il 21 febbraio 1272, veniva eletto a Napoli re del Regnum Albanie. In seguito, vi furono delle rivolte, ma i successori di Carlo mantennero il loro dominio nei Balcani, anche se in territori ridotti. I rapporti tra il re di Napoli e l'Albania risalgono alla seconda metà del Duecento ed è, quindi, molto probabile che tra loro intercorressero rapporti commerciali; né sono da escludere passaggi di albanesi nelle terre italiane, già in quel periodo, essendo l'Albania terra degli Angioini⁶.

Prima di ricostruire gli eventi storici che portarono masse di albanesi in Italia, è opportuno ricordare la situazione politica del loro paese. Nel XV secolo la penisola balcanica è occupata dai turchi, il cui dominio si protrarrà, tra alterne vicende, fino al crollo dell'Impero Ottomano. Dopo la battaglia del 15 giugno 1389, avvenuta a nord di Pristina nel Kosovo, con la vittoria del sultano Murad I contro la coalizione cristiana, formata da serbi, bosniaci, albanesi e rumeni, l'Albania è sottoposta a continui attacchi; a volte, erano gli stessi capi albanesi, in lotta tra loro, a chiamare i musulmani per essere aiutati nelle lotte contro gli altri capi. La conquista dell'Albania sarà sempre ritenuta fondamentale dai sultani per il raggiungimento di due obiettivi: assicurarsene il dominio, per fronteggiare la minaccia degli stati cristiani occidentali e tentare eventualmente un attacco

⁶ «Nel Medioevo i rapporti tra il regno di Napoli e l'Albania, tra questa e le repubbliche marinare d'Italia, attraverso la Sicilia, l'Africa e la Spagna, creano istituti commerciali di scambio non indifferenti [...] È presumibile, per tanto che, accertata la condizione giuridica del regno angioino di Albania, quale quella di un grande feudo della Corona di Napoli, le vie a immigrazioni albanesi di piccoli nuclei nelle nostre provincie, non sarebbero state completamente chiuse. Si spiegano non altrimenti incroci sporadici di albanesi e d'indigeni nelle due provincie di Catanzaro e di Cosenza, che precedono certamente l'epoca delle immigrazioni di massa», in ZANGARI, *Le colonie albanesi di Calabria. Storia e demografia secoli XVI-XIX*, cit., pp. 16-17.

alle vicine coste italiane, conquistare la Serbia e l’Ungheria, per aprirsi la strada verso l’Europa centrale.

Quando i turchi occupano un nuovo territorio, in questo caso l’Albania, lasciano agli occupati una parvenza di libertà; i diversi signori non solo diventano vassalli del sultano, ma sono costretti a pagare gravosi tributi e a cedere degli ostaggi come garanzia: spesso membri, ancora giovani, delle famiglie più potenti. Solo in seguito si passa a una vera e propria occupazione militare e si instaura una società feudale, uguale a quella degli occupanti. L’occupazione non era accettata passivamente: vi furono spesso delle rivolte, fallite tutte miseramente per mancanza di coordinamento e per la rivalità mai assopitasi tra i capi albanesi. Mancava una figura in grado di unire i vari signori delle diverse tribù e di far abbandonare le loro vecchie rivalità, combattendo per una causa comune: la cacciata dell’invasore turco. Anche Venezia è interessata al dominio delle coste albanesi; infatti, promettendo aiuti e protezione, era riuscita a ottenere la cessione di città, come Durazzo e Scutari. Tra gli ostaggi trasferiti alla corte dei sultani è anche Giorgio Castriota Scanderbeg⁷. Sebbene Giorgio cresca, ricevendo un’educazione musulmana, non dimentica mai le sue origini; quando nel 1443 viene inviato in Albania per impedire l’avanzata degli Ungheresi, che hanno sconfitto l’esercito di Murad II, presso Nis in Serbia, si ribella e si unisce ai capi albanesi per scacciare gli ottomani dalle proprie terre. Da allora fino alla morte (1468), guida la ribellione contro gli invasori; sempre nello stesso anno, occupa la città di Kruja (odierna Krujë); nel marzo del 1444 riunisce i capi albanesi ad Alessio, allora possedimento veneziano, dando vita alla “Lega di Alessio” o “Lega Albanese”, ottenendo la nomina di comandante dell’esercito albanese e riportando, poi, una vittoria contro l’esercito turco nella battaglia di Torviolo. Numerosi saranno i successi militari di Scanderbeg nella lotta contro i turchi, dovuti sicuramente alla conoscenza dell’organizzazione degli eserciti nemici, avendo militato per anni nelle loro fila⁸.

⁷ Il suo vero nome è Giorgio Castriota, figlio di Giovanni, Signore di Krujë a nord di Tirana; Scanderbej (Signore Alessandro) è un soprannome datogli dai turchi durante il soggiorno presso la loro corte, per mettere in risalto le sue doti militari: era, infatti, un valente comandante dell’esercito.

⁸ Cfr. il capitolo VI: *Giorgio Castriota Scanderbeg e la resistenza antiturca in Albania* (pp. 39-41), in I. MAZZIOTTI, *Immigrazione albanese in Calabria e la colonia di San Demetrio Corone (1471-1815)*, Coscile, Castrovillari 2004.

In questi anni Scanderbeg intensifica i rapporti con l'Italia: è, infatti, consapevole dell'impossibilità di raggiungere un successo duraturo contro gli occupanti turchi, senza l'ausilio di truppe straniere. Se all'inizio cerca di coinvolgere anche Venezia, questa in breve tempo si rivela interessata solo a mantenere lo *status quo* esistente nella penisola balcanica. La sua libertà finirebbe solo col mettere in difficoltà i commerci veneziani lungo le coste; i timori aumentano quando Scanderbeg intensifica l'amicizia con il re di Napoli, Alfonso d'Aragona, soprattutto a partire dal 1451⁹. A questo periodo si fanno risalire gli eventi che hanno dato vita a uno falso storico, che influenzerà, fino agli inizi del Novecento, la ricostruzione dell'arrivo degli albanesi in Italia. Si tratta del presunto aiuto dato da Scanderbeg, attraverso Demetrio Reres, alla guida di un esercito per soccorrere Alfonso d'Aragona¹⁰; poi, rivelatosi falso¹¹. Nel 1444 il re di Napoli è impegnato a reprimere una rivolta nata in Calabria, guidata dal pretendente al trono, Renato d'Angiò e dal catalano Antonio Centelles, che aveva ottenuto dal regnante il titolo di marchese di Crotona. Secondo la ricostruzione,

⁹ Innocenzo Mazziotti ha evidenziato bene le mire veneziane in terra albanese: «Venezia era sospettosa della Lega e dei vari capi albanesi e sempre timorosa che costoro tentassero di riprendere le città costiere e l'entroterra già possesso dei Veneziani; pertanto, era contraria a una unificazione dell'Albania, preferendo sempre la frantumazione in tanti staterelli tra loro indipendenti e usando tutti i mezzi per tale politica del 'divide et impera'. [...] Spesso Venezia subdolamente sollecitava ribellioni tra i capi albanesi specie con i suoi alleati Ducagini, che insorsero contro l'egemonia di Scanderbeg, anche se in seguito (e ci vollero le minacce di scomunica contro di loro da parte del papa Nicolò V nel 1451) furono suoi strenui alleati», ivi, pp. 41-42.

¹⁰ Sul ruolo avuto da Demetrio Reres e sulla sua reale esistenza si era già interessato Domenico Zangari, mettendo in discussione la sicurezza con cui questa notizia era stata trasmessa nel corso dei secoli: «Non ci risulta pienamente, e non sappiamo perché con tanta sicurezza viene affermata la notizia, che Alfonso d'Aragona, tanto in questa di Calabria, quanto nelle rivolte di Sicilia, si sia largamente avvantaggiato degli aiuti di tre potenti squadre di soldati albanesi, venuti al comando di Demetrio Reres e dei suoi figli, Giorgio e Basilio», in ZANGARI, *Le colonie albanesi di Calabria. Storia e demografia secoli XV-XIX*, cit., p. 20. Sarà Matteo Mandalà a dare un fondamento ai dubbi espressi da Zangari nella sua opera; l'autore di *Mundus vult decipi. I miti della storiografia arbëreshe* ricostruisce gli eventi degli anni Quaranta del Quattrocento, servendosi di documenti storici e arrivando alla conclusione che Demetrio Reres non ebbe nessun ruolo nella rivolta calabrese del 1444.

¹¹ Per un approfondimento sulla rivolta calabrese, che per altro non dice nulla del coinvolgimento di Demetrio Reres per sedare la rivolta di Centelles, cfr. E. PONTIERI, *La Calabria a metà del secolo XV e le rivolte di Antonio Centelles*, Fiorentino, Napoli 1963.

fatta risalire a Rodotà¹², il primo che riporta la notizia, grazie all’ausilio delle truppe albanesi il re napoletano riesce a sedare la rivolta calabrese; in seguito, per ringraziare Demetrio Reres dell’aiuto ricevuto, lo nomina governatore della Calabria Inferiore. A informare Rodotà della notizia è Paolo Maria Parrino (1710-1764), rettore del seminario greco di Palermo, che invia allo scrittore calabrese il transunto notarile del diploma reale, dove sono riportate le notizie riprese poi da Rodotà nella sua opera. Prendendo spunto dai dubbi già espressi da Domenico Zangari, e approfonditi da Paolo Petta¹³, Matteo Mandalà ha dimostrato la falsità del documento. La sua attenta analisi porta alla luce le seguenti considerazioni:

In primo luogo, anche trascurando il modo approssimativo col quale si riportano i titoli di Alfonso, la data cronica presenta alcune gravi anomalie formali: è riportata in cifre arabe e non romane, com’era consuetudine nella cancelleria aragonese, e, per di più, è priva di riferimento all’*indizione*, rigorosamente riportata in tutti i privilegi dell’epoca e dei secoli successivi. In secondo luogo, è la sottoscrizione di Alfonso che suscita le maggiori e più gravi riserve. Il Magnanimo firmava tutti i documenti con “Rex Alfonsus” e sempre nella forma abbreviata: al contrario, la sottoscrizione contenuta nell’*inserto* è “Io el rey Alphonso”, che ricalca la maniera castigliana “Yo el Rey” colla quale era solito firmare Ferdinando il Cattolico¹⁴.

La cedola in questione riporta la data 1° settembre 1448 e sarebbe stata spedita da Gaeta, ma Alfonso in quel periodo si trovava in Toscana per guidare la campagna militare contro Rinaldo Orsini; ritorna a Gaeta solo il 30 ottobre dello stesso anno¹⁵. La cedola regia riporta una data falsa e, tornando

¹² Cfr. RODOTÀ, *Dell’origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia*, vol. III, cit. Nella nota b delle pp. 52-53 si riporta il testo del transunto notarile del diploma reale, nel quale Alfonso V avrebbe nominato Demetrio Reres governatore della Calabria Inferiore.

¹³ Cfr. PAOLO PETTA, *Stradioti. Soldati albanesi in Italia (sec. XV-XIX)*, Argo, Lecce 1996, pp. 14-17.

¹⁴ MANDALÀ, *Mundus vult decipi. I miti della storiografia arbëreshe*, cit., p. 115.

¹⁵ Ivi, pp. 116-17. La ricostruzione di Mandalà porta a delle conclusioni, in netta contraddizione con quella storiografia arbëreshe che ha sempre voluto far credere che il mercenario albanese Demetrio Reres ebbe un ruolo fondamentale per sedare la rivolta calabrese, tanto da essere nominato governatore della Calabria Inferiore; in realtà «gli angioini non ebbero alcun ruolo nella rivolta di Centelles, perché il marchese di Crotona era stato “punito” da Alfonso per la disubbidienza e il grave smacco arrecato alla sua autorità. Ci si chiede: contro quali angioini avrebbero combattuto gli albanesi di Demetrio Reres?

ai benefici di cui avrebbe dovuto godere Demetrio Reres, si è scoperta, o meglio si è voluto fare conoscere, la verità: il famoso mercenario non contribuì in alcun modo a reprimere la rivolta calabrese del 1444; si dubita finanche della sua reale esistenza¹⁶. Alcuni studiosi arbëreshë, soprattutto di origine siciliana, hanno insistito sul ruolo di Reres per retrodatare l'arrivo degli albanesi nelle comunità siciliane di Contessa Entellina, Mezzoiuso e Palazzo Adriano, che sarebbero state fondate dai suoi militari. L'arrivo degli albanesi in Sicilia era stato fissato al 1448 per mantenere i privilegi garantiti dalle capitolazioni e per impedire ai "latini", che abitavano negli stessi casali, di avanzare le loro stesse pretese¹⁷. Com'è stato dimostrato, se

Alfonso era perfettamente in grado di sfidare e piegare Centelles con le sole sue forze, disponendo di armi, munizionamento, comandanti validi e persino di un'organizzazione logistica assai efficace. [...] Ma, allora, perché Alfonso avrebbe dovuto chiedere l'aiuto di Scanderbeg? E questi perché avrebbe dovuto concederglielo considerato che in questo momento storico (1444-1445) il "principe" albanese, [...] non era per nulla in grado di assicurare alcun sostegno militare o chicchessia, tanto meno ad Alfonso col quale non vantava quei rapporti diplomatici così intimi che il Chetta gli volle attribuire?», ivi, pp. 141-42.

¹⁶ Cfr. in particolare l'interessante e illuminante capitolo «*È mai esistito Demetrio Reres?*» *I mercenari albanesi e il mito delle origini militari delle comunità arbëreshe*, ivi, pp. 67- 146.

¹⁷ Se oggi gli studiosi hanno cercato di ricostruire la storia dell'arrivo degli albanesi, basandosi, per quanto possibile, su fonti attendibili, nel Settecento gli intellettuali arbëreshë avevano bisogno di giustificare, a volte anche con documenti falsi, le loro origini per tutelare quei diritti, che forse hanno garantito la continuità delle loro identità culturale. Matteo Mandalà ne riassume così le cause: «[...] era indispensabile affermare che gli albanesi erano giunti in Sicilia nel 1448, perché altrimenti i "latini" che dimoravano negli stessi casali, avrebbero potuto accampare diritti e, addirittura, invocare una loro supremazia sui privilegi che le capitolazioni avevano affidato ai legittimi interessati, cioè a quei "greci" che avevano stipulato i capitoli e ri-fondato i nuovi centri urbani. Era necessario, pertanto, ribadire con l'autorità dei documenti – non importa se falsi o autentici – che non solo quegli albanesi "realmente" arrivati in Italia mentre Scanderbeg era in vita, ma anche che erano nobili e militari ai quali i re aragonesi dispensarono tali e tanti di quei privilegi da renderli detentori delle prerogative del governo dei comuni che avrebbero fondato. Le concessioni non furono un gesto di clemenza, bensì un alto riconoscimento "politico" dei re aragonesi: quella prima "emigrazione", infatti, non poteva e non doveva essere confusa con le altre, perché quegli albanesi vennero inviati, prima, a venire in Italia per soccorrere l'amico di Scanderbeg in difficoltà e, poi, a fermarsi qui per continuare la loro azione militare difensiva, rinunciando a seguire quel che il loro forte sentimento patriottico imponeva alle loro coscienze in quel momento di difficoltà della loro patria: tornare accanto al loro principe per difendere l'Albania dall'aggressione turca. Non erano né miserabili né fuggiaschi, come sostenevano i detrattori siciliani, ma aristocratici e militari, e lo sforzo dei siculo-albanesi mirava esclusivamente a dimostrare "questa verità". In ciò risiedeva la

Scanderbeg non aveva le forze militari per fronteggiare l'avanzata turca, non poteva certo inviare truppe in Italia per aiutare il re di Napoli.

A partire dagli anni Cinquanta del Quattrocento, i rapporti tra i due paesi si intensificano e si rinsaldano definitivamente con il trattato di Gaeta del marzo 1451, che prevedeva l'aiuto militare di Alfonso; in cambio, Scanderbeg si impegnava a riconoscere l'autorità aragonese sui territori albanesi eventualmente liberati¹⁸. Con il trattato di Gaeta Scanderbeg diventa vassallo del regno napoletano, conserva sì una sua autonomia, ma in Albania, oltre ad aiuti militari ed economici, arriva anche un viceré di Alfonso¹⁹. Per fronteggiare l'avanzata turca, Scanderbeg chiede soccorso anche al Papa, ma ottiene una somma irrisoria di denaro e tante lodi, come quella di Paolo II che lo definisce “*fortem Christi athletam*”. Nel 1464 Scanderbeg sbarca in Puglia per soccorrere l'erede di Alfonso, Ferdinando o Ferrante, rifugiatosi a Barletta, in seguito alla rivolta capeggiata dal principe di Taranto Giovanni Antonio Orsini, dal principe Marzano di Rossano e dal marchese di Crotona Antonio Centelles. Questi invitarono il duca di Lorena d'Angiò a venire in Italia per assumere la corona del Regno di Napoli. Ferdinando aveva subito una sconfitta il 7 luglio 1460 a Sarno e successivamente in Puglia; grazie all'aiuto di Francesco Sforza e di Scanderbeg, nel 1462 sconfigge i ribelli a Orsara. Nel 1464, grato dell'aiuto ricevuto da Scanderbeg, gli dona i feudi pugliesi di Monte Sant'Angelo e di San Giovanni Rotondo²⁰.

Con la morte di Scanderbeg si sgretola anche la “Lega di Alessio”, le vecchie rivalità tra i diversi signori, assopite quando Scanderbeg era in vita, riaffiorano; ma gli albanesi con l'aiuto di Venezia riescono a resistere

ragione che spinse una parte della storiografia arbëreshe siciliana a mitizzare l'“emigrazione” dei loro progenitori in Italia e a descriverla come un fenomeno che si sviluppò molto tempo *prima* della morte di Scanderbeg e che, non a caso, interessò i maggiorenti dell'Albania (capitani d'arme e famiglie aristocratiche)», *ivi*, p. 88.

¹⁸ Per quanto riguarda i rapporti politici e militari tra il re di Napoli e Scanderbeg si rinvia a MAZZIOTTI, *Immigrazione albanese in Calabria e la colonia di San Demetrio Corone (1471-1815)*, cit., pp. 39-52; e alla nota 108 di MANDALÀ, *Mundus vult decipi. I miti della storiografia arbëreshe*, cit., p. 142.

¹⁹ P. PETTA, *Despoti d'Epiro e principi di Macedonia*, Argo, Lecce 2000, p. 27.

²⁰ I feudi di Monte Sant'Angelo e di San Giovanni Rotondo furono sostituiti nel 1468, sempre da Ferdinando, con quelli di Soletto e di San Pietro in Galatina al figlio di Scanderbeg Giovanni Castriota con il titolo di duca; cfr. MAZZIOTTI, *Immigrazione albanese in Calabria e la colonia di San Demetrio Corone (1471-1815)*, cit., p. 50.



Murale di Giovanni Troiano, raffigurante l'eroe albanese Scanderbeg (Civita, CS)

altri dieci anni all'avanzata turca, mentre le città costiere governate da Venezia resistettero fino alla seconda metà del Cinquecento. L'occupazione dell'Albania induce molti albanesi a lasciare la propria terra; alcuni trovano rifugio nella vicina Grecia, altri in Italia. Secondo la ricostruzione di Innocenzo Mazziotti, le migrazioni avvennero in tre diverse fasi: una prima fase riguarda gruppi sporadici di arrivi, volti a costruire «gli avamposti e le guide per i successivi movimenti migratori ben più consistenti»; nel corso della seconda, giunsero in Italia masse di profughi, fin dal 1467, un anno prima dalla morte di Scanderbeg (fase durata per decenni, almeno fino a quando i turchi occuparono tutta l'Albania); l'ultima è quella che si protrae nei secoli XVI, XVII e XVIII, durante i quali i fuggiaschi furono accolti nei villaggi già esistenti o in nuovi siti²¹.

Non è questa la sede opportuna per tracciare un quadro esaustivo degli insediamenti albanesi in Italia; si cercherà, invece, di dare spazio alla letteratura scritta e orale arbëreshe, che, insieme con la conservazione del rito greco, ha avuto il compito di trasmettere col passare del tempo la diversa identità culturale delle minoranze italo-albanesi o arbëreshe. Nel 1999, con la legge n. 482, si ha una vera e propria tutela giuridica degli albanesi, riconosciuti come minoranza storica. Per quanto riguarda il passato, «si può [...] affermare che la Chiesa è stata in Italia l'unico “soggetto” che ha [...] riconosciuto e tutelato la minoranza albanese»²². Ed è stata proprio la Chiesa a fornire gli strumenti necessari per la loro formazione culturale, con l'istituzione di due collegi: “Corsini” di S. Benedetto Ullano (1732, poi trasferito a S. Demetrio Corone nel 1794 nel

²¹ Si ritrova un'altra ricostruzione degli arrivi in Italia dei profughi albanesi, scandita in sette diversi arrivi: «[...] iniziando da quella di Reres (1448) e terminando con l'immigrazione di colonie albanesi a Brindisi, voluta da Ferdinando IV di Borbone nel 1774: in tale spazio di tempo sarebbero avvenute le altre e cioè: lo stanziamento di soldati di Scanderbeg in Puglia nel 1461; la grande immigrazione nel 1468 alla morte di Scanderbeg; nel 1533 con i profughi di Corone; nel 1647 con i profughi della Mania (Peloponneso meridionale); nel 1744 con la colonia a Villa Badessa (Pescara) voluta da Carlo III, il re che costituì anche il reggimento speciale di volontari albanesi, il “Real Macedone”», *ivi*, p. 77.

²² F. ALTIMARI, *Gli arbëreshë: significato di una presenza storica, culturale e linguistica, in I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici storico-culturali sulle comunità arbëreshe*, a cura di F. Altimari e L. M. Savoia, Bulzoni, Roma 1994, p. 25; per quanto riguarda la tutela giuridica delle minoranze albanesi in Italia, *vd. Anche* D. BONAMORE, *Lingue minoritarie, lingue nazionali, lingue ufficiali nella Legge 482/1999*, F. Angeli, Milano 2004; C. CERRATI, *Geografia e minoranze*, Carocci, Roma 2007.

collegio di “S. Adriano”, sempre in provincia di Cosenza), e il seminario greco-albanese di Palermo (1734); i due seminari hanno contribuito in modo decisivo alla formazione del clero, indispensabile per la continuità del rito greco. In seguito vi studieranno anche i laici e, fino a tutto il XIX secolo, rappresenteranno il luogo deputato anche per la formazione degli intellettuali arbëreshë.

1.3. *La letteratura arbëreshe e l'opera poetica di Girolamo De Rada*

In ogni popolo, accanto alla cultura scritta si trova quella orale, e viceversa, così come è accaduto per gli albanesi. Dopo alcuni secoli di cultura prettamente orale, è subentrata anche quella scritta; la seconda non ha annullato la prima, ma è stata lo strumento necessario per recuperarla e trasmetterla. Ha giustamente osservato Anton Nikë Berisha:

All'interno dell'arte letteraria arbëreshe, la letteratura orale, con i suoi diversi generi, ha avuto un'importanza di primo piano. Attraverso la comunicazione orale, quindi attraverso le opere “scritte dalla mente”, essa ha reso possibile la conservazione della grande ricchezza spirituale ereditata dalla patria d'origine albanese, grazie alla quale gli Arbëreshë riuscirono a opporsi all'influenza e all'assimilazione italiana e ad evitare l'estinzione come “ethnos”. La secolare resistenza degli Arbëreshë all'assimilazione non era dovuta ai luoghi isolati e sperduti dove si stabilirono, ma era frutto della ricchezza spirituale e culturale che possedevano, conservano e creano. Per gli Arbëreshë un ruolo particolare ha svolto soprattutto la poesia orale, la quale con le sue molteplici forme dell'espressione e con il suo sincretismo (testo, canto, danza) non solo ha trasposto ed espresso alcuni dei caratteri e delle qualità principali della cultura [...], ma con l'ampiezza della comunicazione e dell'influenza è divenuta parte integrante della sua vita nel tempo²³.

La cultura orale e, in modo particolare, i canti popolari sono patrimonio comune degli italo-albanesi per il semplice motivo che quasi la maggioranza degli abitanti delle diverse comunità, sparse in Italia, non

²³ A. N. BERISHA, *L'importanza della letteratura arbëreshe per la conservazione e l'arricchimento della sua cultura*, in *Studio antropologico della comunità arbëreshe della provincia di Torino*, a cura di A. Tagarelli, Edizione LibrAre, Torino 2004, pp. 36-37.

riesce ad accedere al testo scritto. Gli arbëreshë, pur essendo alfabetizzati nella lingua italiana, ignorano la sintassi di quella materna; l'idioma conosciuto è il loro dialetto, appreso oralmente dai genitori, quando ancora non frequentavano la scuola. Sebbene quella degli albanesi sia stata (ed è) una cultura prettamente orale, questo non ha impedito che diverse personalità, già a partire dall'Ottocento, si siano impegnate a dare vita anche a una letteratura scritta. Se una vera e propria nascita culturale si ha solo a partire dal XIX secolo, già nel 1592 viene pubblicato il primo testo nel dialetto degli albanesi d'Italia, si tratta *Embsuame e chraesterae* (*E mbsuame e krështerë*): è una traduzione dall'italiano in albanese della Dottrina Cristiana del gesuita Ladesma, ad opera del papàs Luca Matranga (1567-1619). Tra il Seicento e Settecento si registra un risveglio culturale soprattutto in Sicilia; i promotori sono per lo più ecclesiastici: si cerca di ricostruire la storia del passato; si raccolgono le testimonianze del folklore, delle tradizioni, degli usi e dei costumi.

Sempre in questo periodo fiorisce la poesia, popolare nella forma e religiosa nell'ispirazione, che diventa un genere molto diffuso ed entra a far parte del patrimonio folkloristico²⁴. Nell'Ottocento Girolamo De Rada (1814-1903) ha fatto conoscere anche agli italiani la cultura delle minoranze italo-albanesi, quando, finiti gli studi liceali nel collegio di S. Demetrio, iniziò a raccogliere i canti popolari di alcune comunità, molti dei quali confluiti nella sua opera principale, il poema epico, *Milosao*. Altre

²⁴ In questo periodo storico si ricordano in Sicilia: Nino Catalano (1637-1694), formatosi a Mezzojuso in Sicilia e arcivescovo di Durazzo, è il primo a curare una raccolta di canti tradizionali arbëreshë; è autore anche di un dizionario albanese-italiano e italiano-albanese, conservato nella Biblioteca Reale di Copenaghen; P. Giorgio Guzzetta (1682-1756), animatore di questo movimento culturale, è fondatore del Seminario greco-albanese di Palermo; a Nicola Figlia (1693-1769), nato a Mezzojuso e parroco di Chieuti, si attribuisce la paternità del *Codice chieutino* del 1736, che contiene una raccolta di poesie popolari siculo-albanesi, ritrovato nel 1901 da Michele Marchianò; Nicola Chetta (1717-1803), nato a Contessa Entellina, compose diverse opere, tutte manoscritte e conservate nella Biblioteca Reale di Copenaghen: può essere definito uno dei precursori della rinascita culturale albanese del XIX. In Calabria, invece, vanno menzionati Francesco Avati (1717-1800), che si occupò della prima raccolta dei canti popolari arbëreshë della Calabria, ma purtroppo l'opera è andata perduta; Giulio Variboba (1724-1788), il cui poema religioso, *La vita della vergine Maria* (*Gjella e Shën Mërisë Virgjër*), pubblicato a Roma nel 1762, è anche l'unica opera edita in arbëreshe durante tutto il Settecento (cfr. ALTIMARI, *Gli arbëreshë: significato di una presenza storica, culturale e linguistica*, in *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici storico-culturali sulle comunità arbëreshe*, cit., pp. 13-14).

sue opere sono *I canti storici albanesi di Serafina Thopia moglie del Principe Nicola Ducagino, Skanderbeku i pafân* (*Skanderbeg sventurato*). *Storie del secolo XV*, e le due tragedie, *I Numidi* e *Sofonisba*²⁵. Il De Rada, a cui si deve l'istituzione della prima cattedra di lingua albanese nell'Università Orientale di Napoli, cercò di diffondere la sua produzione tra gli intellettuali italiani; ma, a parte pochi casi, come il Tommaseo, che ne elogiò alcune opere, è rimasto un poeta quasi sconosciuto alla cultura italiana. Gli scrittori di origine arbëreshe (e la stessa cultura orale) sono stati spesso trascurati dalla critica, non solo perché esponenti di una cultura minoritaria, ma spesso per la caparbia volontà di alcuni intellettuali, che hanno tentato di sradicarla dalla realtà storica e sociale italiana, in cui la produzione culturale arbëreshe è nata, si è sviluppata e ne ha senza dubbio subito l'influenza, per connotarla e preservarla come in una specie di "oasi", priva di contatti e interscambi con le diverse regioni d'Italia.

1.4. *Lingua orale e lingua scritta: la dialettologia italo-albanese e il "bilinguismo zoppo"*

Gli albanesi d'Italia, quando comunicano nel loro dialetto, usano un codice linguistico che presenta poche varianti. Non esiste una lingua

²⁵ In ordine di citazione: G. DE RADA, *Canti di Milosao. Figlio del despota di Scutari*, Guttemberg, Napoli 1836; ID., *Canti storici albanesi di Serafina Thopia moglie del Principe Nicola Ducagino*, Tipografia Boeziana, Napoli 1839 (dell'autore si riporta solo la prima stampa delle due opere, nelle successive si interviene sul titolo, ma anche sul testo); ID., *Skanderbeku i pafân. Storie del secolo XV*, libro I, Tipografia albanese, Corigliano Calabro 1872; nell'anno successivo saranno stampati sempre a Corigliano Calabro il libro II, vol. III, il libro III, vol. IV; al 1884 risale invece la stampa del libro V, vol. V, Napoli, Tipografia di Francesco Mormile; ID., *I Numidi*, Urania, Napoli 1846; ID., *Sofonisba. Dramma storico*, Bellissario & C.-R. Tipografia De Angelis, Napoli 1891-1892. Per quanto riguarda lo studio critico delle opere del De Rada si rinvia a M. MARCHIANÒ, *L'Albania e l'opera di Girolamo De Rada*, Vecchi, Trani 1902; V. G. GUALTIERI, *Girolamo De Rada poeta albanese. L'uomo, il clima storico-letterario, l'opera, caratteri romantici dell'opera*, Sandron, Palermo 1930; G. VALENTINI, *Girolamo De Rada nella letteratura e nella storia albanese*, in «Shëjzat» («Le Pleiadi»), 7-10, Roma, 1964, pp. 234-57; *Omaggio a Girolamo De Rada*, in «Microprovincia», n. 41, gennaio-dicembre 2003; M. LA LUNA, *Invito alla lettura di Girolamo De Rada*, Grafica del Pollino, Castrovillari 2004; *Omaggio a Girolamo De Rada*, a cura di F. Altimari-E. Conforti, Atti del V Seminario internazionale di studi italo-albanesi (2-5 ottobre 2003), Grafica Cosentina, Cosenza 2008.

Amministrazione Comunale di
S. Demetrio Corone
Centro di Documentazione e Ricerca
Arbëreshe

JERONIM DE RADA

Convegno

Relatori:
**DIMITËR
SHUTERIQI**
*(dell'Accademia delle Scienze
dello R.P.S. d'Albania)*

JUP KASTRATI
(prof. dell'Istituto di Shkodra)

ALI XHIKU
(prof. dell'Università di Tirana)

MACCHIA ALBANESE
26 APRILE ORE 17



Locandina del Convegno su *Jeronim De Rada*, tenutosi a Macchia Albanese (CS)

arbëreshe scritta o orale comune (con questo termine si indica soltanto «il gruppo di parlate albanesi ubicate in territorio italiano»)²⁶ e, pertanto,

²⁶ F. SOLANO, *La realtà storico-linguistica delle comunità albanesi d'Italia*, in *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici storico-culturali sulle comunità arbëreshe*, cit., p. 81. Per ulteriori approfondimenti sugli studi linguistici del dialetto italo-albanese vd.: ALTIMARI, *Comportamento linguistico e condizionamenti socio-culturali nella situazione plurilingue di un'area albanofona della Calabria*, in *Etnia albanese e minoranze linguistiche in Italia*, Atti del IX Congresso Internazionale di Studi Albanesi, a cura di A. Guzzetta, Palermo 1983, pp. 51-74; ID., *Rassegna bibliografica degli studi sui dialetti albanesi dell'Italia meridionale (1970-1983)*, in «Zjarri», XVI, 28, 1984, pp. 22-30; ID., *La parlata di Macchia Albanese: appunti fonologici*, in «Zjarri», XVII, 29, 1985, pp. 18-42; ID., *Sistemi zanon i së folmes arbëreshe të Ejaninës*, in *Dialektologja shqiptare*, V, Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Tiranë 1987, pp. 363-71; G. BIRKEN-SILVERMAN, *Phonetische, morphosyntaktische und lexikalische Varianten in den palermitanischen Mundarten und im Sikuloalbanischen von Piana degli Albanesi*, Gottfried Egert Verlag, Wilhelmsferd 1989; ID., *Concordanze linguistiche della parlata di Piana degli Albanesi con la Sicilia orientale*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, Atti del 2° Congresso Internazionale (Piana degli Albanesi, 7-11 settembre 1988), Palermo 1989, I, pp. 313-25; ID., *Competenza linguistica e atteggiamento linguistico: primi risultati di un'indagine sociolinguistica nelle comunità albanesi della Calabria settentrionale*, in *Quaderni del Dipartimento di Linguistica, Albanistica I*, Università della Calabria, Rende 1993, pp. 1-22; ID., *Concordanze e discordanze lessicali nelle parlate arbëreshe*, in Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi Albanesi, a cura di A. Guzzetta (Palermo, 24-28 novembre 1990), Palermo 1993, pp. 75-84; W. BREU, *Das italoalbanische 'Perfekt' in sprachvergleichender Sicht*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi sulla Lingua, la Storia, e la Cultura degli Albanesi d'Italia*, a cura di F. Altimari (Mannheim, 25-26 giugno 1987), Rende 1981, pp. 51-66 (la traduzione italiana dal titolo, Il 'perfetto' italo-albanese in confronto con altre lingue, è stata pubblicata in *Quaderni del Dipartimento di Linguistica, Albanica I*, Università della Calabria, Rende 1993, pp. 63-78); O. BUCHHOLZ, *Konstruktion të arbërishtes me mbiemra në comparativ dhe në superlativ*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, cit., pp. 277-98; M. CAMAJ, *La parlata albanese di Greci in provincia di Avellino*, Olschki, Firenze 1971; ID., *Il bilinguismo nelle oasi linguistiche albanesi dell'Italia meridionale*, in *Bilinguismo e diglossia in Italia*, Centro Studi per la Dialettologia Italiana, Pacini Editore, Pisa 1974, pp. 5-13; ID., *Per una tipologia dell'arbëresh*, in *Etnia albanese e minoranze linguistiche in Italia*, cit., pp. 151-58; ID., *Albaniam Grammar with Exercises, Chrestomathy and Glossaries* (Collaborated on and translated by Leonard Fox), Verlag Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1984; ID., *Aspetti del plurilinguismo presso gli Arbëreshë d'America*, I, in «Zjarri», VIII, 30, 1989, pp. 136-50; ID., *La parlata arbëreshe di San Costantino Albanese in provincia di Potenza*, CELUC, Rende 1993; A. CASTELLANO MARCHIANÒ, *Infiltrazioni calabresi nelle parlate arbëreshe*, in «Zjarri», X, 1-2, 1978, pp. 6-16; E. ÇABEJ, *Zum Wortschatz der albanischen Mundarten in Kalabrien*, in *Serta Romanica*, Festschrift für Gerhard Rohlf's zum 75. Geburtstag, Tübingen 1968, pp. 115-24; ID., *Histori gjuhësore dhe strukturë dialektore e arbërishtes së Italisë*, in *Studime filologjike*, XXIX (XII), 2, Tiranë 1975, pp. 49-65 (pubblicato anche in traduzione italiana, *Storia linguistica e struttura dialettale dell'albanese d'Italia*, in *Problemi di morfosintassi dialettale*, Pisa 1976, pp. 5-30 e *Gli italo-albanesi e le loro parlate*, in «Zjarri», VIII, 1-2, 1976, pp. 18-25; IX, 1-2, 1977,

un albanofono del Molise riesce a comunicare con un altro proveniente dalla Sicilia, perché le differenze linguistiche non sono così marcate²⁷. Si riporta una breve frase con le diverse varietà dialettali di alcuni paesi

pp. 3-12); G. CHIODI, *Linea di ricerca nella dialettologia italo-albanese del Cosentino*, in *Studi Linguistici Salentini*, Lecce 1978-1979, 10, pp. 157-74; E. GLASER, *La formazione del congiuntivo nelle parlate italo-albanesi*, in *Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi Albanesi*, cit., pp. 43-56; J. GJINARI, *Costrutti verbali indicanti l'inizio dell'azione nelle parlate degli albanesi (d'Italia)*, in «Zjarri», 1-2, 1975, pp. 30-32 (pubblicato anche in lingua albanese, *Ndërtim me folje që tregojnë fillimin e veprimt në të folmet e arbëreshëve të Italisë*, in *Studime filologjike*, 3, Tiranë, 1975, pp. 121-24); A. GUZZETTA, *Osservazioni sulla parlata siculo-albanese di Piana*, in *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, IX, Palermo 1965, pp. 237-48; ID., *Descrizione fonetica della parlata arbëreshe di Contessa Entellina in Sicilia*, in *Etnia albanese e minoranze linguistiche in Italia*, cit., pp. 265-79; E. PRATT HAMP, *Vaccarizzo Albanese Phonology: The Sound-System of Calabro-Albanian Dialect*, Harvard University, Massachusetts, 1954 (tesi di dottorato) il testo della versione originale inglese, insieme all'edizione italiana, curata da G. M. G. Belluscio, è stato pubblicato in E. PRATT HAMP, *Il sistema fonologico della parlata di Vaccarizzo Albanese*, Centro Editoriale e Librario dell'Università della Calabria, Albanica 3, Rende 1993; A. HIDI, *Le parlate arbëreshe, fonte di arricchimento lessicale della lingua letteraria albanese*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, cit., pp. 271-74; E. LIKAJ, *Vëçori të strukturës morfologjike të shqipës në dritën e të folmeve arbëreshe*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, cit., pp. 263-70; G. B. MANCARELLA, *Bilinguismo e diglossia nell'Albania Salentina*, in *Quaderni*, n. 9, Università degli Studi di Lecce-Facoltà di Magistero, Lecce 1987, pp. 75-87; L. M. SAVOIA, *La parlata albanese di S. Marzano e di S. Giuseppe: appunti fonologici e morfologici*, in «Zjarri», XII, 27, 1980, pp. 8-26; ID., *Ristrutturazione analogica: sviluppi in alcune parlate albanesi*, in *Scritti in onore di G. B. Pellegrini*, Pacini, Pisa 1983, pp. 1171-87; ID., *Alcune caratteristiche del causativo arbëresh*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, cit., pp. 363-420.

²⁷ Ha giustamente osservato Giovanni Belluscio: «Gli Italo-albanesi [...] non hanno tanto meno usano un codice linguistico omogeneo quindi, piuttosto che definire l'*arbërishtja* una "lingua", è più giusto che la si indichi, sia fini pratici che teorici, come una varietà linguistica dialettale alloglotta, storicamente sedimentata in territorio italiano a partire dal XV secolo circa e, più precisamente, con una sua origine nel ramo dialettale toscano parlato in Albania meridionale e, in parte, nelle comunità albanofone arvanite in Grecia. Si è di fronte a un variegato numero di parlate, tante quante sono le comunità alcune strutturalmente più simili, altre più diverse al punto da non essere reciprocamente comprensibili anche se il lessico di base, più omogeneo e uniforme, può permettere un certo livello di intercomprensione anche fra i parlanti geograficamente più distanti. Tuttavia arbëreshë appartenenti ad aree dialettali diverse con molta difficoltà riescono a sostenere una conversazione o ad affrontare determinati argomenti, in *arbërisht*, così come chiamano loro il dialetto, preferendo per comodità e semplicità ricorrere all'italiano, tale consuetudine è peraltro normale anche fra i parlanti di una medesima comunità quando si trovano a dover trattare argomenti più specifici diversi da quelli inerenti alla vita familiare ed i bisogni quotidiani», in G. BELLUSCIO, *La "lingua" degli arbëreshë*, in *Studio antropologico della comunità arbëreshe della provincia di Torino*, cit., pp. 47-48.

italo-albanesi, *Camminando ho perso tre giorni: Ta ngàsur bòra tre dìtë* (Ururi, CB), *Ta ngàrë ta ngàrë kam bjerrë tre dìtë* (San Marzano, TA), *Tue tiràrtur bòra tri dit* (Plataci, CS), *Tura ècur bòra tri dit* (San Basile, CS), *Ture tiràrtur bòra tri dit* (Lungro, CS), *Tue ngàr bòra tre dit* (Spezzano Albanese, CS), *Tue ngàr bòra tre dit* (Vaccarizzo Albanese, CS), *Kur kaminàja zbòra tre dit'* (Vena di Maina, CZ)²⁸. È evidente che vi sono delle varianti, seppure non marcate; le diverse frasi non sono perfettamente uguali, tranne i due casi di Spezzano e Vaccarizzo, dove i termini adoperati sono gli stessi.

Gli arbëreshë, non avendo una lingua scritta comune, hanno adottato nella scrittura la parlata del paese natio, «limitandosi soltanto ad accettare, in maggiore o minore misura, vocaboli e forme di altre parlate, non escluse quelle della madrepatria, e a creare, più o meno felicemente, neologismi»²⁹. L'albanese della diaspora non presenta nella struttura un'autonomia dal paese d'origine; infatti, come quello della Grecia, ha alcune affinità con il dialetto toscano (l'albanese è distinto in due dialetti: il ghego al nord del fiume Shkumbini e il toscano al sud)³⁰. Anche se l'origine è legata all'Albania, si ricorda che le diverse parlate degli arbëreshë «sono rimaste staccate dalla madrepatria e non hanno potuto partecipare alle innovazioni linguistiche colà avvenute»³¹.

Un altro elemento distintivo è rappresentato dall'influenza delle lingue romanze, il cui contatto, nel corso dei secoli, ha inevitabilmente prodotto dei tratti innovativi rispetto all'albanese: «l'influsso dell'italiano e dei suoi dialetti in molti luoghi si è perfettamente adattato alla struttura fonetica e morfologica dell'albanese, rimanendo l'albanese e l'italiano nella coscienza dei parlanti due sistemi linguistici a sé stanti»³². È possibile, quindi, imbatteci in associazioni di parole dialettali e arbëreshë (fenomeno presente solo nella lingua parlata): accostamento che avviene con assoluta facilità,

²⁸ Ivi, p. 61.

²⁹ SOLANO, *La realtà storico-linguistica delle comunità albanesi d'Italia*, in *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici storico-culturali sulle comunità arbëreshë*, cit., p. 81.

³⁰ Per un approfondimento della lingua albanese e dei dialetti si rinvia a SOLANO, *Manuale di Lingua albanese. Elementi di morfologia e sintassi. Esercizi. Cenni sui dialetti*, Biondi, Cosenza 1988. Si ricorda che l'alfabeto è composto da 36 lettere secondo questo ordine di successione: a, b, c, ç, d, dh, e, ë, f, g, gj, h, i, j, k, l, ll, m, n, nj, o, p, q, r, rr, s, sh, t, th, u, v, x, xh, y, z, zh.

³¹ Ivi, p. 75.

³² ALTIMARI, *Gli arbëreshë: significato di una presenza storica, culturale e linguistica*, in *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici storico-culturali sulle comunità arbëreshë*, cit., p. 23.

Katundi Ynë

Rivista italo-albanese di cultura e di attualità
REVISTË ARBËRESHË PËR KULTURË DHE AKTUALITET

I - 87010 CIVITA (CS) Poste Italiane - Sped. in a.p. 45% - art. 2 comma 20/0 - L. 662/96 aut. DC/DC.047/01/CS/CAL Anno XXXII - n. 105 - 2001/3

Zjarri
(IL FUOCO)

Rivista mensile di cultura

Costume
Albanese
di
S. Benedetto
Ulleno

S. Demetrio Corone
Anno IV - n. 8
Dicembre 1972

San
51

Riviste di cultura italo-albanese, edite a Civita e San Demetrio Corone (CS)

perché la sovrapposizione di due diversi codici linguistici interviene solo nel caso in cui il parlante non possieda un determinato termine nel suo idioma, attingendo automaticamente alla forma dialettale regionale o allo stesso italiano e inserendolo all'interno del suo discorso. Dagli studi di dialettologia è emerso, infatti,

un pesante cedimento [...] in questi ultimi anni nella struttura lessicale. Si rileva una continua perdita di termini a favore del lessico italiano il quale penetra nelle parlate per la forte pressione della scolarizzazione e dei mezzi di comunicazione di massa. Se da un lato tende a scomparire (ed in gran parte, di fatto, non è più conosciuta ed utilizzata) la terminologia specifica di campi semantici legati ad un modello di vita agricolo-pastorale oramai tramontato e definitivamente scomparso, e con esso quindi tutta la terminologia botanica, casearia, quella dei lavori domestici come la panificazione, l'allevamento degli animali, la coltura del baco da seta, la tessitura ecc., dall'altra si nota l'uso sempre più ridotto, di termini fino a circa un decennio fa molto vitali e comuni come i numeri, i nomi dei giorni della settimana, i nomi dei mesi così come anche di terminologia degli oggetti di uso più comune, risultato in parte dovuto alla pigrizia dei parlanti ed in parte alla interruzione sempre più frequente dell'uso dell'*arbërishtja* locale nei rapporti quotidiani fra genitori e figli, nonni e nipoti³³.

Se l'albanese d'Italia ha conservato, della lingua madre, fonetica, morfologia, sintassi e lessico, subendo, nel corso di cinque secoli, anche l'influsso della lingua italiana, può oggi un albanese d'Italia comunicare con uno dell'Albania? La risposta è affermativa, solo nel caso in cui la conversazione si limiti ai temi della vita giornaliera e alle comuni necessità, ma se l'argomento si sposta sulla cultura, su termini tecnici o scientifici l'italo-albanese non è più in grado di discorrere con l'albanese, perché non ne possiede la ricca terminologia, che si può apprendere solo a scuola e con la lettura. Gli arbëreshë risultano così esclusi dalla conoscenza della lingua utilizzata nella patria d'origine, ma anche da quella arbëreshe, almeno quella scritta; a tal riguardo, si è parlato spesso, per quanto concerne questo secondo caso, di "bilinguismo zoppo". Se è vero che un italo-albanese attraverso lo studio può acquisire la padronanza della lingua italiana, non può av-

³³ BELLUSCIO, *La "lingua" degli arbëreshë*, in *Studio antropologico della comunità arbëreshe della provincia di Torino*, cit., p. 57.

venire lo stesso per quanto riguarda la lingua albanese: nei confronti di quest'ultima resta quasi sempre illetterato, ignora perfino l'alfabeto, la sua conoscenza si limita ancora oggi a una forma orale. Sicuramente possiede una capacità espressiva, per cui può intrattenere una discussione, anche se con dei limiti, con un altro albanese o italo-albanese, ma gli è precluso l'accesso alla lettura in lingua albanese³⁴.

Fino a un decennio fa, esattamente fino alla promulgazione della legge 482, che ha promosso e incentivato l'insegnamento della lingua albanese nelle scuole dell'obbligo, questa carenza è stata giustificata con la mancanza del suo insegnamento³⁵. Oggi si deve riconoscere, a più di dieci anni dalla

³⁴ Cfr. SOLANO, *La realtà storico-linguistica delle comunità albanesi d'Italia*, in *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici storico-culturali sulle comunità arbëreshe*, cit., p. 77; cfr. anche CASTELLANO MARCHIANÒ, *Bilinguismo 'analfabeta' nelle colonie albanesi d'Italia*, in *Scritti in onore di Giuliano Bonfante*, Paideia, Brescia 1975, pp. 425-37; A. DI SPARTI, *Bilinguismo e biculturalismo nel futuro della comunità arbëreshe di Piana degli Albanesi*, in *Profilo storico e tutela della lingua delle minoranze albanesi di Sicilia*, Palermo 1983.

³⁵ Resta irrisolta una questione fondamentale: quale lingua insegnare alle nuove generazioni, dopo l'approvazione della legge 482 del 1999? «[...] si è riaccesa la discussione, peraltro mai sopita [...] Le posizioni rispetto al problema sono di quattro tipi: la prima di tipo "gangaliano" che scaturisce dalla visione di Giuseppe Gangale (1898-1978) che vorrebbe una serie di *koiné* locali raggruppanti aree dialettali omogenee senza nessun contatto adulterante con la lingua albanese d'Albania, al punto da non riconoscerne neanche l'alfabeto comune preferendo al suo posto la tradizione alfabetica arbëreshe di influenza deradiana; la seconda posizione parte dalla motivata analisi di Francesco Solano (1914-1999) il quale, pur riconoscendo l'importanza della tradizione culturale arbëreshe, vede come unica possibilità di sopravvivenza per la lingua e per il gruppo alloglotto arbëresh, l'insegnamento della lingua albanese standard o letteraria, riconoscendo le difficoltà sostanziali per la creazione di una nuova "lingua arbëreshe" e l'impossibilità di uno dei dialetti o della lingua degli autori della letteratura arbëreshe ad assurgere a lingua unitaria sia per causa di difficoltà strutturali interne sia per difficoltà di tipo pratico; la terza, messa in pratica nelle comunità arbëreshe di Sicilia in due recenti pubblicazioni per la didattica nella scuola dell'obbligo, propone come punto di partenza la tradizione linguistica locale (forte anche dell'alta omogeneità fra le tre parlate di riferimento) nella direzione di un continuo avvicinamento alla lingua albanese standard o letteraria; la quarta, propone la creazione di uno "standard arbëresh" con un suo fulcro nell'area dialettale arbëreshe del cosentino e che dovrebbe essere il punto di partenza verso la formazione (autoformazione?) di uno standard più composito, attuatosi già in parte con una revisione dell'alfabeto, la sua codifica grammaticale, la scelta del lessico ecc. in una recente pubblicazione di un testo scolastico per la scuola dell'obbligo. Come si può vedere la questione è complessa. Di certo non potrà essere accolta né la proposta gangaliana, oggi anacronistica, né la proposta di creare uno standard arbëresh poiché essa richiede necessariamente l'individuazione di

sua attuazione, che la padronanza della lingua scritta (lo sarà ancora di più col passare degli anni) circola negli ambienti accademici, ed è studiata da alcuni cultori di origine arbëreshe e da molti studenti universitari, che seguono i corsi di Lingua albanese in alcune università italiane. Ancora una volta, resta esclusa la maggioranza della popolazione, che, sempre più spesso, non ritiene necessario far apprendere ai propri figli l'idioma, a loro insegnato dai genitori. Sembra strano, ma proprio quando le istituzioni forniscono gli strumenti necessari per la trasmissione di una lingua minoritaria, sono le stesse comunità a non riconoscerne la validità, che, insieme con il rito religioso, è stata fondamentale per la conservazione dell'identità culturale di tutti gli arbëreshë d'Italia.

Se il numero dei parlanti arbëreshë tende a diminuire col passare degli anni, poiché viene meno il suo insegnamento da parte dei genitori, spesso non più entrambi di origine italo-albanese, l'interesse e gli studi sulla dialettologia arbëreshe si sono tuttavia intensificati negli ultimi tempi. Questa disciplina nasce all'inizio del XX secolo: le prime comunità albanofone oggetto d'indagine sono quelle del Molise e della Puglia settentrionale; le ricerche sono state effettuate sul campo dal glottologo austriaco Maximilian Lambertz. I primi contributi sulla lingua albanese e i suoi dialetti, anche quelli esterni all'Albania, come l'idioma degli italo-albanesi, risalgono invece al secolo precedente³⁶. Ha osservato Francesco Altimari che la dialettologia italo-albanese nasce prima della dialettologia albanese:

Innanzitutto va menzionato il ruolo propulsivo – anche in campo scientifico – oltre che culturale – esercitato nel passato, a partire dal sec. XVIII, dagli

un “qualcuno” che: a) dovrà “inventare” una lingua arbëreshe unificata (una varietà fra le altre da elevare così com'è al rango di “lingua”? una varietà adattata? due o più varietà “mescolate”? uno *shqip* arbëreshizzato? più *koiné* compatibilmente con la loro distribuzione geografica?); b) dovrà codificarla (cioè operare delle scelte, per esempio, fra: *kafeu* ~ *kafet* per “caffè”, *vij*~*vilj*~*vinja*~*vinj* per “vengo”, *është*~*eshhtë* (*asht*, *osht*) *isht* ~ *ishtë* per “è”, *djevas* ~ *djuvas* ~ *djuvas* ~ *zgedh* ~ *llejir* ~ *llexhonj* ~ *llexhinj* per “leggere” ecc.); c) dovrà proporre un alfabeto risolvendo alcune questioni e attuando delle scelte, decidere se indicare la lunghezza vocalica, ecc.; d) adottare una pronuncia; e) fare i conti con la frammentazione/divergenza morfologica e lessicale, regolare la variazione interna e non codificata tipica dei dialetti», BELLUSCIO, *La “lingua” degli arbëreshë*, in *Studio antropologico della comunità arbëreshe della provincia di Torino*, cit., pp. 59-61.

³⁶ A occuparsi della dialettologia albanese nel XIX sono stati Karl Heinrich Reinhold, Gustav Meyer e Holger Pedersen.

intellettuali italo-albanesi che, di fronte alle disastrose condizioni culturali oltre che sociali, politiche ed economiche in cui versava la madrepatria durante il plurisecolare giogo ottomano, erano anche grazie all'azione formativa esercitata dai Collegi arbëreshë di Calabria (1732) e di Sicilia (1734), nelle condizioni di occuparsi delle origini, della storia e della civiltà della propria nazione. Proprio questa più dinamica presenza intellettuale espressa dagli albanesi d'Italia, attirò su queste comunità alloglotte una maggiore attenzione da parte degli albanologi stranieri, che, soprattutto, a partire dall'Ottocento, manifestarono un prevalente interesse verso il patrimonio linguistico letterario arbëresh rispetto alla lingua e letteratura albanese della madrepatria³⁷.

Molti studiosi italo-albanesi e stranieri, nel corso dell'Ottocento, hanno contribuito a diffondere gli studi di dialettologia arbëreshe in diversi paesi europei e soprattutto hanno raccolto e registrato fenomeni linguistici, ancora oggi fonte preziosa per poter seguire l'evoluzione linguistica dell'italo-albanese³⁸. In Italia, a partire della seconda metà del Novecento, si sono registrati interessanti contributi sulla dialettologia arbëreshe. Il glottologo Giuseppe Gangale (1898-1978) ha raccolto la più importante collezione di manoscritti arbëreshë antichi, oggi conservata nella Biblioteca reale di Copenaghen; con l'istituzione del *Centro Greco-Albanese di Glottologia*, da lui fondato a Crotone, ha promosso una copiosa e importante ricognizione sui dialetti arbëreshë della provincia di Catanzaro: questi studi sono identificati con la sigla AMK (Arberia Medio Calabria). Molto materiale sonoro e cartaceo è oggi conservato presso il Fondo Gangale nella Biblioteca dell'Università di Cosenza. Va ricordato anche il lavoro svolto da Ernesto Koliqi, docente, presso l'Università La Sapienza di Roma, di Lingua albanese. Nello stesso Ateneo fonda, nel 1957, l'*Istituto di Studi Albanesi*, che ha avuto un ruolo fondamentale per il recupero e lo studio di materiale linguistico e folklorico delle comunità albanofone d'Italia. A partire dagli anni Settanta del secolo scorso, numerosi contributi sulla dialettologia arbëreshe sono stati prodotti dalle università di Cosenza e

³⁷ ALTIMARI, *Lineamenti di storia della dialettologia arbëreshe*, in *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici storico-culturali sulle comunità arbëreshe*, cit., pp. 429-30.

³⁸ Per un approfondimento si rinvia al saggio citato nella nota precedente e al testo *Dialetti italo-albanesi e letteratura*, Atti del XV Congresso internazionale di studi albanesi, Palermo 24-28 novembre 1989, a cura di A. Guzzetta, Istituto di lingua e letteratura albanese, Palermo 1992.

Palermo, soprattutto per la loro vicinanza alle numerose comunità presenti in Calabria; in particolare, l'Università di Cosenza ha anche istituito, nel 1980, la prima cattedra di Dialetti albanesi dell'Italia meridionale. Promotore dell'insegnamento è stato Francesco Solano, che, insieme con i suoi studenti, ha avviato il progetto dell'*Atlante linguistico delle parlate albanesi dell'Italia meridionale*³⁹.

³⁹ Cfr. ALTIMARI, *Lineamenti di storia della dialettologia arbëreshe*, in *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici storico-culturali sulle comunità arbëreshe*, cit., pp. 429- 53.

II

IL PRIMO CICLO DELLA VITA: I CANTI DELL'INFANZIA

2.1. *Tra storia e antropologia: il metodo comparatistico negli studi dei canti popolari*

Se la cultura scritta è stata prevalente per secoli in una cerchia ristretta di fruitori, quella orale, invece, è stata patrimonio comune di tutte le classi sociali, in particolare dei ceti subalterni. Le due forme di cultura non sono separate tra loro, anzi rivelano spesso rapporti consistenti¹, tanto che alcuni studi hanno messo in rilievo l'influenza che la cultura popolare ha esercitato sulla letteratura². Numerosi sono, infatti, i casi in cui è possibile osservare delle vere e proprie trasposizioni di componimenti dalla forma popolare alla dotta: valga l'esempio di d'Annunzio, che nella *Figlia di Iorio* riporta quasi fedelmente un canto del folklore abruzzese (scena II del III atto)³.

La cultura popolare, trasmessa per secoli oralmente, viene raccolta e pubblicata soprattutto a partire dall'età romantica, che le riconosceva spontaneità e semplicità, assenti in quella colta. Non è opportuno elencare le diverse tesi che hanno tentato di dimostrare la superiorità ora dell'una ora dell'altra; saranno, invece, presi in esame i canti popolari di alcune regioni del Meridione d'Italia, in puntuale comparazione con quelli arbëreshë.

¹ Le relazioni tra le due diverse forme di cultura erano già state messe in evidenza da A. D'ANCONA in *La poesia popolare italiana*, Giusti, Livorno 1906.

² Cfr. G. CROCIONI, *Le tradizioni popolari nella letteratura italiana*, a cura di G. Anceschi, Olschki, Firenze 1970; A. M. CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Einaudi, Torino 1976.

³ La *Passione abruzzese* è stata pubblicata per la prima volta da Gennaro Finamore, mentre la comparazione tra canto e versi di d'Annunzio si deve a Paolo Toschi. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio*, in ID., *Tutto il teatro*, Newton Compton, Roma 1980, I, pp. 470-71; P. TOSCHI, *La poesia popolare religiosa in Italia*, Olschki, Firenze 1935, pp. 103-04.

Recenti pubblicazioni, indubbiamente numerose, raccolgono canti di tutte le regioni italiane, ma un'articolata ripartizione per temi riguarda, a volte, una sola area regionale. Anche quando i canti popolari italo-albanesi sono inseriti in queste raccolte figurano quasi sempre come esempi esterni, semplici "aggiunte", solo per ricordare al lettore la loro presenza: sono, infatti, riportati con il titolo di *Canti albanesi*, e per lo più collocati a fine libro: è il caso dei *Canti nuziali nel folklore italiano* di Giuseppe Profeta. Altri vengono, inoltre, segnalati come canti albanesi di quelle regioni in cui sono insediate comunità italo-albanesi, come nell'antologia curata da Pier Paolo Pasolini, *La poesia popolare italiana*. Tra i canti del Molise Pasolini colloca, a fine capitolo, un solo canto arbëresh, mentre di altre regioni meridionali, dove la presenza di queste comunità s'infitisce, come in Calabria, non è trascritto nessun testo⁴.

Se, invece, si prendono in considerazione le pubblicazioni dei canti arbëreshë, queste si limitano, nella migliore delle ipotesi, a raccolte circoscritte in singole aree regionali, anche se, nell'ultimo decennio, Antonio Bellusci ha dato alle stampe due pregevoli volumi di antologie arbëreshe, comprendenti le regioni del Meridione d'Italia, dove si trovano diverse comunità italo-albanesi⁵. È tuttavia evidente che i lavori prodotti fino a oggi hanno conseguito risultati frammentari. Di qui la necessità di procedere a una raccolta dei canti suddivisa per temi, organizzati secondo i cicli della vita e sempre inseriti nel contesto storico-antropologico da cui traggono origine, con un metodo di comparazione che, partendo dagli esemplari italo-albanesi, si estenderà ai testi di altre regioni italiane, allo scopo di rivelare le fondamentali analogie e differenze, sotto il profilo semantico e linguistico, di volta in volta indicando la loro forma originaria, se colta o popolare.

⁴ Cfr. *Canti degli Albanesi d'Italia*, in G. PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, Olshki, Firenze 1964, pp. 328-39; *Canti albanesi*, in P. P. PASOLINI, *La poesia popolare italiana*, Garzanti, Milano 1960, pp. 155-56.

⁵ A. BELLUSCI, *Antologia arbëreshe. Ninnananne, strambotti, filastrocche, indovinelli, formule augurali, presagi fausti e infausti, giochi, usanze e credenze popolari*, Centro Ricerche Socio-Culturale G. Kastrioti, Frascineto (CS) 2003; ID., *Antologji arbëreshe. Prosa e poesia orale. Abbigliamento, cibo, dolci, agricoltura, pastorizia, matrimonio, versi, lamenti funebri, dizionarietto sul telaio, fraseologia, manoscritti del secolo XIX*, Centro Ricerche Socio-Culturale G. Kastrioti, Frascineto (CS) 2009.

2.2. Le ninnananne nelle due culture: motivi, valori, linguaggi

Seguendo una suddivisione ciclica dei canti popolari, i primi componimenti che si incontrano sono le ninnananne recitate all'interno dello spazio domestico e spesso il canto lento è accompagnato dal dondolio avanti-indietro della madre. La melodia delle parole assume un ritmo cadenzato con un risultato fortemente ipnotico: proprio il ritmo cadenzato del canto pronunciato con un timbro di voce molto basso fa addormentare il bambino. Le ninnananne hanno come fine quello di produrre il sonno, ma risultano interessanti anche perché attraverso questi testi si ha una prima trasmissione, seppure elementare, del mondo che circonda il neonato.

Nel corso degli anni sono stati registrati e trascritti numerosi testi da diverse regioni in lingua arbëreshe e in lingua italiana: si dispone, quindi, di un vasto materiale non solo per un confronto tra le due culture, ma soprattutto per un'analisi dei temi più ricorrenti. I canti per i bambini si distinguono per la semplicità del linguaggio; non vi è nessuna intenzione di dar vita a dei componimenti di alto valore stilistico, ma attraverso l'associazione anche di termini semanticamente non collegati, si ottiene con le rime una certa musicalità, trasmettendo, anche in maniera elementare, alcune notizie o valori al bambino. I numerosi esempi di ninnananne arbëreshe o *këngë te djejja*, provenienti dalle regioni italiane in cui sono presenti le stesse comunità, testimoniano l'interesse degli studiosi, già a partire dal secolo scorso, di portare alla luce dei componimenti che per la loro stessa natura sono stati sempre confinati tra le mura domestiche.

I brevi monologhi improvvisati dalle donne restituiscono la mentalità e i costumi di un ambiente sociale e familiare mosso da semplici desideri, resi con l'ingenuità con cui vengono ricordati nei canti. Poco importa se nell'augurare al figlio un avvenire migliore di quello toccato in sorte alla madre, si arriva a desiderare che un giorno possa essere studente a Roma o in un collegio a Buenos Aires, andando spesso oltre le reali possibilità finanziarie:

*Moj ti pllumbith te graxholla,
mëma tij t'dergon te skolla
për së je i pari bir
tij t'dirgon Rrom e jo Purçill;
për se je birthi i par
te kollexhi Bonsar;
te krahu vë galun e ar*

*nga vit gradhin ke t'e shkosh
e nd'këmbet Rregjit ke t'arrivosh
e gjith Talljen ke t'kumandosh*⁶.

Numerosi canti testimoniano l'attenzione delle donne, anche di bassa estrazione sociale, per il futuro della loro prole⁷:

*Nina none, djali mëmes,
u bëfsh si Rregji Spanjes
e marrsh bilëzen e Sardenjes,
se u ka vajta nën ndënja;
se sa glisht ka dora
aq unaza t'arta t'solla,
e t'i lidh te kamizolla
kur marthohet mes-olla.*

*Sot m'duall nj'diell i bukur
djalin u rritenj tue kënduar.
Ei thom: U bëfsh jatrua!
Oj bi, oj bi,
djali i bukur i mëmes ti.*

*Bir i mëmis, si m'je nëng ë
shifnjie gjith sa bellu ë;
pjot marënga mëma e mbjon
ti, bir, bjen libra e studjon;*

⁶ Il canto è stato registrato nella comunità di Ejanina in Calabria nel 1976, si riporta la traduzione in lingua italiana: *O colombo in gabbia, / la mamma a scuola ti manderà / perché sei il primo figlio / a Roma ti manderà e non a Ejanina; / perché sei il primo figlio nel collegio di Buenos Aires; / sul braccio metterai galloni ed oro / ed ogni anno i grado avvanzerai / fino a giungere ai piedi del Re / l'Italia intera dovrai comandare*, in BELLUSCI, *Antologia arbëreshe. Ninnananne, strambotti, filastrocche, indovinelli, formule augurali, presagi fausti e infausti, giochi, usanze e credenze popolari*, cit., p. 20.

⁷ «Dall'immaginazione riscaldata dall'affetto sorgono i sogni più fantastici: è tutto un mondo ideale che si anima intorno al piccolo: la povera donna che ben poco ebbe nella vita, dimentica di se stessa, ormai riserba tutte le sue speranze nell'avvenire del figlio e tutto quello che non potè avere gli augura e a lui vorrebbe donare. È come un sogno cullato dalla dolcezza del volto infantile ed essa si perde nel sogno e quasi lo vive: la visione del figlio grande, ricco e famoso la prende completamente e si compiace di colorarla e ampliarla; tutto questo con una semplicità infantile», in M. T. PACCASSONI, *Il sentimento della maternità nei canti del popolo italiano*, in «Lares», X, 2, 1939, p. 83.

*ahirna mëma rri kutjend
kur ki bir bëfet studënd;
simbatìn e ke tek balli
ti m'bënet judhç tribunalli;
gjindja nëng ka t'rfier
nëmos t'bënet kunxilier;
mirre vesh e gjegje, mall,
lunxilier provinçall.*

*Kavallìn e kavallòt
mëma tij t'bën zot;
kavallìn me petkua
mëma tij t'bën jatrua⁸.*

È sufficiente una semplice lettura per osservare che questi canti sono spesso privi di un senso logico: in *Nina none, djali mëmes*, dopo aver augurato al figlio di diventare re di Spagna e di prendere in sposa Sardegna, senza offrire la possibilità di comprendere se s'intende indicare una donna di nome Sardegna o una sposa proveniente da quella regione, si sposta l'attenzione sul tema del lavoro. Anche nella tradizione dei canti popolari italiani si trovano ninnananne analoghe:

*Durmiti, bellu miu, ca si fa scuru
quand'iu ti cantu, tu dormi sicuro,
la naca è d'oru e lu vientu la sbia
ca rintra ci si tu, bellezza mia.*

⁸ Tutte le traduzioni dei canti saranno riportate in nota secondo l'ordine seguito nel testo. *Ninnananna, bimbo di mamma, / che tu possa essere come il re di Spagna / e sposare la figlia della Sardegna, / perché dovunque andai lavorai; / perché quante dita ha la mano / tanti anelli d'oro ti porterai, / e te li legherò alla veste della sposa / quando si sposterà la vita sottile* (S. Paolo Albanese, Potenza, 1967); *Oggi un sole splendido spuntò / il bimbo con canzoni crescerò. / E gli dirò: Che diventi medico! / O figlio, o figlio, / bimbo leggiadro della mamma* (Ejanina, Cosenza, 1976); *Figlio di mamma, impareggiabile, / vedetelo tutti quant'è bello; / pieno di marenghi mamma lo colmerà / tu, figlio, libri comprerai e studierai; / allora la mamma contenta starà / quando questo figlio studente sarà; / la simpatia l'hai sulla fronte / per diventare giudice di tribunale; / la gente non finirà di elogiarti / quando diventerai consigliere; / attento, figlio, ascoltami bene, / consigliere della provincia* (Lungro, Cosenza, 1974); *Cavallina e cavallotto / la mamma prete ti farà; / cavallina con gli zoccoli / la mamma dottore ti farà* (S. Basile, Cosenza, 1982), in BELLUSCI, *Antologia arbëreshe. Ninnananne, strambotti, filastrocche, indovinelli, formule augurali, presagi fausti e infausti, giochi, usanze e credenze popolari*, cit., pp. 14; 19; 23; 28.

Ss'ucchi su belli e non hannu dormutu,
dimmillu o bellu cu t'ava sintutu?
Figghiu lu suonnu tu pirdutu l'hai
ma rintra a naca tu lu troverai.
Oh figghiu, ti vo' luci l'oru mpiettu
comu luci la luna allu giugnettu.
Ti pozza vidiri marchisi e signuri
'nta la casa di nu 'mperaturi.
Madonna mia, tu chi mi l'hai dunatu
fammillu santu, ricu e accrianzatu.
Lu figghiciellu miu è così manzu,
ch'è lu specchialu di lu vicinanzu.
Jè la ricchezza mia, lu ramagghiettu,
ca sempi strintu me lu tiegnu 'mpiettu.
Oh palummella mia, tu vua volara
ma mo lu sulì è juntu a tramutara.
La mamma tua è stanca di cantari
e tanti così ti dia ha da fari.
Cristiti, bellu miu, dorma cuntentu
ca cu lu suonnu on ci perdi nenta.
E dormi, figghiu miu, dormi e riposa,
ca profumi a nachicedda come rosa.

Fammi la ninna, bello di la mamma,
s' piccininno e t'hai da cresce' granne.
Fammi la ninna, bello mmio, e duormi;
mo si 'ncagnato, e ti chiama lu suonno.
Lu suonno mm'ha promiso ca vinia,
mo' mm'ha gabbato, a stà 'mmienzo la via.
Madonna mmia, tu ca mmi l'hai dunato,
dàlli lu suonno, ca l'aggio corcato.
O figlio mmio, ca 'n angilo mmi pare
prima cu' l'ucchi e po' cu' lu parlare,
o figlio mmio, bene puozzi avere;
l'aiuti a stantare, e tu puozzi godere.
Dorminci, figlio mmio, dorminci e statti;
l'auti fatihano, e tu nni hai la parti.
Figlio, ca puozzi avè' bona fortuna,
puozzi i' 'nnauto cume va la luna;
prehare voglio l'angilo custorio
ti dia lu suonno e la bella memoria.

Quanno la mamma parturia 'stu figlio
tutti li santi jéttino 'nconsiglio.
Quanno 'stu figlio mmio vai a la scola,
li petri di la via parlano sole;
quannu 'stu figlio mio vai pi' lu munno
faci fiorire l'arbri senza frunne.
Li rose e li biole nun so' nate,
a stu' figlio mmio n'ha chiena la naca⁹.

Le ninnananne registrate in dialetto provengono da due diverse regioni: la Calabria e la Basilicata; la ricerca della rima spinge la donna a proseguire il canto introducendo diversi personaggi. Se nei componimenti arbëreshë è la madre l'unica interlocutrice (sostiene il figlio, facendosi

⁹ Come per i canti arbëreshë anche per quelli trascritti nei diversi dialetti dell'Italia meridionale si fornisce la versione in lingua italiana; *Dormi, mio bel bambino, perché la sera avanza e, / mentre io canto tu dormi tranquillo; / la culla è d'oro e il vento la fa ondeggiare, / sapendo che dentro ti trovi tu, mio bel bambino. / I tuoi occhi son belli e non hanno riposato, / dimmi, bimbo mio chi ti ha ascoltato? / Figlio, tu hai perduto il sonno, / ma dentro la culla lo ritroverai. / Figlio mio, che l'oro possa luccicare sul tuo petto, / come splende la luna nelle notti di giugno; / che io ti possa vedere principe e marchese / in un palazzo di un imperatore. / Madonna, tu che me lo hai dato, / fa che divenga santo, ricco, educato. / Il mio figliolo così garbato / che tutti i vicini lo ammirano. / È la mia ricchezza, il mio fiorellino / ed io lo terrò sempre stretto al mio seno. / Oh colomba mia, tenti di volare, / ma ormai il sole è tramontato. / La tua mamma è stanca di cantare / e deve preparare ancora tante cose per te. / Cresci, bimbo mio, riposa sereno / che il sonno ti ristorerà. / E dormi, figlio mio, dormi, riposa, / tu che fai profumare la tua culla come una rosa (Cardinale, Catanzaro); Fammi la ninna, bello della mamma, / sei piccolino e devi diventare grande. / Fammi la ninna, bello mio che dormi; / ora sei bizzoso, e il sonno ti chiama. / Il sonno m'ha promesso di venire, / ora mi ha imbrogliato è sta in mezzo alla via. / Madonna mia, tu che me l'hai dato, / dagli il sonno ché io l'ho coricato. / O figlio mio, che mi sembri un angelo / prima con gli occhi e poi con il parlare, / o figlio mio, che tu possa avere bene; / gli altri a stentare, e tu possa godere. / Dormi figlio mio, dormi e stai buono; / gli altri faticano e tu ne benefici. / Figlio, che tu possa avere buona fortuna, / che tu possa salire alto come la luna; / voglio pregare l'angelo custode / che ti dia il sonno e un buon ricordo. / Quando la mamma partorì questo figlio / tutti i santi andarono in consiglio. / Quando questo mio figlio va a scuola, / le pietre della strada parlano da sole; / quando questo mio figlio va per il mondo / fa fiorire gli alberi senza fronde. / Le rose e le viole non sono fiorite, / e questo figlio mio ne porta addosso; / le rose e le viole non sono nate, / e questo mio figlio ne ha piena la culla (Moliterno, Potenza), in *Canti popolari delle province meridionali*, a cura di A. Casetti e V. Imbriani, Forni editore, Bologna 1968, I, pp. 188-89. In un canto trascritto in una località non identificata della Calabria, si augura al neonato di diventare imperatore, in una corte luminosa tra ori e diamanti; la madre prende spunto dalla cultura storico-cavalleresca per dare vita alla ninnananna: *Quantu si' bello! Dio te possa dare / la forza dell'Orlando e de Sansune, / le bellizze c'avia Caru Rumanu, / e la sapienza ch'avia Salumone*, in PACCASSONI, *Il sentimento della maternità nei canti del popolo italiano*, in «Lares», X, 2, 1939, p. 85.*

carico della sua educazione, e invoca, allo stesso tempo, il sonno per farlo addormentare), in quelli italiani un ruolo fondamentale è rivestito dalla Madonna: *tu chi mi l'hai dunatu / fammillu santu, riccu e accrianzatu; Madonna mmia, tu ca mmi l'hai dunato, / dälli lu suonno, ca l'aggio corcato.*

Alcuni testi evidenziano un rapporto privilegiato tra madre e figlio: è l'amore dei genitore a garantire la crescita del bambino. Nell'esaminare le numerose ninnananne provenienti dalle due tradizioni, arbëreshe e italiana, si può constatare la presenza di questo motivo in entrambe le culture:

*Nina nana, biri im,
nëk ësht buka çë të rrin
jan t'puthurat e sat'ëm
vera çë t'jep e pi
muskatjel e mallvazi.*

*Kandillier me di miçe,
mëma të mbullin me qiçe;
ti s'më rrite me t'ngren
se jan këndimet e sat'ëm;
ti s'më ritte më t'pir
se ësht it'at çë t'do mir¹⁰.*

A Rossano (Cosenza) e a Poggio Mioano (Rieti) sono state registrate due ninnananne che presentano le stesse caratteristiche di quelle arbëreshe:

*La mamma ti vò bene ccu ru coru,
cà chiddu re li genti su' paroli,
la mamma ti vò bene veramenti
cà chiddu re li genti nun è nenti.
Lu bene re la mamma è charu e nettu,
ccussì è la vita tua senza difettu;*

¹⁰ *Ninnananna, figlio mio, / non è il pane che ti fa crescere / sono i baci della tua mamma / il vino che ti da bere / moscatello e malvasia (S. Costantino Albanese, Potenza, 1966); Candeliere con due stoppini, / la mamma a chiave ti chiuderà; / tu non cresci con gli alimenti / ma con i canti di tua madre; / tu non cresci con le bevande / è tuo padre che ti vuole troppo bene (Ejanina, Cosenza, 1976), in BELLUSCI, *Antologia arbëreshe. Ninnananne, strambotti, filastrocche, indovinelli, formule augurali, presagi fausti e infausti, giochi, usanze e credenze popolari*, cit., pp. 15-17.*

*lu bene re la mamma si' tu, figghiu,
quannu mi dormi 'n' angiulu assumigghi¹¹.*

*Fatte la nanna, fiju meu, ch'è notte,
le pecorelle so' restrate tutte
e so' piccoline e grosse,
nanna-o.
Bellu de mamma, giarzomina amore,
non piagne, fiju meu, ecco 'a zinella,
tirame pure 'e viscere du core,
che tantu mamma tea non se ne cura.
Fatte la ninna, fiju meu gentile,
lo letto te l'ho fatto di viole,
e pe' coperta lo cielo sereno
e pe' cuscino te do er core mio,
nanna-o¹².*

Nell'immaginario della cultura popolare i santi rivestono un ruolo fondamentale: sono ringraziati per la nascita dei figli, per sottolinearne la bellezza, ma anche per trasmettere dei concetti semplici¹³. Richiamando il loro aspetto, si favorisce il riconoscimento visivo del bambino:

*Krishti kët birith m'e dha
sa m'e suall e m'e la;
m'e la ndër duar e m'ka hje*

¹¹ I "canti" di Raffaele Lombardi Satriani. *La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese*, a cura di A. Ricci e R. Tucci, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997, p. 160.

¹² *Fai la nanna, figlio mio che è notte, / le pecorelle sono rientrate tutte, / sono rientrate piccoline e grosse, / nanna-o. / Bello di mamma, gelsomino, amore, / non piangere, figlio mio, ecco il seno, / tirami pure le viscere del cuore, / che tanto mamma tua non se ne cura. / Fai la nanna, figlio mio gentile, / il letto te l'ho fatto di viole, / e per coperta il cielo sereno, / e per cuscino io ti do il mio cuore, ninna-o*, in *Ninne nanne. Condizioni femminile, paura e gioco nella tradizione popolare*, a cura di T. Saffiotti, Emme Edizione, Milano 1981, p. 60.

¹³ Giovanni Bronzini attribuisce un altro ruolo ai santi invocati nelle ninnananne, riconoscendo ad esse una funzione protettiva, «nelle quali prevalgono gli elementi religiosi [...] rivolti, oltre che al bambino, al sonno e alla stessa culla con formule vere e proprie di scongiuro: elementi, propri della 'captatio benevolentiae', che rivelano il primitivo carattere magico-religioso di queste composizioni poetiche, miranti [...] non solo a far dormire il bambo, ma anche a scongiurare il malocchio», in G. B. BRONZINI, *La culla e le ninne-nanne*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, Congedo, Galatina 1987, pp. 96-97.

*e rriten mëma me hare;
Zoti Krisht ka të m'e bekonj
e nj' milez vjet ai t'më rronj.*

*Vashiz t'bukur ç'kemi na
Shin Llinanardi na e dha;
na e dha pjot me hare
oj sa e bukur e bukur je.*

*Vashez çë te djepja rri,
faqet i ke si shën Mëri
bilëza mëmes më je ti.*

*Shin Mëria Kostandinopoll
m'dha kit bir ç'ë nj'garofoll;
shin Mëria bëri e tha
nj'djal t'bukur mëmis ja dha;
malli mëmis, malli mëmis,
duke si dielli prrëz hënis.¹⁴*

Motivi analoghi si ritrovano in alcuni esemplari della cultura popolare italiana: in *E ninna nanna bia*, il sonno del bambino richiama quello della Madonna¹⁵; in un altro testo, raccolto ad Avellino, accanto a Maria è collocato san Giuseppe¹⁶.

¹⁴ *Cristo questo figlio mi donò / me lo portò e lasciò; / lo lasciò nelle mani e mi onora / lo allava la mamma con gioia; / il Signore Cristo me lo benedirà / e mille anni che mi possa vivere* (Ejanina, Cosenza, 1976); *Che bimba bella abbiamo noi / San Leonardo ce la diede; / ce la diede pieno di gioia / che bimba bella bella sei tu* (Lungro, Cosenza, 2002); *Bimba che nella culla stai, / il viso hai come Santa Maria / figliola della mamma sei tu* (Ejanina, Cosenza, 1976); *Santa Maria di Costantinopoli / mi diede questo figlio che è un garofano; / Santa Maia fece e disse / un bimbo bello alla mamma donò; / amore di mamma, amore di mamma, / sembri come il sole accanto alla luna* (Lungro, Cosenza, 1974), in BELLUSCI, *Antologia arbëreshe. Ninnananne, strambotti, filastrocche, indovinelli, formule augurali, presagi fausti e infausti, giochi, usanze e credenze popolari*, cit., pp. 17, 27, 18, 24.

¹⁵ Il canto è stato registrato a Rossano in provincia di Cosenza: *E ninna, ninna e bia, / va dorma ccu Gesù e ccu Maria; / va fa lu sonnu chi fece Maria; / quann'era pittiridda com'e ttia; / va fa lu suannu e ba fallu ch'è l'ura; / li 'gualiceddi tui dormunu a 'st'ura; / va, dorma, gioja mia, va dorma e posa, / ti vaju curcu a 'nu lettu re rose*, in I "canti" di Raffaele Lombardi Satriani. *La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese*, cit., p. 160.

¹⁶ L'invocazione del sonno si trova in diverse ninnananne, come in quella proveniente da Motta Sant'Anastasia: *Viniti, sonnu, viniti, viniti. / Stu figgj bbeddu vui l'addurmisciti. / Viniti, sonnu, nun tardati tantu; / ca lu sonnu è-ffattu ppi li picciriddi, / massimamenti ppi li figghi*

*Suonno, suonno, vieni ca t'aspetto,
come Maria aspettava San Giuseppe;
e San Giuseppe mmio, lo vecchiotto,
porta lo suonno sotto a lo cappotto;
e San Giuseppe mmio, lo vecchierello,
porta lo suonno sotto a lo mantello¹⁷.*

L'esecutrice del canto associa l'attesa del sonno a quella di Maria che aspettava il ritorno di san Giuseppe; segue poi l'invocazione del santo stesso e la descrizione del suo aspetto esteriore. Come è stato osservato, la finalità delle ninnananne è principalmente quella di produrre in chi ascolta il sonno; ma, proprio attraverso l'esecuzione di componimenti spesso elementari nella loro struttura, si cerca di trasmettere i rudimenti della stessa cultura popolare. Ecco allora san Giuseppe descritto come un uomo ormai vecchio, con il caratteristico mantello sulle spalle, come viene presentato dall'iconografia religiosa. Introdurre all'interno delle ninnananne le figure principali della fede cristiana costituisce un primo approccio del bambino con la religione, ritenuta fondamentale dalle classi subalterne. *Quant'è bello a ghi' pe ' mare* è una ninnananna di origine esclusivamente napoletana:

*Quant'è bello a ghi' pe ' mare,
la Madonna 'ncopp' a nave,
San Giuseppe a lo timmone,
Gesù Cristo pe' padrone,
l'angiulille pe' marenerè!
Quant'è bello a ghi' pe' mare,
voga, voga a mare 'u marenaro¹⁸!*

bbeddi. / Ò, o! Dormi figghiu e-ffai la dè! (Motta Sant'Anastasia), in M. RACITI, *Piccolo saggio di ninna nanne siciliane raccolte nel catanese*, in «Lares», 15, 3-4, 1969, p. 165.

¹⁷ *Sonno, sonno vieni che t'aspetto / come Maria aspettava San Giuseppe; / San Giuseppe mio, il vecchiotto, / porta il sonno sotto il cappotto; / San Giuseppe mio, il vecchierello, / porta il sonno sotto il mantello*, in *Ninne nanne. Condizioni femminile, paura e gioco nella tradizione popolare*, cit., pp. 12-13.

¹⁸ *Quant'è bello andare per mare, / la Madonna sulla nave, / San Giuseppe al timone, / Gesù Cristo per padrone, / gli angioletti per marinai! / Quant'è bello andare per mare, / voga, voga a mare il marinaio*, in *Canti popolari delle province meridionali*, cit., II, p. 186.

Alla Madonna e a san Giuseppe si uniscono anche Gesù e gli angeli; ognuno svolge un ruolo determinato: la Madonna osserva; san Giuseppe, stando al timone dà la rotta; Gesù dirige l'equipaggio e gli angeli svolgono la funzione di marinai. In questo breve testo non compaiono né il sonno né il destinatario, quasi sempre presenti nel variegato e numeroso repertorio di ninnananne. La sacra famiglia è calata in una realtà diversa da quella consolidata nel tempo, non si trovano in una grotta o in una capanna, ma in mare. La suddivisione dei compiti potrebbe far pensare a un canto educativo. Stupisce nella ninnananna la semplicità e l'originalità, che conferiscono ai versi non solo armonia nelle parti, ma anche una particolare bellezza non sempre presente nei componimenti improvvisati. Nel recitare un canto inventato al momento, la donna, come tutti gli esecutori, non ha la necessità di rivederlo e modificarlo in meglio, ma, spesso, grazie all'immediatezza della composizione, si può, anche involontariamente, verificare una trasposizione dello stato d'animo del cantore nel componimento. La lettura di *Quant'è bello a ghi' pe 'mare* infonde serenità, forse perché non contiene alcuna richiesta; si descrive semplicemente la famiglia di Gesù, decontestualizzandola dalle raffigurazioni abituali e facendone, pertanto, venir meno la sacralità, dal momento che è rappresentata come una famiglia simile a tante altre.

In *Madònne de la cappèlle* registrato a Bari, compare ancora una volta la Madonna; ritornano nuovamente le numerose richieste rivolte alla madre di Gesù:

*Madònne de la cappèlle,
ammìne l'acque,
am'a lavà le panne,
am'a lavà le panne
de cusse figghiooo.
L'am'a lavà bbiànghe
come o llatte,
Madònne de la cappèlle,
Madònne de la cappèlle,
ammìne l'acquaaooo.
Madònne mè,
aiutamille a crèsce,
non vite ca la mamme,
non vite ca la mamme se rengrèscooo.*

*Madònne mè,
aiùte (li) malàate,
aiùte a ccusse figghie,
aiùte a ccusse figghie
ca iè peccatoo¹⁹.*

A volte questi componimenti possono rappresentare un momento di sfogo,

attraverso la ninna nanna [...] era offerta alla donna un'occasione di sfogo non altrimenti possibile all'interno della società contadina tradizionale [...] Ciò spiega in parte perché tanto spesso le ninne nanne, contro l'opinione corrente, non abbiano testi lieti e sereni e musicalmente si connotino come veri e propri lamenti²⁰.

Dai numerosi esempi di ninnananne arbëreshe è stato registrato un solo esempio, dove i versi sono interamente dedicati all'esecutrice stessa del canto:

*Më martoj mëma mua
më martoj t'vogëlez
nëng dija t'shija shpin
nëng disha t'shtroja shtran
gjeta vjehrr e mir*

¹⁹ *Madonna delle cappelle, / dammi l'acqua / perché del mio figliuolo / dobbiamo lavare i panni / per farli diventare bianchi / come il latte. / Madonna mia, / aiutami a crescerlo, / non vedi che la mamma ne ha poca voglia. / Madonna mia, / aiuta i malati. / Aiuta questo mio figlio, / perché altrimenti sarebbe peccato, in ivi, pp. 84-85.*

²⁰ R. LEYDI, *I canti popolari italiani*, Mondadori, Milano 1973, pp. 38-39. Tito Saffioti riporta nella sua raccolta di ninnananne un canto simile a un lamento funebre registrato a Matera: *Tu ci ve e bbini da Casert / dimm la bella mi ci è bbiv o mort. / Ninna, ninna ninno oh... oh... oh... / La sera la trivebb sop allu lett, / tineva la fluri di la mort'. / Ninna, ninna ninno oh... oh... oh... / La mamm la chiangev a vosci iert: / Figghia ca ir bell, e mo si mort'. / Ninna, ninna ninno oh... oh... oh... / La sibbilturi a mme mi l'hon apert, / e ci l'ho pert' l'hav'aggi ad achiudi; / Ninna, ninna ninno oh... oh... oh... (Tu che vai e vieni da Caserta / dimmi se la bella mia è viva o morta. / Ninna, ninna ninno oh. / La sera la trovai sul letto, / aveva il fiore della morte. / Ninna, ninna ninno oh. / La mamma la piangeva a voce alta: / «Figlia eri bella ed ora sei morta». / Ninna, ninna ninno oh. / Mi hanno aperto la sepoltura, / chi l'ha aperta la deve chiudere; / l'olio della lampada ancora dura. / Ninna, ninna ninno oh) in *Ninne nanne. Condizioni femminile, paura e gioco nella tradizione popolare*, cit., p. 40.*

*më lanej e më pastronej
vallëvet më dergonej*²¹.

In *Më martoj mëma mua* non si accenna mai al bambino o al sonno; nei versi si ricordano le difficoltà incontrate dalla donna dopo il matrimonio: la madre aveva deciso di darla in sposa anche se lei non aveva ancora raggiunto l'età del matrimonio. Le viene incontro però la suocera, che si occupa dei lavori domestici, mentre la giovane può partecipare ai tradizionali balli arbëreshë, le vallje: può, quindi, vivere in uno stato di spensierata adolescenza. Se nella tradizione italo-albanese questa tipologia di testi è quasi inesistente, in quella italiana si hanno più esempi, tanto che Tito Saffioti, nella sua raccolta di *Ninna nanne*, vi dedica una sezione: *La condizione femminile e la protesta sociale*²².

Mancano in arbëreshë componimenti con minacce al bambino. Sempre Saffioti riporta numerosi canti provenienti da quasi tutte le regioni d'Italia, in cui la madre per fare addormentare il figlio si serve di un lessico non presente nelle ninnananne fin qui analizzate²³. Questa assenza può avere diverse ragioni: omissione volontaria degli studiosi, che hanno raccolto i canti delle diverse comunità e hanno deciso di non inserirli nelle loro raccolte; nessuna esecutrice ha mai scelto canti così lontani dalle tradizionali ninnananne. Dal contesto dell'Italia meridionale si riportano tre esempi, provenienti da Molise, Basilicata e Puglia:

*Ninna la nonna, ninna la nonna,
addormitti mamma, ca si no ti mazzai.
Ninna la cianna, ninna la paia
addormitti ca la mamma ti mazzai.
Ninna la nonna,
ninna la nonna,*

²¹ *Mi sposò mia madre / mi sposò quand'ero piccina / senza sapere pulire la casa / senza sapere fare il letto / trovai una brava suocera / mi lavava e mi apparecchiava / e nelle "vallje" mi mandava* (Frascineto, Cosenza, 1963), in BELLUSCI, *Antologia arbëreshe. Ninnananne, strambotti, filastrocche, indovinelli, formule augurali, presagi fausti e infausti, giochi, usanze e credenze popolari*, cit., p. 16.

²² *Ninne nanne. Condizioni femminili, paura e gioco nella tradizione popolare*, cit., pp. 19-32.

²³ *Minacce al bambino. Riferimenti a malattia, morte, paura*, in *Ninne nanne. Condizioni femminili, paura e gioco nella tradizione popolare*, cit., pp. 33-46.

*addormitti lu citili mje,
ca si no la mamma tiia ti mena.
Lu citile mje fatti lu suonme ca ti si pirdute,
si ti l'è pirdute, vattille truvanne,
a li chianure di san Giovanne.
Ninnalanella,
lu citile mje
ha pirdute lu suonme.*

*Santa Nicola mia, Santa Nicola,
dammi la buona sorte a 'sta figliola,
Santa Nicola mia, Santa Nicola,
Fammela cresce' santa, bella e buona.
Ninna nanna, ninna nanna vola!
Santa Nicola mia, Santa Nicola,
e se 'un me la vuoi da' 'na buona sorte,
meglio mandalle una buona morte!
Santa Nicola mia, Santa Nicola,
ninna nanna, ninna nanna vola!
Santa Nicola mia, Santa Nicola,
vieni con mazza d'oro e dall' in fronte,
e dalle in fronte e num me la fa' male,
Santa Nicola mia, Santa Nicola,
ninna nanna, ninna nanna vola!*

*Ninnarèdde, ninnarèdde,
quanne t'honn'a senà le cambanèdde.
Quanne t'honn'a senà le cambàne grosse,
allore t'honn'a pertà iind'a la fosse!*

*Ninna nanna, figliu caru
prima 'te visciu mortu ca 'm peccatu²⁴.*

²⁴ *Ninna nanna, ninna nanna, / addormentati (per il bene di) mamma, altrimenti ti ammazzo. / Ninna la culla, ninna la paglia, / addormentati altrimenti la mamma ti picchia. / Ninna nanna, ninna nanna, / addormentati bimbo mio, / altrimenti la tua mamma ti picchia. / Bambino mio, fatti il sonno che hai perduto, / se l'hai perduto, vallo a cercare, / nelle pianure di San Giovanni. / Ninnalanella, / il bambino mio / ha perduto il sonno (Sambuco di Agnone, Isernia); San Nicola mio, San Nicola, / dai la buona sorte a questa figliola, / San Nicola mio, San Nicola, / fammela crescere santa, bella e buona. / Ninna nanna, ninna nanna vola! / San Nicola mio, San Nicola, / e se non gliela vuoi dare la buona sorte, / meglio mandarle una buona morte! / San Nicola mio, San*

È sempre presente in questi canti l'obiettivo finale: favorire il sonno, spesso con associazioni di termini poco affini tra loro, come in *Ninna la nonna, ninna la nonna: ninna la cianna, ninna la paia (ninna la culla, ninna la paglia)*; i santi vengono sempre invocati per proteggere o favorire i neonati, ma se la preghiera rivolta dalla madre non può essere esaudita, è meglio la morte per il proprio figlio come in *Santa Nicola mia, Santa Nicola: e se 'un me la vuoi da' 'na buona sorte, / meglio mandalle una buona morte! (e se non gliela vuoi dare la buona sorte, / meglio mandarle una buona morte)*. L'esistenza di questi canti nel repertorio delle ninnananne rappresenta comunque un'anomalia, se confrontati con quelli esaminati in precedenza, dove dominava sempre un senso di protezione verso la propria prole; qui invece le minacce e gli appelli di morte potrebbero alludere allo sgretolarsi del rapporto privilegiato tra madre e figlio.

Dei numerosi testi è stata presa in considerazione solo una minima parte del ricco materiale consultato: individuati i temi e riportati alcuni esempi, si sono volutamente esclusi canti ripetitivi con varianti minime, che non avrebbero contribuito in alcun modo ad arricchire il lavoro di comparazione tra le due culture esaminate. Dall'analisi dei componimenti sono emersi temi affini tra canti arbëreshë e canti dell'area meridionale: augurare al figlio un avvenire migliore, spesso grazie all'intercessione dei santi (in modo particolare in quelli italiani), rapporto privilegiato madre-figlio, sfogo delle madri. Differente è invece risultata l'esistenza di minacce ai bambini tra le ninnananne italiane e quelle italo-albanesi, in queste ultime non si è incontrato un solo caso.

Simili risultano le strutture linguistiche: elementari nella forma e spesso prive di consequenzialità nelle strofe; si associano spesso termini impropri per ottenere la rima, senza considerare il testo nella sua struttura unitaria. Lo stesso si può osservare per le figure retoriche, inserite semplicemente per valorizzare la bellezza dei neonati, con metafore che paragonano i bambini agli astri. Infine, non è stata registrata nessuna ninnananna che possa avere un'origine colta: sono tutte abilmente improvvisate da madri, sprovviste

Nicola, / Ninna nanna, ninna nanna vola! / San Nicola mio, San Nicola, / vieni con una mazza d'oro e dalle in fronte, / dalle in fronte e non farle male, San Nicola mio, San Nicola, / Ninna nanna, ninna nanna vola! (Palazzo San Gervasio, Potenza); Ninnarella, ninnarella, / quando suoneranno le campane. / Quando suoneranno le campane grosse, / allora ti porteranno nella fossa (Bari); Ninna nanna, figlio caro, / ti veda prima morto che in peccato (Terra d'Otranto), ivi, pp. 33, 37-38, 43, 45.

di un repertorio linguistico elevato. Colpisce il linguaggio materno nelle ninnananne, contraddistinto da sfumature finissime, sebbene attinte da un repertorio linguistico elementare, che acquista valore proprio perché espressione di un ingenuo mondo in cui la forza dell'immaginazione va ben oltre la realtà. Coniando nomi semplici, e a volte strani, senza un significato logico, ma che hanno una particolare forza espressiva, in quanto pronunciati soavemente da una madre per il proprio figlio. Il bambino è chiamato *raise* e *vissere* (*radice, viscere*) a Venezia, mentre in Sicilia *sanguzzu ruci* (*piccolo sangue dolce*), *ciatu ri stu pettu* (*respiro di questo petto*). Altrettanto interessanti risultano le similitudini, attinte dalla natura circostante, ogni pianta, ogni fiore, ogni frutto che colpisce la fantasia materna può rappresentare le bellezze infantili: *macitedda ri na rosa* (*pianticella di rosa*), *scocca ri ghigghiu* (*bocciolo di giglio*), *rampu meu de olia* (*ramo mio di oliva*), *mela mia de oro*²⁵.

2.3. *Funzione educativa e funzione ludica delle filastrocche: varianti e non sense*

Nel folklore d'intonazione infantile rientrano anche i canti delle filastrocche e dei giochi, spesso dall'apparente struttura di *non-sense* e dalla generica funzione d'intrattenimento. Le filastrocche sono uno dei molti strumenti che le classi subalterne, come comunità e come famiglia, hanno per relazionarsi con le nuove generazioni, insegnando loro i valori e le regole della cultura popolare di appartenenza, assolvendo, quindi, a una funzione ben definita. Dette in vari momenti della vita sociale, alcune con intento soltanto di divertimento o intrattenimento, ma spesso anche per insegnare qualcosa al bambino, ad esempio fargli apprendere i nomi delle dita della mano. Un semplice gioco può quindi trasmettere informazioni utili per imparare a distinguere e ricordare le diverse parti del corpo. In più comunità italo-albanesi si recita lo stesso canto, sebbene vi siano delle varianti, in cui le dita della mano s'interrogano sull'eventualità di andare a rubare per placare la fame.

²⁵ Cfr. PACCASSONI, *Il sentimento della maternità nei canti popolari italiani*, in «Lares», X, 2, 1939 p. 91.

*M'vjen u, thot gjisht i vokrri.
Nëng kemi, thot jetri.
Vëm e vjedhmi, thot i mesmi.
Ju ven'e vidhni po pra pendireni.
Ju ven e vidhni e u ju kallzonj.
E kështu i pren kriet.
I thuhet krieturvet te vatra
tue marr gjishtin e dores²⁶.*

*Ki do buk.
Ki thot: s'kemi.
Ki thot: vem'e kallomi.
Ki thot: Na presen kriet me draprin.
Ki, i vogli, thot:
pìri pìri lala
nàni vjen tata
e siell buk e ver
buk e ver hjiromer
karratelzen me ver
e bishti delezà²⁷.*

*U dua buk, thot gjisthi madh.
Nëng kemi, thot i diti.
Vëm'e vjedhim, thot i treti.
U nëng vinj pse na gjëin e na vrasin.*

²⁶ *Mi viene fame dice il dito piccolo. / Non abbiamo, dice l'altro. / Andiamo a rubare, dice il terzo. / Voi andate a rubare, e vi pentirete. / Voi andate a rubare e io vi accuso. / E così gli tagliarono la testa. / Si dice ai bambini nel focolare / prendendo il dito della loro mano (Santa Sofia d'Epiro, Cosenza, 1964). Dalla stessa comunità proviene una variante del canto precedente: M'vjen u. / S'kemi. / Vëm e vjedhmi. / Na zën. / Vëmi për di frajna e thomi: / pirill pirill piràjna / bëmi nj çik lëng / e mandeniremi (Mi viene fame. / Non abbiamo. / Andiamo a rubare. / Ci acchiapperanno. / Andremo per erbe e diciamo: / pirill pirill piràina / faremo un po' di brodaglia / e camperemo; Santa Sofia d'Epiro, Cosenza, 1964), in BELLUSCI, *Antologia arbëreshe*. Ninnananne, strambotti, filastrocche, indovinelli, formule augurali, presagi fausti e infausti, giochi, usanze e credenze popolari, cit., p. 81.*

²⁷ *Questo vuole pane. / Questo dice: non abbiamo. / Questo dice: andiamo a rubare. / Ci tagliano la testa con la falce. / Questo, il piccolino, dice: / pìri pìri lo zio / fra poco viene il babbo / e porterà pane e vino / pane e vino e lardo / la brocca con vino / e code e code di pecorelle (Francineto, Cosenza, 2001), ivi, p. 82.*

Pirivùt pirivùt
vemi te Kroj Monpitil²⁸.

Zëmi pòllicin e thomi:
mëm, ëm ca buk.
Ng'i kemi.
Vem'e vjedhmi.
Vem'e shqerrmi.
Piuilli piuilli rrashkatjeli
Minerali fushat tona²⁹.

Kit hot: m'vjen u.
Pergjegjet jetri, e thot: s'kemi.
Pergjegjet i trejti, e thot: vem'e vjedhim.
I katri tunden kocen i trëmbur, e thot:
spand! Se na presin kocen!
Pergjegjet i vokërri, e thot:
pirinjtë pirinjtë pirinë
presim kocin e hami³⁰.

Gjishti madh thot: m'vjen u.
Kit hot: nëng kemi.
Ki thot: vem e kallomi.
Ki thot: jo s na presin kocin me drapin.
E jëma rrëmbet duart
e t'birinjtë e këndon kshtu:

²⁸ Io voglio pane, dice il dito grosso. / Non ne abbiamo, dice il secondo. / Andiamo a rubare, dice il terzo. / Io non vengo perché ci uccidono. / Pirivùt pirivùt / andiamo alla fontana del fico (San Giacomo di Cerzeto, Cosenza, 1979, ivi, p. 81). A San Giacomo di Cerzeto, sempre nello stesso anno è stato trascritto un altro canto che ha per tema le dita delle mani, a ognuna di esse viene affidato un ruolo: I pari gjisht është maca morri. / I diti është neta qurri. / I trei është i biri sherbëtorit. / I katërti është i biri unazes. / I pesti është i biri bith-pulesë (Il primo dito ammazza le pulci. / Il secondo è quello che pulisce il naso. / Il terzo è il figlio del servo. / Il quarto è il figlio dell'anello. / Il quinto è il figlio del sedere della gallina), ivi, p. 82.

²⁹ Prendiamo il pollice e diciamo: / mamma, dammi un po' di pane. / Non ne abbiamo. / Andiamo a rubare. / Andiamo a procurarcelo. / Piuilli piuilli maccheroni / minerali nelle nostre pianure (Portocannone, Campobasso, 1987), ivi, p. 86.

³⁰ Questo dice: mi viene fame. / Risponde l'altro, e dice: non ne abbiamo. / Risponde il terzo: andiamo a rubare. / Il quarto impaurito scuote la testa, e dice: / che disgrazia! Ci taglieranno la testa. / Risponde il piccolino, e dice: pirinjtë pirinjtë pirinë / tagliamo la testa e la mangiamo (Cierzeto, Cosenza, 2002), ivi, p. 87.

*bir, bir, nani vjen tata,
na siell buk e hjiromer
dhe nj'poçe me turrës
kem t'i ndami na 'pes³¹.*

*Ki do buk.
Ki thot: s'kemi.
Ki thot: vem'e kallomi.
Ki thot: na presin kriet me draprin.
Ki thot: piri piri pirràina
s'kemi buk e hami vërrajna
cinxërra këndon
gargalleci ministròn
milingona la talurin
e i vë ndë taraturit³².*

Nei testi registrati nella provincia di Cosenza e di Campobasso compare un verso senza senso: *pirill pirill piràina* (Santa Sofia d'Epiro), *piri piri* (Frascineto), *pirivil pirivil* (San Giacomo di Cerzeto), *pirinj pirinj piràina* (Cierzeto), *piri piri pirràina* (Civita), *piulli piulli* (Portocannone); nei primi cinque esempi della stessa area geografica, le parole sono quasi le stesse; nell'ultimo continua a non avere un senso logico, ma è diverso dai precedenti, forse per distanza geografica, provenendo infatti dal Molise. Il suono di queste parole incomprensibili, inserite in tutti i testi, non solo è parte integrante del canto, ma è anche funzionale alla rima.

Sebbene vi siano delle varianti, è opportuno segnalare la presenza dello stesso canto in diverse comunità arbëreshe distanti tra loro; va inoltre sottolineato il diverso periodo in cui sono stati trascritti: 1964 (Santa Sofia d'Epiro), 2001 (Frascineto), 1979 (San Giacomo di Cerzeto), 2002 (Cierzeto), 1972 (Civita), 1987 (Portocannone). Dalla registrazione del primo

³¹ Questo dice: mi viene fame. / Questo dice: non ne abbiamo. / Questo dice: andiamo a rubare. / No, ci tagliano la testa con la falce. / La madre prende la manina / del figlio e canta così: / figlio, figlio, fra poco papà verrà / pane e lardo ci porterà / con una botticella di vino / pure una pignatta con soldi ci porterà / e li divideremo solo noi cinque (Firmo, Cosenza, 2002), ivi, p. 89.

³² Questo (dito pollice) vuole pane. / Questo dice: non ne abbiamo. / Questo dice: andiamo a rubare. / Ci tagliano la testa con la falce. / Questo dice: piri piri pirràina / non abbiamo pane e mangiamo erbe / la cicala canta / il grillo apparecchia / la formica lava i piatti / e li mette nel cassetto (Civita, Cosenza, 1972), ivi, p. 92.

canto, risalente agli anni Sessanta del secolo scorso, all'ultimo del primo decennio del nuovo millennio, è trascorso un cinquantennio, ma si continua ancora a recitare ed è, quindi, ancora in vita. Un numero di varianti dello stesso testo ci permette di evidenziare come mutano alcuni termini da una comunità all'altra. La testa viene indicata in due modi differenti; a Santa Sofia d'Epiro, Frascineto e Civita: *kriet*; a Cerzeto: *kocen*; all'interno della stessa provincia si possono trovare delle differenze linguistiche. Lo stesso si è verificato con il verbo rubare: a Santa Sofia d'Epiro, Cerzeto e Portocannone: *vjedhmi*; a Frascineto, Firmo e Civita: *kallomi*. *Vjedhmi* compare in Calabria e in Molise (in due regioni non attigue), mentre nella provincia di Cosenza si registrano due diversi modi di esprimere lo stesso verbo: *vjedhmi* e *kallomi*.

In *Ki do buk* (*Questo vuole pane*, Frascineto) e *Kit hot: m'vjen u* (*Questo dice: mi viene fame*, Firmo), la chiusura presenta un'aggiunta, assente negli altri esempi: l'arrivo del padre, che porterà da mangiare ai figli. La storia delle cinque dita, raccontata ai bambini, oltre a distrarli, serviva per ingannare i sintomi della fame.

Nella tradizione italiana si ritrova la stessa tipologia di canto a Calitri, in provincia di Avellino:

Mmiez z' qua ng'eia na f'ndanella
ng' vai a bbev' na paparella
(pollice) quist' la v'ri
(indice) quist' la ngappà
(medio) quist' la cucinà
(anulare) quist' s' la mangià
(mignolo) a quist' povero p'p'r'niell' n' ng'
rez'n' manch' nu sciangh'tiell'³³.

Le dita delle mani sono utilizzate dai bambini soprattutto per alcuni giochi: sempre in Campania diventano le protagoniste di diversi componimenti. Luigi Molinaro Del Chiaro, nella sezione, *Giuochi fanciulleschi*,

³³ *Qui in mezzo c'è una fontanella / ci va a bere una paperella / (pollice) questo la vide / (indice) questo la catturò / (medio) questo la cucinò / (anulare) questo la mangiò / (mignolo) a questo povero pipirinetto non / dettero neanche una coscettina, in Calitri. Canti popolari, a cura di R. A. Salvante, p. 297.*

della raccolta, *Canti popolari raccolti in Napoli con varianti e confronti nei vari dialetti*, riporta alcuni esempi:

*Anduvina 'nduvinella
a do' sta la mia surella,
'a cà o 'a là?
Anduvinece a do' sta.*

Questo gioco consiste nel fare indovinare in quale delle mani sta una moneta o altro; nel ripetere il canto, i pugni si girano l'uno intorno all'altro. In un altro testo si prendono le dita della mano, partendo dal mignolo, e, piegandole, quando si giunge al pollice, si dà a tutta la mano una forte scossa detta *scampainata*:

*Aniello,
fiore d'aniello,
longa ciavano,
accida peducchie,
e sona campane,
ndi... nda... mbo³⁴.*

³⁴ L. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti popolari raccolti in Napoli con varianti e confronti nei vari dialetti*, Forni editore, Bologna 1985, p. 26. I nonni intrattenevano spesso i bambini insegnandogli dei giochi per farli divertire: *Tadmadihi te vatra, me gjishtin e dit / e me gjishtin e trejt e dores, / bënej e ecjen si gërthila / e nisej mbi gjunjet e djalit / e venej mbi gjunjet e tji / ture thën keto fjal: beku beku Skanderbeku, / beku beku Skanderbeku. / E djali diglisëj e qeshnej (Il nonno al focolare, con il dito indice / e con quello medio della mano, / faceva il passo del granchio / partendo dal ginocchio del bambino / e andando nel proprio ginocchio / e diceva queste parole: beku beku Skanderbeku / beku beku Skanderbeku. / E si solleticava il bimbo e rideva)* Frascineto, Cosenza, 1968; *Me di duart tat madhi / na lisharnej ka çera / e na thoj ksthu: / musha ti e musha u. / E pra zënej ka këmbet me di gjisht / e ecnej me di gjisht si gërthila / njera te gerrlaci e thonej: gati gati çe Maria. / E diglisëshim e qeshiem. / Ferrnonej një e zënej njeter (Con due mani il nonno / ci accarezzava il volto / e ci diceva così: miscia a te e muscia a me. / E poi iniziava dalle gambe / camminando con due dita come / il granchio fino al collo e diceva: / gati gati zia Maria. / E ci solleticava e ridevamo. / Finiva una persona e iniziava un'altra)* Ejanina, Cosenza, 2002, in BELLUSCI, *Antologia arbëreshe. Ninnananne, strambotti, filastrocche, indovinelli, formule augurali, presagi fausti e infauti, giochi, usanze e credenze popolari*, cit., pp. 92-93. Nel canto di Frascineto compare la figura di Scanderbeg, ritenuto un eroe non solo in Albania, ma anche nelle comunità italo-albanesi. I canti destinati ai bambini assolvono spesso due funzioni: una prettamente ludica, far divertire e distrarre l'uditore e un'altra educativa, immettendo tra le strofe informazioni della propria cultura. Altre filastrocche, derivate dai giochi, sono

Le filastrocche apprese spesso ai piedi del focolare (*vatra*) non solo fanno divertire i più piccoli, ma servono a esercitare la funzione mnemonica del giovane. La ripetizione di alcuni termini o interi versi dà vita a nuove strofe, che potrebbero continuare all'infinito: è sufficiente iniziare il nuovo verso con la parola che chiude il precedente:

*Marmaroze, marmaroze,
ku m'i le klijëzit oh?
M'i le prapa kucurthit.
E kucurthi ku vate?
E dogj zjarmthi.
E zjarmthi ku vate?
E shuajti lumthi.
E lumthi ku vate ?
E pin qezit.
E qezit ku van?
Jan e shinjen melthit.
E melthi ku vate?
E hënger zogou.
E zogou ku vate?
E vate mbi nj' driz.
E driza ku ë?
E hënger dhia.
E dhia ku ë?
E hënger ulku.
E ulku ku vate?
Ja shkregu kaçatur
e ulku hiri mb'klish
e duall pa kmish.
Marmaroza ë nj' miz si e kuqez me
di pendiz.
Iken ktu e vete ktje e rri te barrthi³⁵.*

state trascritte in Sicilia. Si riporta un esempio, che accompagnava il gioco, consistente nel girare intorno a se stessi, fino a perdere l'equilibrio e cadere: *Unni mi ettu? / Unni mi ettu? / Supra à cascia / o supr'ò lettu?*, in S. BURGARELLA, *Filastrocche fanciullesche siciliane*, in «Lares», 48, 1, 1982, p. 73.

³⁵ *Coccinella, coccinella, / dove lasciasti le chiavi? / Dietro il ceppo. / E il ceppo dove andò? / Il fuoco lo bruciò? / E il fuoco dove andò? / Lo spense il fiume. / E il fiume dove andò? / Lo bevettero i buoi. / E i buoi dove andarono? / Stanno a lavorare il miglio. / E il miglio dove andò? / L'uccello lo pizziò. / E l'uccello dove andò? / Sopra un rovetto si posò. / E il rovetto dov'è? / La*

La filastrocca *Marmaroze, marmaroze* (Coccinella, coccinella) proviene dalla Basilicata; in Calabria si ritrova una sua variante, dove non compare l'insetto nella prima parte del canto, ma il ceppo, l'acqua, i buoi, l'uccello, il rovetto e il lupo. Diverso è anche il finale: in *Marmaroze, marmaroze* (San Paolo, 1969) della coccinella è descritto il suo habitat naturale; in *Thika me mbrutthin e zi* (Castroregio, Cosenza 1984), il lupo precipita in un burrone, *dove c'è una donna che si graffia / la testa con le unghia*. Nel secondo esempio si ricorre a un finale completamente scollegato dal contesto precedente; si potrebbe ipotizzare che il cantore, non riuscendo a proseguire il canto, lo abbia terminato in modo brusco:

Thika me mbrutthin e zi
Thika ku ë ku ë?
Prapa kucurit ë.
Kucuri ku ë kuë?
E dogj zjarrmthi.
E zjarrmthi ku ë ku ë?
E shuajthi ujthit.
E ujthit ku ë ku ë?
E pjëtin qezit.
E qezit ku jan ku jan?
Jan e shijën elbëthit.
E elbëthit ku ë ku ë?
E hënger zohthi.
E zokthi ku ë ku ë?
Ësht te driza?
E driza ku ë ku ë?
Tek rri ulkthi.
E ulkthi ku ë ku ë?
Ë tek nj' prrua
e atje ësht nj' grua
*ç'rashkon kriet me nj' thua*³⁶.

capra lo mangiò. / E la capra dov'è? / Il lupo la mangiò. / E il lupo dov'è? / Il cacciatore gli sparò / e il lupo entrò in chiesa / e uscì senza camicia. / La coccinella è un moscerino / vermiglio con due ali. / Scappa qui e va lì, e sta nell'erba (San Paolo Albanese, Potenza, 1969), in BELLUSCI, *Antologia arbëreshë. Nimnananne, strambotti, filastrocche, indovinelli, formule augurali, presagi fausti e infausti, giochi, usanze e credenze popolari*, cit., pp. 46-47.

³⁶ Il coltello col manico nero. / Il coltello dov'è dov'è? / È dietro il ceppo. / E il ceppo dov'è dov'è? / Lo bruciò il focherello. / E il focherello dov'è dov'è? / Lo spense l'acqua. / E l'acqua dov'è

In due diverse province calabresi, a Cosenza e a Crotona, sono state recuperate altre due filastrocche molto simili tra loro: la prima è stata trascritta nel 1963 e la seconda nell'ultimo decennio del secolo scorso, nel 1997. Il protagonista è un asino malato che, consapevole di essere prossimo alla morte, decide di donare le parti del suo corpo, utili quando non vivrà più. Prevale anche qui la forma dialogica; la storia narrata è simile a una favola:

*Mua m'u sëmur gajdhurja
m'u sëmur e bëri nj'pat.
Ata vesh ti kuj ja lë?
Ja lë atirve që nëng gjegjijen.
At bisht ti kuj ja lë?
Ja lë per hjet kopilevet.
Ato këmb ti kuj ja lë?
Ja lë per bastùn pjeqvet.
At kùtull ti kuj ja lë?
Ja lë pjelëzvet për nder pashk.
Ata si ti kuj ja lë?
Ja lë jatronjëvet.
Ata zorrt ti kuj ja lë?
Ja lë per kurala zonjavet.
At kapister ti kuj ja lë?
Ja lë mëmes e tats.*

*Ra sëmur gadhjuri
ra sëmur e bori dhjat
bori dhjat e testament.
Krocìn ti kuj ja lë?
Nkudhìn forxharavet.
Zorrt ti kuj ja lë?
Pjekëside nusavet.
Barkun ti kuj ja lë?
Kesë monakavet.
Bìsthìn ti kuj ja lë?*

dov'è? / L'hanno bevuta i buoi. / E i buoi dove sono, dove sono? / Stanno trebbiando l'orzo. / E l'orzo dov'è dov'è? / Lo beccò l'uccellino. / E l'uccellino dov'è dov'è? / È sopra il roveto. / E il roveto dov'è dov'è? / È dove sta il lupo. / E il lupo dov'è dov'è? / È in un burrone / dove c'è una donna che si graffia / la testa con le unghia (Castroregio, Cosenza, 1984), ivi, p. 66.

Ventahe vajzavet.
Bithin ti kuj ja lë?
Kuk kandaturavet.
Vësht ti kuj ja lë?
Kuqarìn vakaravet.
Dhombt ti luj ja lë?
Cungran masaravet.
Lëkurin ti kuj ja lë?
Serpelle priftravet.
Kombet ti kuj ja lë?
*Kandillere priftravet*³⁷.

Nei due testi sono presenti le stessi parti del corpo dell'asino, ma diversa è la loro finalità; in entrambi prevale il desiderio di essere utile anche dopo la morte: in *Mua m'u sëmur gajdhurja* (*Mi si ammalò l'asina*) le orecchie potranno essere impiegate da quelli che non odono, le sue gambe potranno diventare dei bastoni, per sostenere gli anziani; mentre in *Ra sëmur gadhjuri* (*Cadde malato l'asino*) la coda potrà diventare un ventaglio per le ragazze e la pelle potrà essere utilizzata dai preti come mantello. Nelle filastrocche, a differenza delle ninnananne, si osserva che le rime non si formano con l'inserimento di elementi linguistici senza senso, ma sono frutto di una ricercata elaborazione: l'associazione dei termini rinvia sempre a un determinato contesto, anche se le numerose rime che si susseguono trattano di argomenti molto disparati tra loro, per cui si potrebbe ipotizzare anche un'origine colta, diffusa successivamente tra le classi subalterne.

Le raccolte di canti popolari italiani comprendono numerose filastrocche, ma viene proposto un solo esempio, che nella sua forma più

³⁷ *Mi si ammalò l'asina / si ammalò e fece un patto. / Quelle orecchie a chi le lasci? / A coloro che non odono. / Quella coda a chi la lasci? / La lascio come treccia alle giovani. / Quei piedi a chi li lasci? / Li lascio per bastone ai vecchi. / Quel teschio a chi lo lasci? / Lo lascio ai vecchierelli per pasqua. / Quegli occhi a chi li lasci? / Li lascio ai medici. / Quegli intestini a chi li lasci? / Per collane alle ragazze. / Quel capestro a chi lo lasci? / Lo lascio a babbo e mamma (Frascineto, Cosenza, 1963); *Cadde malato l'asino / cadde malato e fece giuramento / fece giuramento e testamento. / La testa a chi la lasci? / Come incudine per i fabbri. / Gli intestini a chi li lasci? / Come trecce per le spose. / Il ventre a chi lo lasci? / Come copricapo alle monachelle. / La coda a chi la lasci? / Come ventaglio per le ragazze. / Il sedere a chi lo lasci? / Come strumento per i cantanti. / Le orecchie a chi le lasci? / Come cucchiaini per i bovani. / I denti a chi li lasci? / Come arnesi per i massari. / La pelle a chi la lasci? / Come manto per i preti. / I piedi a chi li lasci? / Come candelieri per i preti (San Nicola dell'Alto, Crotone, 1997), ivi, pp. 64; 66-67.**

breve ha per titolo, *Uno due e tre*³⁸. Ne sono state trascritte diverse varianti, non solo nelle regioni italiane, ma anche in Europa. Alessandro D'Ancona ne rintraccia una dal titolo *Contrarj* in un codice Laurenziano del Quattrocento:

*La salcicia non è carne,
né la carne non è salcicia;
né bu non è torriccia,
né la torriccia non è bu;
ne le tre non son dù,
né le dù non son tre;
né il Papa non é Re,
né il Re non è Papa;
né la chiocciola non è lumaca,
né la lumaca non è chiocciola;
né il paleo non è trottola,
né la trottola non è paleo;
né lo scherano non è romeo,
né il romeo non è scherano;
né il pan di miglio non è di grano,
né il pan di grano non è miglio;
né il vin bianco non è non è vermiglio,
né il vin vermiglio non è bianco;
né il petto non è fianco,
né il petto non è fianco;
né il solajo non è tetto,
né il tetto non è solajo;
la farina non è vajo,
né la rena non è farina.
Io voglio andare a cena,
chè troppo arei che dire,
s'io volessi seguire
quel ch'è incominciato*³⁹.

Imbriani e Casseti riportano invece un esempio proveniente da Napoli:

³⁸ *Uno, due e tre: / e lo Papa non è Re, / e lo Re non è Papa / e la pecora non è capra*, in D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, cit., p. 103.

³⁹ Ivi, pp. 103-04.

Uno, doje e tre!
Lu papa nun è Re,
Lu Re nun è papa;
la vespe nun è ape,
l'ape nun è vespa,
lu suorve nun è niespo,
lu niespo nun è suorve;
munte Peluse nun è munte Cuorve,
munte Cuorve nun è munte Peluse;
la senca nun è pertuso,
lu pertuso nun è senca;
la trotta nun è arenga,
l'arenga nun è trotta;
lu caso nun è recotta,
la recotta nun è caso;
masto Nicola nun è masto Biase,
masto Biase nun è masto Nicola;
funnaria nun è biola,
biola nun è funnaria;
veretà nun è buscia,
buscia nun è veretà;
lu tunno nun è baccalà,
baccalà nun è tunno;
la terra nun è munno,
lu munno nun è terra;
lampione nun è lanterna,
lanterna nun è lampione;
lu sinneche nun è dottore,
dottore nun è paglietta;
lu cazione nun è cazonetto,
lu cazonetto nun è cammisa;
lu cunнанate nun è accise,
l'accise nun è cunнанate;
lu saciccio nun è supressato,
supressato nun è saciccio;
lu povere nun ricco,
lu ricco nun è povere;
so'mmele e nun so' sorve,
so' sorve e nun so' mmele;
la valanza nun è statela,
la statela nun è valanza;

Messina nun è Franza,
Franza nun è Messina;
lu gallo nun è gallina,
gallina nun è gallo;
sciruppo nun è manna,
manna nun è sciruppo;
lu piro nun è lu chiuppo,
lu chiuppo nun è lu piro;
lu rango nun è lu tiro,
lu tiro nun è lu rango;
lu riso nun è franco,
lu franco nun è riso;
lu 'nferno nun è paravise,
paravise nun è 'nferno;
Messina nun è Salierno,
Salierno nun è Messina;
cchiù nun ne sacco, tu l'annevina⁴⁰.

Anche in Provenza è stata rivenuta questa catena di versi e motti, chiamata *Lous contradichs*:

*Paradis n'es pas pergatori,
pergatori es pas paradis;
uno lebre es pas uno perdris,
uno perdris es pas uno lebre;
uno cumbro er pas du serre⁴¹.*

Le filastrocche arbëreshe e italiane ripetono le stesse strutture; si modificano ovviamente i contenuti. Questo fenomeno si può però riscontrare anche all'interno delle diverse varianti di un unico testo di partenza: siano

⁴⁰ *Canti popolari delle province meridionali*, cit., II, pp. 189-90.

⁴¹ MOLINARO DEL CHIARO, *Canti popolari raccolti in Napoli con varianti e confronti nei vari dialetti*, cit., p. 110. Sono state pubblicate altre filastrocche con lo stesso argomento in A. DAL MEDICO, *Ninne-nanne e giuochi infantili veneziani*, Antonelli, Venezia, 1871, pp. 48-49; A. DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi*, Olschki, Firenze 1964, p. 189; G. GAINNINI, *Canti popolari della montagna lucchese*, Loescher, Torino 1889, p. 307; ID., *Canti popolari toscani*, Barbera, Firenze 1902, p. 54; N. BOLOGNINI, *Usi e costumi del Trentino*, Tipografia roveretana, Rovereto 1892, p. 3; T. LUCIANI, *Tradizioni popolari albanesi*, Tipografia Cobol & Priora, Capodistria 1892, p. 90; BRONZINI, *Canzoncine infantili, filastrocche, formule di canto per il "tocco"*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., pp. 156-57.

esse dialettali o italo-albanesi. Come tutti i canti rivolti ai bambini anche le filastrocche hanno un fine ludico, ma proprio attraverso il gioco si assiste alla trasmissione di valori e saperi. Le numerose strofe dei testi esaminati offrono spunti e informazioni per distinguere e imparare i nomi degli animali, dei frumenti, delle stagioni, dei fiori e degli alberi: tutte queste conoscenze sono indispensabili per la sopravvivenza del mondo contadino.

III

STRAMBOTTI E STORNELLI D'AMORE: UN GENERE LIRICO MONOSTROFICO

3.1. *Varietà di sentimenti e passioni nelle rime libere dei vjershë*

L'amore, uno dei bisogni naturali dell'uomo, occupa uno spazio significativo nel corso della sua esistenza; il termine è utilizzato per esprimere diverse tipologie di sentimenti: materno, filiale, fraterno, coniugale, religioso. In questa sede, saranno esaminati solo i canti che hanno per tema l'amore tra uomo e donna, di come lo si dichiarava e delle passioni che suscitava.

Oltre a poeti e scrittori, che lo hanno cantato letterariamente, anche artigiani, contadini, casalinghe, carcerati hanno espresso il loro amore in molti componimenti. Le classi subalterne, nel rispetto delle tradizioni e delle usanze del luogo di provenienza, hanno sempre esternato la passione, la gioia, la gelosia e il dolore. I canti di corteggiamento non sono espressione solo degli uomini, ma anche delle donne, che spesso mimetizzano i loro stati d'animo all'interno di altre forme, come le ninnananne o i canti del lavoro. Esprimano essi, lode, sdegno, gelosia, dolore, delusione, vendetta, satira, siano femminili o maschili, o semplicemente di un cantore anonimo, che funge da tramite tra gli innamorati, tutti i canti d'amore o di corteggiamento appartengono al genere lirico-monostrofico e si realizzano nelle forme degli strambotti e degli stornelli¹. Nel genere lirico-monostrofico non rientrano solo i testi d'amore e di nozze, ma tutto ciò che viene espresso in prima persona e descrive un qualsiasi stato d'animo: allegria,

¹ Sulla questione complessa dei canti lirico-monostrofici, dibattuta anche dal Tommaseo, cfr. N. TOMMASEO, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci, raccolti e illustrati*, Tasso, Venezia 1841-1842, I, p. 7; H. SCHUCHARDT, *Ritornell und terzine*, Niemeyer, Halle 1874; D'ANCONA, *Poesia popolare italiana*, cit., p. 206; CIRESE, *Ragioni metriche*, Sellerio, Palermo 1988, pp. 39-173.

tristezza, rabbia, dolore, frustrazione, straniamento, preghiera, lotta; e in qualsiasi occasione: partenza, lavoro, protesta, danza, festa.

Il corrispettivo arbëresh viene indicato con il termine *vjershë*², la cui struttura più breve è quella del distico, simile allo stornello: espressione di un pensiero completo e sintetizzato nella sua essenza. I *vjershë* sono versi estemporanei, dove prevale la rima libera, in quanto il testo è legato inscindibilmente allo sviluppo della melodia; la sua presenza non si limita però solo ai canti d'amore, lo si ritrova anche nelle occasioni di feste familiari (battesimo, matrimonio) e, in modo particolare, nei canti di lavoro, quando uomini e donne cantavano insieme, soprattutto durante la raccolta delle olive e del grano, la spannocchiatura e la tosatura. Le donne recitavano i *vjershë* quando si recavano in campagna e lavavano i panni nei lavatoi, oppure quando tornavano a casa, dopo una giornata di dure fatiche, o nei momenti di pausa³. A volte, quando si eseguivano i *vjershë*, si faceva ricorso a una precisa espressione, nota ancora oggi tra le comunità italo-albanesi: *stie një vjersh* (*eseguo un canto*, tradotto letteralmente: *getto un canto*), anche se ormai è raro poter assistere alla loro esecuzione.

I testi d'amore, come tutti i canti popolari, esprimono vari stati d'animo in maniera semplice, servendosi spesso dell'immediatezza delle immagini evocate:

Essendo espressi per immagini e colti in circostanze prive di contorni, che presuppongono però più ampie situazioni, ci troviamo di fronte ad accenni sobri, ma incredibilmente densi di contenuto, di significati, di sfumature, e tali da far arrivare con assoluta immediatezza all'intuizione della più grande profondità psicologica o epica, o intima, o dolente, o gioiosa, ma sempre di una freschezza e naturalezza uniche⁴.

² Il termine *vjersh* letteralmente significa canto, nella sua accezione più ampia può esprimere anche la strofa, il canto e la poesia; da un punto di vista metrico-letterario, il *vjersh* è assimilabile allo stornello, che può essere di due o tre versi; i *vjershë* però non vengono eseguiti uno alla volta, ma in serie e in modo estemporaneo come gli stornelli.

³ Sulla struttura dei *vjershë* e sulla loro funzione nei canti popolari arbëreshë, cfr. I. C. DE GAUDIO, *Analisi delle tecniche polifoniche in un repertorio polivocale di tradizione orale: i vjersh delle comunità albanofone della Calabria*, Mucchi, Modena 1993.

⁴ *Canti d'amore popolari calabro-albanesi*, a cura di I. Parrino, Scuola Grafica Salesiana, Palermo 1973, p. 8.



Petrit Ceno, *I canti del Milosao* (poema di Girolamo De Rada)

La figura più ricorrente nei canti d'amore è la donna, a cui sono dedicate gli stessi componimenti. I numerosi testi che hanno per tema l'amore permettono di evidenziare in che modo e attraverso quali simboli sia descritta. Spesso è collocata in un ambiente campestre, ma il cantore non si sofferma quasi mai sulla sua descrizione fisica, si limita solo al volto e agli occhi, raramente si osserva qualche richiamo alle mani o ai piedi; la stessa descrizione fisica è circoscritta al colore chiaro o scuro della pelle. La bellezza della donna è paragonata agli astri: la luna (*hënza*), le stelle (*ilzit*); ai fiori (*lule*): la rosa (*trundafile*), la violetta (*manushaqe*); ai frutti: mela (*molla*), limone (*llimuni*), arancia (*portogalez*), ciliegia (*girshitz*); alla neve (*bora*) e alle montagne (*mali*); agli animali (quasi sempre volatili): la colomba (*pëllumbeshë*), rondine (*dollanyshë*), pernice (*flëza*)⁵. Quando la donna non ricambia i sentimenti dell'innamorato gli stessi elementi della natura vengono usati sotto una luce nefasta di sconforto e di dolore. Non sempre l'amore non corrisposto dipende dalla donna, spesso si assiste all'intervento dei genitori, non essendo quest'ultimi favorevoli all'unione degli innamorati.

Le raccolte di canti popolari d'amore sono numerosissime, senza considerare che il tema amoroso è strettamente legato ad altri aspetti della vita popolare: il lavoro nei campi e in fabbrica, le fatiche domestiche; i giochi, le feste, i matrimoni, la protesta, il carcere, la guerra e la morte; dunque, alla cultura stessa delle classi subalterne⁶. Il numeroso materiale a disposizione è tale da richiedere una suddivisione, tenendo in considerazione tutte le sfumature possibili, dalla tenerezza alla rabbia, dal rimpianto alla passione.

In un passato non molto lontano il canto è stato il mezzo più utilizzato per trasmettere alcuni messaggi e per esprimere liberamente l'amore alla donna o all'uomo amato. È noto che i canti d'amore erano eseguiti dall'u-

⁵ Cfr. anche G. OLIVA, *Amore e natura nel canto popolare lucano, nella continuità della tradizione poetico-lirica antica e medievale*, in *Tradizioni popolari. Tipologia e valore delle culture regionali*, a cura di F. Noviello, Primo Congresso Internazionale delle tradizioni popolari (Metaponto Lido, 23-24 maggio 1986), Piero Lacaita editore, Manduria-Bari-Roma 1988, pp. 139-74.

⁶ Cfr. F. ROMANO, *L'amore e il suo regno*, Firenze 1897; J. BOCCHIALINI, *Rispetti d'amore raccolti nell'Appennino Parmense*, Parma 1924; J. B. LORTAD, *Canti di passione*, 1926; V. ACCOCELLA, *Canti d'amore e di odio raccolti a Calitri*, Avellino 1932; L. R. ALARIO, *Canti d'amore, di lode e di sdegno nella lirica del popolo di Cassano*, Trevi Scuola, Roma 1975; T. MUGRINI, *Canti d'amore e di sdegno. Funzioni e dinamiche della cultura orale*, Franco Angeli, Milano 1986; *Canti popolari d'amore inediti di Palmi in Calabria*, a cura di T. Saffioti; BRONZINI, *Rifiuti d'amore e canti di sdegno*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., pp. 209-11.

no o dall'altra, ma, secondo la tradizione solo agli uomini era permesso recarsi nei pressi della casa dell'amata per manifestare i propri sentimenti; le donne, quasi sempre in gruppo, davano prova del loro repertorio canoro in un contesto diverso: nei momenti di pausa dal lavoro o durante il suo svolgimento. Dalle numerose raccolte emergono molti esempi provenienti dal repertorio maschile, un numero assai minore riguarda quello femminile: differenza dovuta anche ai diversi contesti in cui venivano recitati.

Tre brevi *vjershë*, registrati nella provincia di Cosenza, evidenziano la semplicità con cui veniva espresso l'amore. Il lessico è elementare; a volte, per creare la rima si ricorre a un contesto diverso, soprattutto in chiusura di canto, come nell'ultimo verso di *Ti je si illi e u jam si ari* (*Tu sei come la stella e io sono come l'oro*), staccato dalla vicenda precedentemente rappresentata. Non manca la purezza dei sentimenti, espressa dallo sguardo dell'amato che, quando osserva il viso della donna, lo vede brillare come una luce riflessa dallo specchio.

*Pëllumb i bukur, ç'ri ndër riqe
e nd'ato faqe ke di molle t'kuqe
vet ahirma kur t'ruanj ndër faqe
dritësonjen drej si di speqe⁷.*

*Si aduri çë vjen nga mbrënda ndë lule
asthu m'u duke ti vash kur mua më fole
kjo buza jote ësth nj'kurale e kuqe
faqet e tënde jan si di bumbuqe⁸.*

*Ti je si illi e u jam si ari
mbrënda te zëmra m'ghiri fort amuri
ndë kto finestra jan baketez ari
ti vash, je e kallartur ka tërzori⁹.*

⁷ *Colomba bella che stai tra quei rovi [eriche] / in quel viso hai due mele rosse / soltanto quando ti guardo nel viso / brillano come due specchi* (Santa Sofia d'Epiro, Cosenza, 1963-1965), in BELLUSCI, *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi goiore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale*, cit., p. 153.

⁸ *Come il profumo che giunge dai fiori / ti ho sentita, fanciulla, quando mi hai parlato / le tue labbra sono un rosso corallo / le tue guance sono come due boccioli*, in V. LA VENA-V. PERRELLIS, *Tradita muzikore e Shën Mërtirit. La tradizione musicale di San Martino di Finita*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2009, p. 38.

⁹ *Tu sei come la stella e io sono come l'oro / dentro il cuore mi entrò forte l'amore / tra queste finestre vi sono bacchette d'oro / tu ragazza sei stata calata dal tesoro* (Santa Sofia d'Epiro,

Canti simili si ritrovano in Campania e in Umbria:

*La stella r' livand' m' pariv'
la luna r' sc' nmar' m' ass' m' gliav';
rosa rossa mai culor' perd'
addora quann' eia secca e quann' eia verd'¹⁰.*

*Fiore di faggio.
Fra le altre belle godi il privilegio,
e dello sole sei lo primo raggio¹¹.*

A questi canti si possono aggiungere altri esempi, che non hanno elementi particolari, sono semplicemente espressioni di alcune località, distanti tra loro, dove si registra la presenza degli italo-albanesi:

*Shkepti dielli e ra te muri
di llumbaz ari kihs vasha te gjiri¹².*

*E llulle llulle
mac e mac-ë
se u pë tjia
dolla pac-ë
e dallë pac
e isht vertet-ë
pse zemra ime
je ti vetëm-ë¹³.*

*Dhendrri ja kendojti nuses
ma u kam vete mar tonamë Rrubakëndë*

Cosenza, 1963–1965), in BELLUSCI, *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi goiore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale*, cit., p. 155.

¹⁰ *La stella di levante mi sembravi / la luna di gennaio mi assomigliavi; / rosa rossa non perde mai colore / odora quando è secca e quando è verde*, in Calitri. *Canti popolari*, cit., p. 22.

¹¹ O. MARCOALDI, *Canti popolari inediti. Umbri, liguri, piceni, piemontesi, ladini*, Co' Tipi del R. I. de' Sordo-Muti, Genova 1855, pp. 52.

¹² *Spuntò il sole e cadde sul muro / due colombi aurei aveva la ragazza sul seno* (San Costantino Albanese, Potenza, 1969), in BELLUSCI, *Gli uccelli nella poesia popolare arbëreshe*, in «Lidhja», XV, 31, 1994, p. 1083.

¹³ *E fiori e fiori / a mazzo a mazzo / perché io per te / diventai pazzo / e divento pazzo / e divento pazzo / ed è vero / perché il cuore mio / sei soltanto tu* (Chieuti, Foggia, 1987), ivi, p. 1073.

sa pë horëna e tona ng'kam spënxë.
Ma u Rrubakëndë ka veta martonamë.
Ma u ka karroca ka ta bia.
Ka bë të plasnë sitë gitanisë.
Ma janë di vashra perpara shpisë time.
Nga natë pedhkëtë nga shpisë time.
Nga natë pedhkëtë nga ngrah do vinjenë m'i shkulinjenë.
Ma ato ngë donjinë petkra, donjinë krështera.
Ma ato venjënë poshtë ta Kondëtura.
Ma di te Kondëtura nëng i gjinjënë.
Ma t'venjënë të mbracojnë list ta Shën Mëria.
Ma ti, Ruzina madhe, ke dica sprënxë.
Ma ti, Terzina vogla, dhe bore sprënxënë.
Ma u Rrubakëndë ka veta martonamë.
Një stel nga ndrë qiell ka veta kallonjë
e ka t'a bënjë një voxhë të mira.
Ka bi t'a drithëtë gjitania.
E ka t'a bëmi një voxharela
ba bë të drithetë këjo Xhunëstrela.
E ka t'a bëmi një voxharela.
Ba bë t'a drithetë këjo horarela.
Ma nani na jemi pa krështira.
Ma duhmi mirë njera ma titëra.
Ma nani kimi di gluha.
E kimi di zëmra çë duhmi mira.
Na e kemi shumë të pëlqimë.
Sa erdhnë di priftra t'na gjegjnë voxhana tonë.
Ma u vë rringraçona.
Sa vej më përpara këjo voxh andiku-ë.
Ma kush a lënë e kush e zënë.
E ka t'a bëmi një voxh të mirë.
Na ka t'a bëmi një voxh të mirë.
Sa kan t'na gjegjnë gjith t'kreshtertë.
Na ka të t'a bëmi një voxh të mirë.
Ka feja fermon te Albania.
E kush e di ndi të pëlqenë.
Këjo është voxha çë kemi neja¹⁴.

¹⁴ Il fidanzato canta alla fidanzata. / Ma io devo andare a sposarmi a Ripacandida, / perché non spero più di sposarmi nel mio paese. / Ma io a Ripacandida vado a sposarmi. / Ma io sopra la carrozza la sposa devo portare, / da far scoppiare gli occhi di gelosia a tutto il vicinato. / Ma sono

Oj ti, e bukura kapille.
 Oj ti, e bukur kapille,
 do t'varenj pë maj.
 Më duke trëndafille
 Trëndafille e gjallë
 ato buzë t'kuqez
 të vegjeliza ato dora.
 I mjeri u, çë trut dërborat¹⁵.

I canti trascritti appartengono a tre diverse regioni: *Shkepti dielli e ra te muri* (*Spuntò il sole e cadde sul muro*) e *Dhendrri ja kendojti nuses* (*Il fidanzato canta alla fidanzata*) a S. Costantino Albanese e a Ginestra (Basilicata); *E llulle llulle* a Chieuti (Puglia); *Oj ti, e bukura kapille* a Portocannone (Molise). *E llulle llulle* è un testo comune a tutte le comunità italo-albanesi, sebbene vi siano delle varianti fonetiche, legate all'idioma di ogni singola comunità e alla stessa distanza geografica. Interessante per i suoi contenuti è il canto di Ginestra; vi si riscontrano, infatti, alcuni valori: il rapporto con il quartiere, denominato *ghjitionia*¹⁶; la nostalgia per la patria ideale,

due ragazze davanti a casa mia, / ogni notte gli abiti addosso vogliono togliermi. / Ma quelle non vogliono abiti vogliono cristiani (me). / Ma quelle andavano già verso la Conduttura. / Ma ambedue alla Conduttura non le trovo. / Ma andavano ad abbracciare le querce in contrada S. Maria. / Ma tu, Rosina (che sei) più grande, hai un po' di speranza. / Ma tu, Teresina (che sei) più piccola, hai perso ogni speranza. / Ma io a Ripabandida vado a sposarmi. / Una stella nel cielo andrò a rubare. / E devo fare una voce (canzone) bella. / Devo far tremare tutto il vicinato. / E dobbiamo fare una voce piccola (canzoncina), / da far tremare questo nostro paese. / Ma adesso noi siamo senza cristiani (compagnia). / Ma ci vogliamo bene gli uni con gli altri. / Ma noi ora abbiamo due lingue (albanese-italiano). / E abbiamo due cuori e ci vogliamo bene. / Noi abbiamo una lingua molto amabile, / perché son giunti due preti per ascoltare il nostro canto. / Ma io vi ringrazio, / perché vada sempre avanti questa canzone antica. / Ma chi abbandona la lingua albanese e chi l'apprende. / E dobbiamo intonare un bel canto, / perché ci devono sentire tutte le persone. / Noi dobbiamo intonare una bella voce (canzone), / da far giungere fino in Albania. / E chi lo sa se ti piace questa canzone. / Questa è la voce (canzone) che abbiamo noi (Ginestra, Potenza, 1987), in BELLUSCI, Këngë dhe tregime në Zhurr në krahinen a Potënës. Canzoni e racconti di Ginestra in provincia di Potenza, in «Lidja», XIII, 28, 1992, pp. 946-47.

¹⁵ *O tu, bella ragazza. / O tu, bella ragazza, / voglio sposarti per amore. / Mi sembri bella come una rosa / come una rosa vivente. / Quella tua bocca rosseggiante! / Quelle tue mani piccoline! / Povero me che ho perso il cervello!* (Portocannone, Campobasso, 1987), in BELLUSCI, *Besime popullore dhe këngë në Portkanun. Credenze popolari e canzoni di Portocannone*, ivi, p. 950.

¹⁶ Sulla struttura urbana delle comunità italo-albanesi, cfr. *Individuazione della struttura di Gjitionia*, in L. F. MASCI, *Gli insediamenti Albanesi in Italia (morfologia e architettura)*, Tecno-stampa, Ostra Vetere (An) 2004, pp. 21-28.

l'Albania; il legame con la propria identità culturale, rappresentata dalla lingua arbëreshe, con l'amara considerazione della difficoltà di trasmetterla alle nuove generazioni, anche se ancora c'è chi l'apprende; il legame con il passato, evocato nei canti orali.

Anche in altre regioni del meridione, come è stato ampiamente dimostrato con la registrazione delle diverse varianti, si trovano alcuni canti, patrimonio comune dell'intera area regionale; per quanto riguarda la Calabria: a tutti è noto il *Convegno notturno*, conosciuto come *Calabrisella*. Si riporta solo un breve esempio da Roseto Capo Spulico (Cosenza):

*Ti vitt'alla šumara kki llavavi,
Kalabrisella mia, ššuri d'amuri.
E, mentr'appassiuata tu kantavi,
i' t'arrubàj lu miggù mukkaturi.
Kalabrisella mia, 'sta vukka d'inkantari,
Kalabrisella mia, fatti vasari*¹⁷.

Accanto alla semplice dichiarazione d'amore si possono segnalare canti dove, attraverso una varietà di immagini, si esaltano alcuni particolari del corpo della donna. La fonte da cui si attinge per celebrare la figura femminile è sempre legata alla natura:

*E bukur je ndë faqe edhe ndë si
e bukur si ti vash nëng ëisht njeri.
Si aduri çë vjen nga mbrënda ndë lule
ashtu m'u duke ti vash kur mua më fole
kjo buza jote ëisht nj'kurale e kuqe
faqet e tënde jan si di bumbuqe*¹⁸.

¹⁷ *Ti vidi alla fiumara che lavavi, / Calabrisella mia, fiore d'amore. / E, mentre appassionata tu cantavi, / io ti rubai il fazzoletto migliore. / Calabrisella mia, codesta bocca da incanto, / Calabrisella mia, fatti baciare* (Roseto Capo Spulico, Cosenza, 1987), in L. R. ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998, pp. 380-81; Alario riporta altri due testi provenienti da Alessandria del Carretto: *Kalavrisella mia, Kalavrisella* (pp. 182-83) e *Mammi, no' mmi manà' all'akkua sola* (pp. 188-89); un altro brano con la presenza della Calabrisella è stato trascritto a Torano Castello (*Nu giurnu passeggiavo pi' ra via*, Cosenza 1984), vd. I "canti" di Raffaele Lombardi Satriani. *La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese*, cit., p. 133.

¹⁸ *Bella sei nel viso e anche negli occhi / bella come te, ragazza, non è nessuna. / Come il profumo che giunge dai fiori / ti ho sentita, fanciulla, quando mi hai parlato / le tue labbra sono*

*Occi celesti, capiddi bbiunni,
la testa mi fa iri a tanti banni*¹⁹.

*E li capill' mbiocch', mbiocch'
b'n'ritt' Ddij chi r'hav' mbioccat';
a nu lat' ng' porta la nocca,
a l'aut' lat' ng' eia stu cor' attaccat*²⁰.

*La luna sta su'n cileo e s'allamenta,
e dice che glie mancano le stelle.
Le stelle che glie mancano so' due,
so' li bell'occhi che portate voi.
[...]
Le stelle che glie mancano so' diece,
so' li bell'occhi che mamma vi fece*²¹.

Gli occhi assumono un particolare valore nelle due culture: la loro luce accresce e completa lo splendore del viso, come nei due versi che compongono *E bukur je ndë faqe edhe ndë si* (*Bella sei nel viso e anche negli occhi*) di San Martino di Finita (Cosenza). Si possono trasformare anche in fonte di sofferenza, quando è negata la possibilità di poterli osservare. In *La luna sta su'n cileo e s'allamenta*, trascritto nella seconda metà dell'Ottocento in un luogo non indicato dell'Umbria, l'innamorato si

un rosso corallo / le tue guance sono come due boccioli (San Martino di Finita, Cosenza), in LA VENIA- PERRELLIS, *Tradita muzikore e Shën Mërtirit. La tradizione musicale di San Martino di Finita*, cit., pp. 37-38.

¹⁹ *Occhi celesti, capelli biondi, / mi fai andare la testa in tanti posti*, in *Canzoniere del Gattopardo. Canti popolari inediti di Palma di Montechiaro*, Liceo scientifico statale "G. B. Odierna"-Palma di Montechiaro (AG) 2002-2003, p. 5.

²⁰ *E i capelli a boccoli / benedetto Dio che li ha arricciati; / da un lato ci porti la fiocca / all'altro lato c'è attaccato il cuore*, in *Calitri. Canti popolari*, cit., p. 68. Sempre a Calitri sono stati registrati altri canti della stessa tipologia: *Capill' mbiocch' mbiocch' / l'amor' tuj r'hav' mbioccat'; a nu lat' mitt' la nocca / a l'atu lat' lu cor' l'hat' (I capelli inanellati / il tuo amore li ha inanellati; / ad un lato metti il nastro / all'altro lato il cuore legato); I capill' tuj / so' i ragg' della luna; / si avess' la f'rtuna / di dormire affianco a tte (I tuoi capelli / sono i raggi della luna; / se avessi la fortuna / di dormire a fianco a te)*, ivi, p. 69.

²¹ MARCOALDI, *Canti popolari inediti. Umbri, liguri, piceni, piemontesi, ladini*, cit., p. 67. Marcoaldi in nota dichiara di aver omesso la trascrizione di 14 versi consecutivi: l'omissione, secondo il curatore della raccolta, è giustificata dalla noiosa tiritera, con il numero progressivo degli occhi.

estranea e dà voce alla luna: è questa che lo rappresenta; l'assenza delle due stelle, ovvero *li bell'occhi* della donna, è fonte di dolore. La poesia conserva nella struttura e nel lessico un'origine colta. Oreste Marcoaldi, curatore della raccolta, ha scelto di riportare solo i versi più significativi, omettendo alcune ripetizioni, che tuttavia non fanno conoscere il testo nella sua interezza: si possono pertanto ipotizzare una diffusione e una successiva manipolazione, da parte delle classi popolari, dell'originale, formalmente breve.

Altri canti celebrano l'amore e concentrano l'attenzione sulla bellezza del corpo:

*O ti, bukur kapille,
do t'varenj pë maj.
Më duke trëndafille
trëndafille e gjallë.
Ato buzë t'kuqez
të vegjeliza ato dora.
I mjeri u, çë trut dërbora²².*

*Pllumb i bardh me buzen e kuqe!
U truanj, lulez, nd'ato faqe,
çë m'i ke t'bardhaz edhe t'kuqe²³.*

*Ish nj'vashaz a bardhi si bora
e këshëtzit i kish kuror
si ajò vash nëng pa më dheu
çë m'sharbenaj te kushea
i kini t'par lulàt nd'prill
kur harëpsnaj gjithë jeta
ashtù mi kish duarzit xhentill
çë m'sharbenaj te mbërleta*

²² *O tu, bella ragazza, / voglio sposarti per amore. / Mi sembra bella come una rosa / come una rosa vivente. / Quella tua bocca rosseggiante! / Quelle tue mani piccoline! / Povero me che ho perso il cervello* (Portocannone, Campobasso, 1987), in BELLUSCI, *Besime populllore dhe këngë në Portkanun. Credenze popolari e canzoni di Portocannone in Campobasso*, in «Lidja», XIII, 28, 1992, p. 951.

²³ *Colomba bianca col becco rosso! / Ti guardo, fiore, in quel viso, / che è bianco e rubicondo* (Frascineto, Cosenza, 1979), in BELLUSCI, *Zojtë në poezinë populllore arbëreshe. Gli uccelli nella poesia popolare arbëreshe*, in «Lidja», XV, 31, 1994, p. 1083.

*priri e ma lidhëj pèu
seihala ngasi te kushea*²⁴.

Gli esempi riportati sono di tre diverse località: Portocannone (Campobasso), Frascineto e Plataci (Cosenza). In *Pllumb i bardh me buzen e kuqe!* (*Colomba bianca col becco rosso!*), lo splendore della donna è paragonato ai colori della colomba e dei fiori; il bianco è simbolo di purezza. Singolare è, invece, *Ish nj'vashaz a bardhi si bora* (*Era una fanciulla bianca come la neve*) per il suo contenuto: è un canto d'amore, dove si evoca un passato che non può essere più rivissuto. Si loda il suo fascino: è simile ai fiori d'aprile che rallegrano la vita, perché annunciano la rinascita della natura, dopo i freddi invernali; se ne esalta anche la grazia del volto e delle mani. Il riferimento all'acconciatura dei capelli dà alcune informazioni sulla destinataria del canto: è una sposa. Secondo la tradizione arbëreshe, infatti, solo alle mogli era permesso portare questo tipo di pettinatura: *këshèt* (capelli intrecciati sulla nuca), in quanto le differenziava, anche visivamente, dalle donne ancora nubili. Rievocando il bianco del volto e lo splendore di tutta la persona, l'esecutore del canto la rende eterna, non essendo questo componimento un canto d'amore rivolto a conquistare i sentimenti dell'amata, ma semplicemente a immortalarne la bellezza.

3.2. *I motivi del corpo e del luogo d'incontro. La variatio nelle trasposizioni fonetiche*

Se i canti arbëreshë esaminati si distinguono per la purezza dei sentimenti, nulla in essi fa percepire la sensualità: ci si limita quasi sempre a esaltare singole parti del corpo con la semplice evocazione. Differenti sono alcuni componimenti del dialetto italiano:

*Bbeddra, cu fici a ttia fu nu Serafinu,
fu nu pitturi cu la prima 'n manu,
lu pettu ti lu fici a palumminu,*

²⁴ *Era una fanciulla bianca come la neve / e con le trecce a corona. / Come quella non ne aveva mai viste la terra. / Era come i primi fiori d'aprile, / quando rallegrava tutta la vita, / così aveva le mani gentili / che mi lavoravano il merletto, / girava e mi annodava il filo* (Plataci, Cosenza), in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., p. 340.

*nicu lu pedi e singula la manu,
lu nasu prifiritu malantrinu
i denti bbianchi e l'occu uculanu.
E doppu ca ti fici, assassinu,
spezza la forma e la ietta a lu cianu²⁵.*

*Belluccia ch'io ti voglio benedire,
da li capelli voglio cominciare.
Da li capelli me ne vo a la fronte,
pare una stella quando leva al monte;
e da la fronte me ne vado all'occhi,
pargo' du' stelle su la mezza notte:
[...]
E da la gola me ne vo al petto,
stella Diana e paradiso aperto²⁶.*

Tra i due testi, *Bbeddra, cu fici a ttia fu nu Serafinu* e *Belluccia ch'io ti voglio benedire*, il primo esprime meglio la sensualità che la sola vista della donna può provocare, forse perché coglie la bellezza del corpo in tutte le parti. L'unicità del fascino della propria amata è attribuita alla bravura del pittore, che, compiaciuto del capolavoro realizzato, decide di eliminare la forma originale, da cui potevano derivare delle copie. Non si loda la bellezza angelica indefinita, ma quella fisica e dai tratti ben definiti.

Non si dispone di molti componimenti che esaltano la bellezza maschile; tra le numerose raccolte consultate, sono stati individuati due casi, uno proveniente da Falconara Albanese (Cosenza) e l'altro da Partinico (Palermo):

*Ghith m'e thon se ësht i bukur,
ai trimi im i lart.
E ndë Theosi mos m'e marr,
mosnjeri ká nj'etr' asthú.
Sizit e tji fanmir,*

²⁵ *Bella, chi ti ha creato è stato un angelo divino / è stato un pittore col pennello in mano / ti ha fatto il petto come quello di una colomba / il piede piccolo e le mani uniche. / Il naso preferito all'in su / i denti bianchi e gli occhi vispi. / E dopo averti creato assassino / spezza la forma e la getta all'aperto, in Canzoniere del Gattopardo. Canti popolari inediti di Palma di Montechiaro, cit., p. 9.*

²⁶ MARCOALDI, *Canti popolari inediti. Umbri, liguri, piceni, piemontesi, ladini*, cit., pp. 68-69; anche qui sono stati omessi dei versi, esattamente dodici.

*si dí perlaz më jan,
çë shkëjjenjën, kur kan
diell prej vendet ato.
Faqeza e ghareshme,
është e bukur si móll,
është e bardh, është e ghóll,
pjot namúr është ajo.
Buzen e tji si kukumele,
dish të e puthën gjithnjëri,
se atje malli vú një shpí,
e më nëng e nxier jo²⁷!*

*Turiddu, chi si beddu, chi si' duci,
ca Diu cu li so' manu ti formau;
ti fici ssa vuccuzza un meli duci,
la testa d'oru ti ha carricau.
Com'un domanti ss' ucchiuzzi straluci,
chissà fu chiddu chi mi 'nmamurau.
Di li biddizzi toi, nun sunnu vuci,
di stissu chi li fici si 'nciammau²⁸.*

Una comparazione, seppure limitata ai pochi testimoni recitati dalle donne, evidenzia non solo che non intercorre alcuna differenza in base al destinatario del canto, ma la fonte, da cui attingere immagini e forme per creare i testi, è sempre la stessa. Se non fosse esplicitamente espresso con la dichiarazione d'amore dell'esecutrice del canto all'amato, potremmo considerarlo simile ai testi precedenti. Cambia solo il genere, dal femminile si passa al maschile; anche qui tutto ruota intorno alla perfezione fisica dell'uomo: *i lart* (slanciato), *Sizit e tji fanmir*, / *si dí perlaz më jan* (*I suoi occhi avventurati / sono come due perle*), *Buzen e tji si kukumele* (*La sua bocca come un bocciolo di rosa*), *Com'un domanti ss' ucchiuzzi straluci*.

²⁷ *Tutti mi dicono che è bello / il mio giovane slanciato / e se Dio non me lo toglie / nessuno ne ha un altro simile. / I suoi occhi avventurati / sono come due perle / che risplendono quando hanno / il sole dirimpetto. / Il suo volto ridente / è bello come una mela, / bianco e gentile, / pieno d'amore. / La sua bocca come un bocciolo di rosa / ognuno vorrebbe baciare, / perché ivi amore ha posto una stanza / e più non se ne allontana* (Falconara Albanese, Cosenza), in BERISHA, *Antologji e poezisë gojore arbëreshe*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998, pp. 92-93.

²⁸ S. SALOMONE-MARINO, *Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli del Vigo*, Francesco Giliberti Editore, Palermo 1867, p. 17.

Nei componimenti d'amore si riscontrano diversi motivi presenti in entrambe le culture esaminate: una differenza si può evidenziare solo nel motivo della nascita della donna. In arbëreshe è stato individuato un solo *vjersh*, registrato a Lungro:

*Kur m'u leve ti fjurirti grúrët,
di trandafîle ndë çertë erdhìn e u vùn²⁹!*

Un numero maggiore appartiene ai dialetti dell'area meridionale, con testimoni provenienti da più regioni:

*Quando nascesti tu, bellina mia,
ti portarono a Roma a battezzare:
lo santo padre ti scoprì il viso,
ti pose nome fior di paradiso:
lo santo padre ti scoprì le orecchie,
ti pose nome fior delle bellezze:
lo santo padre ti scoprì le guance,
ti pose nome di fior di melarance:
le melarance stanno alla frescura,
l'acqua le bagna, il vento le matura:
le melarance stanno alla finestra,
l'acqua le bagna il vento le calpesta³⁰.*

*Quann' nascist' tu, fior' di bellezza
mammata partorì senza r'lor';
e si' nata nu juorn' r'all'hrezza
r' campanell' s'navan' sol' sol'³¹.*

*E rosa pinta, cilesta, ti kuspera,
oj kuanni kamini tu, l'ària si skura.
E ttu à' nata a 'nna filiça primavera,*

²⁹ *Quando sei nata tu il grano è fiorito, / due rose sul tuo viso si sono posate* (Lungro, Cosenza), in RENNIS, *Elencazione dei testi e delle trascrizioni musicali*, Edizioni il Coscile, Castrovillari 2000, p. 104.

³⁰ MARCOALDI, *Canti popolari inediti. Umbri, liguri, piceni, piemontesi, ladini*, cit., pp. 46-47.

³¹ *Quando nascesti tu, fior di bellezza / tua madre partorì senza dolore; / e sei nata un giorno di allegria / le campane suonavano da sole*, in Calitri, *Canti popolari*, cit., p. 66. Raffaele Salvante, curatore della raccolta, dedica al motivo della nascita una sezione: *Quann' nascisti'* (ivi, pp. 65-67).

*e cci à' nati kk' 'u kumpass' e kku' 'a mmisura.
E mma kuann' a 'nati tu, oj, non c'era monna,
e ttu à' nati tutt' a nn' àlberu kapanna.
E kku ti dunàj ru pan' e kkuj ra minna,
e kku ti dicíja ggìdj e bbeni di mamma³².*

*Quannu nascisti tu nas cì na rosa
l'arduri si sentia finu a me casa,
l'arduri lu sentia di luntanu
un cunsiddrammu si era vicinu³³.*

È sufficiente leggere questi ultimi canti per osservare quanto siano simili ai testi analizzati precedentemente. Celebrando la nascita dell'amata, dovrebbero differenziarsi in qualche parte; invece, si torna a lodare, e con le stesse osservazioni, la bellezza femminile: il motivo cambia, il contenuto è quasi sempre lo stesso. È pur vero che il canto registrato in Umbria ricorda il battesimo, quindi, l'età dell'infanzia, ma la descrizione del volto, degli occhi e delle guance è identica a quella utilizzata per le donne. L'esempio umbro si distingue anche nel finale; l'ultimo verso contraddice il contesto precedente: si riscontra un'anomalia, perché i canti d'amore, quasi sempre, sono uniformi in tutte le loro parti. Qui, invece, al battesimo, avvenuto in Roma e celebrato dal Papa, con puntuali riferimenti alla bellezza, seguono gli ultimi quattro versi dedicati alle guance (*fior di melarance*), mentre il verso di chiusura contrasta con i precedenti, in quanto *il vento le calpesta*.

Ai luoghi, in cui era possibile incontrare l'innamorata, largo spazio è dedicato dalla poesia popolare, che, in questo caso, coincide con quella colta, almeno per la rievocazione; naturalmente, differiscono per il registro linguistico. La chiesa, la piazza, i vicoli, la soglia e la finestra di

³² *O rosa dipinta, celestiale, ti sospiro, / quando cammini tu, l'aria si rabbuia. / Tu sei nata in una felice primavera, / e sei nata con il compasso e la misura. / E quando sei nata tu, non c'era il mondo, / e tu sei nata sotto un albero capanna. / E chi ti donò il pane e chi la mammella, / e chi ti diceva gioia e bene di mamma* (Francavilla Marittima, Cosenza), in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., p. 261.

³³ *Quando sei nata tu è nata una rosa / l'odore si è sentito fino a casa mia, / l'odore si sentiva da lontano, / figuriamoci da vicino*, in *Canzoniere del Gattopardo. Canti popolari inediti di Palma di Montechiaro*, cit., p. 11.

casa, la fonte, i campi sono sempre solo un pretesto per cantare l'amore³⁴. Non si ritiene necessario, per la grande mole di testi raccolti e per la loro stessa diffusione, approfondire con numerosi modelli gli esemplari del luogo d'incontro. Si farà solo un accenno:

*E bukura vash e bukura kopile
se kur ti vete ndë qish duke një lule
kur më ruajte nd'si zëmren m'e shkule
ngandezmin ti m'e shture kur më fole*³⁵.

*Mmiezz' a sta strata
si ferma nu salut';
vita mia perduta
notte e giorno penso a te*³⁶.

*Notti e iornu sti vaneddri tessu,
m'arridinu li mura quannu passu,
pocu m'importa si 'un ci vengu spessu
mi vasta ca ti viu quannu passu.
Bbeddra, nun ti scantari ca 'un ti lassu:
ca sidдру lassu a tia lu munnu è persu*³⁷.

La poesia di Palma di Montechiaro si distingue dalle altre due per la particolarità con cui è descritto lo stato d'animo vissuto dall'innamorato. Per poter almeno godere della vista della sua amata, non avendo la possibilità di starle sempre accanto, si accontenta di "tessere" le vie del quartiere. Travolto dall'amore, la rassicura della sincerità dei suoi sentimenti: senza

³⁴ Cfr. anche BRONZINI, *Scelta della sposa: occasioni e luoghi d'incontro*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., pp. 188-96.

³⁵ *Bella ragazza, bella fanciulla / che quando vai in chiesa sembri un fiore / quando mi hai guardato negli occhi mi hai strappato il cuore / l'incantesimo mi hai lanciato quando mi hai parlato*, in LA VENA-PERRELLIS, *Tradita muzikore e Shën Mërtirit. La tradizione musicale di San Martino di Finita*, cit., p. 38.

³⁶ *In mezzo a questa strada / si ferma un saluto; / vita mia perduta / morte e giorno penso a te*, in CALITRI, *Canti popolari*, cit., p. 146. Il curatore della raccolta dedica alla strada come luogo d'incontro, la sezione, *Ndo' sta strada* (ivi, pp. 146-52).

³⁷ *Notte e giorno queste strade percorro / mi sorridono le mura quando passo / poco importa se vengo spesso / mi basta che ti vedo quando passo. / Bella, non ti spaventare che non ti lascio / perché se lascio te (per me) il mondo è finito*, in *Canzoniere del Gattopardo. Canti popolari inediti di Palma di Montechiaro*, cit., p. 13.

di lei, la vita e il mondo stesso non avrebbero più ragione di esistere. Da notare anche alcuni artifici retorici: la personificazione delle mura, che sembrano prendersi gioco di lui, e il continuo attraversare le strade, paragonato al tessere una tela.

A volte agli innamorati era negata la possibilità di potersi incontrare; la lontananza forzata era dovuta alla momentanea assenza dell'uomo, dovendo partire per prestare servizio militare in un'altra città o per lavoro. In altri casi, erano gli stessi genitori a non approvare la loro unione:

*Llargu ka ti, mall, u ngë kam si të rri
se zëmra më loset e rrëçet nëng zë³⁸!*

*Kishe dhe u nj'diell,
ai zog tue shkuer me thot,
e m'e pushtron nj ré
ngë ka dlyjet dit si sot.
Nani vete tue thirritur
e qanj e ng'zë pushim
e nga njeri tue shkuer
gjegjien shërtimin tim.
Oj mall, të qosë truer,
sa tij s'mund ronj
se mos ti, mall, ng'prire
kët gjell s'mund duronj³⁹.*

Si può osservare una certa distanza, per quanto concerne contenuto e stile, dai canti esaminati in precedenza: alla gioia è subentrato il dolore. Entrambi i testi, provenienti dalla provincia di Cosenza, esprimono in modo lacerante la sofferenza causata dall'assenza dell'amato, senza lasciare

³⁸ *Lontano da te, amore, io non posso vivere, / il cuore si strugge e pace non trova* (Lungro, Cosenza), in RENNIS, *Elencazione dei testi e delle trascrizioni musicali*, cit., p. 150.

³⁹ *Avevo anch'io un sole, / quell'uccello, passando, mi dice, / e me lo avvolge una nuvola / non ha dieci giorni come oggi (non sono trascorsi dieci giorni) / ora vado gridando / e piango e non trovo riposo (pace) / e ogni persona che passa / ode il mio pianto. / O amore, te ne prego, / senza di te non posso vivere / se tu, amore, non tornerai indietro / questa vita non la posso sopportare* (Santa Sofia d'Epiro, Cosenza, 1964), in BELLUSCI, *L'amore in rapporto agli astri ed ai fenomeni meteorologici nella poesia popolare arbëreshë. Ricerca sul campo a S. Sofia d'Epiro, S. Costantino Albanese, Frascineto, S. Martino di Finita*, in «Lidhja», XXI, 43, 2000, p. 1494.

intendere però chi sia il destinatario; nel primo, per rievocare la gioia di un passato felice basta ripercorrere la strada dove probabilmente abitava l'amata, diventata ora fonte di pianto. In *Kishe dhe u nj'diell* (*Avevo anch'io un sole*), la persona amata è paragonata al sole, che non può essere più ammirato, perché avvolto dalle nuvole; l'impossibilità di vederlo è causa di grande sofferenza, espressa con grida e pianti.

Gli stessi motivi ricorrono nelle poesie popolari dei dialetti italiani:

*Inda a lu giardin' s'apr' la rosa
e la r'nd'negghia s'fac' sposa;
a mmi m' ven' lu chiand' a lu cor'
lu mij amor' cchiù n' torna ancor'*⁴⁰.

*Io ti dico buona sera e me ne vado;
una sola pena nel cuore mi porto,
che vado lontano e a te sempre penso.
Codesta immagine non la dimentico,
stampata nel mio petto la porto;
nel sonno grido il tuo nome,
notte e giorno sempre a te penso*⁴¹.

*Fa lustru a li vicini e dormi ancora,
ca nui n'amamu e nuddu si lu criri.
L'alluntananza un abbannuna amuri
e chiutosto metti 'vampa a lu cori.
Avissi a stari duecent'anni sparti,
l'amuri l'haiu a tia 'nfinu a la morti*⁴².

Con l'arrivo della primavera sbocciano le rose e le rondini si congiungono con i compagni: lo sfondo bucolico acuisce la tristezza dell'innamorata, evidenziando ulteriormente la sua solitudine (*Inda a lu giardin'*

⁴⁰ *Nel giardino si apre la rosa / e la rondinella si fa sposa; / a me viene il pianto al cuore / il mio amore non torna ancora*, in Calitri. *Canti popolari*, cit., p. 89.

⁴¹ L. SENZASANO, *Canti e fiabe popolari della Calabria grecanica*, Edizione Brenner, Cosenza 1988, p. 47; il canto è stato registrato a Rochudi (Reggio Calabria).

⁴² *Già è luce dai vicini e dormi ancora, / che noi ci amiamo nessuno lo immagina. / La lontananza non distrugge l'amore / e mette piuttosto una fiamma nel cuore. / Dovessi stare duecento anni diviso, / amore avrò per te fino alla morte* (Trapani), in G. VETTORI, *Canti popolari italiani*, Newton Compton, Roma 1974, p. 149.

s'apr' la rosa). Non sempre la separazione degli innamorati è ricordata con sofferenza: in *Fa lustru a li vicini e dormi ancora*, la distanza tra i due può rafforzare e accrescere il loro l'amore.

In alcuni canti, provenienti da diverse regioni, la rondine assume la funzione simbolica di messaggera tra i due amanti. Nella tradizione arbëreshe il volatile compare in testi classificabili come canti del carcere, e la destinataria è sempre la madre, mentre in quella italiana compaiono anche nei componimenti d'amore.

*Tu rondinèlla e che in aria voli
tu rondinèlla e che pin'aria voli
fermi ti voglio dire una parola
fermi ti voglio dire una parola
dammi una penna e ddi ssu belli vule [da questo bel volto]
dammi una penna e ddi ssu belli vule
na letter' all'amóre vorrei scrivere⁴³.*

*Rund'nella chi spacch lu mar'
ferm't quann' t' dich' doij parol'
quann' t' tigh' na penna da lu lat'
ca vogl' scriv' na lett'ra d'amor'.
Quann' la lett'r l'eggia f'nuta
part't' rund'nella e vall' a truvà.
Si la truov' a lu a tav'la chi mang'
mang' tu pur' cu' l'amor' mij
si la truov' a lu liett' ca r'posa
nu la ruviglià ca è rrobba mia⁴⁴.*

*R'nd'negghia chi spacch' lu mar'
fermat' quann' t' rich' roj parol',
quann' t' scepp' na penna ra nu lat',*

⁴³ *Musiche tradizionali del Molise. La registrazione di Diego Carpitella e Alberto Cirese (1954)*, a cura di M. Agamennone e V. Lombardi, Squilibri, Roma 2005, p. 101; il testo è stato trascritto a Fossalto (Campobasso, 1954).

⁴⁴ *Rondinella che attraversi il mare / fermati quando ti dico due parole / quando ti tiro una penna da un'ala / perché voglio scrivere una lettera d'amore. / Quando la lettera l'ho finita / parti rondinella e valla a trovare. / Se la trovi a tavola che mangia / mangia tu pure con l'amore mio / se la trovi a letto che riposa / non la svegliare che è roba mia*, in F. DI GERONIMO, *Oi Castenuov' mij, aria g'ntil'...*, Printart, Fisciano 2010, p. 24.

e po' fazz' na lett'ra a lu mij amor;
quann' la lett'ra eia f'rnutà r'fa,
part't', r'nd'negghia, e vall' a tr'và⁴⁵.

O rondinellà, kki passave llù mari,
e nno' mmi dira di no,
fermi kuantu ti diki duj paroli,
e nno' mmi dira di no.
Kuantu mi scipp' e 'nna pinni di 'ss'ali,
e nno' mmi dira di no,
e ppi' cci skriva 'na litt'r'allu mi' amori,
e nno' mmi dira di no.
E ttutta di sangue lla vorrèj stampari,
e nno' mmi dira di no,
e ppi' cci skriva cci mint'ía 'stu kori,
e nno' mmi dira di no.
Akkort'o rondinella, non ti nikari,
e nno' mmi dira di no,
e ttu perda llù sigilla diallu kori,
e nno' mmi dira di no⁴⁶.

O rondinellà, kki baj ppi' mmari,
e nno' mmi dira di no,
kuando ti scippe 'nna pinni dill'ape (ale),
e nno' mmi dira di no,
kuando cci skri' 'na lett'r'allu mi' amore,
e nno' mmi dira di no.
Pi kart cci mind'ija lu mi' affette,
e nno' mmi dira di no,
pi' frankibú' cci mitta llù mia kore,
e nno' mmi dira di no,

⁴⁵ Rondinella che spacchi il mare / fermati quando ti dico due parole, / quando ti stacco una penna da un lato / e poi faccio una lettera al mio amore; / quando la lettera è finita di fare / parti rondinella, e vallo a trovare, in Calitri. *Canti popolari*, cit., pp. 154-55.

⁴⁶ O rondinella, che attraversi il mare, / e non dirmi di no, / fermati quando ti dico due parole, / e non dirmi di no. / Quando strappo una penna da codeste ali, / e non dirmi di no, / per scriverti una lettera al mio amore, / e non dirmi di no. / E tutta di sangue la vorrei scrivere, / e non dirmi di no, / e per scrivere ci metto questo cuore, / e non dirmi di no. / Attenta, o rondinella, non amnegare, / e non dirmi di no, / senndò perdi il sigillo del cuore, / e non dirmi di no (Cerchiara di Calabria, Cosenza), in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., p. 250.

*pi incostra cci' ntr' 'u sange del mio kore,
 e nno' mmi dira di no.
 Mo per la skri' cci mitti 'n ann'e 'nnu jú/ərne,
 e nno' mmi dira di no,
 mo per la le' cci mitta 'nu mis'e 'nnu jú/ərne,
 e nno' mmi dira di no.
 Askolto be', e na 'sa letterellä,
 e nno' mmi dira di no.
 O'mori cc'è le kki m'ajä skartade,
 e nno' mmi dira di no⁴⁷.*

Si sono riportate più varianti dello stesso canto, perché espressioni di diverse località dell'area meridionale dell'Italia. I testi provengono, infatti, dal Molise: *Tu rondinella e che in aria voli* (Fossalto, Campobasso); dalla Campania: *Rund'nella chi spacch lu mar'* (Castenuovo di Conza, Salerno), *R'nd'negghia chi spacch' lu mar'* (Calitri, Avellino); dalla Calabria: *O rondinellä, kki passave llu mari* (Cerchiara di Calabria, Cosenza), *O rondinellä, kki baj ppi' mmari* (Alessandria del Carretto, Cosenza). La rondine, citata in ogni verso di apertura, permette di osservare la trascrizione fonetica nelle diverse aree di appartenenza. Comuni sono poi anche i contenuti, ma tutti esprimono in maniera originale il desiderio di far giungere alla donna la propria lettera d'amore. Identica è la preghiera dell'innamorato per catturare l'attenzione del volatile: *fermi ti voglio dire una parola // dammi una penna e ddi ssu belli vule / na letter'all'amóre vorrei scrivere; ferm't quann' t' dich' doij parol', quann' t' tigh' na penna da lu lat' / ca vogl' scriv' na lett'ra d'amor'; fermat' quann' t' rich' roj parol', / quann' t' scepp' na penna ra nu lat', / e po' fazz' na lett'ra a lu mij amor; fermi kuantu ti diki duj paroli / Kuantu mi scipp' e 'nna pinni di 'ss'ali // Kuantu mi scipp' e 'nna pinni di 'ss'ali; kuando cci skri' 'na lett'r allu mi' amore // kuando cci skri' 'na lett'r allu mi' amore. La diffusione stessa in un vasto territorio ha favorito la manipolazione del testo originario con aggiunte o minime variazioni, di cui non si conosce però la provenienza. La brevità e la concentrazione delle informazioni del*

⁴⁷ *O rondinella, che vai per mare, / e non mi dire di no, / quando ti stacco una penna dalle ali, / e non mi dire di no, / quando scrivo una lettera al mio amore, / e non mi dire di no. / Per carta ci metto il mio affetto, / e non mi dire di no, / per francobollo ci metto il mio cuore, / e non mi dire no, / per inchiostro ci metto il sangue del mio cuore, / e non mi dire di no. / Ora per scriverla ci impiego un anno e un giorno, / e non mi dire di no, / ora per leggerla ci metto un mese e un giorno, / e non mi dire di no. / Ascolta, bella, questa letterina, / e non mi dire di no. / O amore, c'è che me la devi sfogliare, / e non mi dire di no* (Alessandria del Carretto, Cosenza), *ivi*, pp. 162–63.

canto molisano, presenti poi anche negli altri testi con nuovi particolari, potrebbe forse rappresentare la fonte degli altri, attraverso la trasmigrazione tipica della poesia popolare. Se tutti i testimoni trascritti presentano forme e contenuti identici, alcuni tuttavia arricchiscono la poesia con nuove immagini. In entrambi i testi della provincia di Cosenza si osserva l'aggiunta di alcuni versi per sottolineare maggiormente l'amore per la donna, come il sangue utilizzato per scrivere la lettera all'innamorata. L'analogia dei due canti è dovuta alla vicinanza dei due paesi; lo stesso si può osservare anche per i due componimenti campani, quasi identici, ma appartenenti a due diverse province, Salerno e Avellino⁴⁸.

Nella poesia popolare arbëreshe la rondine si trasforma in messaggera tra il figlio e la madre:

*Ndallonishe, ç'ecen dhe
tue rkuer t'bëç fole!
Kur t'shkoç nga ghora ime
shpirt t'qindroç një thrime!
Ktje është një'kish me di kambana
e më dhre lart di vidhe jan
më lart ë një'rug çë shtie shërtime
e ktje është mëma ime
ndëse naten ti m'arrvoç
mos ruej ti të m'e zgjoç*

⁴⁸ Antonio Cassetti e Vittorio Imbriani già all'inizio del secolo scorso avevano trascritto nella raccolta dei *Canti popolari delle province meridionali* alcune varianti di questo canto, simili a quelle riportate nel testo. Si riportano di seguito quelli provenienti dalla Puglia e Basilicata: *Rundinella, ci rundini lu mare, / cucchia, quantu te dicu do' parole; / quantu te spinnu do' pinne de l'ale / ch'aggiu fare 'na lettera a lu mi' amore. / De 'nmanzi casa tua mme 'cchiai passare, / nun ci te 'iddi e ne 'mmarijo lu core; / 'ddha casa senza tie t'ha' figurare / ce stae comu 'na rasta senza fiore* (Arnessano, Terra d'Otranto); *Rendineddha, ci riendeni lu mare, / cucchia, quantu te dicu do' palore: / quantu te sciuppu 'na pinna de l'ale, / c'aggiu fare na lettera allu miu amore. / Tutta de sangue la vogliu bagnare, / e pe' suggellu nci mintu lu core; / portala leggja leggja sutt'all'ale, / cu nu' se scassa lu scrittu d'amore; / culle to' manu nni l'ha' consegnare, / quista te manda ci te porta amore* (Lecce); *O rondinella, ca vaj' pe' lu mare, / fermati, quant' te dico doje parole. / I' ti vojij' tirar' 'na penna da l'ale / pe' scrivere 'na lettera a lo mio amore; / tutta de sangue la voglio stampare / e pi' sigillo ci metto lu core* (Spinoso, Basilicata), in *Canti popolari delle province meridionali*, cit., I, pp. 29-32. Si sono omesse altre poesie provenienti da altre regioni, di cui si riportano i primi versi e il luogo di trascrizione: *Palomba, che l'aria vai a volare* (romana); *Oh rondinella che per arto vole* (Terni); *O rondinella che vae per lo mare* (marchigiana); *O rondinella, che voli per l'aria* (Toscana), ivi, pp. 30-31.

*prit menaten kur ndën doren
të m'e ghapenj dritsoren
kur ntixjen mua m'siell
u ngrënj sit e ruej sder qiell⁴⁹.*

Quest'ultimo canto, registrato a Santa Sofia d'Epiro (Cosenza), condivide con i precedenti solo la richiesta fatta al volatile di recapitare un messaggio; infatti i motivi in *Ndallonishe, ç'ecen dhe* (*O rondinella, che percorri la terra*) sono differenti. Qui il giovane non cita la lettera da consegnare all'innamorata, bensì implora la rondine di interrompere il suo volo per darle alcune indicazioni, anche al fine di individuare il paese in cui abita la madre. La prega poi, se dovesse arrivare nel suo paese di notte, di non svegliare la donna: dovrà aspettare il mattino, quando lei aprirà la finestra, perché possa riconoscerla dalla mano. *Ndallonishe, ç'ecen dhe* si distingue da tanta poesia popolare, già analizzata nella cultura arbëreshe, per la spontaneità, semplicità e bellezza con cui sono espressi i sentimenti del giovane carcerato. La struttura linguistica, sebbene elementare nella forma, ha una sua consequenzialità nelle strofe, sorretta anche dall'immediato richiamo delle rime bacciate.

3.3. *Tradizione e folklore: i canti di gelosia e i costumi femminili*

Altri testi presentano il motivo della lontananza con sfumature diverse da quelli già analizzati:

*Vete lules e të lë
vete e ngë të shomi më
tek i pari katund ç'arrvonj
bënj një kart e t'e dërgonj
bënj një kart e me të qar*

⁴⁹ *O rondinella, che percorri la terra / sempre in affanno per fare il nido! / Quando passi nel mio paese / per pietà, fermati un attimo / lì c'è una chiesa con due campane / e più in su ci sono due olmi / ancora più in alto c'è una via / ed ivi sta la mamma mia / se di nottetempo vi giungerai / stai attenta a non svegliarla / attendi il mattino quando porge la mano / per aprire la finestra / quando tu la notizia mi porterai / io alzerò lo sguardo e guarderò in cielo* (Santa Sofia d'Epiro, Cosenza, 1984), in BELLUSCI, *Zojtë në poezinë popullore arbëreshe*. Gli uccelli nella poesia popolare arbëreshe, in «Lidja», XV, 31, 1994, pp. 1084; 1089.

t'e dërgonj tij mall par
malli i par ngë do harruar
mbrënda ndë zëmër ai do vjuar⁵⁰.

Quando che partirò da queste parte
mai più l'arvederò la patria mia!
Me porterò la penna co' le carte,
lettera scriverò, carina mia.
Quando sarò arrivato verso il Regno,
subitamente la letterina manno:
e ve la scriverò con grande disegno,
e vo' la leggerete lacrimando:
quando 'sta letteruccia leggerai
s'avissi un cor de sasso piangerai:
quando 'sta letteruccia leggerete
s'avissi un cor de sasso piangerete⁵¹.

L'altra mattina me viddi la morte,
quanno che viddi lo amor parti:
e l'occhi me piangeano tanto forte,
ch'una parola non glie potei di'.
Non glie ho potuto di' amore do' vai,
la ritornata quando la farai?
Non glie ho potuto di' amore do' iete
la ritornata quando la farete⁵²?

Strada, cchiù nu' sarai la strada mmia;
strada, 'nu lungu tiempu nci passai;
nei su' passutu de notte e de dia,
strada, culle mmie sole te cavai.
Nu' chianti quantu chiangere vulia,
quantu li chiangu li passati 'uai;
nu' chiangu, beddha, ca te perdu a tia,

⁵⁰ Vado ragazza, e ti lascio / vado e mai più ti rivedrò. / Al primo paese in cui giungerò / scriverò una lettera e te la spedirò. / Scriverò una lettera col pianto / la spedirò a te, mio primo amore. / Il primo amore non va scordato / in fondo al cuore va custodito (San Martino di Finita, Cosenza), in LA VENA-PERRELLIS, *Tradita muzikore e Shën Mërtirit. La tradizione musicale di San Martino di Finita*, cit., p. 51.

⁵¹ MARCOALDI, *Canti popolari inediti. Umbri, liguri, piceni, piemontesi, ladini*, cit., p. 59.

⁵² Ivi, p. 60.

*quantu 'n autru te gode e jeu t'amai.
E per amre tie, ninella mmmia,
la vita culla morte 'rresecat*⁵³.

In tutti i testi è descritta la partenza dalla propria terra, a cui segue il definitivo abbandono della donna amata. Nella poesia umbra, *L'altra mattina me viddi la morte*, la donna associa la separazione dal suo uomo alla morte, forse perché inaspettata, ignorandone la meta e il ritorno. In *Strada, cchiù nu' sarai la strada mmmia*, nel momento della partenza, il luogo d'incontro si trasforma in simbolo d'amore: la strada, percorsa infinite volte per incontrare o semplicemente vedere l'innamorata, diventa l'interlocutrice privilegiata. L'innamorato piange, ma lo rattrista maggiormente la consapevolezza che con la sua definitiva partenza sarà un altro uomo a possedere la sua donna.

Sempre al tema dell'amore appartengono alcuni canti in cui i due innamorati, sicuri delle loro passioni, riconoscono come avversaria solo la morte:

*Kur sit e tim m'i pështron bota
Ahierna të lë tji e mar njeter*⁵⁴.

*Kami një mall e një mallgoni
Çë vetëm mortja më stalon nga ti*⁵⁵.

*Ti lascerò quando sarò morto,
e chi ti guarda il tempo suo perde.
Se qualcuno ti parla dopo ch'io son morto,
ingiuria non mi rechi.
Io spero che, dopo che sarò sepolto,
nemmeno allora tu mi ordisca inganni;
e come a te sono legato,
mi devi liberare di tutti gli affanni*⁵⁶.

⁵³ *Canti popolari delle province meridionali*, cit., II, p. 277; il testo proviene da Lecce.

⁵⁴ *Quando i miei occhi ricoprirà la terra / allora io lascerò te e prenderò un'altra / o* (San Martino di Finita, Cosenza), in LA VENIA-PERRELLIS, *Tradita muzikore e Shën Mërtirit. La tradizione musicale di San Martino di Finita*, cit., p. 40.

⁵⁵ *Ho una nostalgia e una malinconia / che solo la morte mi separerà da te* (San Martino di Finita, Cosenza), ivi, p. 43.

⁵⁶ SENZASONO, *Canti e fiabe popolari della Calabria grecanica*, cit., p. 40; il canto proviene da Roccaforte (Reggio Calabria).

*Tu spica d'oru e iu spica di francia
la morti sula la nostra spartenza.
Quantu è bbella la nostra presenza!
Nessuno ci po' mettiri mancanza⁵⁷.*

In tutti i testimoni la morte è solo un pretesto per sottolineare ancora una volta il legame tra gli innamorati: in *Ti lascerò quando sarò morto* diventa lo strumento per approfondire la posizione dell'innamorato nei confronti della destinataria del canto. Trapela dai versi una forte insicurezza, dichiarata con la gelosia e con la paura del tradimento.

La gelosia occupa nella poesia popolare uno spazio significativo e si manifesta con variegate sfumature; può essere colta dal significato delle parole ed esprimere uno stato d'animo di paura. In altri casi, non solo è chiaramente espressa nel testo, si giunge anche a minacciare e vietare alla donna di comunicare e intrattenere ogni tipo di rapporto con gli altri; in tal modo, non si esprime più l'amore, bensì l'ossessione dell'amore:

*Kúj ja thom sa mirë u të dua,
u jam xhullùz të dua vet pir mua⁵⁸.*

*Ndë zëmìr u vure si një kurone
e mos ngi të marsha u ti shpirtin e bier⁵⁹!*

*Nd' Pefanìs kur vajta mb'klìsh
ti pse vajta aq skutìsh
shtura sizit ndëpër klìsh
trimavèt ja losa midht
ma u krìat te nj' murtàll ja shtip
e ja nënj t'hollaz dha si krip
dhe zorrt ja nxjarnja me di glisht
me nj' rrastrìel u ja xarrìs*

⁵⁷ *Tu spiga d'oro e io fiore di lavanda / la morte soltanto (sarà) la nostra separazione. / Siamo proprio una bella coppia (lett. Quant'è bella la nostra presenza!) / Nessuno vi può trovare un difetto, in Canzoniere del Gattopardo. Canti popolari inediti di Palma di Montechiaro, cit., p. 15.*

⁵⁸ *A chi dirò quanto ti voglio bene, / io sono geloso e solo per me ti desidero (Lungro, Cosenza), in RENNIS, Elencazione dei testi e delle trascrizioni musicali, cit., p. 103.*

⁵⁹ *Nel mio cuore hai preso possesso come una corona, / se io non ti sposerò tu perderai la vita (Lungro, Cosenza), ivi, p. 154.*

*e ja qellnj ka kroj klishës
e shkon llavina e i rështan gjithë⁶⁰.*

I canti arbëreshë, registrati nella provincia di Cosenza (Lungro e Plataci), riflettono tre diverse tipologie di approccio. In *Kúj ja thom sa mirë u të dua* (*A chi dirò quanto ti voglio bene*), si assiste all'innocente dichiarazione d'amore, mentre la gelosia rafforza i sentimenti del giovane. *Ndë zëmire u vure si një kurone* (*Nel mio cuore hai preso possesso come una corona*) può essere considerata una mediazione tra il primo e l'ultimo canto, alla bellezza del primo verso, in cui la donna, paragonata a una corona, si è impossessata del cuore dell'innamorato, seguono le minacce di morte se l'amata non vorrà sposarlo. *Nd' Pefanës kur vajta mb'klish* (*In Epifania quando andasti in chiesa*) è la negazione stessa dell'amore. Durante la funzione religiosa, avendo la ragazza incrociato lo sguardo di altri giovani, offre al suo innamorato il pretesto per accanirsi verbalmente prima contro lei, poi contro i suoi ammiratori. Singolare la metafora per descrivere la presunta colpa commessa dalla fidanzata: attraversando con lo sguardo la chiesa, ha inevitabilmente incontrato gli sguardi dei presenti e la bellezza dei suoi occhi è talmente provocante da corrodere le loro carni. L'ira per l'offesa subita si riflette sui giovani, attraverso una descrizione macabra delle violenze che il fidanzato potrebbe perpetrare sui loro corpi.

Nell'area meridionale dell'Italia si trovano canti simili a quelli arbëreshë:

*Si' tutta beddha e nun ci manca nienti,
ma ieu de 'n autru modu te vulia:
'lia ti muesci cane culla cane culla gente,
cu discuerru cull'autri nun bulia;
cu ci te 'uarda e ci te tene mente,
te pregu, amore, nu' nni dare tia;
te cercu 'nu piacere e 'nu favore,
cu bessa de nui doi suli l'amore⁶¹.*

⁶⁰ *In Epifania quando andasti in chiesa, / perché andasti così scontenta? / Hai girato gli occhi per la chiesa, / ai giovani hai consumato la carne. / Ma io la testa gliela pesto nel mortaio, / e gliela raffino come il sale, / e gli intestini glieli leverei con due dita, / e con un rastrello glieli trascinerai, / e glieli porterei alla fontana della chiesa. / Di là passa la piena e li travolge tutti* (Plataci, Cosenza), in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., p. 340.

⁶¹ Cfr. *Canti popolari delle province meridionali*, cit., vol. II, p. 321. Di questo canto, raccolto a Lecce, si trascrive una variante proveniente dalla stessa città e riportato dagli

*E ttu, giuvinella, fatt'oj riguardara,
oj, si tt''a vo' godi'sta amicizia mia.
E si tt''a vo godi'sta amicizia mija,
oj, manku di l'akkui t'aja fa tukkara.
E mmanki di l'akkui t'aja fa tukkara,
ka ji pur' 'i l'akkua tegn'oj ggelusija.
E kka l'akkua è ffrisk'e ssi fa mmanàra,
oj puru ffaru l'amuri ku' ttulja.
E ssi ttu t'aja lavà, oj, làviti puro,
oj sangi ti dongi di 'sti veni mija.
E ttu si ssi aja ssugà', oj, ssugiti pura
k'aru fazzoletti di 'ssa taska mija⁶².*

*Ti l'hai dittu figliuzza di Parma:
siddru à amuri a mia t'à stari ferma.
'Un vogliu ca cu n-nuddru à praticari
massimamente ca ccu 'un vogliu iu.
'Un vogliu ca cull'acqua t'à lavari
da stessa acqua mi nni gilusiu,
quannu ssu bbeddru visu t'à lavari
ti dugnu l'acqua di lu cori miu⁶³.*

Prevale in questi canti una gelosia quasi maniacale: gli uomini non vogliono che la propria donna frequenti altre persone; senza fare distinzioni di sesso, nulla la deve sfiorare o toccare. Si arriva perfino ai paradossi: la gelosia verso l'acqua con cui si lava, perché ha un rapporto diretto con il

stessi autori come esempio: *Si' tutta beddha e nu' ti manca nienti, / ma ieu de 'n autru modu te 'ulia. / 'Ulia te muesci cane culla gente, / cu descuerri cull'autri nu' bulia; / ca ci te guarda, e ci te tene mente, / e ci te prega culli dai l'amore; / lassala, bene mmiu, lassa 'sta gente, / nu' te basta ca tieni lu mmiu core? (ibidem).*

⁶² *E tu, giovinetta, fatti guardare, / se vuoi godertela questa mia amicizia. / E se vuoi godertela questa mia amicizia, / neppure dall'acqua ti devi far toccare. / Neppure dall'acqua ti devi far toccare, / perché io pure dell'acqua sono geloso. / Perché l'acqua è fresca e si fa maneggiare, / anche a far l'amore con te. / E se devi lavarti, lavati pure, / sangue ti do di queste mie vene. / E se devi asciugarti, asciugati pure / al fazzoletto di questa mia tasca (Francavilla Marittima, Cosenza), in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., p. 259.*

⁶³ *Tè l'ho (già) detto, figliola di Palma (di Montechiaro), / se devi amare me devi stare ferma. / Non voglio che frequenti nessuno / specialmente chi non voglio io. / Non voglio che ti lavi coll'acqua / della stessa acqua mi ingelosisco, / quando quel (tuo) bel viso ti devi lavare / ti darò l'acqua del mio cuore, in *Canzoniere del Gattopardo. Canti popolari inediti di Palma di Montechiaro*, cit., p. 15.*

suo corpo. La diffidenza per l'acqua si trova nel canto calabrese di Franca-villa Marittima e in quello siciliano di Palma di Montechiaro. Se nel primo non si mostra alcuna fiducia verso la donna, nel secondo, gli ultimi due versi denotano un amore profondo. In questa tipologia di componimenti si manifesta apertamente una visione, frequente nella poesia popolare, della donna considerata come proprietà dell'uomo; non stupisce vedere riflessa nei canti l'espressione della stessa cultura. Da numerose raccolte non è emerso un solo esempio di canto recitato dalle donne, avente come motivo la gelosia.

Non intercorrono differenze vistose tra i canti di gelosia e quelli di disprezzo, la cui destinataria, nella maggior parte dei casi, è la donna. In molte di queste composizioni, accanto al disprezzo, predomina l'invidia per la ragazza, in quanto rifiuta il corteggiatore, e verso il giovane, che non ha mantenuto la parola data. Si alternano e si mescolano bellezza, astuzia, dolore, giuramento, lamento:

*T'e thom nj' gher e di
t'e thom t'e dish ti
fill ti emrin tim ti mos m'e zeç me,
se kur m'perpiqesh mua bi t'e xesh,
ti rikez e karonj, ka u ç'ka t'kesh
nj'kez mb'krie nge bi t'e veç⁶⁴.*

*Vash mixore me breshër e shi
e vash tuke sërritur mall ku je
lipsh një trim e mosjери t'e dhat
çung e çikat ti gjëllesh ndë jet
proprietat e tënde qëndroshin sit
me dhikrian të pjerhin ndë shtrat
e kur ti des të vëshin ndënj'korit⁶⁵.*

⁶⁴ *Tè lo dico una volta e due / te lo dico perché tu lo sappia / mai più devi nominare il mio nome, / quando mi incontrerai ti farò sapere, / tu porcellina e carogna, cosa devi avere da me / una keza sul capo non te la farò porre* (Santa Sofia d'Epiro, Cosenza, 1974), in BELLUSCI, *La poesia popolare arbëreshe amorosa con riferimenti agli animali ed ai valori morali*, in «Lidja», XXII, 46, 2001, p. 1556.

⁶⁵ *Che tu possa vagare fanciulla con grandine e pioggia / e che tu possa andare urlando: amor mio dove sei / che tu possa chiedere un giovane e nessuno te lo dia / paralitica e cieca tu possa vivere nel mondo / che possano restare di tua proprietà solo gli occhi / che ti possano rigirare nel letto con*

*U thash oj trim si thahet bari
Vash lumit posht si vete guri*⁶⁶.

Il contenuto dei canti non cambia in base ai destinatari; si dà, infatti, libero sfogo alla sofferenza, apostrofando severamente l'uomo o la donna. *U thash oj trim si thahet bari* (*Che tu possa seccare, giovane, come secca l'erba*) è, infatti, recitato da una donna; il tono impiegato non subisce alcuna modifica rispetto a quello adottato nei confronti delle ragazze; l'unico augurio che la donna si sente di fare al destinatario è di prospettargli la morte, servendosi di esempi offerti dalla natura: seccare come l'erba. In *T'e thom nj' gher e di* (*Te lo dico una volta e due*), il cantore invita la fanciulla a dimenticarlo, chiamandola nei versi con i nomi di animali: *rikez e karonj* (*porcellina e carogna*), le annuncia poi che le impedirà di sposarsi. Il divieto non è espresso direttamente nel testo, ma è ricordato con un elemento del vestiario utilizzato durante le nozze: la *keza*, un diadema nuziale, posto in capo alle donne nel giorno del loro matrimonio, che insieme all'acconciatura dei capelli (*këshèt*) contraddistingue le spose.

Nei testi italiani la delusione d'amore è espressa con sfumature diverse: quando la ragazza non corrisponde, l'uomo riceve il suo disprezzo; in questo caso, le due culture si incontrano. Se in arbëreshe il canto ha sempre un destinatario ben identificato, per quanto concerne la cultura italiana si possono avere testimoni dove non compare un riferimento esplicito alla donna amata, ma è coinvolto tutto il genere femminile, con epiteti chiaramente misogeni:

*Faccia scial'na e faccia ngial'nuta,
qual' quart' r' luna t'ha p'gliat'?*
*Si' giuta r'cenn' ca t'agg' v'luta,
e manch' p' la cap' m' si' passata*⁶⁷.

*A kki bboj bbèvere senza penziera,
dalli donna t'a deva skorda'.*

un forcone / e quando morirai possano posarti in un trogolo, in LA VENIA- PERRELLIS, *Tradita muzikore e Shën Mërtirit. La tradizione musicale di San Martino di Finita*, cit., p. 54.

⁶⁶ *Che tu possa seccare, giovane, come secca l'erba / che tu vada via col fiume come va la pietra* (*ibidem*).

⁶⁷ *Faccia gialla, e faccia ingiallita / quale quarto di luna ti ha preso? / Sei andata dicendo che io ti ho voluta / e neanche dalla testa mi sei passata*, in Calitri. *Canti popolari*, cit., p. 175.

*Kuel bibra di l'occo nera
kon si' gguardo ti fanno kadere*⁶⁸.

*Tuttu l'amuri si nni vinni a sdignu
cumu 'un assimu amatu ma lu munnu*⁶⁹.

Più volte si è fatto riferimento al vestiario femminile arbëresh senza offrirne un'approfondita descrizione; si ritiene opportuno, quindi, dare informazioni più dettagliate delle sue diverse parti e dei differenti costumi indossati dalle donne, così come sono descritti nei canti popolari esaminati.

Il costume femminile italo-albanese si è conservato meglio di quello maschile, essendo considerato un bene più prezioso, perché dono del corredo nuziale. I colori utilizzati per la sua fabbricazione ricordano quelli bizantini, il rosso, il verde e il viola. Nella tradizione arbëresh cinque sono i costumi indossati dalle donne, in rapporto anche alla loro condizione sociale: di gala (*stolítë*), ordinario (*të veshurit nga dita*), di mezzafesta (*të veshurit ndir diellat*), della ragazza da marito (*kandushi*), di lutto (*të veshurit di llutu*), della vedova (*të veshurit e kativës*). Ognuno di questi costumi è composto da diversi indumenti, indicati con altrettanti nomi.

Il costume di gala è costituito dalla *keza*, un diadema rigido di seta, ricamato con fili d'oro e argento, la cui funzione è quella di contenere i capelli: simboleggia il legame coniugale, l'amore eterno e indissolubile. *Linja*, una camicia lunga di seta bianca, che termina al polpaccio, con un merletto al collo (*mëlletët*), si distingue per la sua ampia scollatura, che lascia intravedere il seno, simbolo di fertilità e maternità; *mexaporti* è il copripetto di cotone fissato con due spille sulla *linja*; *sutanina*, la sottoveste arricciata in vita, è indossata sotto la camicia lunga. Vi sono tre modelli: a quadretti, a tinte chiare o di cotone bianco, il cui bordo è ornato di pizzo. *Kamizolla llastri*, sottogonna di seta e raso, di colore rosso, che copre la donna fino ai piedi, tutta plissettata, nei bordi presenta una fascia piuttosto larga di gallone d'argento (*galuni rrëgjëndi*) ed è sorretta da due bretelle di stoffa color verde (*qiçezet* o *breteletë*). *Cofa*, la sopragonna in lamé o in raso, di

⁶⁸ *Se vuoi vivere senza pensieri, / delle donne ti devi scordare. / Quelle vipere con gli occhi neri / con uno sguardo ti fanno cadere* (Canna, Cosenza), in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., p. 310.

⁶⁹ *Tutto l'amore si è trasformato in odio / come se non ci fossimo mai amati*, in *Canzoniere del Gattopardo. Canti popolari inediti di Palma di Montechiaro*, cit., p. 17.

colore blu, tutta plissettata, i cui bordi sono muniti di una larga fascia in gallone d'oro (*galuni ari*), termina poco più sopra della sottogonna di seta in raso: è il distintivo di gala, la parte più importante, poiché, attraverso l'uso del drappeggio in vita, si può formare una figura simile alla conchiglia (*fucka*), sul retro della parte destra, e al ventaglio, sul braccio destro (*rota*). *Skamandili nën mëlletit*, il fazzoletto di seta, di colore rosa, munito di frange sulla bordatura (*thekëi*), copre le spalle sopra la camicia bianca. *Xhipuni*, il bustino di lamé azzurro o celeste, è ricamato in oro con motivi floreali o trapunto di stelle; gli orli delle maniche e le spalle sono arricchiti con gallone dorato; mentre sul petto, nella parte sinistra, splende la spiga di oro, simbolo di resurrezione, vitalità e amore. *Kallucjetët* sono le calze bianche di cotone; *këpucët*, le scarpe nere foderate di seta e composte dello stesso tessuto e colore della sopraffogona in lamé o raso.

Il costume ordinario si distingue per la *linja*, la camicia lunga e bianca, ma senza merletto. *Kamizolla*, la gonna rossa plissettata, è munita intorno ai bordi di una fascia dal colore verde, raccolta nella parte posteriore; *xhipuni*, il bustino di seta e di panno nero, ha ricami bianchi; *vandizini*, il grembiule allacciato dietro con un nodo, porta ricamati dei fiori bianchi; *pani*, lo scialle di lana di colore rosso, ha forma rettangolare con tre lati (sinistra, destra e fondo) lavorati con frange in seta (*theksi*).

Il costume di mezzafesta è costituito dalla *linja* di cotone, lunga e bianca con il merletto, dalla *sutanina*, sottoveste di cotone bianco o di cotone a colori chiari, e della *kamizolla*, gonna rossa plissettata, che arriva fino al polpaccio, bordata di un gallone argentato. Può essere indossata alzandola sul davanti fino ai fianchi, e da lì si lascia cadere sulla parte posteriore, quasi a formare una coda, che va restringendosi sempre più fino ai piedi. *Xhipuni*, il bustino di raso e di colore nero, ricamato con filo bianco di cotone, è simile alla forma di una conchiglia; *mexaporti*, il bustino di cotone, è ricamato a intaglio.

Il costume della ragazza da marito, *linja*, ha la camicia lunga e bianca senza merletto; la *sutanina*, sottoveste, lunga fino al polpaccio, adornata con pieghe; la *kamizolla*, gonna nera; il *xhipuni*, bustino nero senza ricami; il *gremgiullini*, grembiule di cotone, colore blu, con fiori bianchi; le *kallucjetët*, calze di colore bianco.

Il costume di lutto veniva indossato dalle donne in occasione del venerdì Santo (*të Prëmtën e Shënjtë*) o quando si recavano in casa del defunto. Il costume si differenzia nei seguenti elementi: al posto della sottana, si

indossa la gonna di colore verde (*cofa*), il cui bordo presenta una fascia di gallone in oro (*kamizolla sutadhopri*); sopra le spalle il bustino di raso nero (*xhipuni*), ricamato in oro a forma di serpente, con un nastro bianco e un merletto in tulle. La testa è coperta da uno scialle rosso (*pani i kuq*), ornato con frange in seta. L'abito indossato in segno di lutto è nella realtà quello di gala, ma grazie ad alcuni accorgimenti è utilizzato in queste occasioni, come la gonna, sciolta, in segno di lutto e non raccolta.

Il costume della vedova si compone della *linja*, camicia lunga e senza merletto; della *sutanina*, sottogonna a fondo nero con fiorellini bianchi a forma di *pois*; della *kandushi*, gonna nera di cotone arricciata in vita; del *busti i zí*, camicetta in cotone nero; del *vandizini*, grembiule nero pieghettato; del *xhipuni*, bustino con ornamenti di nastrino di colore nero; del *shamandili i zí*, foulard nero posto dietro la testa⁷⁰. Se per molti secoli tra le numerose tradizioni conservate e tramandate rientravano tutte le tipologie di costumi, già alla fine dell'Ottocento la ragazza utilizzava l'abbigliamento occidentale. Solo quando si sposava e fino alla morte indossava il costume albanese, diverso in base alle circostanze. Dalla seconda metà del Novecento, inizia a venire meno anche questa abitudine e oggi solo poche anziane, in un numero ridotto di comunità arbëreshe, continua a indossare gli abiti tradizionali.

⁷⁰ I vari costumi descritti sono quelli indossati dalle donne di Lungro; vi possono essere, infatti, delle differenze tra le comunità arbëreshe, come i nomi dati agli indumenti, i colori utilizzati e le forme ricamate su di essi. Per quanto concerne Lungro, cfr. RENNIS, *La tradizione popolare della comunità arbëreshe di Lungro*, Coscile, Castrovillari 2000, II, pp. 179-88. Sui costumi delle altre località italo-albanesi si cfr.: V. DORSA, *Sugli Albanesi. Ricerche e pensieri*, Napoli 1847; N. DOUGLAS, *Old Calabria/Vecchia Calabria (appunti di viaggio tra il 1908 e il 1911)*, Aldo Martelli Editore, Milano 1962; E. KOLIQI, *Gli Albanesi in Calabria*, in ID., *Saggi di Letteratura Albanese*, Olshcki, Firenze 1972, pp. 76-84; G. ANDROMAQI, *Veshjet shiptare në shekuj (Il vestiario Albanese nei secoli)*, Kombinati Poligrafik, Tirana 1987; A. TROMBETTA, *Il costume nei secoli. Gruppi alloglotti: Slavi e Albanesi*, in EAD., *Mondo contadino d'altri tempi. I costumi del Molise*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989, pp. 51-69; I. ELMO-E. KRUTA, *Ori e costumi degli Albanesi*, Il Coscile, Castrovillari, 1996, II. Per quanto riguarda invece il costume popolare dell'Italia meridionale cfr. N. VACCA, *Il costume tradizionale salentino*, in «Lares», IV, 3, 1935, pp. 165-68; A. A. BERNARDY, *Il costume popolare siciliano*, in «Lares», XII, 2, 1937, pp. 92-100; G. PALUMBO, *Il costume dei contadini del promontorio salentino*, in «Lares», IX, 2, 1938, pp. 133-36; D. SCENNA, *I costumi popolari caratteristici della provincia di Chieti*, in «Lares», IX, 6, 1938, pp. 436-39; TROMBETTA, *L'abito nei vari paesi del Molise*, in EAD., *Mondo contadino d'altri tempi. I costumi del Molise*, cit., pp. 179-298.

3.4. *Amori assenti: il rifiuto, l'abbandono, il tradimento*

Al motivo della gelosia può seguire quello dell'amore non corrisposto. Non si hanno tanti testimoni, almeno per quanto riguarda la cultura arbëreshe. Dalle diverse raccolte consultate, solo quella di Lungro riporta più esempi⁷¹. Non si può certo ipotizzare che questo motivo non sia rappresentato allo stesso modo degli altri, si deve invece considerare il rifiuto, valutandolo secondo la concezione popolare e, quindi, quanto poteva mettere in discussione la virilità maschile:

*Këndova e ket këndonj në këtë jet
se gjindies kat i bënj shkatar e pjas
shkatar e pjas ti mall që ngë më more
nanj tjerat godhirin e ti fare*⁷².

*E xëmblli, xëmblli bën kallashuni skajeri
e kordat ka t'ja vumi gjith acari.
Cë bukra di bjia Dhon Bor Karjeri.
Ndë ngë m'e dhëft mua, jam art djaji.
I mjeri u që më llëri namurata,
e tue qar do vete nga dita.
E kur më sheh më bën shkata shkata*⁷³.

*M'u err ka mali e më zú trupia,
kësthu erret burri kur gruja ngë do*⁷⁴!

⁷¹ RENNIS, *Elencazione dei testi e delle trascrizioni musicali*, cit., pp. 141-45; 150-52; 155; 162.

⁷² *Ho cantato e canterò per questo mondo / perché alla gente dovrò fare dispetto / e dispetto a te che non mi hai preso [crepa tu amore che mi hai preso] / ora le altre godono e tu niente* (San Martino di Finita), in LA VENIA- PERRELLIS, *Tradita muzikore e Shën Mërtirit. La tradizione musicale di San Martino di Finita*, cit., p. 55.

⁷³ *E zembli zembli fa il tamburo / e le corde dobbiamo metterle tutte d'acciaio. / Due belle ragazze ha Don Bor Carrieri. / Se non darà una a me in sposa, gliela prenda il diavolo! / Povero me, che sono stato abbandonato dall'innamorata. / E andrò piangendo tutti i giorni / e quando mi vede mi prende anche in giro* (Portocannone, Campobasso, 1987), in BELLUSCI, *Besine populllore dhe këngë në Portkanun. Credenze popolari di Portocannone in Campobasso*, in «Lidhja», XIII, 28, 1992, p. 952.

⁷⁴ *Si è fatto buio in montagna ed è iniziata la tempesta, / lo stesso avviene quando l'uomo non è desiderato dalla donna!*, in RENNIS, *Elencazione dei testi e delle trascrizioni musicali*, cit., p. 150.

I tre *vjershë*, registrati a San Martino di Finita (Cosenza), Portocannone (Campobasso) e Lungro (Cosenza), non presentano contenuti nuovi rispetto a quelli esaminati in precedenza; il rifiuto è contraccambiato con tristi auspici per la donna: nella maggior parte dei casi le si augura la morte. *M'u err ka mali e më zù trupia* (Si è fatto buio in montagna ed è iniziata la tempesta, Lungro, Cosenza) dà libero sfogo alla sofferenza, in seguito al rifiuto subito; lo stato d'animo del giovane è paragonato alle tempeste inaspettate.

Molti più esempi si incontrano nei diversi dialetti dell'Italia meridionale, con testi provenienti da più regioni: Umbria, Campania, Calabria e Sicilia.

Fior di viole.

*Li vostri occhietti furono lo strale,
che fece' la ferita che mi dole.
E la ferita è fonda ed è mortale,
perchè tu m'hai ferito in mezzo il core.
In mezzo il core m'hai fatto 'na piaga
e lo male d'amore non si paga
e non si paga lo male d'amore,
ed io chi me ferì conviè' che 'adore.
Ed io chi m'ha ferito sempre adoro,
ma se non me risani, o bella, io moro⁷⁵.*

Oreste Marcoaldi mette a confronto *Fior di viole*, canto anonimo, e un sonetto dell'Ariosto, *La rete fu di queste fila d'oro*; in effetti, i due testi esprimono gli stessi sentimenti⁷⁶. In *Fior di viole* scompaiono le ingiurie, alla consapevolezza dell'innamorato di non essere riamato, non seguono, come in molti testi di amore non corrisposto, le accuse e le offese alla donna.

Tra i numerosi canti trascritti è possibile rintracciare alcuni componimenti, che si distinguono per gli attacchi verbali contro la destinataria,

⁷⁵ MARCOALDI, *Canti popolari inediti. Umbri, liguri, piceni, piemontesi, ladini*, cit., p. 47.

⁷⁶ Per un confronto si riporta integralmente il sonetto: *La rete fu di queste fila d'oro, / in che 'l mio pensier vago intricò l'ale, / e queste ciglia l'arco, i sguardi il strale, / il feritor questi begli occhi fòro. / Io son ferito, io son prigioniero per loro, / la piaga in mezo 'l core aspra e mortale, / la prigion forte: / e pur in tanto male, / e chi ferimmi, e chi mi prese adoro. / Per la dolce cagion del languir mio / o del morir, se potrà tanto 'l duolo, / languendo godo, e di morir disio; / pur ch'ella, non sappiendo il piacer ch'io / del languir m'abbia o del morir, d'un solo / sospir mi degni o d'altro affetto pio*, in ARIOSTO, *Opere*, a cura di A. Seroni, Mursia, Milano 1976, p. 1023.

come in *T'ho amato tanto tempo e passa l'anno*⁷⁷. L'indifferenza della ragazza alle dichiarazioni d'amore dell'uomo è paragonata alla freddezza del marmo; a nulla è servito l'averla corteggiata per un anno; secondo il cantore, anche una pagana si sarebbe convertita al cristianesimo dopo una lunga corte.

A Fossalto (Campobasso), Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese, nel 1954, hanno registrato un canto con il motivo dell'amore non corrisposto.

*E tu quanta vòlte mmé ci fai venire
e di sotto alla tua finestra
di sotto alla finestra
e di sotto alla finestra a sospirare.
E a sospirare vó sospirare
e sotto alla tua finè
sotto alla sua finestr'i cò sospirare.
E ci só venut'e mi e ci son fatto vècchio e non ti ho vedute una vòlta
e i non t'hò veduto na volt'affacciare.
E'n ti sei affaccit'e non te sei affaccià
nen sol'una volta nun solo na vòju
nun soli una volta non ti sei affacciata.
E affacciati una vól e per gentilezz'e con dua parola ti voglio
e con dua parola ti vogli c'addommannare.
E questo lo canto e tte nò mazze di rose
e come jè 'l cor gentil'e com'è jè 'l core gentile
e com'è jè 'l core gentili la cara sposa.
E la rai voi canto per voi la ghienda stella
e lu giòrno ripari di sol'e lu giòrno ripari di sole
lu giòrno ripari di sol'i la notti na stella*⁷⁸.

⁷⁷ *T'ho amato tanto tempo e passa l'anno, / e mai non t'ho potuto convertire: / l'avessi amata una donna di marmo, / si sarìa convertita col mio dire: / l'avessi amata una turca e pagana / si sarìa convertita a cristiana: / l'avessi amata una turca e pagana / si sarìa convertita e fatta dea, in MARCOALDI, Canti popolari inediti. Umbri, liguri, piceni, piemontesi, latini, cit., p. 70.*

⁷⁸ *E tu quante volte mi fai venire / sotto alla tua finestra a sospirare. / Ci sono venuto e sono diventato vecchio, e non ti ho visto una sola volta affacciarti. / E affacciati una volta, per gentilezza, con sole due parole / ti voglio fare una domanda. / E questo canto per te è come un mazzo di rose, / e come è gentile il cuore della cara sposa. / E canto per voi la stella bionda, / di giorno appari come il sole e di notte come una stella, in Musiche tradizionali del Molise. La registrazione di Diego Carpitella e Alberto Cirese (1954), cit., pp. 104-05.*

Giorno e notte sempre un pensiero, registrato in Calabria (Bova), presenta delle affinità con *E tu quanta vòlte mmé ci fai venire* (Fossalto) e con *T'ho amato tanto tempo e passa l'anno* (Umbria); in tutti gli esempi riportati il giovane è ormai diventato vecchio, per la lunga attesa di essere corrisposto dalla donna amata:

*Giorno e notte sempre un pensiero:
io sempre ti ho scritta nel cuore;
ho fatto i capelli bianchi e sono vecchio,
e tu sempre mi fai tirannia.
Io credo che tu sia Turca, veramente,
Turca che venne dalla Barberia;
perché non m'ami io non so,
e perché mi mostri tanto odio*⁷⁹.

Il motivo dell'amore non corrisposto non è espresso alla stessa maniera nelle due tradizioni. Se nella cultura arbëreshe il disprezzo per la donna indica anche una forma di vendetta dell'uomo per il rifiuto subìto, nella tradizione italiana si ha quasi sempre la percezione di voler offrire all'innamorata ancora la possibilità di riparare al male fatto, accettando il corteggiamento dell'uomo.

Diversi sono i canti d'abbandono o di tradimento; nessun impulso di vendetta traspare dai versi, anzi si cerca sempre di analizzare la causa che ha determinato la fine del rapporto tra gli innamorati; domina la consapevolezza di un passato felice, contrapposto a un presente privo delle certezze dell'amore:

*Ku vate ai motë çë
ç'ish më parë!
Kur na të dizë m'u deshtim
aq mirë!
Nani kado më shegh
më ruan me çerë!
Dërgome thënë se ndë
të bëra gjë,
se dua t'shtipinj tosikun
me këta krie.*

⁷⁹ SENZASONO, *Canti e fiabe popolari della Calabria grecanica*, cit., p. 55.

Çë ghurstë merr ti
se ngë më shegh më?
Në ghurstë marr oj në
né u të dë⁸⁰.

Ku vate ai mot ç'ish një her
ç'u e ti vash u duajtim sembri mir
nani përpigem si di tradhitur
sikurse ng'u amartim ndonj'her.
Një her më the seinja zëmra jote
nani nëg jami më thuajme si vete
si de't e dinja kush t'i prori trut
se ndëç xështa u i shkulinja sit⁸¹.

Gjith gjindja per ne kundrar serresen
e je t'shkatarinj kush kundrar na fjasen
se u kermita doren e te dhe besen
e neng te tradhiringj mengu se te m'vrasen⁸².

I testi, trascritti nella provincia di Cosenza, sebbene simili nel contenuto, presentano delle sfumature. Nei primi due, *Ku vate ai motë çë* (*Dove è andato quel tempo*) e *Ku vate ai mot ç'ish një her* (*Dov'è andato il tempo di una volta*), rispettivamente di Falconara Albanese e di San Martino di Finita, si ripetono le stesse parole nel verso di apertura, in cui si ricorda l'amore del passato; i due innamorati non si frequentano più, anche se la donna, ormai perduta, è sempre amata. Con un registro linguistico elementare,

⁸⁰ *Dove è andato quel tempo / che era prima! / Quando noi due ci volevamo / tanto bene! / Adesso ovunque mi vedi / mi guardi con astio! / Perché voglio battere il tossico / con questa testa (per poi berlo). / Che gusto provi tu / a non venirmi a vedere più? / Né gusto provo io / né io ti abbandonerò*, in S. GENOESE, *Kengë popullore Fallkunara Arbëreshe. Canti popolari di Falconara Albanese*, Tipografia Roberto Gnisci, Paola 1998, pp. 22-23.

⁸¹ *Dov'è andato il tempo di una volta / quando io e te ragazza ci siamo amati / ora ci scontriamo come due traditori / come se non ci fossimo mai amati. / Un tempo mi hai detto che ero il tuo cuore / ora non lo sono più, dimmi come mai. / Come vorrei sapere chi ti ha fatto cambiare idea / se lo scopriassi io gli caverei gli occhi* (San Martino di Finita), in LA VENIA-PERRELLIS, *Tradita muzikore e Shën Mërtirit. La tradizione musicale di San Martino di Finita*, cit., p. 46.

⁸² *Tutta la gente per noi contrariamente grida / e lascia che crepi chi contro ci parla / perché io ti presi la mano e ti diedi la fede / e non ti tradirò nemmeno se mi ammazzano* (Santa Sofia d'Epiro, Cosenza, 1965), in BELLUSCI, *La poesia arbëreshe amorosa con riferimenti agli animali ed ai valori morali*, in «Lidhja», XXII, 46, 2001, p. 1558.

predominante in quasi tutte le composizioni popolari, l'anonimo poeta del primo esempio annuncia all'amata l'intenzione di uccidersi, perché non trova nessuna spiegazione valida, che motivi la loro separazione. *Gjith gjindja per ne kundrar serresen* (*Tutta la gente per noi contrariamente grida*), proveniente da Santa Sofia d'Epiro (Cosenza), non è un vero e proprio canto di abbandono o tradimento, in quanto l'unione dei due giovani è contrastata da altri. L'esecutore approfitta dell'immediatezza di comunicazione offerta dal canto per ribadire alla donna non solo il suo amore, ma anche per ricordarle di avere giurato di non abbandonarla mai (*besa*); pertanto, nessuno riuscirà a dividerli.

Nella tradizione dei dialetti italiani, in particolare in alcune località della Calabria, il motivo dell'abbandono è manifestato non solo dagli uomini, ma anche dalle donne, mentre nella tradizione arbëreshe è completamente assente la voce femminile:

*Trentatrejanni fabbrikaj kastella,
kredÿji ka jeri jed, oj, la kastellana.
Doppi firmuti dell'oj mo 'stu kuastilla,
mi llivini gli cav'jo di kuisti mana.
Venÿa llu zit'e mmi, oj, levami lla 'nÿ/ella.
Vidi kuisti ú/acci mijò, oj, kki ccanti fana?
À mmi/ogli 'na ferit'òjji di kurtí/ella,
e nno' 'nu 'cú/avi d'amor'jo k'on passi mmaja⁸³.*

*O giuvini/ella, kki volÿjis'a mmjia,
tu ci àj avuti l'amara firtuna.
'Mara firtuna, belli, 'mara firtuna,
tu ci àj avuti l'amara firtuna.
Tu p'gliait'a kku ti dònide, oj, mamma túja,
ke jè ccú bbell'e ccú rikka di mija.
Rikka di mijò, belli, rikka di mija,
ka jè ccú bbella e ccú rikka ddi mija.
'N gapa dill'anna ci vo' 'inkattivida,*

⁸³ *A trentatré anni fabbricai un castello, / credevo d'esser io la castellana. / Dopo aver finito questo castello, / mi tolgono le chiavi da queste mani. / Veniva il fidanzato e mi toglieva l'anello. / Vedi questi occhi miei che pianto fanno? / È meglio una ferita di coltello, / e non un chiodo d'amore che non passa mai* (Albidona, Cosenza), in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., p. 142.

*kuanna mi vldis'a mmjji, vo' sispirada.
Vo' sispira i, bbelli, vo' sisprada,
kuanno mi vldis'a mmiji, vo' sispirada*⁸⁴.

*È passato il tempo che tu m'amavi
e anch'io deliravo per te:
ora sei passato e m'ai tolto la parola,
parli agli altri e non a me.
Tutti me l'hanno detto che sei un ingrato,
ed io sempre impazzisco per te*⁸⁵.

Trentatrejanni fabbricaj kastella (Albidona, Cosenza), *O giuvini/alla, kki volljjs'a mmjia* (Alessandria del Carretto, Cosenza) e *È passato il tempo che tu m'amavi* (Bova, Reggio Calabria) appartengono al repertorio femminile. Nel primo canto è espresso con maggiore forza la delusione di essere stata abbandonata, dopo anni di fidanzamento. In questo senso risulta interessante il canto di Albidona: la ragazza, sicura di essere corrisposta dal suo uomo, si sente simile a una signora che vive in un castello; quando però le viene chiesto di restituire l'anello di fidanzamento, simbolo di unione (in questo caso anche la chiave con cui aprire le porte del castello), tutte le certezze vengono meno. Privata della chiave, le viene tolta anche l'illusione di vivere il sogno d'amore. Dopo essere stata respinta, invoca per sé un dolore fisico, da contrapporre a quello nato in seguito alla perdita dell'amato.

I canti recitati dagli uomini, anche se con qualche variante nel contenuto, non comunicano novità apprezzabili:

*Mirakulanta, mia, Mirakulanta,
t'aj fattu zit'e nno' mm'aj dittu nenta.
T'aju pigliat'a nnu viccu skadenta,
la notte penza'a mmia, e nnun fa nenta.*

⁸⁴ *O giovinetto, che amavi me, / tu hai avuto la cattiva fortuna. / Cattiva fortuna, bello, cattiva fortuna, / tu hai avuto la cattiva fortuna. / Tu prenditi chi ti dà tua madre, / poiché è più bella e ricca di me. / Ricca di me, bello, ricca di me, / poiché è più bella e più ricca di me. / A fine anno ne possa essere vedovo, / quando vedi me, possa tu sospirare. / Possa sospirare, bello, possa sospirare, / quando vedi me, possa sospirare* (Alessandria del Carretto, Cosenza), ivi, p. 177.

⁸⁵ SENZASONO, *Canti e fiabe popolari della Calabria grecanica*, cit., p. 51; il canto è stato trascritto nella provincia di Reggio Calabria (Bova).

*Ssi tti pigliav'a mmija, Mirakulanta,
la notte ti tinia allegramenta.
La nott'è llong'e llu marit'è mmuscia,
povira Mirakulanta malipaticia*⁸⁶.

*Aggò saputò ke no' mmi vultò,
ji manka vugg'ä ttijò, e ssim'aggualatò.
Non zi' ccerzò nné d'apítò,
nemmen' 'i kuiddò ggiúvin' avantatò.
Mustròtòmò 'sti féggòrò kki ttinitò,
o puramentò 'sti cintò dukuòtò.
Cintò dukuòtò 'unn 'i pussàditò,
pur' 'a kauzittedò vi tiratò*⁸⁷.

Mirakulanta, mia, Mirakulanta (Amendolara, Cosenza) si differenzia per la derisione di cui è vittima la donna; avendo scelto di sposare un uomo anziano, non potrà godere dei piaceri dell'amore, perché suo marito, ormai avanti negli anni, non riuscirà a soddisfarla sessualmente.

L'ultimo motivo analizzato nel vasto repertorio dei canti d'amore è l'opposizione incontrata dagli innamorati alla loro unione:

*Ja thé tit eti pse ai ngë do?
Kam vritem vet, jo zëmìr o?*

*Jot'ëmë çë ká zëmìrin guri,
foka ng'e dí se ç'është amuri?*

*Këndonj e ruanj nd'at vitirjat,
pënxonj ofezen çì më bëri it atë.
Vëte e shkonj ket një mënë,
pënxonj ofezen çì më bëri jot'ëmë.*

⁸⁶ *Vëzzosetta mia, Vëzzosetta, / ti sei fidanzata e non mi hai detto niente. / Ti sei sposata con un vecchio scadente, / la notte pensa a me, e non fa niente. / Se ti sposavi me, Vëzzosetta, / la notte ti tenevo in allegria. / La notte è lunga e il marito moscio, / povera Vëzzosetta quanto soffre* (Amendolara, Cosenza), ivi, p. 204.

⁸⁷ *O saputo che non mi amate, / io neppure amo te, e siamo pari. / Non sei quercia, né abete, / neppure di quelle giovani lodate. / Mostratemi codeste federe che avete, / oppure codesti cento ducati. / Cento ducati non li possedete, / e fate pure la preziosa* (Francavilla Marittima, Cosenza), ivi, p. 266.

Ti çë m'u leve afir hënzës,
u kam ti të marr pishkàt mëmës!⁸⁸

Kopile e lart e e holl si fill ari
çë nëng të zë gjumi nd'shtrat ndë llunxoj liri
malkon tët ëm çë nd'argali t'i bëri
se it at de't' t'jip një bij buajri
ata ng'e dis se ti më do afër për gjiri
puru se t'inja një bij pekurari
ata ng'e ndjojn seç vjen me thën l'amuri
se na jem kutjend të fjem ndë nj'shtrat palari⁸⁹.

Donja t'e dinja ka m'e sheghtin mallin
se ka do shkonia me kembe lepinja trollin⁹⁰.

In molti casi, a ostacolare l'unione degli innamorati sono i genitori; tra le raccolte consultate sono stati individuati solo testi in cui le accuse sono rivolte alla madre o al padre della giovane⁹¹. Quasi sempre

⁸⁸ *L'hai chiesto a tuo padre perché non vuole? / Mi devo uccidere da solo, o cuore mio?; Tua madre, che ha il cuore di pietra, / non sa che cos'è l'amore?; Canto e guardo attraverso la finestra, / penso alle offese che mi ha fatto tuo padre. / Mentre passo davanti a un gelso, / penso alle offese che mi ha fatto tua madre; Tu, che sei nata accanto alla luna, / io ti sposerò a dispetto di mia madre!* (Lungro, Cosenza), in RENNIS, *Elencazione dei testi e delle trascrizioni musicali*, cit., pp. 146, 147, 160.

⁸⁹ *Fanciulla slanciata e sottile come un filo d'oro / non ti addormenti a letto tra le lenzuola di lino / imprechi contro tua madre che al telaio te le ha fatte / perché tuo padre voleva farti sposare un figlio di nobili. / Loro non sanno che vuoi me vicino al tuo petto / pur fossi stato il figlio di un pastore / loro non capiscono cosa vuol dire l'amore / e che noi siamo contenti di dormire anche su un pagliericcio*, in LA VENA-PERRELLIS, *Tradita muzikore e Shën Mërtirit. La tradizione musicale di San Martino di Finita*, cit., p. 44.

⁹⁰ *Vorrei sapere dove mi hanno nascosta l'amata / perché dovunque passo con i piedi lecherei il suolo* (Santa Sofia d'Epiro, Cosenza, 1965), in BELLUSCI, *La poesia arbëreshe amorosa con riferimenti agli animali ed ai valori morali*, in «Lidhja», XXII, 46, 2001, p. 1558.

⁹¹ Non mancano casi in cui l'uomo riusciva a ottenere la mano della donna amata, violandone simbolicamente l'onore: «Se l'amore tra i due giovani non era gradito alle famiglie e gli innamorati non intendevano rinunciare ad unirsi, in molte località si era soliti inscenare un simbolico rapimento, cioè il giovane prendeva per mano l'innamorata e le faceva fare alcuni passi con lui in mezzo alla gente, in pubblica piazza; gesto in passato scandaloso, considerato compromettente per la ragazza, quasi un oltraggio al suo onore e che, di conseguenza, portava all'agognato matrimonio con il consenso, infine, dei riluttanti genitori», in TROMBETTA, *Identità e momenti di vita contadina nel*

il rifiuto di dare in sposa la figlia al pretendente è giustificato dalla sua bassa condizione sociale. In *Ti çë m'u leve afir hënzës* (*Tu, che sei nata accanto alla piccola luna*, Lungro, Cosenza), è la madre del ragazzo a non acconsentire alle nozze. La libertà d'espressione, di cui godono i canti popolari, offre esempi di come si cerchi di allontanare i pretendenti, gratificando la donna con ricchi doni per dissuaderla dallo sposare un uomo non accettato dai suoi genitori, come in *Kopile e lart e e holl si fill ari* (*Fanciulla slanciata e sottile come un filo d'oro* (San Martino di Finita, Cosenza). Non sempre si ottengono i risultati desiderati, in quanto l'innamorato afferma che nulla potrà allontanarlo dall'amata, anche se fosse figlio di un pastore, perché sa di essere ricambiato e da lei prescelto come suo sposo.

I contenuti non variano nei testi dell'Italia meridionale; nella maggioranza dei casi sono i familiari a opporsi all'unione degli innamorati:

*N' vol'n' mammata e attan'ta
n' v'lim' nuj ruj;*

contesto socio-economico culturale molisano, in EAD., *Mondo contadino d'altri tempi. I costumi del Molise*, cit., p. 83; «L'aspirante alla mano di una fanciulla attende un giorno di festa e quando ella va a Messa. Allora o dentro la chiesa già gremita di gente, o sulla soglia quando ne viene fuori la fanciulla, sempre innanzi agli occhi del pubblico e sotto lo sguardo di Dio, perché l'atto fosse solenne e avesse in testimonio il cielo e la terra, il giovane le affissa i suoi occhi di fuoco, le si getta sopra, ed o le strappa il modesto fazzoletto che le cuopre il capo, o glielo scambia con altro più ricco e bianchissimo, o le taglia col coltello i nastri che legano le maniche al vestito. Questa fanciulla dicesi *scapigliata*, o *imbiancata*, o *segnata*, cioè compromessa al giovine amante, che per questo fatto ne acquista il diritto: né essa troverebbe chi la sposasse qualora non avesse luogo quel matrimonio. In questa usanza risalta evidentemente il ratto dei popoli primitivi, stabilito dal diritto della forza», in V. DORSA, *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria Citeriore*, Arnaldo Forni editore, Bologna 1993, ristampa dell'edizione del 1884, Tipografia Minicipale di Francesco Principe, Cosenza, p. 82; «Accanto alla forma solenne e regolare degli sponsali sopravvive sporadicamente in Italia una forma irregolare e violenta di matrimonio che dai folkloristi viene definita 'scapigliata'. Quando avviene che il pretendente trovi contrarietà alle sue richieste, sia da parte della giovane che dei suoi familiari, allora egli attende la ragazza, in un giorno festivo, nella chiesa o all'uscita, e le toglie violentemente il velo o fazzoletto che le copre il capo o [...] il 'pannicello' che porta sul petto: tale atto fa sì che i genitori della ragazza si affrettino a concludere il matrimonio, perché nessun altro chiederà la mano della giovane, il cui onore si ritiene violato», in BRONZINI, *Forme irregolari: la 'scapigliata', il 'ratto' e la 'fuga'*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., pp. 287-88.

arriverà quel giorno
chi s' calma mammata e attan'ta pur⁹².

'M mí/ənz'a 'ssa strata cc'è 'nna Kusintina,
si fa la kap' alla siciliana.
Ani mannati lettera da lontana,
ka mi lla vonə llevà' 'ssa rikka figliola.
Lorə la vonə vinci ka so' ppotenti,
ji la vinkə ka sungə la prim'amantə.
Lorə la vonə vince kku' ddinari,
ji la vinkə ko' lla mia parola.
Risponnía la mamma k' 'onn avi ppannə,
risponnía llu tatə ka jera nninnə.
Risponn, ggilla, gú/əccə tirantə:
– Garòfələ d'amorə, e ggamuninnə –⁹³.

Bbeddra pi amari a ttia li me nun vonnu
nni la me casa cci à statu lu mpernu⁹⁴.

Se in arbëreshe sono stati trascritti solo esempi della Calabria, non avendo individuato testimoni provenienti dalle altre regioni, per quanto concerne quelli italiani, la ricerca è stata effettuata in un'area più ampia: Campania, Calabria e Sicilia. Ampliando la zona d'indagine non si è riscontrata una varietà utile per poter differenziare il motivo della separazione, in base alla diversa area d'appartenenza.

L'amore presenta una frequenza significativa in numerose raccolte; la quantità di testi analizzati ha implicato l'esclusione non solo delle varianti, ma anche di quei canti che di poco si allontanano dal motivo preso in esame. Si è sempre proceduto a una comparazione tra le due culture:

⁹² Non vogliono tua madre e tuo padre / noi ci amiamo; / arriverà quel giorno / che si calmerà tua madre e tuo padre pure, in Calitri. *Canti popolari*, cit., p. 212.

⁹³ Su questa strada c'è una Cosentina, / si pettina alla siciliana. / Hanno mandato una lettera da lontano, / perché me la vogliono togliere questa ricca figliuola. / Essi la vogliono vincere, perché sono potenti; / io la vinco, perché sono il primo amante. / Essi la vogliono vincere con i denari, / io la vinco con la mia parola. / Rispondeva la mamma che non aveva panni, / rispondeva il padre che era piccola. / Rispondeva lei, occhi che attirano: / – Garofano d'amore, e andiamocene – (Alessandria del Carretto), in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., p. 165.

⁹⁴ Bella per amare te i miei non vogliono, / a casa mia c'è stato l'inferno, in *Canzoniere del Gattopardo. Canti popolari inediti di Palma di Montechiaro*, cit., p. 15.

arbëreshe e regionale italiana, cercando di offrire un numero uguale di esempi, almeno dove l'insieme dei testimoni lo permetteva. Sono stati individuati i seguenti motivi: la bellezza della donna, i luoghi d'incontro, la lontananza forzata, la rondine con funzione di messaggera tra i due amanti, la morte come unica causa di separazione accettata dagli innamorati, la gelosia, il disprezzo, l'amore non corrisposto, l'abbandono o il tradimento, l'opposizione dei genitori. Tutti questi motivi trovano una propria espressione nelle due culture e convergono spesso anche nei contenuti. L'unica differenza di un certo rilievo è la funzione della rondine che, nei testi in dialetto italiano, con esempi provenienti da più regioni, svolge la funzione di messaggera tra gli innamorati, mentre in quelli arbëreshë mette in contatto il figlio carcerato con la madre.

La varietà di motivi dà la possibilità di conoscere il registro linguistico con cui si esprime l'amore nelle classi popolari, che trova spesso ispirazione dalla natura o dall'ambiente circostante. Non è tanto il valore poetico dei canti (anche se non manca qualche caso), quanto la semplicità che li differenzia dalla poesia colta. Il poeta popolare canta per esprimere lo stato d'animo di un particolare momento, trasmesso quasi sempre a un destinatario o esplicitamente menzionato nel componimento oppure evocato con termini allusivi.

IV

FORME E MOMENTI DEI RITI NUZIALI

4.1. *La partenza dolorosa: vestizione e corredo della sposa*

Le prime raccolte di canti popolari delle diverse regioni italiane risalgono, com'è noto, all'Ottocento. Sono ampiamente consultate ancora oggi per la ricchezza di esemplari trascritti e per la comparazione di testimoni provenienti da molte aree regionali. Forse è meno noto che nello stesso periodo inizia a nascere anche l'interesse per la cultura arbëreshe, non solo da parte di studiosi italo-albanesi, ma anche di linguisti; proprio in questo periodo, si cominciano a trascrivere i canti di comunità situate nelle regioni oggetto d'indagine delle loro ricerche¹. Sono esemplari provenienti dall'Italia meridionale; alcuni registrati e pubblicati nel corso del XIX secolo. Disporre di testi, ormai difficilmente reperibili, permette di seguire l'evoluzione della lingua arbëreshe, soprattutto di conoscerne diffusione e trasformazione, con la possibilità di seguire le variazioni dei canti nuziali, particolari nella loro struttura.

I canti di nozze, siano essi arbëreshë o italiani, si eseguono durante le diverse fasi del rito matrimoniale e, per quanto riguarda gli italo-albanesi, si sviluppano già nella settimana precedente il matrimonio (*java e nuses*)². Non

¹ Cfr. G. I. ASCOLI, *Canti Albanesi del Molise*, in ID., *Studi critici*, Loescher, Torino 1877, II, pp. 70-82 (ora nell'edizione: Forni, Sala Bolognese 1988).

² La settimana della sposa trova una precisa documentazione delle sue fasi in diverse aree dell'Italia meridionale, con puntuali riferimenti soprattutto alla terminologia utilizzata dalle stesse comunità per descrivere i diversi momenti del rito. A tal proposito cfr. *Musiche tradizionali del Molise. La registrazione di Diego Carpitella e Alberto Cirese (1954)*, cit., pp. 43-51; N. SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata. La tradizione musicale di San Costantino Albanese e riferimenti a quella di San Paolo Albanese*, Adriatica Editrice Salentina, Lecce 1994, pp. 151-58; *Musiche arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*, a cura di A. Ricci e R. Tucci, Squilibri, Roma 2006, pp. 30-36.

è necessario soffermarsi per descrivere i due riti, ma, una volta richiamati, si indicheranno gli opportuni riferimenti. In questa sede, saranno presi in esame soprattutto i canti delle nozze, da non confondere con quelli sulle nozze: i primi fanno parte del rito, mentre i secondi hanno come argomento le fasi nuziali. Sebbene vi siano delle differenze, inevitabili in due diverse culture, spesso confinanti territorialmente, anche per la poesia popolare legata al matrimonio è possibile individuare dei punti d'incontro. Un ruolo fondamentale, come si è già osservato per le ninnananne e per i canti d'amore, è rivestito dalla donna, ritratta prima, durante e dopo la cerimonia; non mancano esempi dedicati allo sposo, tuttavia da uno spoglio risulta evidente la maggiore attenzione riservata alla figura femminile, colta non solo nei diversi momenti del cerimoniale, ma anche attraverso la descrizione del suo stato d'animo e posta, in questa occasione, al centro dell'attenzione di tutta la comunità che partecipa all'evento.

Prima di passare alla comparazione dei testi italo-albanesi con quelli dialettali italiani, si daranno alcune indicazioni sulla loro struttura nelle due culture. Tra i testimoni arbëreshë provenienti delle diverse regioni si incontrano lunghe poesie, che scandiscono l'intero rito: la vestizione della sposa, il saluto alla famiglia e al vicinato, la benedizione dei genitori, l'arrivo dello sposo, il corteo che accompagna gli sposi in chiesa e nella nuova casa, l'incontro con la suocera³. Accanto a questa tipologia di canti

Per la tradizione italiana cfr. G. PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, Olschki, Firenze 1965; A. JULIA, *Usi e costumi nuziali in Calabria*, in «Il Folklore», VIII, 3, 1922, pp. 115-23; F. A. ANGARANO, *Riti nuziali in Calabria*, in ID., *Vita tradizionale dei contadini e dei pastori calabresi*, Biblioteca di «Lares», XLI, Olschki, Firenze 1973, pp. 103-15; TROMBETTA, *Identità e momenti di vita contadina nel contesto socio-economico-culturale molisano*, in EAD., *Mondo contadino d'altri tempi. I costumi del Molise*, cit., pp. 71-99; BRONZINI, *Matrimonio*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., pp. 293-375; DORSA, *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria Citeriore*, cit., pp. 81-88.

³ Giuseppe Profeta, negli anni Sessanta del secolo scorso, aveva messo in evidenza la particolare struttura dei canti nuziali arbëreshë: «Non mancano, come accade nel Lazio, nella Sicilia, e nel Polesine, canti di più ampio respiro, formati da più strambotti, che si riferiscono alle varie sequenze del rito nuziale e che presentano una struttura drammatica. Anche un lungo canto nuziale delle colonie albanesi presenta una struttura simile», in PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, cit., pp. 5-6. Se si deve all'autore una prima comparazione, sebbene limitata tra le due culture qui esaminate, essendo la sua ricerca incentrata prevalentemente solo sui diversi dialetti italiani. Va tuttavia ricordato che la citazione del lungo testo italo-albanese è circoscritta alla struttura drammatica di alcuni canti italiani, riscontrabile anche in un esempio arbëresh. Gli stessi esempi nella sua rac-

si trovano esempi limitati a una sola fase del rito o ad alcune di esse; in questo caso, si può ipotizzare un'extrapolazione dai testi più lunghi. Non è possibile, infatti, immaginare una sua diffusione autonoma dalla struttura ben definita e presente in quasi tutta l'area meridionale e con minime varianti di contenuto; a confermare questa ipotesi è lo stesso motivo del canto, che, quando occupa l'intera poesia, non apporta nessuna novità, limitandosi a ripetere i contenuti rintracciabili nell'ampio testo d'origine:

Ghapu, mal, e bënu údh
Të m'shkójo këjo thellëz,
ki petrit e kraghërëgjënd...
Bën të bijër e as ká ku t'bjër.

Hapu, mal, e bëju udh
sa t'n shonj këjo thellëz,
këjo thellëz çë vjen nga mali⁴.

Le due coppie di versi pressoché identiche ritraggono il motivo del passaggio degli sposi; appartengono però a due diverse tipologie di canti: *Ghapu, mal, e bënu údh* (*Apriti, monte, trasformati in strada*) è inserito in un ampio carne nuziale; *Erth ghera çë vete nuse* (*È giunta l'ora che te ne vai sposa*) è stato pubblicato da Girolamo De Rada negli anni Sessanta dell'Ottocento, mentre *Hapu, mal, e bëju udh* (*Apriti, monte e trasformati in via*) apre un breve canto, che continua poi con la partenza dolorosa della

colta di testi arbëreshë, posti alla fine del volume, stanno a indicare ancora una volta la presenza di questa diversa cultura nel territorio italiano, dimostrando la scarsa attenzione riservata alla comparazione, nonostante alcuni sporadici richiami fatti da Profeta all'interno di alcuni capitoli.

⁴ *Apriti, monte, trasformati in strada / perché possa passare questa pernice / e questo sparviero dalle ali d'argento... / Fa per posarsi e non sa dove sposarsi* (*Erth ghera çë vete nuse, È giunta l'ora che tu ne vai sposa*, vv. 86-89); *Apriti, monte e trasformati in via, / perché possa passare questa pernice, / questa pernice che viene dal monte* (*Hapu, mal, e bën udhë, Apriti, monte, e trasformati in via*, vv. 1-3), i versi sono stati extrapolati da due diversi canti: il primo è stato pubblicato per la prima volta in *Rapsodie di un poema albanese*, Raccolte nelle colonie del Napoletano. Tradotte da Girolamo De Rada e per cura di lui e di Niccolò Jenò de' Coronei, ordinate e messe in luce, Tipografia Federico Bencini, Firenze 1866, p. 59; il secondo in I. ELMO-N. DE GAUDIO, *Këngë populllore nga Shën Benedhiti. Canti popolari di San Benedetto Ullano*, Arti Grafiche, Bisignano 1984, p. 41 e ancora in BERISHA, *Antologji e poezisë gojore arbëreshe*, cit., pp. 214; 222-23.

sposa; segue la benedizione dei genitori e infine si chiude con l'arrivo dello sposo, inserito in una raccolta di canti popolari di San Benedetto Ullano (Cosenza), pubblicata nel 1984. Come testimonia il secondo testo, nonostante la distanza temporale di trascrizione, la poesia riportata da De Rada è ricordata e recitata ancora alla fine del secolo scorso, conservandone solo alcuni passaggi. Nei versi i due giovani sono menzionati con i nomi di volatili: la donna è una pernice (*thellëz*), l'uomo è uno sparviero (*petrit*); non si tratta di un caso sporadico, in quanto, secondo la tradizione, gli sposi sono spesso indicati con queste due specie di uccelli.

Alcuni lunghi testi convivono accanto a quelli più brevi anche nei canti popolari italiani, in cui la forma predominante è la breve, non limitata a un solo momento del rito⁵. Un grande numero di testi ruota intorno alla figura femminile, come nella tradizione arbëreshe, rappresentata però con maggiori sfumature rispetto a quelli italo-albanesi, che si limitano, quasi in tutti i testimoni, a una trasposizione in versi dei vari passaggi del rito delle nozze, senza dare spazio alle contrastanti emozioni vissute dalla

⁵ Un ampio canto della tradizione dialettale italiana, trascritto in Sardegna, relativo ai brindisi durante il banchetto di nozze, è stato trascritto da Giuseppe Profeta: noto come *Lu brindisi di la tazza*, è chiamato così perché alla fine della poesia il cantore lancia a terra il bicchiere. Se questo si frantuma, come accade quasi sempre, è un segno di sicura felicità per gli sposi; se invece resta intatto è un cattivo presagio. Anche nella tradizione arbëreshe è possibile assistere alla frantumazione di un oggetto, per l'esattezza un bicchiere; in questo caso rientra però nel rito della celebrazione del matrimonio. Ancora oggi durante la celebrazione delle nozze, secondo il rito bizantino, praticato in numerose comunità italo-albanesi, è possibile assistere a questo passaggio: il sacerdote, dopo aver fatto bere tre sorsi di vino agli sposi, scaraventa il bicchiere a terra per romperlo; se il bicchiere resta ancora intatto, si getta ancora una volta a terra fino a quando non si frantuma. Nelle due culture si dà una diversa interpretazione, per gli arbëreshë il bere nello stesso bicchiere e poi distruggerlo simboleggia l'unione degli sposi, in quanto a nessun altro è più permesso utilizzarlo, perché è andato distrutto; mentre *Lu brindisi di la tazza* non solo non ha la stessa sacralità, garantita nelle comunità arbëreshe dallo stesso sacerdote, che ne officia il rito, ma è semplicemente un augurio fatto alla fine della recitazione di un canto popolare (vd. anche ANGARANO, *Riti nuziali in Calabria*, in ID., *Vita tradizionale dei contadini e dei pastori calabresi*, Olschki, Firenze 1973, p. 105). Per il testo de *Lu brindisi di la tazza*, cfr. PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, cit., pp. 274-76; mentre per il rito bizantino seguito nella celebrazione del matrimonio arbëresh, vd. E. FORTINO, *Il matrimonio nella Chiesa bizantina*, Obesa, Roma 1986; I. ELMO-E. KRUTA, *Il rito delle nozze nelle comunità albanesi d'Italia*, in *Riti e conviti nuziali della Calabria*, a cura di A. Liguori Proto, Monteleone, Vibo Valentia 1997, pp. 129-47; in particolare A. BASILE, *La rottura del bicchiere nei riti nuziali*, in *Atti del Congresso di Studi Etnografici Italiani*, Pironti & figli, Napoli 1952, pp. 351-58.

sposa, colte puntualmente nella tradizione italiana. Nelle poesie dei diversi dialetti italiani si nota una maggiore sensibilità; soprattutto nel linguaggio si fa uso di una terminologia appropriata per descrivere minuziosamente gli stati d'animo della giovane. Questa attenzione si può cogliere in modo particolare nei canti di partenza, che precedono il definitivo abbandono della casa paterna. Emblematici risultano i versi in cui la donna si accinge a lasciare i luoghi della sua giovinezza; rivolgendosi alla madre, esterna le paure provocate dall'imminente distacco, non lasciando spazio alla gioia del momento:

*Mamma, me parto e 'stu core te lasso,
sa' quant'è doce la partenza mia.
Me parto de lu jocu e de lu spasso,
me parto de chi bene me vulia⁶.*

Il testo, registrato a Corigliano in provincia di Cosenza, fa parte del rito delle nozze; non esalta però il passaggio dalla casa paterna a quella dello sposo, anzi dai pochi versi traspare l'insicurezza della ragazza: il gioco e la spensieratezza dell'adolescenza si contrappongono a una nuova fase della sua vita ancora sconosciuta.

Procedere a una comparazione dei canti delle due culture, attraverso un raffronto dei motivi, è senza dubbio semplificato non solo dal contenuto delle poesie, ma, in questo caso, anche dalla precisa scansione del rito, in quanto rinvia immediatamente a un momento facilmente identificabile delle fasi del matrimonio. Volendo seguire il cerimoniale, attraverso i diversi momenti, il primo motivo è senza dubbio la vestizione della sposa. In passato, il matrimonio veniva celebrato quasi sempre la domenica, poiché i giorni precedenti della settimana erano destinati all'organizzazione dell'evento, come la preparazione del letto nuziale, allestito per consuetudine il giovedì⁷:

⁶ R. LOMBARDI SATRIANI, *Canti popolari calabresi*, De Simone, Napoli 1934, p. 285.

⁷ Per i preparativi del matrimonio nella cultura popolare, cfr. *Musiche arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*, cit., pp. 31, 34-35; RENNIS, *La tradizione popolare della comunità arbëreshe di Lungro*, cit., pp. 207-08; BELLUSCI, *Martezza, zakone dhe kënga arbëreshë në Shën Sofi t'Epirit dhe në Maq Arbëresh (Il matrimonio, usanze e canti italo-alabanesi a Santa Sofia d'Epiro e a Macchia Albanese)*, in Id., *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi gojore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale*, cit., pp. 135-46;

*Prendete la camicia (lunga) tre braccia
poiché deve indossarla la nostra sposa,
poiché deve indossarla questa nostra sposa.
E prendete il busto col giacchetto,
e è ricamato fino.
E la sposa nostra signorina⁸.*

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

SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata. La tradizione musicale di San Costantino Albanese e riferimenti a quella di San Paolo Albanese*, cit., pp. 151-57; DORSA, *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria Citeriore*, cit., pp. 83-87; BRONZINI, *Letto e camera nuziale*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., pp. 346-49. Carpitella e de Martino a Ururi (Campobasso) hanno trascritto un canto recitato durante l'allestimento del letto nuziale: *E zëmra ime rri qet qet / e zë-zëmra ime / e zëmra ime rri qet qet – e. / Bum. / E na do nismi ktë banget / e na e na do nismi / e na do nismi ktë banget – e. / Bum. / E ç'isht i vogël ki shtrat / e ç'isht e ç'isht i vogëli / e ç'isht i vogëli ki shtrat – e. / E ç'isht i larti i lart shum / e isht {e isht_ i lart} i lartëz / e isht i larti i larti shum – e. / E njera mot një djal burr / e njera e njera motë / e njera mot një djal burr – e. / Bum (E il mio cuore sta in silenzio / e il mio cuore / e il mio cuore sta in silenzio. / Bum. / E noi vogliamo cominciare questo banchetto / e noi vogliamo cominciare / e noi vogliamo cominciare questo banchetto. / Bum. / E come è piccolo questo letto / e come piccolo / e come è piccolo questo letto. / Ed è alto assai / ed è alto / ed è alto assai. / E fino all'anno prossimo un bimbo maschio / e fino all'anno prossimo / e fino all'anno prossimo un bimbo maschio. / Bum)*, in *Musiche tradizionali del Molise. Le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese (1954)*, cit., pp. 131-32.

⁸ PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, cit., p. 328; l'autore recupera il testo, registrato a Ururi (Campobasso), da CIRESE, *I canti popolari del Molise con saggi delle colonie albanesi e slave*, Nobili, Rieti 1957, II, p. 165.

*e nusja jone
e nusja jone i' sinjurine*⁹.

*O compagne, e voi vicine,
le sue chiome pettinate,
mollemente le intessete,
e a palla le intrecciate
nelle bianche fettucine;
alcun filo non svellete
perché l'ora infausterete*¹⁰.

*Krehn'je mir nusen hadhjar,
mos i shkulli ndonj fill
se vjen dhëndrri e na vret*¹¹.

*Një e diel matinatë
dua ta krehënj bukur bukur
te këta leshë të bukurith
si më lidhe duarzit*¹².

*Kori i II-të I gravet (Secondo coro di donne)
Ju po, skoke e gjitone,*

⁹ *Prendetela la camicia di tre brazze (misura lineare di circa 55 cm.) / prendetela la camicia / prendetela la camicia di tre brazze / che deve metterla la nostra sposa / che deve metterla / che deve metterla questa nostra sposa. / Prendetelo il bustino con il giacchetto / prendetelo il bustino / prendetelo il bustino con il giacchetto / ed è ricamato finemente / ed è ricamato finemente / ed è ricamato / ed è ricamato finemente / e la nostra sposa è signorina / e la nostra sposa / e la nostra sposa è signorina (Ururi, Campobasso), in *Musiche tradizionali del Molise. La registrazione di Diego Carpitella e Alberto Cirese (1954)*, cit., p. 117.*

¹⁰ I versi sono stati estrapolati da *Siedi sposa avventurata* (vv. 7-13), in PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, cit., p. 331. La comunità arbëreshe non viene riportata, perché la stessa fonte utilizzata da Profeta omette di trascriverla. Si può quindi ipotizzare che il canto godeva di una larga diffusione tra gli italo-albanesi, vd. anche A. SCURA, *Gli Albanesi in Italia e i loro canti tradizionali*, Tocci, New York 1912, p. 205.

¹¹ *Pettinate bene la sposa leggiadra, / non strappatele nemmeno un capello, / altrimenti lo sposo ci uccide (Somenat dita m'u di, Stamattina se fatto giorno, vv. 12-14)*, in *Cultura popolare a San Cosmo Albanese*, a cura dell'Amministrazione comunale e della Fondazione "G. De Rada", 2005, p. 17.

¹² *Una domenica mattina / voglio pettinarla ben bene / e in questi bei capelli / come mi legasti le mani (San Nicola dell'Alto, Crotona)*, in *Musiche arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella e Ernesto de Martino (1954)*, cit., p. 123.

*krighëni mîr këshetëthin,
piksënia bute, bëni pâl,
mos i këputëni ndonj' fill
t'e varesinj këjo ghër¹³.*

I primi due canti, provenienti da Ururi (Campobasso), sono quasi identici, anche se *E mirrni linjëzënë tre brac* (*Prendetela la camicia di tre brazze*) ripete più volte gli stessi versi. Oggetto del canto sono alcune parti del costume nuziale: la lunga camicia e il bustino ricamato. La scelta di riportarli entrambi non è dovuta al contenuto, perché simili sotto questo aspetto, ma alla loro trascrizione. Giuseppe Profeta riporta il testo arbëresh direttamente in lingua italiana, omettendo di trascrivere la versione originale, sicuramente disponibile¹⁴; Ernesto de Martino e Diego Carpitella, avendo effettuato personalmente sul campo la registrazione, secondo la prassi, offrono entrambe le versioni: arbëreshe e italiana. Nei versi *O compagne, e voi vicine* e *Krehn'je mir nusen hadhjar* (*Pettinate bene la sposa leggiadra*) il motivo è sempre la vestizione della sposa, con particolare riferimento all'acconciatura dei capelli (*këshët*). Il cantore si rivolge direttamente alle compagne della ragazza, che devono aiutarla a pettinarsi i capelli secondo la tradizione; la lunga chioma verrà raccolta nella *keza*. Si invitano poi le amiche a non provocarle sofferenza nel raccogliere la lunga chioma; infatti, ancora oggi alcune donne anziane di queste comunità ricordano che quel tipo di acconciatura a volte poteva provocare dolore. I versi, *O compagne, e voi vicine*, estrapolati da un canto più ampio, di cui non si conosce il luogo d'origine, ruotano intorno alle amiche della sposa, mentre quest'ultima non compare. In tale momento del rito è necessario esaltarne la bellezza, poiché subito dopo dovrà incontrare lo sposo e gli invitati. La stessa esortazione si ritrova nel coro *Ju po, skoke e gjitone*, recitato da alcune donne, che assistono e accompagnano con il canto la sposa. I versi appartengono

¹³ *Voi, quindi, compagne e vicine, / pettinate bene la sua treccia, / intesetela morbidamente e annodatela a palla, / non torcetele nemmeno un capello, / che non abbia a provare fastidio* (*Erth ghera çë vete nuse, È giunta l'ora che te ne vai sposa*, vv. 10-14), in BERISHA, *Antologji e poezisë gojore arbëreshe*, cit., pp. 206-07. Berisha nelle ultime pagine dell'antologia (pp. 354-55) elenca le fonti utilizzate (*burimet e shfrytëzuar*) per la stesura dei canti; i versi in questione sono stati estrapolati da un lungo canto pubblicato in *Rapsodie di un poema albanese*, cit., pp. 55-56.

¹⁴ Tutti i canti popolari arbëreshë, trascritti da Profeta nella sua raccolta, sono presentati direttamente nella traduzione italiana, cfr. PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, cit., pp. 328-39.

a un lungo carme, trascritto per la prima volta da De Rada, di cui si trovano tracce in testimoni successivi. Se la vestizione della sposa arbëreshe occupa un ruolo fondamentale nelle fasi del rito, tanto da essere descritta nei particolari in numerose poesie, la stessa attenzione non si registra nei canti popolari dell'Italia meridionale: dalle raccolte consultate non è emerso un solo esempio dedicato alla preparazione della sposa.

Un motivo molto diffuso, almeno nella tradizione italiana, è quello del corredo, inserito quasi sempre all'inizio dei canti incentrati sulla partenza dolorosa. È stato osservato che il corredo occupa l'inizio della poesia nelle versioni più antiche, mentre si sposta all'interno nei testi rielaborati recentemente; nei testimoni più datati è formulato con un solo verso, seguito da un secondo, dove si spiega la causa per cui si deve preparare il corredo, «perché è giunta l'ora di partire». Questo verso è rintracciabile in tutta l'area di diffusione del motivo e in quasi tutte le lezioni; e può quindi ritenersi una delle forme più antiche¹⁵:

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 38-39. Profeta ricostruisce il senso pratico, coreografico, affettivo attribuito al corredo all'interno del rito delle nozze: «Subito dopo aver invocato la sposa, il cantore la prega di affrettarsi a mettere in ordine il corredo perché è giunta l'ora di partire. Il corredo ha nel matrimonio agreste valore pratico, nel senso che esso rientra nella costituzione di una prima base economica della nuova famiglia, ma anche un importante ruolo coreografico, in quanto il trasporto del corredo («carriagge») rappresenta una cerimonia nuziale di grande rilievo e spiccata vistosità. Basti pensare al letto matrimoniale allestito sopra le casse della biancheria sul dorso di una mula. Nell'uso abruzzese, la sposa, prima del giorno delle nozze, prepara il suo corredo e lo mette dentro le casse, che saranno poi trasportate in casa dello sposo; ed ecco che il poeta parla della preparazione del corredo e, siccome questa è una delle prime operazioni che preludono la festa nuziale, ecco che nel canto è messa in genere all'inizio. Il corredo ha anche un valore affettivo, in quanto il più delle volte è stata la giovinetta stessa che con lunghi anni di lavoro ha tessuto, cucito e ricamato le stoffe e i capi della biancheria, alla quale resta anche legato un senso di orgoglio personale della famiglia. Il tema del corredo quindi è quasi sempre presente nelle serenate di «partenza», occupando spesso [...] i primi versi; ma nel canto scherzoso sulle nozze, esso assume maggiore rilievo e diventa [...] anche motivo di contrasto nella famiglia della sposa» (*ivi*, pp. 186-87). Il corredo ha anche un valore economico in Molise; infatti, si poteva assistere alla sua valutazione: «Preparato il corredo, si passava alla sua valutazione con l'aiuto di una persona esperta e di un addetto ad annotare tutto su una carta privata, necessaria in caso di morte del marito per far rientrare nella casa di origine la dote. L'atto veniva steso presso il notaio soltanto quando c'erano anche beni immobili [...] Quando, però, la sposa godeva di un certo benessere, otto giorni prima o il giovedì precedente la domenica delle nozze si esponeva il corredo, che poi veniva portato a casa dello sposo da donne che, in fila indiana, avanzavano lentamente con ceste in testa piene di biancheria ben

*Tu, Mataleja, accùngiti i pann,
ca è menuta l'ora che te n'ha da jeri¹⁶.*

*Cara Signor', accùngete le panne,
ca è mmenute l'ore pe ppartire¹⁷.*

*Ggiuvenettelle, accùncete le panne,
ch'è menute l'ore de lu parti¹⁸.*

I pochi versi decontestualizzati evidenziano due momenti importanti, fortemente legati tra loro: la preparazione del corredo e il conseguente distacco dalla casa paterna della ragazza. Il cantore non si sofferma a descrivere dettagliatamente le varie parti del corredo, si limita invece a citarlo in apertura del canto, come se volesse ricordare alla sposa l'imminenza della sua partenza. Sembra quasi un'espressione rituale consolidata nel tempo, a cui si fa ricorso per dare l'avvio al canto, che sviluppa poi altri motivi; questa ipotesi potrebbe essere confermata dalla ripetizione degli stessi versi negli esempi riportati. Nella tradizione arbëreshe non si incontra il riferimento al corredo all'inizio del canto; lo si ritrova quando ormai si è sviluppato ed è, come in questo caso, un pretesto per ritardare la partenza della giovane:

*Kori i gravet (nga mbrënda)
Qeti, shokë, se ësht e zën;
kemi shqëndezit ndë fñj,
kemi bukësit te furri;
sa t'nxjermi, e prana vjen¹⁹.*

disposta e legata con nastri [...] A sistemare il corredo nella casa degli sposi ed a preparare il letto nuziale provvedevano nei paesi albanesi le ragazze, quale buon augurio per il loro futuro; in molti paesi molisani, invece, erano addette a tale compito le donne anziane, che escludevano nel modo più assoluto le giovani», in TROMBETTA, *Identità e momenti di vita contadina nel contesto socio-economico-culturale molisano*, in EAD., *Mondo contadino d'altri tempi. I costumi del Molise*, cit., pp. 83-84.

¹⁶ *Tu, Maddalena, preparati il corredo / perché è giunta l'ora che te ne devi andare* (Palena, Chieti, 1871), in *Canti popolari delle province meridionali*, cit., I, p. 193.

¹⁷ *Cara Signora, preparati il corredo, / perché è giunta l'ora di partire* Carabba, Lanciano 1880, in G. FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, Carabba, Lanciano 1880, p. 302.

¹⁸ T. MARINO, *Francavilla nella storia e nell'arte*, Ricci, Chieti 1896, p. 410.

¹⁹ Coro di donne (da dentro) *Tacete, compagni, che è occupata: / abbiamo i panni nel bucato, / abbiamo i pani nel forno; / appena li toglieremo verrà* (Erth gheha çë vete nuse, *È giunta l'ora che*

Alcuni canti italo-albanesi, a differenza di quelli italiani di cui si hanno pochi esemplari, nella trascrizione sono stati scanditi secondo l'ordine di chi li recita: cori di donne e uomini, che alternandosi toccano più motivi del rito matrimoniale. *Qeti, shokë, se ësht e zën* e i versi seguenti sono la risposta del coro femminile a quello maschile, dove si giustifica il ritardo della sposa con il bucato ancora da lavare. Se negli esempi precedenti il corredo è un pretesto per sollecitare la partenza, qui avviene il contrario: le amiche della ragazza invitano gli amici dello sposo, che fungono da coro maschile, a tacere, perché la sposa è impegnata e non può ancora riceverli. Il bucato non ancora terminato è semplicemente un pretesto escogitato dalle donne per ritardare l'incontro degli innamorati; anche l'attesa degli invitati rientra nel rito, e le donne, abili nell'improvvisare i canti, la giustificano con gli ultimi compiti che la sposa deve assolvere prima di lasciare la casa paterna.

4.2. Il "rapimento della sposa": tonalità elegiaca del pianto rituale

Volendo continuare a seguire le diverse fasi del rito, riflesse nelle azioni della ragazza e in quelle dei familiari prima di allontanarsi definitivamente dalla sua abitazione, di cui si trovano tracce anche nei canti popolari, s'incontra la benedizione della figlia:

*Abbiti la benedizione tu, o figlia
vanne come il sole quando esce.
I nostri nomi nei tuoi figli
si ripetano, e sieno onorati,
quando noi saremo trapassati²⁰.*

Gra e burra (për prindët)
Paç uratën ti, o bilë,

te ne vai sposa, vv. 40-43), in BERISHA, *Antologji e poezisë gojore arbëreshe*, cit., p. 210; questi versi sono inseriti in una lunga poesia, *Canto del lievito*, già pubblicata in *Rapsodie di un poema albanese*, cit., p. 57.

²⁰ I versi estrapolati da un canto più lungo provengono da una comunità italo-albanese della Calabria (*Rondinella dal bianco becco*, vv. 38-42), in A. DE GUBERNATIS, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, E. Treves & G. Editori, Milano 1869, p. 131.

si të t'Inzoti edhe tonën:
le zakonezit çë ke
e më mirr ata çë gjën
tek shpia ku vete nuse
çë do bëfshë të pastë hjë;
ëmrat tanë ndër tu bji
të përthënë na bëfshin nderë²¹.

Nisu bil somenat
me furtun e me urat
prindët urat t'japen shum
Krishti ka t'e t'jar furtun²².

Le tre formule di benedizione trascritte in tre diversi periodi, 1869 (*Abbiti la benedizione tu, o figlia*), 1959 (*Paç uratën ti, o bilë*) e 1963 (*Nisu bil somenat*), esprimono tutte lo stesso concetto, con gli stessi versi rintracciabili nelle prime due poesie, dove compare la richiesta di dare i nomi dei genitori della sposa ai propri figli. Non si conoscono le località in cui sono stati recuperati tutti i testi. *Nisu bil somenat* è stato registrato a Santa Sofia d'Epiro; è lo stesso curatore della raccolta dell'antologia a riportare il luogo d'origine, mentre per gli altri non si può ipotizzare nessuna provenienza. La formula, trascritta in diversi periodi, può essere considerata di larga diffusione tra gli arbëreshë d'Italia per la continuità con cui è stata recitata dai cantori. Se la benedizione della sposa nei testi è attribuita ai genitori, nella realtà è il poeta che si fa portavoce dei loro sentimenti, o meglio in questo caso il coro di uomini e donne.

La benedizione della sposa è presente anche nella cultura popolare italiana; come nelle poesie arbëreshe non occupa tutto il testo, ma è concentrata in pochi versi, posti quasi sempre nella parte centrale della composizione:

²¹ Coro di donne e di uomini (per parte dei genitori) *Come ti benedice il nostro cuore, / ti benedica, o figlia, anche il Signore; / lascia i costumi che hai / e prendi quelli che ritroverai / nel nuovo tetto che ti accoglie sposa; / t'esalti l'opra tua in ogni cosa, / e i nostri nomi nei figli tuoi / perpetuati, sian d'onore a noi (Ulu nuse, e lumja nuse, Siedi [sposa], sposa avventurata [beata], vv. 67-74), in G. FERRARI, Rapsodie e scene di vita degli Albanesi di Calabria, Tipografia SCAT, Cosenza 1959, pp. 43-45.*

²² *Parti figlia stamattina / con fortuna e benedizione / i genitori di danno molte benedizioni / Cristo ti deve dare fortuna (Santa Sofia d'Epiro, Cosenza, 1963), in BELLUSCI, Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi gojore, cit., p. 136.*

Ju patre je jettò la benezzone:
– vattinni, figlie, nch' il tuo propri' amore –.
La mamma je jettò l'acqua sant:
– vattinni, figlie, nch' il tuo propri' amant²³.

Lu patre li gettò la bbindizione:
– vattine, figghi, ca jete u ti propri amori –.
La mamma li gittò l'acqua sante:
– vattinne, figghi, ca iè u ti propri amante –²⁴.

Tu Matalaja accunciti i panni e Ué, Caterine <accùngiti li panne> provengono da Abruzzo e Basilicata e, come nella tradizione arbëreshe, sviluppano lo stesso contenuto. Sembra quasi una formula, identica in diverse regioni dell'Italia centro-meridionale, di cui il poeta conosce perfettamente la struttura e si limita a inserirla nel momento opportuno del rito. Confrontando i testi delle due culture, è evidente che entrambe, almeno per quanto concerne la benedizione, si servono di un registro linguistico consolidato nel tempo; si distinguono invece per la forma con cui viene espressa.

Nelle poesie italo-albanesi non è presente l'intensa partecipazione emotiva riscontrabile in quelle italiane: i genitori benedicono la sposa, senza intervenire direttamente. Nei due gruppi di versi, estratti dai canti di Palena (Chieti) e Matera, i coniugi si alternano per offrire l'ultimo saluto alla figlia sotto forma di benedizione. Entrambi fanno uso di una terminologia molto simile a un addio o a un allontanamento, individuabile nelle due forme verbali: *jettò* (*gettò*) e *vattinni* (*vattene*), pronunciate prima dal padre e poi ripetute dalla madre. Se i versi non fossero introdotti dalla benedizione, si potrebbe ipotizzare che i genitori intendano allontanare la figlia dalla loro casa, piuttosto che augurarle un futuro felice con lo sposo. Forse questo aspetto della benedizione può sottendere il forte legame familiare; di conseguenza, potrebbe esprimere il dolore dei genitori nel vedersi portare via la figlia dallo sposo, chiamato in entrambe le versioni con l'epiteto di "amante". Non sempre, infatti, la nuova coppia andava

²³ *Il padre le diede la benedizione:* / – «va, o figlia, con il tuo amore» –. / *La mamma le mandò addosso l'acqua santa:* / – «Va, o figlia, con il tuo amante» – (*Tu Matalaja accunciti i panni*, vv. 5-8, Palena, Chieti, 1871), in *Canti popolari delle province meridionali*, cit., I, p. 194.

²⁴ *Il padre le diede la benedizione:* / – va', o figlia, col tuo amore. / *La mamma le buttò l'acqua santa:* / va', o figlia, col tuo amante (*Ué, Caterine <accùngiti li panne>*, vv. 3-6, Matera 1943), in BRONZINI, *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., p. 307.

ad abitare in un luogo vicino alla famiglia della sposa e, quindi, non si potevano agevolmente frequentare.

Ormai manca poco al definito abbandono della casa paterna e la sposa si accinge a salutare i genitori e a chiederne il perdono; come si può desumere dai versi, questo momento è caratterizzato da intense emozioni:

*Giacché tu sposa devi andare
lascia l'attaccamento a tuo padre,
lascia l'attaccamento a tua madre,
e prendi l'affezione all'innamorato*²⁵.

– *Poiché sposa tu devi andare
il ricordo a chi vuoi lasciarlo?
– Voglio lasciarlo a mamma mia.
– Mamma il ricordo non lo vuole,
perché vorrebbe la sua figlioletta*²⁶.

*Zitta, sposa, non piangere!
Chè, come sei la dove tu vai,
tu trovi sangue tuo e trovi parenti.
E che ha la sposa e che ci piange?
Perché vuole il padre (e) non lo ha (più)*²⁷.

1° Coro

*Prendi, sorella mia, prendi commiato
dalle compagne tue, dal vicinato.*

[...]

2° Coro

(per la sposa)

*Che ho fatto e dal tuo seno, o madre mia,
e dal tuo focolar mi scacci via*²⁸?

*Prendi tu, dunque, sorella mia,
prendi il saluto dalle compagne,*

²⁵ CIRESE, *I canti popolari del Molise con saggi delle colonie albanesi e slave*, cit., p. 165.

²⁶ Ivi, p. 165.

²⁷ *Giro tondo*, vv. 2-6, ivi, p. 182.

²⁸ *Siedi, sposa avventurata* (vv.72-73; 76-77), in SCURA, *Gli Albanesi in Italia e i loro canti tradizionali*, cit., p. 205.

dalle compagne e dalle vicine.

[...]

Che ti ho io fatto, o madre mia,
e mi rimuovi dal tuo seno,
dal tuo seno, e dal tuo focolare²⁹?

Moj ti, nuse, zonja nuse,
t'erdh hera ç' vete nuse.

Somenat çë re mbë këmb,
mirr lliçenxjen e sat ëm.

E sat'ëmi edhe t'it et,
motr' e vëllezervet,
shok' e gjitonavet.

Kur vjen e t' puthen jot ëm
lot't kan të t'ven mbë këmb.

Kur vjen e t' puthen it at,
bil, të jep tij at urat.

Çë t'bëra tij, mëma ime,
se më nxier ka gjiri it?

Çë t'bëra tij, tata ime,
se më nxier ka vatra joite³⁰?

Il saluto è introdotto con diverse formule: tutte però mettono in evidenza l'imminente partenza e la necessità della sposa di affrettarsi, perché insieme con il corteo nuziale dovrà raggiungere la chiesa. Solo di alcuni testimoni si conosce la comunità di provenienza, come *Giacché tu sposa devi andare* (Montecilfone, Campobasso), *Poiché sposa tu devi andare* (Ururi, Campobasso), *Giro tondo* (Montecilfone), *Somenat dita m'u di, Stamattina s'è fatto giorno* (San Cosmo Albanese, Cosenza). *Rondinella dal bianco collo*

²⁹ *Rondinella dal bianco collo*, vv. 30-32; 35-37, in DE GUBERNATIS, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, cit., p. 133. Gli stessi versi sono stati riportati anche da BERISHA in *Antologji e poezisë gojore arbëreshë*, cit., pp. 211-12, che cita da De Rada (*Rapsodie di un poema albanese*, cit., p. 58).

³⁰ *Sposa, nobile sposa, / è l'ora delle nozze. / Ti sei destata stamattina / per prendere commiato da tua madre, / da tua madre e da tuo padre, / dalle sorelle e dai fratelli, / dalle compagne e dalla vicine. / Quando verrà a baciarti tua madre, / le lacrime ti coleranno fino ai piedi. / Quando verrà a baciarti tuo padre, / figlia, ti darà la benedizione. / Che ti ho fatto di male, o madre, / per scacciarmi dal tuo seno? / Che ti o fatto di male, o padre, / per scacciarmi dal tuo focolare? (Somenat dita m'u di, Stamattina s'è fatto giorno, vv. 18-32, *Cultura popolare a San Cosmo Albanese*, cit., pp. 17-18).*

potrebbe provenire dalle comunità italo-albanesi della Calabria, in quanto il testo arbëresh, da cui sono stati estrapolati i versi, è inserito non solo nella *Storia comparata degli usi nuziali in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, pubblicata nel 1896 da Angelo De Gubernatis, ma anche nelle *Rapsodie di un poema albanese* di De Rada, date alle stampe nel 1866: entrambi in quel periodo si interessarono di folklore e, a partire dagli anni Settanta del secolo XIX, intrattennero una corrispondenza proprio sulla cultura popolare arbëresh³¹.

Il cantore o le donne e gli uomini del coro, alternandosi nel canto, invitano la sposa a lasciare i luoghi della sua infanzia e introducono altre figure: la madre, il padre, i fratelli, le amiche e il vicinato. Per la ragazza il momento più commovente è vissuto quando si accinge a ricevere il saluto dei genitori: in *Somenat dita m'u di* si descrivono le ultime ore trascorse dalla donna nella casa paterna ed è interessante notare come in questo canto, a differenza degli altri, non solo le vengono date delle indicazioni precise, ma, quando dirà addio alla madre, dovrà accompagnare il saluto con le lacrime: *lot't kan të t'ven mbë këmb (le lacrime ti coleranno fino ai piedi)*. Il pianto invocato dal cantore, oltre a descrivere la commozione, deve mettere in risalto il dispiacere della ragazza nell'attimo in cui bacerà la madre. Nei versi successivi, la sposa interroga entrambi i genitori, chiedendo perché la stanno allontanando, accrescendo ulteriormente lo stato di agitazione: *Çë t'bëra tij, mëma ime, / se më nxier ka gjiri it? / Çë t'bëra tij, tata ime, / se më nxier ka vatra joite? (Che ti ho fatto di male, o madre, / per scacciarmi dal tuo seno? / Che ti o fatto di male, o padre, / per scacciarmi dal tuo focolare?)*. Nella cultura popolare il pianto, per la frequenza con cui ritorna nei canti, costituisce una sequenza tradizionale del rito³². Se nelle lezioni più arcaiche è solo sottinteso, «ma vibra sommessamente in tutta la tonalità elegiaca del canto», diventa più insistente nelle versioni recenti e rielaborate, presentandosi sotto diverse forme: pianto della sposa, della madre, delle sorelle, delle mura della casa e (come sospiro) delle porte; lo

³¹ Per il carteggio tra De Rada e De Gubernatis, cfr. I. C. FORTINO, *Girolamo De Rada ad Angelo De Gubernatis*, in *Omaggio a Girolamo De Rada*, in «Microprovincia», gennaio-dicembre 2003, 41, pp. 179-255.

³² Ernesto de Martino ha potuto osservare «come è scomparso il lamento rituale della sposa prima di lasciare le case dei genitori (tracce di quest'ultimo costume sono reperibili nelle colonie albanesi calabro-lucane)», in DE MARTINO, *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Boringhieri, Milano 1975, pp. 73-74.

stesso intervento delle lamentatrici di professione nel rito nuziale è documentato anche nell'Italia meridionale³³. De Gubernatis individua questa usanza in Italia, in Grecia, in Albania, tra gli Slavi, e – dopo aver precisato che la cerimonia è viva in Sardegna, presso il Lago Maggiore, nella valle d'Andorno, a Monte Cretese dell'Ossola, nell'Abruzzo, nell'Arpinate (a questi luoghi si possono aggiungere le comunità arbëreshe d'Italia) – afferma che l'origine del pianto rituale deve ricercarsi nell'uso tradizionale della simulazione del *rapimento della sposa*, diffuso presso i popoli antichi e moderni³⁴.

³³ Cfr. PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, cit., pp. 223–24. Secondo Profeta il pianto della sposa non scaturisce solo dalla sua commozione, ma è richiesto dal rito, come poi dimostra con un esempio tratto da alcuni versi di un canto di Montefiascone: «Ha veramente il pianto della sposa, al di là della sua giustificazione umana e psicologica, altre motivazioni, che lo fanno diventare così frequente e quasi indispensabile nel rito nuziale? Nel rifacimento di Montefiascone della partenza, a un certo momento il poeta dice alla sposa: *Se pianger non potrai con dolo ar petto, / buttale quattro lacrime pe dispetto*. È chiaro che la parola *dispetto*, inserita nel verso per compiacere l'accordo di clausola, non ha il significato che ad essa si dà comunemente, e deve essere intesa come se volesse dire: O sposa, anche se non ne senti la necessità, piangi per convenienza, così come vuole l'usanza» (ivi, pp. 224–59).

³⁴ Ivi, p. 226. Anche la sposa arbëreshe deve commuoversi il giorno del matrimonio e deve rispettare il cerimoniale: «il pianto si presenta in forma quasi di stretta cantillazione. Ogni frase del testo verbale, che non segue una precisa regola metrica e consiste in invocazioni ai propri genitori o ad altri membri della famiglia, veniva eseguito in forma di cantillazione su una sola nota. [...] La cantillazione di tanto in tanto era interrotta da singhiozzi, veri o simulati. L'esecuzione avveniva a mezza voce, lontana dal canto a voce lacerata e dalle fioriture melismatiche tipiche di altri repertori. Come pianto nel complesso è poco verosimile e la spiegazione di questo sta proprio nel suo valore rituale: il pianto della sposa, secondo uno schema valido anche per il lamento funebre e tanti altri fenomeni, tra i quali i canti a contrasto e le maledizioni lanciate tramite il canto, trasferiva su un piano rituale-simbolico, sdrammatizzandolo, un evento che affrontato nella sua cruda realtà poteva anche risultare traumatico. La separazione della sposa dai propri genitori era di fatto assai dolorosa [...] Il matrimonio equivaleva quindi anche all'abbandono di un mondo certo e sicuro per andare incontro all'incerto [...] La carica fortemente emotiva del distacco veniva quindi neutralizzata attraverso un rigoroso rituale e non ammetteva trasgressioni [...] anche il dolore della sposa, che poteva essere più o meno intenso a seconda delle situazioni, veniva regolamentato attraverso dei canoni esecutivi. Se la sposa non seguiva questi canoni e piangeva in altro modo (è fuori discussione il fatto che la sposa dovesse piangere) quantunque fosse in realtà assai addolorata, poteva apparire insensibile nei confronti dei genitori, o addirittura apparire insensibile» (SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata. La tradizione musicale di San Costantino Albanese e riferimenti a quella di San Paolo Albanese*, cit., pp. 77–78). Vd. anche BRONZINI, *Lamento funebre e matrimonio rivelatori di un arcaico sistema di vita, con cui rimangono strettamente connessi*, in *Id.*, *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., pp. 6–8.

La stessa tipologia di versi si riscontra nella cultura italiana, con esempi provenienti dall'Umbria e dalla Sicilia:

*La spose se ngenocchie m-mezz'a la case;
ndarà ccercà perdon'a mmamm'e ppatre.*

*La spose se ngenocchie m-mezz'a le scale;
ndarà ccercà perdon'a ssor'e ffrate.*

*La spose s'arevold'a ppjed'a la ruve;
ndarà ccercà perdon'a un'a une.*

*La spose s'arevold'a ssanda Marije;
ndarà ccercà perdon'a la cumbagnije.*

*La spose s'arevolde m-bacce m-bacce:
oh bbona casa mijie, ca ji te lasce!*

*La spose s'arevold'a ssanda Necole:
sacce che llasce e ne zacce che ttrove³⁵!*

Mi spartu di mè matri a vintun'annu.

Mi nni vaju, mammuzza, e chiù nun tornu³⁶.

Nel lungo testo, *Cara Signor'*, *accùngete le panne* (Lanciano, Chieti), tutte le azioni della ragazza ruotano intorno al saluto delle persone care, non separate dai luoghi familiari: ogni componente della famiglia o amico è collocato, insieme con la sposa, in un determinato spazio; le stesse chiese della Madonna e di San Nicola sono ricordate nel momento dell'abbandono definitivo da parte della ragazza. La descrizione minuziosa delle azioni e la consapevolezza di sapere cosa si sta lasciando, in contrapposizione al futuro incerto, mancano nella tradizione arbëreshe, dove i testi ruotano sempre intorno alla sposa, con una sua forte partecipazione emotiva; solo

³⁵ *La sposa s'inginocchia in mezzo alla casa, / andrà a cercare perdono alla madre e al padre. / La sposa s'inginocchia in mezzo alle scale, / andrà a cercare perdono a sorelle e fratelli. / La sposa si volta indietro fino in fondo alla strada, / andrà a cercare perdono a tutti, uno a uno. / La sposa si gira indietro presso la chiesa di Santa Maria; / andrà a cercare perdono a tutto il corteo. / La sposa si rivolta a faccia a faccia (del corteo): / o buona casa mia ecco che ti lascio! / La sposa si gira indietro presso la chiesa di Santa Nicola: / so quel che lascio e non so quel che trovo! (Cara Signor', accùngete le panne, vv. 6-16, Lanciano, Chieti, 1880), in FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, cit., p. 302. Il testo veniva recitato la sera che precede l'arrivo della sposa a casa dello sposo.*

³⁶ *M'hannu mannatu un canistri di guai*, vv. 18-19. Il gruppo di versi è stato registrato a Naso (Messina), cfr. G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, «Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane», Torino-Palermo 1889, II, p. 90.

in *Somenat dita m'u di* è ricordato il focolare domestico. Il canto di Lancia-
no si chiude con un verso dedicato al destino: *sacce che llasce e ne zacce che
ttrove! (so quel che lascio e non so quel che trovo)*³⁷, tipico delle composizioni
che cantano la partenza dolorosa. Gli ultimi esempi riportati in arbëresh
e in dialetto rientrano appunto in questo genere, molto diffuso nell'area
meridionale, tendente a oscurare la gioia che dovrebbe accompagnare la
sposa e i suoi familiari per il lieto evento. Il matrimonio, in questo caso,
diventa un avvenimento poco gioioso; prende il sopravvento la nostalgia,
nata dalla consapevolezza di lasciare gli affetti più cari. La sposa si avvia
verso un nuovo destino, vede sotto una nuova luce la casa paterna, che le
dà un senso di sicurezza: «appare non solo come una entità di pietra, [...] ma
come un palpitante focolare d'affetti, attorno al quale la vita diventa
più buona e quieta». I due sentimenti: sicurezza degli affetti, che sta per
lasciare, e dolore, per doverli lasciare, coesistono nella sposa³⁸.

³⁷ Il verso trova un giusto commento nell'interpretazione di Profeta, che riesce a coglierne l'aspetto sentimentale accanto a quello logico: «il significato strettamente logico dell'espressione: «sacci che lasse e nun sacci che trove!» non si addice certamente a una sposa, che ha scelto la sua strada sentimentale con ponderazione. È vero che in ogni futuro c'è l'imponderabile e l'ignoto, e nel futuro del matrimonio di una giovane ce né parecchio. Ma un'espressione simile posta proprio alla fine di un canto nuziale, è veramente triste, se viene accettata, nella sua più stretta significazione logica. Questa espressione, che ha [...] l'andatura del proverbio, va presa qui, sotto l'aspetto sentimentale anziché sotto l'aspetto logico. Non è una professione di pessimismo della sposa. È solo l'inserimento di una nota convenzionale nella gamma dei sentimenti nuziali; nota che ha il suo fondamento anche nel sentimento popolare, che assume qui la veste di un motivo più gnomico che lirico, più di ossequio alla saggezza tradizionale, che di immediata espressione di sentimenti personali. D'altra parte in alcune altre lezioni la frase si ripete quasi identica; ma essa è posta in bocca al cantore o, [...] al coro, e non alla sposa. L'espressione [...] appare nella sua prima parte non solo piena di saggia riflessione, ma anche liricamente valida, in quanto «sacci che lasse» riassume non soltanto il sapere e quindi la saggezza che fa perno alla parola «sacci» (io so), ma anche tutto un mondo di persone care e di affetti a stento racchiusi nel giro di poche e quasi reticenti parole «che lasse» (che cosa e chi lascio). In quel «che», sono pudicamente nascosti tutti i volti delle persone care, che nel nido familiare hanno riscaldato col loro affetto l'animo della giovinetta, e tutte le cose care della casa paterna», in PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, cit., pp. 201-02.

³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 198-99.



Matrimonio italo-albanese, San Demetrio Corone (CS)

4.3. *La felicità coniugale: simboli e metafore della gioia e della bellezza degli sposi*

Lasciata la casa paterna, la sposa, dopo la cerimonia nuziale, è introdotta nella sua nuova casa; ad accoglierla sarà la suocera. Anche questo incontro rientra nel rito e, di conseguenza, trova riscontro nei testi popolari di entrambe le culture³⁹. Nella tradizione arbëreshe non si trovano molti testimoni che rappresentano questo motivo; la ragione può essere individuata sia nei pochi testi a disposizione, sia, e soprattutto, nella ripetizione quasi identica del motivo, che, se da un lato limita la comparazione, dall'altro, sta a indicare la stabilità e la continuità della conservazione di pochi canti, ripresi e mantenuti immutati nel tempo, nonostante la trasmissione orale. I pochi versi di cui disponiamo non ne impediscono però l'analisi:

Gjithë bashkë
Se ti zonzjë e shegë e pjekur
dil mb'udhë tue hajdhepsur,
e m'i ec përparani.
Shtronji mëndafsh për nënë këmbë,
brez t'artë shtyri ndër xerke
e m'i lidh e m'i shtërngo⁴⁰.

Mir se vjen pjot allegri
vjen me kët t'madhe kumbanji
duelli dielli me hare
mir se vjen im bir me time re
rroçi e gëzoçi
e maj mos u martoçi⁴¹.

³⁹ Cfr. ANGARANO, *Riti nuziali in Calabria*, in ID., *Vita tradizionale dei contadini e pastori calabresi*, cit., p. 106; DORSA, *La tradizione greco latina negli usi e nelle credenze della Calabria Citeriore*, cit., pp. 86-87; BRONZINI, *Ricevimento della suocera*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., pp. 326-28.

⁴⁰ Tutti insieme, O tu, signora suocera, matura melograna, / scendi in strada e appressati / al loro incontro; serici / tappeti stendi sotto i loro piedi / e una cintura d'oro / getta al collo e avvincili (Ulu nuse, e lumja nuse, Siedi sposa, sposa avventurata [beata], vv. 92-97) in FERRARI, *Rapsodie e scene di vita degli Albanesi di Calabria*, cit., pp. 44-45. Lo stesso canto si ritrova anche in SCURA, *Gli Albanesi in Italia e i loro canti tradizionali*, cit., p. 205.

⁴¹ Ben venuta piena di allegria / vieni con questa grande compagnia / spuntò il sole con gioia / benvenuto figlio mio con la mia nuora / che possiate vivere e gioire / mai più risposarvi (Santa

Entrambi i testi, da cui sono stati tratti i versi, *Ulu nuse, e lumja nuse* (*Siedi sposa, sposa avventurata [beata]*) e *Mir se vjen pjot allegri* (*Ben venuta piena di allegria*), provengono dalla Calabria; del secondo si conosce con precisione il luogo di trascrizione: Santa Sofia d'Epiro (Cosenza). Tra la registrazione del primo e del secondo canto intercorre un cinquantennio, essendo *Ulu nuse, e lumja nuse*, riportato anche nella raccolta, *Gli Albanesi in Italia e i loro canti tradizionali*, curata da Antonio Scura agli inizi del Novecento. La distanza temporale tra i due testi acquista ancora più importanza, se si osserva che, nel primo, il verso incipitario è dedicato all'incontro con la suocera, definita *shegë e pjekur* (*matura melograna*), a cui segue l'invito di raggiungere gli sposi e di avvolgere intorno al loro collo una cintura d'oro, questo gesto è simbolo dell'unione coniugale; ancora oggi in alcune comunità italo-albanesi sopravvive questa usanza. *Mir se vjen pjot allegri* è stato recitato, negli anni Sessanta del secolo scorso, da una donna, su richiesta di Antonio Bellusci; il testo è stato poi inserito nella *Antologji arbëreshe*. Lauretta Fabbricatore ricorda la suocera scendere dalle scale di casa sua, accoglierla con parole di gioia e invitare gli sposi a non risposarsi, a non lasciarsi mai. In entrambi i testimoni, a differenza di altri motivi, domina la gioia, espressa direttamente dalla suocera, a cui spetta il compito di accogliere nella nuova casa la coppia.

Il motivo dell'incontro con la suocera è rappresentato da un numero ristretto di esempi anche nella tradizione dei dialetti italiani; come in arbëresh, la sposa viene ricevuta amorevolmente dalla madre dello sposo:

*Esci la sòcera su e se l'ambraccia:
 – chi sci bonvenuta, sta nora mia,
 ch'è vute la sorte di sposà mio figlio.
 Ecchi, la nora me, mo ti done
 la catenine e la fed' al tuo core.
 Quest'è l'augurio che io vi denghe,
 di starvene tranquille allegramente⁴².*

Sofia d'Epiro, Cosenza), in BELLUSCI, *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi goiore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale*, cit., p. 141.

⁴² Il lungo testo, da cui sono stati estrapolati i versi dedicati all'incontro con la suocera, è stato trascritto da Giuseppe Profeta nel 1962 a Bisenti (*Vi so venute a ffa sta serenata*, vv. 42-49, Teramo, 1962), l'autore della raccolta ci fornisce anche il nome dell'informatore: Francesco Frja; cfr. PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, cit., p. 125.

Ora ben vegna la vostra vinuta!
Quantu v'aviti fattu disiari!
E quando vadi la vostra vinuta,
non vadi un viceré cu li so' pari.
La vostra facci mai non si tramuta,
è sempri comu un'aquila riali;
la mè casuzza, chi era scurata,
la to prisenza l'ha fattu lustrari⁴³.

Vi so venute a ffa sta serenata è stato trascritto a Bisenti (Teramo) e rientra nei canti popolari italiani, ma è molto simile nel finale a *Mir se vjen pjot allegri*, registrato a Santa Sofia d'Epiro (Cosenza), in quanto entrambi nell'ultimo verso augurano agli sposi di trascorrere il resto della loro vita insieme: *di starvene tranquille allegramente* (Bisenti), e *maj mos u martoçi (mai più risposarvi*, Santa Sofia d'Epiro); cambiano le parole, rimane identico il messaggio. Non dissimile dalla tradizione italo-albanese è la gioia con cui la suocera si avvia a ricevere la nuora; se in *Ulu nuse, e lumja nuse* il legame tra la nuova coppia è simboleggiato da una cintura d'oro che avvolge entrambi, in *Vi so venute a ffa sta serenata* si fa riferimento solo alla donna e in particolare a una catenina d'oro. Ricco di nuovi spunti è il testo siciliano di Naso, *M'hannu mannatu un canistri di guai*, in cui la gioia della suocera per l'arrivo della sposa non può essere messa a confronto con nessun altro evento; come avviene spesso nei canti popolari, si tende a esagerare con i paragoni, per rendere ancora più veritieri i sentimenti vissuti dai protagonisti: in questo caso particolare, neanche la venuta di un viceré può reggere il confronto con la sposa⁴⁴.

Accanto ai canti o gruppi di versi che ritraggono la sposa nei diversi momenti del rito, seguendone tutte le tappe fondamentali, con puntuali riscontri con i suoi stati d'animo, nella poesia popolare si trovano richiami anche agli sposi, presentati questa volta insieme. La donna occupa uno spazio significativo in molti testi, mentre all'uomo sono riservati dei brevi riferimenti, riscontrabili in particolare quando sta per giungere nella

⁴³ *M'hannu mannatu un canistri di guai*, vv. 31-38. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, cit., p. 91; i versi sono stati estrapolati da un canto più ampio proveniente da Naso (Messina).

⁴⁴ Giuseppe Profeta dedica un'intera sezione all'*Incontro con la suocera*, vd. PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, cit., pp. 313-16.

casa dei suoceri per incontrare la sua futura sposa (questo almeno nella tradizione arbëreshe):

Kori i burravet (nga jashtë)
 Ma ti, zot'e dhëndërrth,
 mos më ec ni trëmburith;
 se ngë vete të luftiosh,
 po më vete të rrëmbesh
 atë kriemollëzën,
 atë mespurtekëzën⁴⁵.

Per quanto riguarda i dialetti delle diverse aree regionali, i canti, dove compare lo sposo, non sono incentrati sulla sua figura; spesso si limitano invece a esaltare la bellezza della sposa, a rendere omaggio ai suoi genitori, perché hanno dato la vita alla donna amata, o a lamentarsi, in quanto i futuri suoceri non vogliono ancora concedergli la mano della figlia; questi sentimenti sono espressi direttamente dall'uomo o da chi ne fa le veci⁴⁶. Tornando ai pochi testimoni, concentrati su entrambe le figure, a differenza di molti dei motivi esaminati, è stato possibile rintracciare un esempio dove compaiono solo gli sposi:

Somenatë dita m'u di
 nusja është një koqe shege
 e dhëndërri është një mal me dega⁴⁷.

Somenat dita m'u di,
 nisni nusen me lleghri.
 Nusja ë një koqe sqini,
 dhëndrri ë një gur mullini.

⁴⁵ Coro di uomini (da fuori) *Ma tu, signore e sposo, / non andare ora timido, / che non vai a combattere, / ma vai a rapire / la fanciulla dal volto come mela, / dalla vita sottile* (Erth ghera çë vete nuse, È giunta l'ora che tu te ne vai sposa, vv. 44-49) in BERISHA, *Antologji e poezisë gojore arbëreshe*, cit., pp. 210-11, i versi erano stati già stati trascritti da De Rada (*Rapsodie di un poema albanese*, cit., p. 57).

⁴⁶ Cfr. PROFETA, *Canti dello sposo*, in ID., *Canti nuziali del folklore italiano*, cit., pp. 246-49.

⁴⁷ *Stamattina s'è fatto giorno / la sposa è un chico di granata / lo sposo è un monte di rami* (San Demetrio Corone, Cosenza, 19 aprile 1954), in *Musiche arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*, cit., pp. 131-32; il testo rientra nel rituale di nozze e veniva cantato prima che la sposa si recasse in chiesa.

Nusja ë një koqe sheg,
dhëndrri ë një mal me deg.
Për sa fjeta më ka dardha,
një qind vjet ndër të bardha!
Për sa fjeta më ka sqini,
mai skuqartur kin të rrini⁴⁸!

Anche se apparentemente simili, almeno nei versi iniziali, i due canti, differiscono per il modo in cui poi si sviluppano; se il breve testo, *Somenatë dita m'u di (Stamattina s'è fatto giorno)*, trascritto a San Demetrio Corone (Cosenza), si limita esclusivamente alla bellezza dei due giovani, il secondo, *Somenat dita m'u di (Stamattina s'è fatto giorno)*, a sua volta proveniente da San Cosmo (Cosenza), è molto simile al primo esempio; anzi, il verso di apertura è identico. Segue, poi, come nel primo testo, la descrizione della bellezza degli sposi, ma la novità è rappresentata nella parte finale: per augurare un futuro felice si fa ricorso al numero delle foglie di un pero; ovviamente sono tantissime e, di conseguenza, dovrebbero indicare tutta la vita, come del resto recita il verso successivo: per cento anni. Altro particolare interessante è il modo in cui viene dichiarato questo desiderio; non è espresso direttamente, ma attraverso una particolare espressione: *të bardha (in abito da festa)*, contrapposto al nero (*i zi*), nella cultura arbëreshe, oltre a indicare il colore, in senso figurato assume altri significati: lugubre, triste, defunto, misero e infelice. Il canto di San Cosmo è una delle poche poesie che non è limitato una fase del rito nuziale, ma si concentra esclusivamente sugli sposi; per il suo valore poetico non sembra essere un testo improvvisato da un cantore. La cura nella composizione delle rime ne è un chiaro esempio; né si trovano lemmi estranei al contesto, come spesso accade nei canti popolari. Tutta la poesia è costruita intorno alle piante e ai frutti, compresi gli stessi sposi: la donna è *koqe sheg (chicco di melagrana)*, l'uomo è *mal me deg (un monte frondoso)*. Senza dubbio questo è uno dei testi meglio costruiti sul rito nuziale: si augura un futuro felice e lungo alla nuova coppia con semplicità, ispirandosi a metafore tratte dal mondo naturale.

⁴⁸ *Stamattina s'è fatto giorno, / preparate lietamente la sposa. / La sposa è una bacca di lentisco, / lo sposo è una macina da mulino. / La sposa è un chicco di melagrana, / lo sposo è un monte frondoso. / Per quante foglie ha il pero, / cento anni in abito da festa. / Per quante foglie ha il lentisco / mai dovrete stare disgiunti*, in *Cultura popolare a San Cosmo Albanese*, cit., p. 17.

Composizioni simili si trovano anche nei dialetti regionali, in particolare in Calabria e in Sicilia:

*La zita è bella, già vui lu sapiti,
ma di lu zitu non vi lamentati*⁴⁹.

*Lu zitu pari un suli risblinmenti,
e la zita 'na greca di Livanti*⁵⁰.

*La zita è 'na stridduzza stralucenti,
lu zitu eni un Grecu di Livanti*⁵¹.

Se almeno uno tra gli esempi italo-albanesi (*Somenat dita m'u di*, trascritto a San Cosmo Albanese) svolge il tema della bellezza degli sposi in tutta l'estensione della poesia, lo stesso motivo non è ravvisabile nei testimoni dei dialetti meridionali: tutti i versi riportati appartengono a canti augurali ed elogiativi⁵². Come si può osservare, in *Vinimu mu cantamu a chisti ziti* (Gerace, Reggio Calabria), *E cu saluti a sti ziti 'ccillenti* (Palermo) e *Nutizia mi dunanu l'aggenti* (Patti, Messina), agli sposi sono dedicati due versi, quasi sempre collocati al centro del canto. Anche qui si attinge dalla stessa fonte per lodare la loro bellezza: la natura. Con un nuovo particolare, entrambi appaiono al cantore come *e la zita 'na greca di Livanti* e *lu zitu eni un Grecu di Livanti*: la presenza di questi due versi in più testimoni potrebbe dimostrare una diffusione ben consolidata nel territorio siciliano; il cantore, che li conosceva a memoria, li inserisce nella parte centrale del canto, costruito con la stessa rima.

Avendo seguito i diversi momenti della cerimonia nuziale, con la descrizione della bellezza degli sposi si conclude la comparazione tra le due culture. Nel rito delle nozze si possono individuare anche canti che per tradizione vengono recitati in altri contesti; dove mancano testi specifici,

⁴⁹ *Vinimu mu cantamu a chisti ziti*, vv. 2-3, in LOMBARDI SATRIANI, *Canti popolari Calabresi*, «Biblioteca delle tradizioni popolari calabresi», II, p. 404; il canto è stato trascritto a Gerace (Reggio Calabria).

⁵⁰ *E cu saluti a sti ziti 'ccillenti*, vv. 2-3, in PITRÈ, *Canti popolari siciliani raccolti e illustrati*, Luigi Pedone-Lauriel, Palermo 1870, I, p. 319; il testo è stato registrato a Palermo.

⁵¹ *Nutizia mi dunanu l'aggenti*, vv. 5-6, *ibidem*; la poesia proviene da Patti (Messina).

⁵² Cfr. PROFETA, *Canti augurali ed elogiativi*, in ID., *Canti nuziali del folklore italiano*, cit., pp. 250-73.

si è provveduto a sostituirli con altri. Un esempio emblematico è il canto di *Cecilia*⁵³, appartenente al repertorio dei testi del carcere⁵⁴: la sua diffusione è attestata in tutto il paese, escluse le isole⁵⁵; forse proprio questa diffusione capillare ne ha permesso l'utilizzo in un contesto del tutto diverso da quello usuale. Di tutte le versioni disponibili si trascrive quella proveniente dalla Calabria, rientrando nelle regioni prese in considerazione.

La triste vicenda narrata nel canto di *Cecilia* non trova nessun punto d'incontro con le poesie fin qui esaminate. La donna sacrifica il proprio onore nel tentativo di salvare la vita del suo uomo, che è stato imprigionato:

– *Signoro kapitane,*
tu famma 'nu fagore,
teng'a Peppino 'm pergiona,
lu vogli a llibertà –.
– *Citto, Cicilia bella,*
tu citta, e nnom piangida,
dormo 'na nottò ko' mmia,
Peppin'a llibertà –.
– *Ji vad'alli kancella,*
lo vad'a ddomandare,
s'a mmi mi dà permessa
a dormira kon te.
Signoro kapitana,
prapar bella stanzaia
ko' 'nnu bellu lettina,
cci andam'a rriposà' –.
Kuand'era mmezzannotta,
Cicilia sopsirave.
– *Kkid aj, Cicilia bella,*
ke piang'e ssospiro? –
– *Tengu 'na lanç'al kú/òra,*

⁵³ Ivi, p. 146.

⁵⁴ T. SCAPPATICCI, *Il carcere nei canti popolari*, Guida, Napoli 1980, pp. 117-19.

⁵⁵ Cfr. VETTORI, *Canti popolari italiani*, cit., pp. 226-28, l'autore riporta tre diverse versioni, tutte simili tra loro, raccolte rispettivamente ad Asti, Pallestrina (Venezia) e l'ultima in una località non definita della Toscana; *Musiche tradizionali del Molise. La registrazione di Diego Carpitella e Alberto Cirese (1954)*, cit., pp. 109-10 (Fossalto, Campobasso, 1 maggio 1954); ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., pp. 160-62, la trascrizione del testo è stata effettuata ad Alessandria del Carretto (Cosenza).

teng'a Ppippina 'm pergione,
teng'a Ppippina 'm pergione,
lo vogli a llibertà⁵⁶

La storia di Cecilia ricorda per alcuni particolari la *Tosca* di Giacomo Puccini: la protagonista perde il suo amante, Mario Cavaradossi, nonostante il patto di concedersi al capo della polizia pontificia, Scarpia, poi da lei pugnalato.

Quello che è avvenuto con il canto di *Cecilia* nella poesia popolare italiana trova il suo corrispettivo in arbëreshe con la canzone di *Costantino il piccolo*, recitata durante l'esecuzione della *vallja* (danza) nella settimana che precedeva il matrimonio, ma anche in altre occasioni⁵⁷. Il testo risulta diffuso in molte comunità arbëreshe, di cui ancora oggi si conosce la

⁵⁶ Si riporta la trascrizione dell'intero canto: *Intra 'na muntagnella / ce stano tre sorella, / Cicilia è la più bella, / m''à ffatt'ennamorà. / Passi 'nnu zappatore / kki ssi kiama Peppina, / e il capitano maggiore / l''à messo alla pergiò'. // Bangiorno la matina, / t'affacci allu balkona, / vidend'el tuo Pippina, / lo andàvano a ffocilà'. / – Signoro Kapitana, / tu m'aj bon tradita, / mi' onori t'aj pigliato, / Peppino fucilà' –. / – Citto Cicilia bella, / tu citta, e nnon piangida, / tenent'e kkapitana / son tutt' marit'a te –. / – Signoro kapitana, / volevi far 'na tomba / tracinti metri 'n fonda, / miso totti lli donna / bellina kome me. / Voleri far 'na tomba / tracinti metri galto, / fattu 'na skrittura / ku leggi la mia sventù'. / Tu mi s'on fila d'ora, / arivederci, amora, / arivederci, amora, / non ci vediamo più – (In una montagnella / ci son tre sorelle, / Cecilia è la più bella, / mi ha fatto innamorare. / Passa uno zappatore, / che si chiama Peppino, / e il capitano maggiore / l'ha messo in prigione. / – Signor capitano, / tu fammi un favore, / ho Peppino in prigione, / lo voglio in libertà –. / – Zitta, Cecilia bella, / tu zitta e non piangere. / Dormi una notte con me, / Peppino ha libertà –. / – Io vado alle carceri, / gli vado a chiedere / se mi dà il permesso / di dormire con te. / Signor capitano, / prepara una bella camera / con un bel lettino, / andiamo a riposarci –. / Quand'era mezzanotte, / Cecilia sospirava –. / Che hai, Cecilia bella, / che piangi e sospiri? – / – Ho una lancia al cuore, / ho Peppino in prigione, / lo voglio in libertà –. / Buongiorno la mattina, / ti affacci al balcone, / e vedi il tuo Peppino, / lo vanno a fucilare. / – Signor capitano, / tu mi hai ben tradita, / il mio onore ti sei preso, / Peppino fucilato –. / – Zitta, Cecilia bella, / e non piangere, / tenenti e capitani / son tutti mariti a te –. / – Signor capitano, / vorrei fare una tomba / profonda trecento metri, / e metterci tutte le donne / belline come me. / Vorrei fare una tomba / altra trecento metri / con una scritta / per leggere la mia sventura. / Tu sei un filo d'oro, / arivederci amore, / arivederci, amore, / non ci vedremo più –), *ibidem*.*

⁵⁷ Uno studio attento sull'uso del canto di *Costantino il piccolo* si trova in *Musiche tradizionali del Molise. La registrazione di Diego Carpitella e Alberto Cirese (1954)*, cit., pp. 47-48, dove si fa notare, attraverso la citazione di altre fonti (valga per tutti CIRESE, *I canti popolari del Molise con saggi delle colonie albanesi e slave*, cit., II, pp. 134-49, Cirese colloca il testo tra i *Canti d'amore e di nostalgia*) come questa poesia popolare venisse recitata anche in altri contesti.

storia⁵⁸. Tra i testi registrati in diverse località italo-albanesi dello stesso canto, si riporta quello trascritto da Nicola Scaldaferrì a San Costantino Albanese in provincia di Potenza:

*Kostantini voglith
çi u rrit e u bë i madh
tri dit dhënderr i ri
e m'zu guerrza
e m'vate n'guerrzën
e m'la nusjen.
Atjè mbet shum mot
mbet nënd vjet
nënd muaj e nënd dit.
Kur u rrin nënd dit
aì më lshoj një shërtim
u pirgëgj një zot i madh
tha çil ndër ju më shertoj
më shërtoj aì Kostantin
çi ke ti Kostantin e më shërton
ajò e bukura ime
sëmenat vë kuror
vë kuror me t'fjerezít.
Kallaru n'stalëzét
zglidh kalthin më t'mir
bieri bir e bieri m'for
vete e gjën tek vë kuror.
Më vate n'stalëzét
zglodh kalthin të shper
ngaça ngaça asaj udh
u kuqar me nj'kollogrek.*

⁵⁸ *Musiche tradizionali del Molise. La registrazione di Diego Carpitella e Alberto Cirese (1954)*, cit., p. 119 (Ururi, Campobasso); SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata. La tradizione musicale di San Costantino Albanese e riferimenti a quella di San Paolo Albanese*, cit., pp. 126-29 (San Costantino Albanese, Potenza); *Musiche arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*, cit., pp. 107-10 (Pallagorio, Crotone); BERISHA, *Antologji e poezisë gojore arbëreshe*, cit., pp. 318-25 (l'autore non cita la comunità di provenienza); BELLUSCI, *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi gojore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale*, cit., pp. 172-75 (il canto è stato ritrovato manoscritto nella casa di Vincenzo Dorsa a Frascineto (Cosenza), ma non si può attribuire la paternità al Dorsa, in quanto da un'analisi del dialetto in cui è stato scritto risale a un periodo precedente).

*Ku vete ti kollogrek
vete të gaminisjëm
çi ë nova çë m'ke
sod marren t'im re
kush ë jat re
ë nisja Kostandin.
Bieri bir e bieri m'fort
vete e gjën tek vë kuror.
Ti ni priru prap
se t'bukuren na vem e marmi
e m'e pruar jatin.
Ngaça ngaça asai udh
më të vate mbë titjë
u kuqar me nj'kollosheshe.
Ku vete ti kollosheshe
vete të graminisjëm
çi ë nova çë m'ke
sod marren t'im re
kush ë jat re
ë nusja Kostandin.
Bieri bir e bieri m'for
vete e gjën tek vë kuror.
Ti ni priru prap
se t'bukure na vem e marmi
e m'e pruar jëmën.
Ngaça ngaça asai udh
më të vate mbë tutjë
u kuqar me nj'kollogrek.
Ku vete ti kollogrek
vete të gramisjëm
çi ë nova çë m'ke
sod marren t'im kunat
kush ë jat kunat
ë nusja Kostandin.
Bieri bir e bieri m'for
vete e gjën tek vë kuron.
Ti ni priru prap
se t'bukuren na vem e marmi
e m e pruar t'vllathín.
Ngaça ngaça asai udh
më të vate mbë tutjë*

u kuqar me nj'kollosheshe.
Ku vete ti kollosheshe
vete të graminisjëm
çi ë nova çë m'ke
sod marren t'im kunat
kush ë jat kunat
ë nusja Kostandin.
Bieri bir e bieri m'for
vete e gjën tek vë kuron.
Ti ni priru prap
se t'bukuren na vem e marrmi
e m'e pruar t'motrën
e m'i pruar gjith nanë.
Ngaça ngaça asaj udh
m'arrivoj n'qaczet
e m'lidhi kalthin
e m'i hiri m'kish nanë.
Mos m'domi për kumbar
po kam t'jem u nun i par.
Ju prifta e ju bular
ju nun e ju t'par
Kostandin kuror e par
se ti e imia je
e një t'puthur ka u ke⁵⁹.

⁵⁹ Costantino giovinetto / che è cresciuto e diventato grande / tre giorni sposo novello / e scoppiò la guerra / e andò in guerra / e lasciò la sposa. / Lì stette per molto tempo / vi stette per nove anni / nove mesi e nove giorni. / Trascorsi i nove giorni / emise un sospiro / rispose un grande signore / disse chi di voi ha sospirato / ha sospirato Costantino / cos'hai tu Costantino e sospiri / la mia bella / stamattina scambia le corone / scambia le corone con un altro. / Scendi nella stalla / scegli il cavallo migliore / sprona figlio sprona con forza / la troverai che scambia le corone. / Andò nella stalla / scelse il cavallo veloce / cammina cammina su quella strada / si incontrò con un monaco. / Dove ti rechi o tu monaco / vado a buttarmi nel burrone / quale sventura ti ha colpito / oggi si sposa mia nuora / chi è tua nuora / è la sposa di Costantino. / Sprona figlio sprona con forza / la troverai che scambia le corone. / Tu ora torna indietro / che la bella noi andiamo a prendere / e riportò indietro il padre. / Cammina cammina su quella strada / andando più in là / si incontrò con una monaca. / Dove vai o tu monaca / vado a buttarmi nel burrone / quale sventura ti ha colpito / oggi si sposa mia nuora / chi è tua nuora / è la sposa di Costantino. / Sprona figlio sprona con forza / la troverai che scambia le corone. / Tu ora torna indietro / che la bella noi andiamo a prendere / e riportò indietro la madre. / Cammina cammina su quella strada / andando più in là / si incontrò con un monaco. / Dove ti rechi o tu monaco / vado a buttarmi nel burrone / quale sventura ti ha colpito / oggi si sposa mia cognata / chi è tua cognata / è la sposa di Costantino. / Sprona figlio

Il lungo canto di *Costantino il piccolo* testimonia la parola data alla sposa (*besa*) e la fedeltà dei coniugi, anche se, dopo nove anni, nove mesi e nove giorni di assenza del marito, la donna poteva nuovamente sposarsi, così come recita il canto; ma Costantino torna dalla guerra allo scadere del tempo, mantenendo fede alla promessa le impedisce di contrarre un nuovo matrimonio. Interessante è poi la simbologia legata al numero 3 e al suo multiplo: dopo 3 giorni dalle nozze lascia la sposa per partecipare alla guerra, le promette di fare ritorno prima che trascorranò 9 anni, 9 mesi e 9 giorni; allo scadere dei 9 anni, dei 9 mesi e dei 9 giorni si precipita in chiesa e si fa riconoscere dalla donna. Con questi ultimi due canti, di Cecilia e di Costantino, si è voluto mettere in evidenza come nei testi nuziali, così ben consolidati e definiti nel tempo, è sempre possibile trovare degli esempi, recitati non solo durante lo svolgimento del rito matrimoniale, ma anche in altre occasioni.

*sprona con forza / la troverai che scambia le corone. / Tu ora torna indietro / che la bella noi andiamo a prendere / e riportò indietro il fratello. / Cammina cammina su quella strada / andando più in là / si incontrò con una monaca. / Dove ti rechi o tu monaca / vado a buttarmi nel burrone / quale sventura ti ha colpito / oggi si sposa mia cognata / chi è tua cognata / è la sposa di Costantino. / Sprona figlio sprona con forza / la troverai che scambia le corone. / Tu ora torna indietro / che la bella noi andiamo a prendere / e riportò indietro la sorella / e li riportò così indietro tutti. / Cammina cammina su quella strada / arrivò nella piazza / legò il cavallo / entrò nella chiesa. / Mi vorreste per paraninfo / ma devo essere io il primo paraninfo. / Sacerdoti e gentiluomini / paraninfi e parenti / Costantino fu la prima corona / perché tu sei mia / e un bacio da me avrai (San Costantino Albanese, Potenza), in SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata. La tradizione musicale di San Costantino Albanese e riferimenti a quella di San Paolo Albanese*, cit., pp. 126-29.*

IL LAVORO DAI CAMPI ALLE FABBRICHE, ALLE TERRE LONTANE.
I PRESTITI LINGUISTICI DELL'ITALIANO REGIONALE

5.1. *I braccianti e il tramonto del sole: la sofferenza dell'attesa*

Le classi subalterne, grazie al canto, hanno da sempre espresso i loro sentimenti, adattandolo di volta in volta alle diverse occasioni in cui veniva eseguito. Accanto ai momenti solenni, come nascita e matrimonio, numerosi sono i componimenti eseguiti durante le ore lavorative. La poesia popolare, che va sotto il nome di canto del lavoro, ha la duplice funzione sia di rendere meno faticosa l'attività che si sta svolgendo, sia di comunicare pensieri non altrimenti esprimibili, tollerati solo perché cantati; in questo secondo caso, si può anche trattare di canti di protesta o sociali, tendenti a mettere in risalto la fatica a cui sono sottoposti i lavoratori. Se queste poesie accompagnano la fatica dell'uomo, non sempre sono di lavoro o sul lavoro; a volte possono trattare dell'amore, dell'emigrazione, della vita dei santi, narrare storie di violenza e di sangue¹.

¹ Cfr. ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., pp. 72-73. Roberto Leydi mette in evidenza l'ampiezza dei canti che vengono definiti del lavoro o sul lavoro, spesso senza fare una precisa distinzione tra le due categorie: «Quella dei cosiddetti "canti di lavoro" è una categoria assai ampia e (come tutte le categorie che dall'esterno sono state adottate per la classificazione di materiale comunicativo popolare) in parte arbitraria. Infatti si è soliti far rientrare sotto la definizione di "canti di lavoro" non soltanto quei canti specifici che vengono utilizzati per ritmare il lavoro (soprattutto collettivo), ma anche quelli che sono destinati ad accompagnare o alleviare la fatica e la noia del lavoro, individuale e collettivo. Mentre i canti del primo tipo hanno strutture ritmiche e di impianto generale in diretta corrispondenza con le precise necessità funzionali cui sono destinati, i secondi non sono definibili entro schemi altrettanto rigidi, anche se una connessione fra "gesto" e "canto" esiste pure in essi, riferiti come sono, comunque, al ritmo più o meno obbligato di movimenti corporali sostanzialmente periodici. In generale, però, la latitudine di scelta ritmica e strutturale dei canti non destinati a ritmare un lavoro, ma soltanto accompagnarlo o



Lavoro nei campi, Mongrassano (CS)

Appare evidente, quindi, la ricchezza dei motivi, ma anche la forte componente sociale rintracciabile nei canti espressi durante l'attività lavorativa.

Quasi tutte le raccolte riportano testimoni registrati all'aperto (*all'aria*)², anche se non mancano canti, soprattutto femminili, legati alle mansioni domestiche³. La presenza di raccolte dedicate al lavoro femminile, non ne esclude altre con esempi eseguiti da donne e da uomini o da entrambi i sessi. L'espressione *all'aria* indica i canti recitati in campagna nei suoi spazi estesi, dove i contadini si ritrovano a lavorare spesso intere giornate per la mietitura, per la pulitura e la raccolta dei covoni di grano, la zappettatura, la raccolta dei cereali, la vendemmia, la raccolta delle olive e della legna, e per ogni altra attività svolta in comune. Il ritrovarsi, a volte per lunghi periodi, nello stesso luogo e con le stesse persone, con le quali si condivideva la fatica, favoriva i rapporti sociali, rafforzati dal recitare insieme gli stessi canti. Le esecuzioni non avvenivano solo nel cosiddetto luogo di lavoro; spesso il canto accompagnava i braccianti anche lungo il percorso che li separava dalla campagna e, quando poi rientravano nelle loro abitazioni, in questa occasione, poteva essere inteso come una segnalazione dell'imminente ritorno ai propri cari, rimasti in paese.

Accanto alle esecuzioni canore del mondo contadino, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, si inizia a porre l'attenzione sui canti di fabbrica, considerati come naturale evoluzione dei componimenti dei contadini. In questo periodo, si verifica, infatti, un vero e proprio esodo dalle zone rurali verso le città; di conseguenza, inizia quella fase che in breve tempo, grazie alle trasformazioni introdotte dalle nuove tecniche, porterà alla lenta scomparsa di quei canti ritmici di lavoro, comunissimi

alleviarlo è molto più grande che non quella dei canti con una funzionalità ritmica assoluta. Per questo la categoria dei canti di lavoro non ritmici (o meglio, non strettamente ritmici) è vastissima e non delimitabile e in essa rientrano canzoni le più diverse per tipo, metro e contenuto. Per pura convenzione pratica si suole restringere l'area dei canti di lavoro non ritmici a quei canti nei cui testi ricorrono riferimenti di lavoro e alla condizione di lavoro», in LEYDI, *I canti popolari italiani*, cit., p. 294.

² Cf. *I "canti" di Raffaele Lombardi Satriani. La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese*, cit., p. 58.

³ BELLUSCI, *Il telaio nei testi originali arbëreshë*, Tipografia Aldo Aiello, Cosenza 1977. Il testo raccoglie molti canti di diverse comunità italo-albanesi, eseguiti dalle donne nelle ore trascorse accanto al telaio; va ricordato anche un altro lavoro prettamente femminile, quello delle mondine, limitato soprattutto all'Italia settentrionale, vd. F. CASTELLI-E. JONA-A. LOVATTO, *Senti le rane che cantano. Canzoni e vissuti popolari delle risaie*, Donzelli, Roma 2005.

in Italia e in tutta Europa⁴. La fabbrica diventa fonte d'ispirazione non solo per le composizioni orali, circoscritta alle classi meno abbienti, con il conseguente passaggio dai campi alle industrie; numerosi sono, infatti, gli operai che si sono cimentati nella scrittura, dando vita a un nuovo genere: la letteratura di fabbrica, dove spesso a scrivere i romanzi non sono più gli scrittori di professione, ma gli stessi lavoratori, a volte privi di quelle competenze necessarie per la stesura di un testo, ma fortemente motivati dal desiderio di far conoscere le esperienze vissute in questo nuovo ambiente, percepito spesso come straniante⁵. Non si poteva non fare un breve riferimento a questa evoluzione del canto popolare; i canti di fabbrica restano tuttavia esclusi dall'analisi di questo lavoro, in quanto non rientrano nell'antica tradizione popolare connessa al cosiddetto ciclo della vita, che qui si segue per dare un ordine alla molteplicità di testimoni.

Tornando ai canti del lavoro, espressione dei braccianti, non è possibile rintracciare differenze tra le due culture analizzate, arbëreshe e italiana, in quanto queste esecuzioni non rientrano all'interno di un rito, scandito da regole precise e, quindi, rintracciabile anche nella poesia popolare, fungono invece da semplice accompagnamento. Anche in questo caso, si procederà comunque a una comparazione tra le due espressioni popolari, cercando di mettere in evidenza le affinità e le differenze dei motivi rintracciati nei testi.

Le ristrettezze economiche costringevano spesso le classi subalterne, prive di poteri, a lavorare presso i grandi proprietari terrieri, i quali spesso, come dimostrano numerosi componimenti, diventavano oggetto e motivo delle composizioni:

*Ti patrùn mos na bëj mostranxa
veru shoh se vate herà⁶.*

⁴ Cfr. *Cultura di base in fabbrica*, Edizioni Bella Ciao, Milano 1975.

⁵ Cfr. E. ZOLLA, *Industria e letteratura*, in ID., *Eclissi dell'intellettuale*, Bompiani, Milano 1959; G. MANACORDA, *Letteratura e industria*, in ID., *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Editori Riuniti, Roma 1967, pp. 353-67; A. GRANESE, «La spartenza è pena»: scrittori ribelli e graffiti "selvaggi" tra lingua e dialetto, in ID., *Le occasioni del Sud. Civiltà letteraria dall'Ottocento al Novecento*, Edisud, Salerno 2003, pp. 148-83.

⁶ *Tu padrone non farci rimostranze / vedo che davvero è passata l'ora* (Frasinetto, Cosenza, 1954), in *Musiche arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*, cit., p. 142; il canto veniva eseguito da voci femminili durante la mietitura.

*Allegru, shok, se vate hera
e kët patrumin e zë vrera
ma dielli vate Sullarënxë
moj patrun, mos ki më sprënx
dielli vate e nëng e më
aren s'e fernojmi më
llaudharmi Krishtin për sot
se aren e bëmi manat⁷.*

In entrambi i testimoni, provenienti dalla stessa località, trascritti però in anni diversi (Frascineto, 1954 e 1968), il lavoro è scandito dal passare delle ore. Se nel primo, *Ti patrun mos na bëj mostranxa* (*Tu padrone non farci rimostranze*), emerge, da parte dei contadini, la consapevolezza di dover avere dal padrone il permesso per poter abbandonare i campi, nel secondo, *Allegru, shok, se vate hera* (*Con allegria compagni perché se ne andata l'ora*), non sentono più la necessità di chiedere il suo consenso per tornarsene a casa: sostengono, infatti, che non è loro la colpa del lavoro non finito, ma della progressiva scomparsa della luce diurna e, quindi, del tramonto del sole; inutili sono le sue lamantele, poiché si deve ormai rimandare tutto al giorno successivo. Sembra quasi che i contadini, consapevoli dell'impossibilità di continuare a lavorare, si prendano gioco dell'uomo. Nel testo è interessante notare come già a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso la lingua arbëreshe iniziava a perdere la propria terminologia, attingendo sempre più spesso dalla lingua italiana; si noti, infatti, che l'espressione corretta di padrone in arbëreshe è *zot, nikoqir*, mentre *patrun* è un prestito dalla lingua italiana.

Gli stessi canti si trovano nella traduzione italiana; si riportano due esempi provenienti dalla Puglia e dalla Calabria:

*Padrone mio, te vojo arrechire,
padrone mio, te vojo arrechire,
come nu cane i vò fatijà,
come nu cane i vò fatijà.*

⁷ *Con allegria compagni perché se ne andata l'ora / e questo padrone lo prende il dispiacere / ma il sole se ne andò a S. Lorenzo / moj [mio] padrone non avere più speranza / il sole se ne andò e non c'è più / la messe non la finiamo più / lodiamo Cristo per oggi / perché la messe la faremo domani* (Frascineto, Cosenza, 1968), BELLUSCI, *L'amore in rapporto agli astri ed ai fenomeni meteorologici nella poesia popolare arbëreshe*, in «Lidja», XXI, 43, 2000, p. 1493.

Quando sbajo damme li botte,
vojo la morte, nun me caccià.
Tengo tre fiji, vojono lu pane,
chi ci lu dà e lu tata⁸.

Kii ttènədə'stu patrunə mijə,
kke stad amar'amara?
Pikkí si stújdə ll'ú/əcci
kki'llu makkatura? –
Risponna llu patruni
kki' 'nnu suspir'amara:
– Aj, ka si nn'è statə
la jurnat' 'i goja –.
– Non cangə, patrunə mijə,
non cangə nona,
ka kuilli k'onn 'ama fattə goj
lu facimi kraja –.
Risponne llu patrunə
kə' 'nnu surris'amara:
– Timpi pirdutə
non si guadagni mmaja –.
– Nuj əmə fattə
kom all'unna dillu mara,
ma 'stu patrunə nostrə
non s'akkuntentə mmaja.
Oj patruni mijə,
non gi sta' tanti 'nkagnata,
ka nuj la jurnata
l'ami fatta sana sana.
Nonn əmi stati nuj
kki t'ami lasciata,
m'è statə lu soli
k'è ttramuntata –.
Risponne lu patruni
kki' 'nna dolča parola:
– E ggiami, jettaticillo
'n'ata favəçatə.

⁸ VETTORI, *Canti popolari italiani*, cit., p. 80, l'autore ha riscontrato la diffusione della prima strofa in tutta l'Italia meridionale, vd., ad esempio, i *Canti popolari dell'isola d'Ischia*, a cura di G. Algranati, Il Fuidoro, Napoli 1957.

A vuvij 'na favəçatə
no' bb'è nmenta.
'U laurilli mija
vad'avanta⁹.

Il canto pugliese (Apricena, Foggia), *Padrone mio, te vojo arricchire*, sembra essere quasi uno sfogo del cantore, in quanto mette in luce le difficoltà economiche del contadino, disposto a sottoporsi a dure fatiche, pur di non perdere il proprio lavoro; non teme le eventuali punizioni, nel caso non dovesse svolgere correttamente il compito affidatogli, avendo la piena consapevolezza che proprio il suo continuo impegno rappresenta l'unica fonte di sostentamento per tutta la sua famiglia. Questo canto, grazie alla libertà espressiva di cui godono le composizioni popolari, evidenzia la triste condizione sociale ed economica delle classi subalterne, costrette ad accettare spesso ogni sorta di sopruso pur di non perdere il proprio lavoro. Oltre *Kii ttènəðə'stu patrənə mija* (*Che ha questo padrone mio*), simile nel contenuto ai due canti italo-albanesi, a Nocera, in provincia di Cosenza, sono stati trascritti altri due testi: uno, *Oj kuillu patrənə miju, nobil'e ggalanta* (*O quel padrone mio nobile e galante*), recitato sempre dai contadini, scherzando questi invitano il padrone a offrire loro da bere; l'altro, *Mititurə, kki jətəs ə mitennə* (*Mietitori, che andate a mietere*), eseguito invece dal proprietario terriero, chiede ai mietitori di lavorare presso il suo podere, promettendo di non licenziarli, una volta terminata la mietitura. Questo canto risulta interessante, non solo perché non è eseguito da contadini, ma soprattutto perché fornisce alcune informazioni sui periodi trascorsi nei campi, spesso limitati a una sola stagione, come in questo caso¹⁰. Nei pochi testimoni

⁹ – *Che ha questo padrone mio, / che è amareggiato? / Perché si asciuga gli occhi / con il fazzoletto? / – Risponde il padrone / con un sorriso amaro: / – Ah, che è finita / la giornata di oggi! – / – Non piangere, padrone mio, / non piangere no, / ché quello che non abbiamo fatto oggi / lo facciamo domani –. / Risponde il padrone / con un sorriso amaro: / – Tempo perduto / non si guadagna mai –. / – Noi abbiamo fatto / come l'onda del mare, / ma questo padrone nostro / non si accontenta mai. / O padrone mio, / non essere tanto dispiaciuto, / ché noi la giornata / l'abbiamo fatta tutta intera. / Non siamo stati noi / a lasciarti, / ma è stato il sole, / che è tramontato –. / Risponde il padrone / con una voce dolce: / – E orsù diamolo / un altro colpo di falce. / Per voi un colpo di falce / non è niente. / Il mio lavoro va avanti – (Nocera, Cosenza), in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., pp. 310-11.*

¹⁰ Si riportano integralmente i due canti registrati a Nocera (Cosenza): *Oj kuillu patrənə miju, nobil'e ggalanta, / pigliàlli 'nu bikkirizzu' 'i vin / ke s'asuttam' 'i sudorə tuttə kuantə* (O

riportati è sempre presente il proprietario terriero, chiamato in entrambe le culture padrone, quasi a sottolineare il rapporto di dipendenza; tale stato si constata anche quando la poesia è attraversata da un tono scherzoso e colloquiale e evidenzia, a prescindere dal contenuto del testo, le differenze sociali tra le classi, che non vengono sovvertite neanche nei momenti di distrazione.

La fatica, a cui sono sottoposti i contadini, trova espressione in alcuni componimenti, dove si chiede al sole di tramontare, arrivando a implorare anche i santi perché lo facciano sparire al più presto dall'orizzonte:

– *Hilpe prap diellin*
hilpe prap me at kërrab.
– *Bir, mos m'u hundò ashtu*
se jan vasha junatavet
gjith ditën më lodhnjen
pra ato të nëmnjen
si të nëma dhe u tji¹¹.

Sant'Agata, ch'è autu lu sulì!
Fallu pi carità, fallu calari.
Tu non lo fari no pi lu patruni,
ma fallu pi li poveri iurnatari.
Sidici uri stari a l'abbuccuni,
li rini si li mangianu li cani;

quel padrone mio nobile e galante, / prendilo un bicchierino di vino, / ché ci asciugiamo il sudore tutti quanti); Mititurò, kki jàtəsə mitennə, / vinit'a mmmetə da mij, / ke vi tratte da gran signore. / Dopò fattə le mie facendə, / mititurə, alkunə vi tengə (Mietitori, che andate a mietere, / venite a mietere da me, / che vi tratto da grandi signori. / Dopo aver fatto i miei affari, / mietitori, alcuni vi tengo), ivi, p. 312.

¹¹ – *Tira indietro il sole / tiralo indietro con quell'uncino. / – Figlio, non ti stancare così / perché sono ragazze a giornata / tutto il giorno si stancano / poi quelle ti maledicono / come maledissi anch'io te (S. Costantino Albanese, Potenza, 1966), in BELLUSCI, L'amore in rapporto agli astri ed ai fenomeni meteorologici nella poesia popolare arbëreshë, in «Lidja», XXI, 43, 2000, p. 1496. Sempre a S. Costantino Albanese e nello stesso anno Bellusci ha registrato un canto simile al precedente, in cui si cerca di anticipare il tramonto del sole per concludere prima il lavoro, Oj bari çë m'ruan diellin / oj gjellezë / oj ke t'vesh t'm'e perendosh / oj gjellezë / oj tek ajo çuka me deg / oj gjellezë / oj popo, oj popo / oj gjellezë / oj moje e keqe oj moj e keqe / oj gjellezë / moj kartuçezë moj kartuçezë / oj gjellezë (Oj erba che guardi il sole / oj vita / oj devi andare a farmelo tramontare / oj vita / oj sopra quella vetta con i rami / oj vita / oj popo oj popo / oj vita / oj moj sventura oj moj sventura / oj vita / oj moj orciuolo moj orciuolo / oj vita), ivi, p. 1498.*

*iddu si vivi vinu a la mucciuni,
a nui 'ni duna l'acqua di vadduni
unni si tennu a moddu li liami*¹².

Le due composizioni esprimono la stanchezza procurata da tante ore trascorse nei campi: se in *Hilpe prap diellin* (*Tira indietro il sole*) si chiede semplicemente al figlio di “tirare indietro” il sole, altrimenti riceverà le maledizioni dalle ragazze costrette a restare ancora in campagna, senza arricchire il testo di particolari interessanti e senza un chiaro rapporto

¹² *Sant'Agata, quanto è alto il sole! / Fallo per carità, fallo calare. / Non farlo, no, per il padrone, / ma fallo per i poveri braccianti a giornata. / Stare sedici ore giù curvi, / con le reni che sembrano sbranate dai cani / lui si beve il vino di nascosto, / a noi dà acqua di torrente, / dove si tengono a mollo i legnami*, in VETTORI, *Canti popolari italiani*, cit., p. 81; manca ogni indicazione per individuare la precisa località di trascrizione, ma dal dialetto si desume che proviene dalla Sicilia. Vettori fa precedere a questo testo un altro, trascritto a Montefiascone in provincia di Viterbo: *So' stato a lavorà a Montesicuro*, affine per contenuto a *Sant'Agata, ch'è autu lu sulì!*, in nota riporta poi una testimonianza rilasciata da un operaio ex-bracciante, che racconta come trascorrevano i mesi in cui era impegnato nei lavori stagionali in campagna: «Un anno sono andato da un padrone per due quintali di patate e uno di grano; il mangiare e il dormire. Dormire voleva dire mettersi dove c'era posto: nelle stalle, nel fienile, sotto la tettoia del cancello, sulla terra o sul pavimento [...] Mangiare voleva dire mangiare male e quasi sempre la roba che era andata a male, quella che i padroni non mangiavano», in C. CANTERI, *Immigrati a Torino*, ed. Avanti, Milano 1964, p. 79. Da Muro Lucano (Potenza), proviene un altro canto dedicato dal contadino al padrone, affinché gli dia del vino per alleviare le sue fatiche: *Lu vintinove ri giugno, / quanno si mete ru grano, / è venuta na bambina / cu na rusellina mmano. / Forza, allora, cumbagno, / cà si mete ru grano: / ficcati, faucia mia, / se nun ti vuò ficcà. / Forza do li garramièggi / nun gi n'èia; / se s'adda méte ru grano, / vino frisco e maccaruni. / Patrò, va, va lu piglia, / patrò, va, va lu piglia: / va, vacci n'ata vota: / va, vacci n'alta vota. / Lu traìno nun camina, / se tene na sola rota: / patrò, patrò va, va lu piglia: / vacci, vacci n'ata vota. / Lu fiasco cu lu vino, / patrò, va, va lu piglia; / a na rota lu traìno / nun camina, nun camina. / Si lu patrono mio / gli'è, gli'è nu cantiniere, / manco mi raie l'acqua, / manco mi raie miero; / manco mi raie l'acqua, / manco mi raie miero* (*Il ventinove di giugno, / quando si miete il grano, / è venuta una bambina / con una rosellina in mano. / Forza, forza compagno, / che si miete il grano: / ficcati falce mia, / se non ti vuoi ficcare. / Forza nei garretti / non ce n'è, non ce n'è; / se si deve mietere il grano, / (ci vogliono) vino fresco e maccheroni. / Padrone vai, vai a prenderli, / padrone vai, vai a prenderli: / vai, vacci un'altra volta: / vai, vacci un'altra volta. / Il traino non cammina, / se ha una ruota sola: / padrone, padrone, vai a prenderli; / vacci, vacci un'altra volta. / Il fiasco con il vino, / padrone vai, vai a prenderlo; / con una ruota il traino / non cammina, non cammina. / Se il padrone mio / è un cantiniere, / neanche l'acqua mi dà, / neanche vino mi dà; / neanche l'acqua mi dà, / neanche vino mi dà*, in OLIVA, *Amore e natura nel canto popolare lucano, nella continuità della tradizione poetico-lirica antica e medievale*, in *Tradizioni popolari. Tipologie e valori delle culture regionali*, cit., pp. 158-59.

tra gli eventi, nel secondo, *Sant'Agata, ch'è autu lu sulì!* (*Sant'Agata, quanto è alto il sole!*), subito dopo l'invocazione, si danno informazioni, utili ancora oggi, per conoscere quanto duro doveva essere, in alcuni casi, il lavoro nei campi, indicando le ore trascorse in campagna. Essendo queste ben sedici, si potrebbe supporre un'esagerazione del cantore; spesso però l'attività lavorativa, iniziata all'alba e terminata al tramonto, era regolata dalla luce del sole, tante volte evocata nei canti precedenti, e, quindi, la notizia di un tempo così lungo trascorso nei poderi corrisponde a verità. È la sofferenza procurata dalla stanchezza a spingere il contadino ad affidarsi a Sant'Agata, affinché intervenga a suo favore; ancora una volta, nelle classi popolari, quando le proprie forze non sono più sufficienti per affrontare una situazione avversa ci si affida a forze ritenute superiori. Il cantore intrattiene con la santa un colloquio confidenziale: inizia con la supplica per accelerare la scomparsa delle ore diurne, le chiede poi di non intervenire a favore del padrone, ma dei braccianti stremati dalla fatica, e nei versi finali stigmatizza il loro diverso modo di dissetarsi: l'uno con il vino, gli altri con l'acqua del torrente.

La poesia dedicata a Sant'Agata è stata trascritta in un luogo non identificato della Sicilia e appartiene al repertorio dei canti popolari italiani; un canto simile si ritrova anche in una comunità italo-albanese, non presentando però la stessa disperazione del testo siciliano, sembra piuttosto espressione dell'insoddisfazione della ragazza costretta a lavorare al telaio contro la sua volontà. Il canto è suddiviso in modo tale da essere recitato dalla figlia e dalla madre; i loro interventi si alternano. La giovane espone le ragioni per cui non vuole più trascorrere il suo tempo a tessere e la madre cerca di persuaderla a continuare il lavoro:

*«Mëmë, mëmë, me kitë shëgjetë,
 mua ngi më jep bukë ndi kitë jetë!
 Donja më të karrjarnja guré
 se argallia më shtie sëmürë;
 donja më të karrjarnja hekur
 se argallia më shtie vdekur;
 donja më të karrjarnja botë
 se argallia më bon çotë!
 Donja më të venja të skalisnja
 e jo, mëmë, t'argalisnja!».*
 [...]

«Mëmë ime u mund këndonj,
do se kitë jetë kam t'e furnònj?
Kam të furnònj kitë jetë e shkret
kur jam u këtu u ngë pé më shëndet!
Oj sa bellu të veç ngambanja,
nd'ajrit rrinja e një kutunjuall hanja!
Oj sa bellu të veç ruaç dhentë,
jo të rriç tek këtu i ziu vend!
Ma ndose u këtu kam të rronj
u nxier vuxhin e zë e këndonj!»¹³.

Da un confronto appare evidente come siano distanti le due mansioni, testimonianze di realtà diverse: il lavoro femminile, in questo caso svolto tra le mura domestiche, incapaci di soddisfare la giovane donna, disposta invece a svolgere attività prettamente maschili, pur di uscire di casa; la dura fatica dall'uomo ormai allo stremo delle forze, tanto da pregare la santa affinché faccia tramontare prima il sole. Tra i due esempi il più toccante è il primo, di origine siciliana, il secondo invece è più interessante per la cura nella costruzione delle rime.

Si è osservato come nei canti popolari spesso il contenuto vada oltre il motivo della stessa composizione: una poesia, recitata durante le ore trascorse a mietere il grano, non descrive necessariamente le diverse fasi della mietitura. In alcuni componimenti di questo tipo, infatti, il lavoro che si sta svolgendo non è mai indicato o è un semplice spunto da cui partire per esporre altri contenuti:

*Mbanë mendë kur vejme ndë vreshtë
t'e mbjadhimë një cikë rrush
e u e preva një gjisht
me thikën çë m'dheve ti!*

¹³ «Mamma, mamma, questa spola / non mi dà pane in questa vita! / Vorrei trasportare pietre / e non lavorare al telaio perché mi fa ammalare; / vorrei trasportare ferro / perché il telaio mi rende morta; / vorrei trasportare terra, / perché il telaio mi rende stupida! / Preferirei andare a zappare / e no, mamma, lavorare al telaio!» // «Madre mia, io posso cantare, / ma vuoi che questa vita dovrò finire? / Finirò questa vita maledetta, / da quando son qui io non ho più salute! / Ah, com'è bello andare in campagna, / all'aria aperta e mangiare un pomodoro! / Ah, com'è bello pascolare le pecore / e non stare qui, in questo luogo maledetto! / Ma se io dovrò vivere in questo luogo / alzo la voce e inizierò a cantare» (Lungro, Cosenza), in RENNIS, *Elencazione dei testi e delle trascrizioni musicali*, cit., pp. 189-90; nella trascrizione del canto sono stati omessi i versi recitati dalla madre.

U një dorë ndë kushall t'e vura
e samandilin t'e mora,
dy llinxa u tij t'e bëra
e gishtin m'e lidhe ti!
Mbanë mendë kur vejme ndë mal
sa t'bëjimë dy rruzele,
një furr me dy koçele
e rrulez i hëngre ti!
E një e dy i hëngre,
e treta të ra ndë truall,
ti venje ture shërtuar:
si më ngannove ti!
Kur vejimë per dizë gjiurshi,
ti ç'ndënë e u ç'mbi,
ti trëmbëshnie se u binja
e m'thonje: kauri vi!
Kur vejimë për dizë mollile,
me dy panare të holla,
e faqet shkërqëjinë si molla,
si llastra shkërqënjë ti!
Kur vejimë nd'atë lumë
Sa t'lajimë ata shqënde,
ti ujtë m'trubullonje,
ç'i vracë çë je ti!¹⁴

Mbanë mendë kur vejimë ndë vreshtë (Ricordi quando andavamo alla vigna), trascritto a San Benedetto Ullano, in provincia di Cosenza, conosciuto ancora oggi in diverse comunità italo-albanesi, veniva eseguito, fino a pochi decenni fa, durante la raccolta dell'uva. Il ricordo dei due innamorati, intenti a vendemmiare, dà avvio alla poesia; si sviluppa nella rievocazione

¹⁴ Ricordi quando andavamo alla vigna / per raccogliere un po' d'uva / e mi sono tagliato a un dito / con il coltello che mi hai dato tu. / Ti ho infilato la mano in tasca / prendendoti il fazzoletto / ne ho fatto due parti / e mi hai fasciato il dito. / Ricordi quando andavamo in montagna / per fare le caldaroste / un forno con due aperture / e le caldaroste le hai mangiate tu. / La prima e la seconda le hai mangiate / la terza ti è caduta a terra / e andavi dicendo: come mi hai ingannato! / Quando andavamo a raccogliere le ciliegie / io stato sopra e tu sotto / tu avevi paura che io cadessi / e mi dicevi: scendi dai! / Quando andavamo a raccogliere le mele / con due cesti sottili / e le tue guance risplendevano più del vetro. / Quando andavamo al fiume / per lavare i panni / tu mi intorbidivi l'acqua, / ma quanto sei sciagurato!, in ELMO-DE GAUDIO, Këngë popullore nga Shën Bendhiti. *Canti popolari di San Benedetto Ullano*, cit., pp. 29-30.

dei diversi momenti trascorsi insieme, sempre intenti a cogliere frutti; non manca, come in tanti canti d'amore, il riferimento alle guance, paragonate allo splendore del vetro. Ed è proprio il verso, in cui si esalta la bellezza della donna – sebbene evidente in tutto il testo, quando si evocano l'intimità degli innamorati e le scene campestri vissute insieme –, a indicare che il componimento va oltre la semplice descrizione dell'attività svolta; si tratta piuttosto di un canto d'amore, eseguito durante la vendemmia. A Scanno, in provincia dell'Aquila, i pastori, quando lasciavano il paese per raggiungere le pianure pugliesi, accompagnavano il loro viaggio con un canto definito di “partenza”: è inserito da Roberto Leydi nella raccolta, da lui curata, per la sezione dei canti del lavoro:

*La neve à ricuperte le montagne
la Puglia mi richiama e tu non viène.
Domani io me ne parte e voi restate
per compagnia il tuo cuor mi porto.
Quanno so' arrivato a quelle porte
leggo il tuo bel nome e mi conforte.
Mi porto caramaro ma carta e penna
mi porto il tuo buon cuor e mi conforte¹⁵.*

I versi non forniscono nessuna informazione per identificare l'occasione in cui si eseguiva il componimento; solo l'esecutore (o chi ne conservava la memoria) poteva collocarlo nel corretto contesto espositivo. La poesia tocca il consueto registro dei testi d'amore: la partenza, la dichiarazione d'amore per la donna e il calamaio per poterle scrivere quando sta lontano. Prendendo in considerazione solo il suo contenuto, si potrebbe classificarlo tra i canti d'amore, perché simile ad alcuni esemplari analizzati in precedenza; ma la sua esecuzione avveniva in occasione delle feste e durante le ore trascorse a lavorare. Questo canto, come altri, testimoniano non solo il passaggio di un testo da una regione all'altra, ma soprattutto l'uso di uno stesso canto adattato a situazioni diverse; in questo caso, la festa e il lavoro¹⁶.

¹⁵ LEYDI, *I canti popolari italiani*, cit., p. 307; *La neve à ricuperte le montagne* veniva eseguita anche in occasione di feste.

¹⁶ Forse uno degli esempi più noti della trasmigrazione non del testo nella sua interezza, ma solo di una parte dei suoi versi, confluiti nel tempo in altri generi, è proprio *Bella ciao*, canzone a tutti nota nella versione partigiana, mentre si ignora quella recitata dalle mon-

5.2. *Dalla protesta all'emigrazione: la ricerca della patria ideale*

Tra i canti del lavoro vanno annoverati anche quelli di protesta, che a volte diventano accuse o minacce rivolte dai braccianti ai padroni:

*Rath mjegulla teranne,
të rrëmbeth t'parthinë!
Kur të viç mbë s'diti,*

dine. La sua origine per lungo tempo è stata controversa. Fino agli inizi degli anni Sessanta del secolo scorso si faceva precedere la versione di risaia (1932-1933) a quella partigiana (1940), con un chiaro riferimento ad alcune versioni delle ballate di *Fior di Tomba* (VETTORI, *Canti popolari italiani*, cit., pp. 229-30). Il legame con le ballate ricordate con il nome di *Fior di Tomba* si riscontra in maniera evidente nel primo verso: *Stamattina mi sono alzata*. Le affinità si hanno anche in conclusione con il fiore che sbocciando ricorderà la causa della morte. Nella ballata la morte avviene per amore, mentre nella versione partigiana si muore per la libertà. Roberto Leydi (nel volume *I canti popolari italiani*, cit., pp. 374-76) afferma che la versione di risaia è posteriore a quella partigiana, le parole sono state scritte nel dopoguerra dal mondino Scansani di Gualtieri, mentre la versione partigiana trova un precedente in una filastrocca per bambini (vd. *La me nona l'è vecchierella*, in VETTORI, *Canti popolari italiani*, cit., p. 67). Sulle origini di *Bella ciao* oltre a Leydi, vd. anche in Vettori la nota 41 (ivi, pp. 288-89) e CASTELLI-JONA-LOVATTO, *Senti le rane che cantano. Canzoni e vissuti popolari delle risaie*, cit., pp. 116-17. Lo stesso Boccaccio nella novella quinta della quarta giornata del *Decameron*, prende spunto dalla canzone popolare *Fior di tomba* svolgendone il motivo, anch'esso popolare, dei fiori cresciuti sulla tomba degli amanti. Nella novella si narra la storia di Lisabetta da Messina e dei suoi fratelli, che le avevano rubato la pianta di basilico, dove essa aveva sepolto il capo dell'amante da loro ucciso; il furto causò prima la follia della donna e poi la morte. Il motivo dell'uccisione dello sposo ha una cospicua diffusione (Abruzzo, Lazio, Umbria, Romagna, Toscana e Veneto), a cui Leonardo Alario aggiunge testimoni provenienti dalla Calabria, estendendo, per la prima volta, la sua presenza a sud dell'Abruzzo, regione ritenuta come confine della sua diffusione. La registrazione risale agli anni Sessanta del secolo scorso; delle due varianti proposte si riporta quella contrassegnata con A, che differisce dalla B in alcuni versi: *Kii bella festa kki ssi fë' ddiméane, / à dda jí Vrigòlji 'n chjtiesi a spusuòde. / Tanti dilla prijzze kk'ad'arrivéate, / errive 'mméenz'alla chjzaza, e ll'ha bbaséate. / Li soj fratelli s' 'a sèntin'a dissinuru, / e gghjèttini 'nu kolpu senze fë' rimuru. / - Kki ghéaji, Vrigòliu miu, ke si' ffiritu, e llu sangu t'ad'aggiuúnt' allì spiruni -. / Vi diki, gente, vinite kuetu kuetu, / e ke jji véave 'nnant'a priparéade -. / - Tutti ri gente jí vigu traside, / e ssulu Vrigòliu miu non trasa mméaj -. / - Ti diki, nora miji, tu trasi tuni, / e Bbrigòlji jéd'a llítt'jo kki rriposa -. / - Tutti rri gente pigghjn' 'u bikkirinu, / e ssulu Vrigòliu miu non pigghje mméaj -. / - Ti diki, nora miji, tu pigghj tuni, / e Brigòlji jéd'a llíett'oj kki rriposa -. / - Tutti ri gente pigghjn'i dolci, / e ssuli Vrigòliu miu no bbigu méaj -. / - Ti diki, nora miji, tu pigghj tuni, / e Brigòlji jéd'a llíett'oj kki rriposa -. / - Ti diki, nora miji, kàccit' 'a veste, / e ppi ttie s'enu finiti tutti li feste. / Ti diki, nora miji, kàccit' 'u bustu, / e ppi ttie s'ene finiti ggiorn'e ri gusti. /*

*art ujku të madevetë,
të rrëmbeth t'ditëthin!
Kur të viç mbë s'treti,
të zëth një dispracijonë
e rraghëç kriet murevetë!¹⁷*

Le donne recitavano questi versi quando si recavano in campagna ed erano costrette a lavorare per molte ore; anche se non è espressamente ricordato, la denuncia è indirizzata a una figura precisa: il proprietario terriero, a cui si augura la progressiva morte dei primi due figli; con la nascita del terzo dovrà sopraffarlo la disperazione. Invocare attraverso il canto, unica forma di dissenso permessa, tanto dolore dà la misura di quanto doveva essere duro per le donne sottoporsi a tanta fatica. A Falconara Albanese, in provincia di Cosenza, è stato trascritto uno stornello di protesta, eseguito durante la sarchiatura del grano e indirizzato, secondo il curatore della raccolta, ai padroni di lingua italiana, quando costringevano le donne a lavorare pesantemente; la protesta qui si limita a ironizzare sulla quantità

*Ti diki, nora miji, kàccit' 'a neddhi, / e kki traditor'enu stuòti li toj fratelli -. / - Kki ttrentasíe karroz'z'agghju vinute, / e kku ttrentasette mi ni vúogghj jide - (Che bella festa che si fa domani, / Gregorio deve andare in chiesa a sposarsi. / Tanta della gioia che gli è venuta, / arriva in piazza e la bacia. / I suoi fratelli se la sentono a disonore, / e tirano un colpo senza far rumore. / - Che hai, Gregorio mio, ché sei ferito, / il sangue ti è giunto agli speroni -. / - Vi dico, gente, venite piano piano, / ché io vado avanti a preparare -. / Tutta la gente io vedo entrare, / solo Gregorio mio non entra mai -. / - Ti dico, nuora mia, entra tu, / Gregorio è a letto che riposa -. / - Tutta la gente prende il bicchierino, / solo Gregorio mio non lo prende mai -. / - Ti dico, nuora mia, prendi tu, / Gregorio è a letto che riposa -. / - Tutta la gente prende i dolci, / solo Gregorio mio non vedo mai -. / - Ti dico, nuora mia, prendi tu, / Gregorio è a letto che riposa. / Ti dico, nuora mia, togliti la veste, / per te sono finite tutte le feste. / Ti dico, nuora mia, togliti il busto, / per te sono finiti i giorni e i gusti. / Ti dico, nuora mia, togliti l'anello, / che traditori sono stati i tuoi fratelli. -. / - Con trentasei carrozze sono venuta, con trentasette me ne voglio andare -), trascritto a Cassano Jonio, Cosenza, 1965, in ALARIO, *Due canzoni narrative per la prima volta documentate in Calabria: Fior d'alive e conte Maggio e Lo sposo ucciso*, in *Tradizioni popolari. Tipologia e valore delle culture regionali*, cit., pp. 292-93.*

¹⁷ *Possa abbassarsi la nebbia terrena, / e farti perdere il primo figlio! / Quando nascerà il secondo, / possa scendere il lupo dalle montagne, / e divorarti il secondo figlio! / Quando ti nascerà il terzo, / possa coglierti la disperazione / così da sfracellarti il capo contro le pareti (i muri)*, in *Këngë popollore Fallkunara Arbëreshe (Canti popolari di Falconara Albanese)*, a cura di S. Genovese, Roberto Gnisci, Paola 1998, pp. 26-27.

del raccolto, che dovrà essere minima e contenuta in una cannuccia¹⁸. Le esecutrici dei due canti si vendicano in maniera differente del datore di lavoro: le prime gli auspicano un futuro infelice, anzi si potrebbe affermare che il testo è attraversato dall'odio verso l'uomo, le seconde invece si prendono gioco di lui.

Le poesie testimoniano un nuovo modo di esternare i sentimenti delle classi più povere, spesso sottomesse a quelle più ricche; più volte si è scritto sulla spontaneità della poesia popolare, o meglio sulla poesia orale, essendo sempre stata, infatti, lo strumento attraverso il quale il popolo si è espresso liberamente. Invece, qui si assiste quasi a una ribellione, non si pregano più i santi, come spesso avviene quando si è impotenti di fronte a una determinata circostanza. Le contadine, invocando la morte dei figli o minimizzando la quantità di raccolto, non fanno altro che mettere in discussione l'autorità del padrone, rivendicando condizioni di lavoro più accettabili. In un canto, pubblicato per la prima volta da Lionardo Vigo nel 1857, tornano le figure sacre, questa volta però sotto una nuova luce. Un servo per ottenere giustizia invoca l'aiuto di Cristo, che con tono di disprezzo gli fa osservare la sua triste condizione: è inchiodato sulla croce, come può aiutare gli altri? Gli consiglia, quindi, di farsi giustizia da solo, perché se anche lui avesse fatto in questo modo, ora non si sarebbe trovato in tale situazione. Il canto suscitò non poco scandalo, furono ritirate tutte le copie della raccolta e i versi pronunciati da Cristo furono prontamente sostituiti, per ribaltarne completamente il senso: alla ribellione venne sostituito il perdono, non solo perché i versi incriminati potevano intaccare l'autorità dottrinale della Chiesa, ma soprattutto per attenuare ogni impeto di rivolta e garantire il potere indiscusso dei proprietari terrieri:

*Un servu, tempu fa, di chista piazza,
cussì prijava a un Cristu e ci dicità:
«Signuri, 'u me' patru mi strapazza,
mi tratta come un cani di la via;
tutto mi pigghia ccu la so manazza,
la vita dici chi mancu hedi mia;
si jò mi lagnu, cchiù pejiu amminazza,*

¹⁸ *Bëç grurë, bëç grurë, / sa t'e vëç te nj'hjaturë! / Bëç medë, bëç medë, / sa t'e vëç te nj'kanadë (Possa tu produrre grano, possa tu produrre grano, / tanto da riempire un soffierto. / Possa tu produrre granturco, possa tu produrre granturco, / tanto da riempire una cannuccia),* ivi, pp. 74-75.

*ccu ferri mi castià a prigiunià;
undi jò vi preju, chista mala razza
distruggitila vui, Cristu, pi mia».
«E tu forsi chi hai ciunchi li vrazza,
o pure l'hai 'nchiuvati comu a mia?
Cui voli la giustizia si la fazza,
né speri ch'òtru la fazza pri tia.
Si tui sì omu e non sì testa pazza,
metti a prufittu sta sintenza mia:
jò non sarìa supra stra cruciazza
si avissi fattu quantu dicu a tia»¹⁹.*

Dalla seconda metà dell'Ottocento, la mancanza di lavoro e il desiderio di migliorare le proprie condizioni economiche spingono un numero impressionante d'individui ad abbandonare l'Italia; si tratta soprattutto dei più poveri: gli analfabeti, i contadini e i braccianti del Sud, alla ricerca di fortuna nei paesi europei e in America; le partenze in massa provocarono a volte lo spopolamento di interi villaggi²⁰. Una traccia di questa emi-

¹⁹ *Un servo, tempo fa, di questa piazza, / così pregava un Cristo, e gli diceva: / Signore, il mio padrone mi strapazza. / Mi tratta come un cane della via; / tutto mi piglia con la sua minaccia, / la vita dice che nemmeno è mia; / se io mi lamento, ancor peggio minaccia, / coi ferri mi castiga a prigionia; / per cui io vi prego, questa mala razza / distruggetela voi, Cristo, per me. / E tu forse hai paralizzate le braccia, / oppure le hai inchiodate come me? / Chi vuole la giustizia se la faccia, / né speri che altri la faccia per te. / Se tu sei uomo e non sei testa pazza, / metti a profitto questa sentenza mia: / io non sarei sopra questa crociazza, / se avessi fatto quanto dico a te, in VETTORI, *Canti popolari italiani*, cit., pp. 185-86. La versione riportata corrisponde a quella raccolta dal Vigo, mentre Luigi Lombardi Satriani trascrive anche i versi epurati: *E tu che ti scurdasti, o testa pazza, / chiddu ch'è scritto 'ntra la leggi mia? / Sempri in guerra sarà l'umana razza / si ccu l'offisi l'offisi castija; / a cui ti offenni, lu vasa e l'abbrazza, / e in paradisu sidirai cuu mia: / m'inchiuvaru, l'ebrei 'ntra 'sta cruciazza, / e celu e terra disfari putia (E tu chi ti scordasti, o testa pazza, / quello ch'è scritto nella legge mia? / Sempre in guerra sarà l'umana razza / se con le offese le offese castiga; / a chi ti offende, bacio e abbraccio, / e in paradiso siederai con me: / mi inchiodarono gli ebrei sopra questa crociazza, / e cielo e terra potevo disfare)*, in LOMBARDI SATRIANI, *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Guaraldi, Firenze 1974, pp. 145-46. È stato sempre Lombardi Satriani a riportare entrambi i testi con le rispettive traduzioni, per cui cfr. *ivi*, pp. 144-45.*

²⁰ Nell'ultimo decennio è stata prodotta una copiosa documentazione sull'emigrazione degli italiani, iniziata tra la fine dell'Ottocento e protrattasi per tutto il Novecento, per cui cfr. G. MEYER-SABINO, *Un Sud oltre i confini. L'emigrazione calabrese in Svizzera*, L'avvenire dei lavoratori, Zurigo 2000, E.V. ALLIEGRO, *La Basilicata e il Nuovo Mondo*, Consiglio Regionale di Basilicata, Potenza 2001; V. CAPELLI, *Nelle altre Americhe. Calabresi in Columbia, Panamá,*

grazione si osserva in entrambe le culture, con esempi provenienti dalla Calabria e dalla Puglia:

*Qindrova vet u
i llavur dhe i shëndoshtë
me gryken e thatë
e shtratin e gjëmbuar.
Mosnjeri më qaset
më jep guxim mosbesimi.
Dua tëngas xathur²¹.*

*La notti è bella soli soli;
a sto païse
ce sta nissuno,
ce sta nessuno.
Ce arrabbiane li jatte chi li chène,
la jatta vince,
la jatta vince.
Ce sente da luntane lu lup'mannare,
ce sente da luntane lu lup'mannare,
pe la pavura j' me so scandète;
poi lu rumore
di l'acqua di lu fundène
m'hanno fatte compagnia²².*

Costa Rica, Guatemala, La Mongolfiera, Cassano Jonio 2004; D. CHIEFFALLO, *Cilento oltreoceano. L'emigrazione cilentana dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, Centro di Promozione Culturale per il Cilento, Acciaroli 2004; E. HALTER, *Gli italiani in Svizzera. Un secolo di emigrazione*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2004; A. MORELLI, *Gli italiani del Belgio. Storia e storie di due secoli di migrazioni*, Editoriale Umbra, Foligno 2004; A. PINELLI, *L'emigrazione molisana. Il caso Roccamandolfi*, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2004; P. BEVILACQUA, *Verso l'America: l'emigrazione italiana e gli Stati Uniti*, Donzelli, Roma 2005.

²¹ Sono rimasto solo io / pazzo e savio / con la bocca secca / e il letto spinoso. / Nessuno mi si avvicina. / Mi dà un po' di sollievo. / Voglio camminare scalzo, in G. C. SICILIANO-P- PANO-D. GUAGLIARDI, *La diversità arbëreshe (La letteratura, il canto, il libro)*, Cerbone, Cosenza 2003, III, p. 86.

²² La notte è bella soli soli, / in questo paese / non c'è nessuno. / Litigano rabbiosamente i gatti con i cani, / vince la gatta. / Si sente da lontano il lupo mannaro; / dalla paura ho trasalito; / poi il rumore / dell'acqua delle fontane / mi ha fatto compagnia, in VETTORI, *I canti popolari italiani*, cit. p. 94.

Il distacco dalla famiglia e dalla terra d'origine è vissuto come un momento traumatico²³; in Lucania, quando le donne assistevano alla partenza degli uomini per il servizio militare, per la guerra o per l'America, eseguivano dei veri e propri lamenti funebri, come se fossero state colpite da un lutto²⁴. Non bisogna però dimenticare che in tutta la penisola gli spostamenti da un paese all'altro o spesso da una regione all'altra per partecipare ad attività prettamente stagionali sono stati sempre praticati, essendo «il lavoro agricolo per eccellenza un lavoro migrante, reso possibile dallo spostamento, a piccoli gruppi o a grandi masse, di braccianti e contadini». La possibilità di svolgere una mansione localizzata e stabile era limitata ai pochi e medi proprietari terrieri, coltivatori autosufficienti, spesso benestanti. Al resto della popolazione impiegata nell'agricoltura non rimaneva che spostarsi dove era richiesta la manodopera:

tutta l'agricoltura latifondista dell'Italia centro meridionale si reggeva sui trasferimenti stagionali di intere popolazioni. Nelle pianure del Lazio [...] erano i contadini e i pastori delle montagne delle Marche e dell'Abruzzo, a mettere periodicamente in moto la vita produttiva con il loro lavoro stagionale. Non dissimile era il ritmo della vita economica nella grande pianura del Tavoliere di Puglia, nella Calabria ionica e tirrenica, in Sicilia: l'agricoltura come la pastorizia era resa possibile dalla migrazione stagionale e temporanea di migliaia di lavoratori e spesso di interi nuclei familiari. Esisteva d'altra parte, soprattutto nell'Italia meridionale e in Sicilia, una migrazione agricola più strettamente legata alla geografia delle produzioni e scandita da regolari calendari consuetudinari. La mietitura del grano [...] nei latifondi del Crotonese, in Calabria, richiamava tra giugno e luglio migliaia di braccianti agricoli, uomini e donne, che provenivano da altre zone della Calabria e della Basilicata. A partire dall'autunno erano invece

²³ «Con l'emigrazione si consuma un distacco traumatico dalla comunità familiare e da quella del paese, cesura e strappo nel flusso degli effetti e dei referenti culturali. Il viaggio è verso l'ignoto, verso una terra senza confini, crocevia di lacerazioni destoricanti e quindi luttuose», in S. MARTELLI, *Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi e E. Franzina, Donzelli, Roma 2001, p. 435.

²⁴ Negli anni Cinquanta con le sue ricerche sul campo de Martino poteva ancora osservare che in alcune località della Basilicata «eccezionalmente si impiega ancora oggi il lamento funebre in occasione di un equivalente critico della morte, come la partenza per il servizio militare o per la guerra o per l'America», in DE MARTINO, *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, cit., p. 78.

i «paesi dell'olio» [...] gli sterminati uliveti delle campagne di Reggio [...] D'inverno erano ancora la provincia di Reggio, ma soprattutto le campagne della Sicilia, con le loro vaste coltivazioni d'agrumi [...] ad attrarre popolazione di contadini dai vari villaggi e paesi dell'isola e del Mezzogiorno continentale, per le lunghe operazioni di raccolta. E così anche i grandi lavori di vendemmia o la raccolta stagionale delle mandorle, nelle vaste aree specializzate della Sicilia o della Puglia, davano luogo a periodici e intensi flussi migratori²⁵.

I continui spostamenti, come tutte le esperienze delle classi subalterne, trovano largo spazio nei canti popolari; questo fenomeno, soprattutto per i viaggi d'oltreoceano, ha segnato la storia del Mezzogiorno d'Italia ed è stato fonte d'ispirazione anche per opere prettamente letterarie. Sebbene si servano di registri linguistici diversi, le due culture, colta e popolare, convergono nel descrivere, anche se con tonalità diverse, la partenza, la dolorosa condizione di straniamento, vissuto soprattutto all'arrivo in una nuova terra, le difficoltà, la miseria, o viceversa l'integrazione nei paesi ospitanti²⁶.

Molti italo-albanesi, che in Italia avevano trovato una nuova patria, riuscendo, col passare dei secoli, a integrarsi nel tessuto sociale ed economico, si videro costretti a ripartire. Naturalmente le partenze hanno motivazioni completamente diverse da quelle che li spinsero a trovare ospitalità nelle regioni meridionali, molti secoli prima: quella fu una vera e propria diaspora, una fuga di interi nuclei familiari. A ricordare la patria d'origine resta un canto conosciuto in tutte le comunità, noto nella versione più breve con il titolo di *Mori e bukura Moré* (*O mia bella Morea*), mentre nella sua interezza si conserva con il nome di *Ngushti Moresë* (*La scommessa della*

²⁵ P. BEVILACQUA, *Società rurale e emigrazione*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, cit., pp. 97-98.

²⁶ Cfr. P. CRUPI, *Letteratura ed emigrazione*, Casa del Libro Editrice, Reggio Calabria 1979; P. CRUPI-I. CRUPI, *Canto e narro. Antologia letteraria dell'emigrazione calabrese*, suppl. a «La Regione Calabria», 1990, 11-12; F. DE NICOLA, *Gli scrittori italiani dell'emigrazione*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 485-502; MARTELLI, *Un palcoscenico sull'Oceano. La traversata in alcuni romanzi italiani dell'Otto-Novecento*, in *Erranze, transiti testuali, storie di emigrazione e di esilio*, a cura di M.T. Chialant, Esi, Napoli 2001, pp. 54-61.



L'arrivo degli albanesi in Italia (Chiesa di S. Attanasio, Santa Sofia d'Epiro, CS)

Morea)²⁷. Vi si narrano le gesta di una fanciulla: un turco aveva fatto prigioniero un giovane albanese, nessuno osava intercedere per lui perché il turco era da tutti temuto. Una ragazza decise però di affrontarlo e si recò al suo cospetto proponendogli una scommessa: chi avrebbe bevuto più vino avrebbe vinto. Avevano anche concordato che, se avesse vinto la fanciulla, il prigioniero sarebbe stato liberato, se questa avesse perso, avrebbe donato il suo *letto immacolato, / ricamato di serici serpenti (shhtran' e terjorisur / me gëlpenje të mundashtë)*. A vincere fu la ragazza, grazie alla complicità delle sue compagne, che avevano provveduto a versare nei bicchieri l'acqua, mescolandola col vino. Il ragazzo ritrovò la libertà e con la fanciulla si avviò alla nave, dove altri albanesi li aspettavano per partire verso l'Italia.

I versi più noti e più diffusi sono quelli recitati dalla giovane giunta in terra straniera, che, volgendo lo sguardo verso la patria lontana, con le lacrime agli occhi le dedica l'ultimo saluto:

*Oj e bukura More
si të le u më ndëk t'pe.
Atjè kam u zotin tatë
atjè kam u zonjeen mëmë
atjè kam dhe t'ëm vlla*²⁸.

Il canto richiama la Morea, antico nome del Peloponneso, regione abitata anche da albanesi. È stata la bellezza dei versi a garantire non solo la sua sopravvivenza, ma soprattutto una diffusione capillare tra le comunità, tanto da diventare l'emblema di quella migrazione conosciuta solo attraverso i racconti dei più anziani. Non si troveranno altri versi con la

²⁷ Scaldaferrì nel trascrivere due varianti dello stesso testo (*Mori e bukura Morë*) sottolinea che «nonostante venga considerato uno dei più originali ed antichi, a S. Costantino è arrivato solo in tempi recenti e non è radicato nella tradizione», in SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata*, cit., p. 190, per le due versioni del canto, ivi, p. 191 e 288. La trascrizione più ampia di *Ngushti Moresë* si può consultare in FERRARI, *Rapsodie e scene di vita degli albanesi di Calabria*, cit., pp. 16-19. Il canto nella versione più breve, è stato registrato anche nelle comunità italo-albanesi di Sicilia, per cui cfr. MANDALÀ, *Profilo storico-antologico della letteratura degli Albanesi di Sicilia*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 2005, I, pp. 67-68.

²⁸ *O bella Morea / come ti ho lasciata non ti ho più vista. / Lì ho lasciato il signor padre / lì ho lasciato la signora madre / lì ho lasciato anche mio fratello* (i versi sono stati registrati da Carpitella e de Martino nel 1954 a San Costantino Albanese, in provincia di Potenza), ora in SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata*, cit., p. 191.

stessa intensità nella cultura arbëreshe, almeno per quanto riguarda l'emigrazione, perché l'Albania, conosciuta o immaginata, resterà per lungo tempo la patria ideale, anche quando non si avrà nessun contatto diretto con essa, come è accaduto poi per la maggioranza degli albanesi d'Italia. Questi versi non fanno altro che sottolineare il definitivo distacco: con la partenza si sono lasciati tutti gli affetti più cari. Altri componimenti si riferiscono all'emigrazione o ne prendono spunto e, sebbene si differenzino per la forma e l'ispirazione, siano essi umoristici, satirici, di sofferenza, di abbandono, denunciano quasi sempre uno stato di disagio, di solitudine e sradicamento, senza escludere naturalmente il tema della fedeltà coniugale insidiata, o addirittura il tradimento e la nascita di un nuovo figlio da giustificare al ritorno del marito. Non mancano neanche le denunce sulle tristi condizioni degli emigranti, lontani dalle proprie famiglie:

*Lëni shpinë, veni e shurbeni,
shkoni jetën më lig se qeni,
dishëroni miqërinë
e shërtoni dashirinë
t'atij dheu ku ju u letë
e gjellini sembri të shkretë.
Ku s'ju ndjoinë ki të rrini
e atje ki të hani e pini,
edhe griseni kurmin tuaj
per deë dhe për ju të huaj
e fumija këtu shërton
për gjiriun ç'disheron.
Ecni, ecni me hare
të shurbeni këtu e këtje
thonë ata çë mundë bëjin gjë
e s'bëjen faregjë:
si shurbise ç'nëng vëleinë
juve të tjerëtë bin'e ju bëinë²⁹.*

²⁹ *Lasciate le case, e andate a lavorare, / passate la vita peggio del cane, / desiderate l'amicizia / e sospirate l'amore / per quel suolo dove siete nati / e crescete sempre maledetti. / Indesiderati dove restare / lì a mangiare e bere, / e vi consumate / per una terra straniera / e i figli qui sospirano / per il padre desiderato. / Andate, andate con gioia / a lavorare qui e là / dicono quelli che possono far qualcosa / e poi non fanno nulla: / come stracci senza valore / gli altri vi fanno e vi disfanno, in SICILIANO-PANO-GUAGLIARDI, *La diversità arbëreshe (La letteratura, il canto, il libro)*, cit., pp. 90-91.*

I curatori hanno omesso la provenienza dei testi; quindi, non si conosce la comunità in cui è stata trascritta la poesia: probabilmente è calabrese, essendo il volume pubblicato a Cosenza. Prendendo in considerazione il testo, almeno nella versione originale, per la rima ricercata sembra avere una provenienza colta; a convalidare questa ipotesi si aggiunge la stessa attenzione dedicata alla descrizione degli stati d'animo del padre lontano e dei figli che attendono il suo ritorno. Alcuni particolari indicano sicuramente un'esperienza diretta o comunque un buon livello di alfabetizzazione, tale da fornire al poeta gli strumenti linguistici per dare vita al canto, che termina con l'amara constatazione della poca attenzione rivolta alle esigenze dell'emigrante, paragonato a uno straccio che può essere fatto e disfatto, in quanto false risultano le promesse di un lavoro stabile, essendo costretto a trasferirsi di frequente.

A Matera nel 1963 è stato invece registrato un canto dell'emigrazione forzata, con accuse precise alla classe politica, colpevole di aver contribuito all'allontanamento degli uomini, non essendo stata in grado di garantire loro un lavoro nella città d'origine:

*E lu m'nestre Colombe ha fette lu progette,
e lu m'nestre Colombe ha fette lu progette,
ha fette lu progette pe li disoccupète.
Stèvete attente a voi la pop'azione,
'mparateve a legge e scrive
pe' difendeve dai patrone.
Tutt'i disoccupète dai mughghieri l'ha separète,
tutt'i disoccupète dai mughghieri l'ha separète,
dai mughghieri l'ha separète,
a lu confine l'have mannète.
Stèteve attente...
Tutt'i disoccupète dai mughghieri l'ha separète,
tutt'i disoccupète dai mughghieri l'ha separète,
ha fette lu bollettine
alla Germania l'have mannète.
Stevete attente...³⁰.*

³⁰ *E il ministro Colombo ha fatto il progetto per i disoccupati, / e il ministro Colombo ha fatto il progetto per i disoccupati, / ha fatto il progetto per i disoccupati. / Statevi attenti voi: popolazione: / imparate a leggere e scrivere / per difendervi dal padrone. / Tutti i disoccupati li ha separati dalle mogli, / tutti i disoccupati li ha separati dalle mogli, / dalle mogli li ha separati, / e li ha mandati al*

Vettori, curatore della raccolta, precisa in nota l'origine stessa della composizione: il canto è stato scritto da Giuseppe Miriello, un militante del partito comunista, in occasione delle elezioni del 1963. Accanto alla denuncia dell'emigrazione, si evidenzia il dichiarato intento di mettere in difficoltà la fazione opposta per le imminenti competizioni elettorali; palese è, infatti, il riferimento a Emilio Colombo, politico ed esponente di spicco della Democrazia Cristiana.

Tra i canti dell'emigrazione non mancano quelli dedicati all'amore, che possono essere rivolti sia alla donna rimasta in Italia ad aspettare il ritorno del suo uomo o a quest'ultimo che si accinge a partire:

*Di pika loti më rán ket qo vanele,
sa brutu ësthë, amúr, qo llundananjë³¹!*

*Iu partu e su' costrettu di partiri,
sciatu, ti lassu stu cori custanti,
[...]
A tia lu lassu e nun me l'ha a tradiri,
non fari fà lu figghiu a n'autri'amanti,
[...]
Di nottetempu ti vegnu a vidiri,
ti staiu cumu n'ùmmira davanti,
[...]
Si senti ventu su' li mé sospiri,
l'acqua ca vivrai su li mé chianti³².*

confine. / Tutti i disoccupati li ha separati dalle mogli, / tutti i disoccupati li ha separati dalle mogli, / ha fatto il bollettino / e li ha mandati in Germania. / Statevi attenti, in VETTORI, Canti popolari italiani, cit., pp. 293-94. Vettori nel testo traslascia di trascrivere alcuni versi, riportandone in nota solo la traduzione, in cui intervengono le mogli a chiedere spiegazioni. Si recano poi nella sede del partito comunista, e questi ultimi affermano, visto l'imminente scadenza elettorale, che questa volta le donne voteranno per il partito comunista.

³¹ *Due gocce di lacrime ho versato in questo viottolo, / quanto è dolorosa, o amore, questa lontananza!, in RENNIS, Elencazione dei testi verbali e delle tradizioni musicali, cit., p. 191.*

³² *Io parto e son costretto a partire; / fiato mio, ti lascio questo cuore costante. // Lo lascio a te, tu non me lo tradire, / non far fare un figlio ad un altro amante, // Di notte ti vengo a vedere, / ti sto come un'ombra davanti. // Se senti il vento sono i miei sospiri, / l'acqua che berrai sono i miei pianti, in VETTORI, I canti popolari italiani, cit., p. 149.*

Il testo arbëresh proviene da Lungro (Cosenza), l'altro da una località della Sicilia: sebbene in modo diverso, entrambi esprimono il dolore causato dalla separazione; in *Iu partu e su' costrettu di partiri* si ha naturalmente una maggiore intensità nel descrivere gli stati d'animo vissuti dall'uomo, teme, infatti, di essere non solo tradito dalla donna, ma sospetta anche che questa dia alla luce un bambino non suo. Il primo verso potrebbe far rientrare il canto tra quelli della partenza forzata ed essere recitato da un soldato o da un emigrante, stando al suo contenuto. Se nell'esempio siciliano la paura di tornare a casa e trovarvi un bambino non suo è solo ipotizzata, in una poesia proveniente da Trebisacce (Cosenza) la donna si chiede il motivo per cui il marito ripartito per l'America non le scrive più; crede poi di averne compreso la causa: forse perché rientrando aveva visto quattro bambini invece di tre. Probabilmente il canto è solo espressione di una beffa amara e allo stesso tempo rivela la solitudine delle mogli, costrette ad aspettare il ritorno dei mariti, a volte anche per anni. Non mancarono casi accertati, in cui l'attesa durò tutta la vita: gli uomini, infatti, si ricostruivano una nuova vita con un'altra famiglia nel paese ospitante e non avevano più rapporti con quella lasciata in Italia³³.

A conclusione si inserisce una poesia di Montegiordano, in provincia di Cosenza, eseguita a carnevale, che ridicolizza l'emigrante tornato in patria, definito "cafone", perché parla l'inglese e non indossa più gli abiti della sua classe sociale d'origine:

*E llu kofanə s'è mmis'i uantə,
fajítənə lărəgə e livatə da nantə.
'U povirillə si sì/əntə pisantə,
ka ogni ttantə dici: ualə.
S'əvì' mparatə parolə 'nglesə,
spik e spak, parlavə d'amor,
lu kafonə à pprs' 'u bastonə,
jessa di skuðlə, vaj a zappà.*

³³ Mio marito è andato in America e non mi ha scritto, / non so che mancanza gli abbia fatto. // Una piccola mancanza gliel'ho fatta, / invece di tre ne ha trovato quattro. // Zitto, marito mio, ché non è niente, / ché lo mandiamo a Napoli a fare lo studente. // Se è maschietto, lo chiamiamo Ciccio, / quando sarà grande, gli comprenderemo l'asino. // Se è femminuccia, la chiamiamo Rosa, / quando sarà grande, ci scoperà la casa, in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., pp. 419-20.

Ekkui kkua, 'u kafonə davantə mi sta.

I tt'ə ffattə 'ss' Amerika bbella,

t'ə i uomə kafonə arruzzutə.

Bruttə kafonə, ke tu ti si' gguta,

à stätə purtat'edduvə si' mmo.

Ekkui kkua...

E llu kafonə si s'əntə pisanə.

E kkanni maj à ppurtatə kulletə?

E pportə kollə, kapill'e ttubbettə,

e pparə ka 'n testə port' 'u kumə³⁴.

I versi sarcastici del canto, sicuramente esagerati per assolvere alla funzione per cui venivano recitati, ovvero festeggiare il carnevale, offrono comunque la possibilità di conoscere le differenze sociali e culturali degli emigranti, che, tornati nei propri paesi d'origine, sono emarginati, perché non più riconosciuti come parte integrante della comunità. Non è più possibile individuare in essi quegli elementi distintivi di una stessa società: la lingua o meglio il dialetto; nel canto si invita, infatti, l'uomo a tornare nei campi, alle origini, alla vita che conduceva prima della partenza.

³⁴ *Ed il cafone ha messo i guanti, / fategli largo e toglietevi davanti. / Il poveretto si sente pesante, / ché ogni tanto dice: oilà. / Aveva imparato parole inglesi, / spik e spak, parlava d'amore, / il cafone ha perduto il bastone, / esci di scuola, vai a zappare. / Ecco qua, il cafone davanti mi sta. / Che ti ha fatto quest'America bella, / t'ha fatto uomo, rozzo cafone. / Brutto cafone te ne sei andato, / sei stato portato dove sei ora. / Ecco qua... / Ed il cafone si sente pesante. / E quando mai hai portato colletto? / E porta collo, cappello e tubo, / e pare che in testa porti il comò. / Ecco qua..., ivi, pp. 280-81.*

VI

L'ORIGINALE ISPIRAZIONE SACRA DELLE *KALIMERE*

6.1. Il "contratto" nella devozione mariana

I canti religiosi conservano spesso nella struttura e nel contenuto due forme, la colta e la popolare, nessuna delle due ha col tempo soppiantato completamente l'altra; tale fenomeno è stato reso possibile dalla stessa volontà di chi ne ha garantito la diffusione: l'obiettivo principale non consisteva, infatti, nel mantenerne il modello colto, essendo quasi tutti i componimenti sacri scritti da sacerdoti o uomini comunque legati alla chiesa, dotati di un bagaglio culturale elevato se confrontato con quello popolare¹. Fondamentale invece nei secoli passati è stata la trasmissione dell'integrità del messaggio religioso, poiché si tolleravano anche inserimenti poco fedeli alle dottrine religiose. In alcuni casi, si può assistere a un'inversione delle regole: sono le tradizioni nate tra il popolo a influenzare il rito. Quando Scaldasferri descrive i riti liturgici della settimana santa nelle comunità arbëreshe della Basilicata, fa notare che nei sette giorni precedenti la Pasqua ci si astiene dalla carne; in passato, la rinuncia era estesa a tutta la Quaresima: dal giovedì le campane delle chiese non suonano più, ma a mezzogiorno del sabato se ne sentono nuovamente i rintocchi e termina il digiuno della carne, perché, secondo la tradizione popolare, Cristo è risorto proprio in quel giorno e in quell'ora. A tal proposito, indica anche un canto, *E Kalimera ju patrunt e mi* (Buongiorno a voi padroni

¹ Per le tradizioni religiose vd. V. ACOCELLA, *Usanze e canti religiosi nell'Irpinia*, in «Lares», IV, 4, 1933, pp. 33-42; N. BORRELLI, *Poesia popolare religiosa in Campania*, in «Lares», 5, 2-3, 1934, pp. 159-78; M. SAVARESE SAVOCA, *Poesie religiose del popolo siciliano*, in «Lares», X, 1, 1939, pp. 39-56; BRONZINI, *Tradizioni religiose popolari*, in «Lares», 40, 2-3-4, 1974, pp. 143-72; L. SADA, *Canti religiosi pugliesi*, in «Lares», 41, 1, 1975, pp. 40-80; *Inediti di Saverio La Sorsa. Canti popolari religiosi pugliesi*, a cura di L. Sada, «Lares», 42, 1, 1976, pp. 27-56.

miei): in questo caso specifico, è stata la Chiesa ad adattarsi ai modelli del popolo². La manipolazione dei messaggi cristiani si ritrova anche nella cultura italiana; dal Molise proviene un componimento in cui la Madonna chiede di vendicare la morte del figlio a Giovanni:

*Morte di Gesù, Maria s'affanna
e nel vedere il fijo alla colonna.*

*Morte di Gesù, Maria si accora
e tiene dietro al fijo finché si mora.*

*Popolo, piangete
voi gente, v'inchinate
che il Redentore vostre
v'hanno ammazzate.*

Morte di Gesù...

*Quando va nell'orto
il padre suo pregava:
«E se mi vuoi inchiodato
fammi risorto».*

*Quando era arrivato
alli trent'anni
avevan cominciato
li suoi affanni.*

*Quando li trent'anni
li aveva passati
i giorni suoi d'amore
bell'e finiti.*

Morte di Gesù...

*«Fijo mio, fijo
assassinato,
ti giuro che sarai
hai da vendicare».*

*E va da Giuanne,
il suo grande amore:
«Giurate che mio fijo
hai da vendicare».*

*Rispose Giuanne
con grande sentimento:*

² Cfr. SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata*, cit., pp. 223–24; per il testo indicato con il titolo *E Kalimera ju patrunt e mi*, vd. *ivi*, pp. 227–32.

«Ci penseranno gli altri
a far giuramento.
In nome di Dio
ci sapremo vendicare
nei giorni che saranno,
ti posso dire».
Morte di Gesù...³

La spregiudicatezza della poesia, recitata nel contesto del ciclo della passione, durante la processione del venerdì santo e la questua delle uova, in Molise e nel basso Lazio, indica che «il rapporto con la religione è dunque un rapporto di quotidianità assai diverso da quello che la Chiesa tenta di imporre»⁴. Il primo gruppo di versi di *Morte di Gesù, Maria s'affanna* conserva nel contenuto la sua origine colta o religiosa: Maria soffre per il martirio di Gesù e lo segue aspettandone la morte, invita poi il popolo a inginocchiarsi perché il Redentore è stato ucciso. Si assiste a una novità, se tale può essere definita, quando prende la parola Cristo, rivolgendosi al Padre gli chiede di avere come ricompensa per il martirio della croce la resurrezione, fa seguito l'amara constatazione della fine dei *giorni suoi d'amore*. Se si escludessero i primi versi, il canto potrebbe essere definito blasfemo; eppure era recitato o ascoltato, all'interno di un rito, dai fedeli e dal clero. La Chiesa, sebbene abbia sempre esercitato una forte autorità nei confronti delle classi subalterne, più ricettive ad accogliere i suoi dettami, ha dovuto accettare, cercando comunque di limitarne la diffusione, accanto ai testi canonici, anche questi componimenti, entrati a far parte dei canti ufficiali.

Insieme con pochi esempi trascritti di canti sacri, lontani però dall'ortodossia religiosa, vi sono molti testimoni, alcuni dei quali per lungo tempo sono sopravvissuti solo per trasmissione orale, ligi agli insegnamenti ecclesiastici, siano essi di rito latino o greco⁵. Va ricordata la quasi completa incapacità di lettura dei testi scritti in arbëreshe da parte degli

³ VETTORI, *I canti popolari italiani*, cit., pp. 113-14.

⁴ Ivi, p. 303, per la diffusione e ricostruzione del canto cfr. pp. 302-04.

⁵ Si è voluto fare la distinzione dei due riti, poiché la maggioranza delle comunità arbëreshe segue il rito greco. Per quanto concerne il rito degli italo-albanesi vd. nota 2 del paragrafo *Gli errori storiografici dell'ideologia "albanistica"* del primo capitolo, *Gli albanesi d'Italia*.

albanofoni d'Italia, allo stesso modo va messo in rilievo il grande ruolo della Chiesa, che, per la sopravvivenza del credo religioso, ha cercato di sopperire a questa carenza, impartendo gli insegnamenti esclusivamente in forma orale. Determinante è stato il ruolo di Giulio Variboba nel corso del Settecento: diede, infatti, alle stampe, nel 1762, *Gjella e Shën Mëris s' Virgjër (Vita della Beata Vergine Maria)*; a questa data si fa risalire la prima opera scritta della letteratura italo-albanese, almeno per quanto riguarda la Calabria⁶. Il titolo è fuorviante: infatti, non vi si narra la vita di Maria, si tratta invece di traduzioni e rimaneggiamenti di testi preesistenti in italiano o in latino, molti dei quali conservano il metro di provenienza. Alcuni dei canti pubblicati da Variboba nella *Vita*, sono eseguiti in comunità arbëreshe dislocate in più regioni⁷. Il passaggio da sacro a popolare avveniva grazie all'elaborazione del primo da parte di alcuni *papàs* (sacerdoti di rito greco), come lo stesso Variboba, impegnati a impartire in maniera semplificata la catechesi, dando vita a dei testi paraliturgici, recitati in chiesa, ma anche nelle strade, nei campi, nelle ore trascorse intorno al focolare domestico⁸. I canti arbëreshë, eseguiti al di fuori della liturgia, che hanno come argomento la vita e la passione di Cristo, la vita

⁶ G. VARIBOBA, *La vita di Maria*, Prolegomeni, trascrizione, traduzione, glossario e note di Fortino, Brenner, Cosenza 1984; ID., *Vita della Beata Vergine Maria*, Edizione critica e traduzione italiana a cura di V. Belmonte, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005. Su Giulio Variboba vd. FERRARI, *Giulio Variboba nel giudizio di Girolamo De Rada*, in «Shejzat», II, 3-4, 1958, pp. 89-96; ID., *Giulio Variboba e la sua opera poetica albanese*, Cressati, Bari 1963; T. MINISCI, *La poesia di Giulio Variboba*, in «Shejzat», III, 3-4, 1959, pp. 89-95.

⁷ Scaldaferrì ne trascrive alcuni esempi nelle sue ricerche in Basilicata, «le *kalimere* del Variboba sono giunte anche a S. Costantino con una diffusione alquanto limitata: la loro conoscenza era infatti circoscritta a poche persone che avevano avuto modo di conoscere il testo della *Gjella*», in SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata*, cit., p. 197. Già Bellusci negli anni Sessanta aveva avuto modo di constatare la presenza dei canti del Variboba a San Costantino Albanese e a Santa Sofia d'Epiro, cfr. BELLUSCI, *Canti sacri. Raccolti in San Costantino Albanese, S. Sofia d'Epiro e in alcune Comunità albanesi di Grecia*, San Costantino Albanese 1971.

⁸ «Non ultimo fine della *kaljimera* era l'istruzione religiosa, che nella lingua patria poteva venire maggiormente intesa, ed infatti era antichissima tradizione cantarne qualcuna dopo il Catechismo: uso che, in alcuni paesi, ancora esiste. In tempi non molto lontani, la *kaljimera*, veniva eseguita da gruppi di persone, che giravano per le vie del paese la notte antecedente la festa, oppure si fermavano in case, dove si raccoglievano le famiglie del vicinato per ascoltare insieme il canto della *kaljimera* e scambiarsi gli auguri della festa», in I. ÇIFLI, *La kaljimera*, in «Zgjiimi», I, 3-6, luglio-ottobre 1963, p. 13.

della Madonna e dei santi, sono indicati con il nome di *kalimere*, parola di origine greca, letteralmente, “buon giorno” o “bel giorno”.

Nelle regioni meridionali si ha un numero consistente di componimenti sacri eseguiti nei pellegrinaggi e feste patronali. Se si considera che ogni paese ha un proprio santo patrono, ci si può rendere facilmente conto di quale sia il numero di canti a essi dedicati; naturalmente non si possiede la versione stampata di tutta la produzione canora che accompagna i fedeli in questi momenti⁹. Non potendo analizzare tutto il materiale raccolto e pubblicato nelle versioni italiane e italo-albanesi, è necessario limitarsi ad alcuni esempi, dove si celebrano le figure sacre, venerate in entrambe le culture. Non vi è dubbio che la devozione mariana è fortemente sentita in tutto Mezzogiorno; è, infatti, sufficiente considerare tutte le denominazioni con cui viene identificata nei diversi comuni: Maria, Madonna, Vergine. A questi nomi si possono aggiungere gli appellativi del paese in cui è adorata (es. Maria SS. di Casaluce), delle caratteristiche di un luogo specifico (es. Madonna della Rotonda a Parete), degli episodi canonici della sua vita (es. Annunziata, Assunta)¹⁰.

La Madonna invocata nei canti non è quasi mai percepita come un'astrazione divina, è invece supplicata per la sua misericordia, per essere

⁹ «L'assunzione di un santo patrono da parte delle singole comunità è, com'è noto, un processo che si è andato svolgendo nel corso di molti secoli, e per l'attuale assetto patronale nel Mezzogiorno, sarebbe riconducibile, secondo la sintesi storica fornita da Galasso, a un arco di tempo molto ampio, che va dal XIV al XIX secolo. [...] All'origine della formazione di tali patronati si rivengono episodi di cronaca e di leggenda spesso legati assieme da una sorta di “trappola ideologica” per la ricostruzione storiografica. A volte il miracolo di un santo, a volte una protezione particolare accordata per una calamità [...] altre volte l'acquisizione di una reliquia [...] altre la nascita stessa del santo o del beato nella comunità: sono questi gli episodi che hanno costituito alcune delle modalità di assunzione di un patronato da parte delle comunità, aiutati spesso in questo dall'azione congiunta da uno dei più o meno potenti ordini religiosi», in L. MAZZACANE, *Le Feste Patronali*, in *Santità e tradizione. Itinerari antropologico-religiosi nella Campania di fine millennio*, a cura di Lombardi Satriani, Meltemi, Roma 2000, pp. 35-39: a pp. 35-36. Mazzacane non si sofferma solo alla descrizione dell'origine delle feste patronali, ma dedica ampio spazio alle varie festività, ricordandone le più importanti per gli stessi campani. Uno studio analogo è stato effettuato anche in Calabria, per cui cfr. *Madonne, pellegrini e santi. Itinerari antropologico-religiosi della Calabria di fine millennio*, a cura di Lombardi Satriani, Meltemi, Roma 2000.

¹⁰ Cfr. MAZZACANE, *Le Feste Patronali*, in *Santità e tradizione. Itinerari antropologico-religiosi nella Campania di fine millennio*, cit., p. 48.

stata una madre benigna, capace di intercedere per i fedeli e di esaudire le loro preghiere:

Oj Rrexhin' e qiellvet,
Perëndesha e Ëngjelvet,
gjella e sperënxa jonë,
cakuri çë na shëron.
Eva jonë e mëma jonë,
me një mbëkat buer t'Ënzon,
helmoj një maestat,
vrau t'birin me një mbëkat.
Na t'bjerra ndë ktë dhë,
riimi mbrënda te një golé.
Ng'ë dimë ç'bëmi, ng'ë dimë ku vemi,
si t'varfër çë na jemi.
Përmëtirna këtë zëmër,
shrifna neve si gjithë t'nëmur.
Shërtimat tona gjegji,
e si jëmë ti na u përgjegj.
Ti e sheh se sa lotë,
shtie ndër këmbet t'Ynëzot;
çë t'vete se thua nj'fjalë,
Ynëzot tek ti u bë djalë¹¹.

¹¹ Data la lunghezza di molti canti sacri, si riporta in nota la seconda parte: *Avukata jonë e parë, / foli e na riparar, / mbi ne prir ata sy, / ç'i ke pjetë me lipisi. / Edhe Krishtin yt Bir, / çë të do tij aq mirë; / jo nani s'e meritonj, / kur t'vdes u të kultonj. / Dil përpara e m'e burto, / me atë Bir e me e më sallvo; / ea sa mirë më do, / ea mos m'thuaj se jo. / Sa e ëmbëlez më je, / sa pjetat mb'zëmër ke; / se je e rriturez hadhjare, / për sa je e lipisiare. / Je e lartë e je fanmirë, / bëme mua këtë pjaxhir; / ndë Parrajsit edhe mua, / qellem me duart e tua (O Regina dei cieli, / Sovrana degli Angeli, / sei la nostra vita, la nostra speranza, / la dolcezza che ci rinnova. / Eva la nostra madre, / peccando, perse l'amore di Dio, / addolorò l'Onnipotente / e così la morte regnò tra gli uomini. / Noi errabondi su questa terra, / siamo rinchiusi come in un carcere, / disorientati come dei malfattori. / Accoglici con cuore misericordioso, / perdona noi che siamo bisognosi. / Ascolta i nostri sospiri / ed esaudiscili qual madre benigna. / Guarda quante lacrime / versiamo ai piedi del Signore; / intercedi per noi [cosa ti costa una parola] / perché in te egli s'incarnò. / Tu, nostra prima protettrice, / intercedi per noi e riparaci. / Volgì verso di noi i tuoi occhi / colmi di misericordia. / Anche Cristo, tuo figlio, / che ti vuole tanto bene; / non son degno d'incontrare, / nel giorno in cui morirò. / Mostraci quel tuo Figlio, / salvezza universale; / intervieni velocemente, / non abbandonarci. / Quanto sei soave / e quanta misericordia hai, / sei cresciuta in santità, / per la tua grande umiltà. / Sei eccelsa e amorevole, / ottienimi [concedemi] questa grazia: / portami in Paradiso / con la tua materna intercessione) in Kalimerat e Shën*

La supplica esprime naturalmente fede indiscussa verso la madre di Gesù, ma è altrettanto evidente, come indicano alcuni versi, la volontà del credente di ottenerne l'intercessione e, quindi, la remissione dei peccati commessi: l'invito a osservare quante lacrime sono state versate ai piedi di suo figlio, sembra quasi esprimere il desiderio sotteso e non espresso esplicitamente di muoverla a pietà e sollecitarne l'intervento. Manca in questo canto, prassi comune a molte composizioni popolari, la devozione, spesso confusa con la soggezione verso un'entità superiore; domina invece una forma colloquiale: si cerca di identificare le vicende umane vissute dalla Vergine con le proprie. Lo stesso canto sacro potrebbe essere scomposto in piccole unità, ognuna delle quali racchiude un messaggio: celebrazione della Madonna; richiesta di perdono con l'esempio di Eva peccatrice per aver disobbedito a Dio; richiesta di mediazione; desiderio di incontrare Cristo, ovvero di meritare il Paradiso dopo la morte terrena. Da Cerchiarà, in provincia di Cosenza, proviene un canto dedicato alla Madonna delle Armi, la cui venerazione è giustificata anche per la presenza, nella stessa località, di un santuario in suo onore¹²:

Sofisè. I canti sacri di Santa Sofia d'Epiro, a cura di F. Baffà, L. F. Godino ed E. Trotta, s. e., s. d., pp. 29-30. La stessa *kalimera* è stata pubblicata da Bellusci tra i canti sacri di San Costantino Albanese, nel capitolo dedicato a Santa Sofia d'Epiro riporta solo il titolo, rinviando per la consultazione del testo al capitolo dedicato alla comunità di San Costantino (vd. BELLUSCI, *Canti sacri. Raccolti in San Costantino Albanese, S. Sofia d'Epiro e in alcune Comunità albanesi di Grecia*, cit., pp. 54, 25). Le due versioni differiscono tra loro per numero di versi e per la forma utilizzata per la trascrizione: il testo di Santa Sofia d'Epiro, di cui ignoriamo l'anno di pubblicazione perché non presente nella raccolta che lo contiene, trascritto però nell'ultimo decennio, risulta più breve e presenta una forma linguistica semplificata con l'inserimento di italianismi. Diverso il testo di San Costantino, costituito da più coppie di versi; i prestiti dalla lingua italiana sono quasi inesistenti. Risulta, quindi, meno corrotto. È la stessa evoluzione del dialetto italo-albanese e la distanza tra le comunità a giustificare le differenze tra i due canti, che sebbene siano gli stessi, variano, perché la loro trasmissione è stata prettamente orale e, con il passare del tempo, sono state inevitabili le modifiche con aggiunte o esclusioni di versi. Il deterioramento della forma originale investe ogni sapere, quando questo non è supportato dalla forma scritta. La fonte originaria dei due canti, trascritti in Calabria e in Basilicata, è riconducibile a un'unica composizione sacra, a opera di Variboba, pubblicata nel Settecento e diffusa oralmente, insieme ad altre *kalimere*, per cui vd. VARIBOBA, *Vita della Beata Vergine Maria*, cit., pp. 132-34. La maggiore fedeltà al testo dei Variboba è riscontrabile in quello proveniente da San Costantino: si conserva lo stesso numero di versi e lo stesso contenuto è più vicino all'originale.

¹² Sul santuario della Madonna delle Armi cfr. G. SOLE, *Il cammino verso la Grande Madre. Il pellegrinaggio in un santuario di montagna*, in *Madonne, pellegrini e santi*, cit., pp. 113-34.

*Kuanti jè bill' 'u nom'oj di María,
 sempre lo voglio sento di 'norare.
 Jintra 'na kammarella kki lliggia
 l'àngila kki la jijid' a 'nnunziare:
 – María, ka dilli gràzio ni si' ccina,
 María, ke bellu fruttu kk'aj da fare.
 Dai da fa' 'nu grandu Messía,
 ke tut'il mondo cc'à d'alluminare –.
 L'illuminja e kku' la menti mija,
 non zi sta ccú nel mondo per pikkare.
 Si jío pekkò la gran pen'è mmija.
 Voj, Vèrgini María, mi à' perdonare.
 Perdònimi, Maríja, ka voj putita,
 kredi ka di Gesú la matra sieta.
 Ogni gràzio ke mi cerk'a vvoj li dona
 vi lli kunced'a nnoj, li pikkatore.
 Li gràzio ke ve cerk'a vvoj, 'vokata,
 matre, ci siami tutta rikkummannata¹³.*

Nella seconda parte di *Kuanti jè bill' 'u nom'oj di María* (*Quant'è bello il nome di Maria*), il contenuto non si allontana dal testo arbëresh; i primi versi sono dedicati all'annunciazione a Maria, segue poi la consueta richiesta di intercessione. Interessante il verso, *kredi di Gesú la matre siete* (*credo che siate la madre di Gesù*): nel confermare la convinzione di riconoscere la maternità divina il credente può acquistare maggiore credito al cospetto della figura sacra e, quindi, avere maggiore possibilità di ricevere la remissione dei peccati. Si crea una specie di scambio, gestito dal credente: alla dichiarazione di fede, secondo il contenuto della composizione, deve corrispondere necessariamente il perdono. Nell'osservazione sul comportamento dei pellegrini, che si recano al Santuario della Madonna delle Armi per offrire alla Santa gli ex-voto, «è facilmente riconoscibile una

¹³ *Quant'è bello il nome di Maria, / sento di volerlo sempre onorare. / In una cameretta che leggeva, / l'angelo che andava ad annunziarle: / – Maria, che di grazia sei piena, / Maria, che bel frutto che devi fare. / Devi fare un grande Messia, / che illuminerà tutto il mondo –. / Illuminerà anche la mente mia, / non si sta più al mondo per peccare. / Se io pecco, la gran pena è mia. / Tu, Vergine Maria, mi devi perdonare. / Perdonami, Maria, che voi potete, / credo che siate la madre di Gesù. / Ogni grazie che vi chiedo a voi la dona, / ve le concede per noi, i peccatori. / Le grazie che chiedo a voi, avvocata, / madre, ci siamo tutti raccomandati* (Cerchiara di Calabria, Cosenza), in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., pp. 237–38.

forma di contratto che si instaura tra il pellegrino e la Madonna»¹⁴, come si riscontra nelle preghiere, ma in forma più lieve e meno appariscente.

Alcuni canti sacri sono testimonianza delle grazie ricevute, del viaggio intrapreso per omaggiare Maria e per chiedere nuovamente il suo aiuto; ad Alessandria del Carretto e a Cerchiara recitano un testo, dove è evidente la stessa origine; non mancano sfumature diverse dovute ad aggiunte, tagli e rifacimenti. Si può notare la variazione del nome della Vergine: nel primo caso si celebra la Madonna del Pollino, nel secondo la Madonna delle Armi. In apertura e in chiusura si trovano versi identici in entrambe le versioni: *Ai piedi della Madonna / è nata una bella rosa; Sei bella, sei galante, / sei la madre di tutti quanti*; se ne allontanano per la trascrizione fonetica, perché provengono da due paesi diversi, pur non distanti tra loro. Accanto alle affinità, si possono riscontrare l'evoluzione e la trasformazione a cui sono sottoposti i componimenti, quando vengono recitati e spesso adattati alla necessità del momento. Questo fenomeno appare maggiormente nel brano di Alessandria del Carretto; alla Vergine si chiede aiuto e se ne esaltano i poteri con un espediente tutto popolare: a ogni parte della statua (piedi, gambe, braccia, petto, guancia), se accostata, una rosa diventa *rosa inargentata*. Allo stesso modo, si continua a far visita alla madre di Cristo quando le preghiere sono state esaudite e bisogna comunicarlo alla Madonna per poterne chiedere ancora l'intervento: *Ed io apposta sono venuta / per le grazie ricevute [...] Ed ora un'altra ne dobbiamo avere, / fammi grazie*¹⁵. Questa forma di religiosità non appartiene a un passato lontano; è, infatti, praticata ancora oggi da fedeli che si recano nei luoghi sacri, perché in

¹⁴ G. SOLE, *Il cammino verso la Grande Madre. Il pellegrinaggio in un santuario di montagna*, in *Madonne, pellegrini e santi*, cit., p. 122. Lo stesso atteggiamento si può osservare in Campania: «quel genere di rapporto contrattuale, fondato su una sorte di "voto" di scambio, che i fedeli stipulano con il soprannaturale, rinvia alla dimensione più specificamente antropologica della religione», in M. NIOLA, *Archeologia della devozione*, in *Santità e tradizione. Itinerari antropologico-religiosi nella Campania di fine millennio*, cit., pp. 54-55. Per i pellegrinaggi e i canti recitati al Monte della Stella, al Sacro Monte di Novi Velia e alla Madonna delle Grazie di Ortodonico, cfr. F. DENTONI LITTA, *Antiche tradizioni del Cilento*, Arti grafiche Schiavo, Agropoli 1986, pp. 62-75.

¹⁵ Per i testi dei due canti popolari registrati nella provincia di Cosenza cfr. ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., pp. 166-68 (Alessandria del Carretto), pp. 241-42 (Cerchiara di Calabria); esempi come questi si riscontrano in tutta l'area meridionale. Cfr. anche MOLINARO DEL CHIARO, *Canti popolari raccolti in Napoli con varianti e confronti nei vari dialetti*, cit., pp. 391-96.

debito (per la grazia ricevuta) e per ottenere dal santo l'intercessione; la fede vissuta in questa maniera è mantenuta in vita grazie ai continui o presunti interventi divini.

Il pellegrinaggio come espressione di devozione è praticato anche dalle comunità arbëreshë. Si assiste, infatti, a una simile forma di religiosità, caratterizzata dalle tappe fondamentali già accennate: viaggio nel luogo dove si conserva un'immagine, una statua o una reliquia, e preghiera da recitare in prossimità della figura sacra, si discostano per una più attenuata richiesta di grazia, per cui si ha l'impressione di un sentimento religioso più intimo e austero, meno propenso a esibire le proprie richieste e volto invece a celebrare la divinità in quanto tale, poiché ha già dato prova dei suoi poteri soprannaturali:

*Shër Meria Illëthit
ndihna neve nat e dit.
Ndhina neve e gjithë horen
Jati t'bils i vu kuroren.
Kurora ish e ari fin
kush ja vu kle Zoti in.
Ndë parrajsit ë rrexhin
ë rrexhin e ënjëlvet.
Korr edhe Parrajsit
vjeshet që kndonjen ënjëlëtit.
Se martria është e s'iku
se Shër Meria duall te fiku.
Ti Vrasiles më ja the
se dishe bër kapelzen e re.
Se te fiku s'kishe hje
se donje t'rrinje bashk me ne.
Lluadharni gjith si ini
graxjen që pat Shën Kostantini.
Lludharni dhe t'Inzon
se ti je dhe mëma jon¹⁶.*

¹⁶ Santa Maria delle Stelle / aiutaci notte e giorno. / Aiuta noi e tutto il mondo / il Padre incoronò la figlia. / La corona era d'oro fino / chi gliela mise fu Nostro Signore. / Nel paradiso è regina / è regina degli angeli. / Coro del Paradiso / i versi che intonano gli angeli. / La testimonianza c'è non è svanita / che la Madonna è apparsa sul fico. / Tu a Vrasilia lo dicesti / che volevi la cappella nuova. / Perché sul fico non avevi decoro / perché volevi stare insieme a noi. / Lodate tutti come siete / la grazia che ha avuto S. Costantino. / Lodate anche Nostro Signore / perché tu sei anche nostra

Nei primi versi della *kalimera* di San Costantino Albanese non manca la supplica di protezione, estesa a tutto il genere umano; si passa poi a celebrare la Madonna delle Stelle, ricordando la sua richiesta alla pastorella Vrasillia di farle costruire una cappella nei pressi del luogo dove era apparsa¹⁷.

6.2. *Origine colta e diffusione popolare: l'opera dei papàs, i sacerdoti di rito greco*

Tra i santi venerati nel meridione d'Italia si trovano anche Sant'Antonio da Padova e Sant'Antonio Abate: i canti provengono da Abruzzo (Teramo), Campania (Benevento), Basilicata (San Costantino Albanese) e Calabria (Alessandria del Carretto e San Lorenzo Bellizzi); solo negli ultimi due testi non è indicato a quale dei due santi ci si rivolga. I canti abruzzesi, eseguiti durante la questua in occasione della festa di Sant'Antonio Abate, ridicolizzano le tentazioni alle quali il demonio sottopose il religioso nel deserto, trasformate in dispetti più o meno spiritosi; gli altri esempi non divergono molto dalle preghiere rivolte alla Vergine, alla quale si chiede quasi sempre di esaudire le proprie suppliche:

*Buona sera, car' amice,
tutte quante cristiane,
questa sera v' aije a dice
de la festa de dumane.
Ca dumane è sant' Antonie,
lu nemice de lu demonie.
Sant' Antonie, sant' Antonie,
lu nemice du demonie.
Sant' Antonie a lu deserte
se cuciava le tajuline,
Satanasse pe' dispette*

madre (la *kalimera* è stata registrata il 15 maggio 1990 dall'Archivio demo-antropologico/Etnomusicologia dell'Università della Basilicata a San Costantino Albanese, Potenza), in SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata*, cit., p. 213. Lo stesso componimento, più ampio, è stato trascritto negli anni Sessanta da Bellusci; anche questa prima versione è costituita da versi frammentari, perché, secondo il curatore della raccolta, il canto originario era molto più ampio, in BELLUSCI, *Canti sacri. Raccolti in San Costantino Albanese, S. Sofia d'Epiro e in alcune Comunità albanesi di Grecia*, cit., p. 23.

¹⁷ Sulla ricostruzione del canto, *Shër Meria Illëthit (Santa Maria delle Stelle)*, vd. *ivi*, p. 35.

'nghe le mane se li magne.

[...]

Sant'Antonio a lu diserte

se cusceva li cazzune,

Satanasse pe' dispette

je frechette li buttune.

Sant'Antonio sene freche,

'nghe lu space se li leche.

[....]

Sant'Antonie a lu diserte

s'appeciava 'na sigarette,

Satanasse pe' despette

je frechette la lumette.

Sant'Antonie se ne freche,

'nghe nu prospere se l'acese¹⁸.

¹⁸ Buona sera, cari amici, / a tutti voi cristiani presenti, / questa sera vi devo parlare / della festa di domani; / perché domani è la festa i Sant'Antonio, / il nemico del demonio. / Sant'Antonio nel deserto / si cuoceva i tagliolini, / Satanasso per dispetto / gli rubò la forchetta; / Sant'Antonio non s'inquieta, / con le mani se li mangia. // Sant'Antonio nel deserto / si cuciva i pantaloni, / Satanasso per dispetto / gli rubò i bottoni / Sant'Antonio se ne frega, / con lo spago se li lega. // Sant'Antonio nel deserto / si accendeva una sigaretta, / Satanasso per dispetto / gli rubò lo zolfanello; / Sant'Antonio sene frega, / con un fiammifero se l'accese, in VETTORI, *Canti popolari italiani*, cit., pp. 106–07; i versi omessi ripetono il settimo e l'ottavo. Non conosciamo in quale località dell'Abruzzo il testo sia stato trascritto. Da Cerqueto di Fano Adriano, in provincia di Teramo, proviene un altro canto popolare, raccolto nel 1965 da Nicola Jobbi e dedicato sempre allo stesso santo: *Nel deserto dell'Egitto / noi remiti mendicanti / noi veniamo coi sacri canti / d'un gran santo, d'un gran santo a celebrar. / Vi cantiamo la santa vita / dell'eccl's'Antonio Abate; / le cortesie a noi mostrate, / belle donne, belle donne il vostro cor. / Ricco e nobile nacque Antonio, / disprezzò le sue ricchezze, / nonostante le dolcezze / tutt'a Dio, tutt'a Dio si consacrò. / Ripartito il patrimonio / donò parte a sua sorella / ch'è devota figlia e bella, / tutt'a Dio, tutt'a Dio si consacrò. / E quel povero eremita / si rinchiuse nel deserto, / giovinetto poco esperto, / per amore, per amore del buon Gesù. / Fé di l'erba scarso pane / fu la mensa sua gradita, / fu cent'anni e cinque in vita / nei rigori, nei rigori di povertà. / Vedi tu che presto siamo, / dà la mano al tuo nemico, / fatti presto a farti amico / per quel Dio, per quel Dio che si salvò. / Fu eseguito senza stono / in raffronto al nostro canto; / viva sempre Antonio santo, / cose buone, cose buone in quantità. / Ci darette voi signori / ricompensa al nostro canto; / viva sempre Antonio santo, / cose buone, cose buone in quantità* (ivi, pp. 107–08). Allo stesso santo sono dedicati altri canti, in cui si richiede il suo intervento, cfr. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti popolari raccolti in Napoli con varianti e confronti nei vari dialetti*, cit., pp. 390–91; M. DEL DONNO, *Poesia popolare religiosa. Studi e testi di leggende agiografiche e moraleggianti del Sannio beneventano*, Biblioteca di «Lares», Organo della Società di Etnografia Italiana e dell'Istituto di Storia delle Tradizioni popolari dell'Università di Roma, vol. XIII, Olschki, Firenze 1964, pp. 89–94.

È rimasto nella memoria il ricordo delle pericolose tentazioni a cui Sant'Antonio è stato sottoposto dal diavolo nel deserto, riprese in questa composizione popolare in versione tutta moderna, con l'inserimento di eventi del periodo storico vissuto dall'esecutore. Alle continue angherie del diavolo (*Satanasso*) si contrappone la semplicità del santo, che *sene freche*; a ogni suo furto reagisce con pacatezza, trovando una soluzione alternativa: se gli ruba i bottoni, Sant'Antonio li sostituirà con una corda, e così farà in tutte le occasioni in cui non oppone nessuna reazione al diavolo.

Gli altri canti, dedicati alla stessa figura, sono tutti recitati per ottenere grazie o miracoli; tale comportamento, diversamente che per la Madonna, si verifica anche nella tradizione arbëreshe, in cui Sant'Antonio è presentato come guaritore di tutti i mali:

*Kur ti graxja o mirakulla kirkon
nisu mbjatu e gjëj ti shëjtin Sën Andon.
Iken mortjia e s'qaset dhimoni
sa ti të nisesh t'vesh te Sën Andoni.
Pest ti mun t'kesh o guajalli
gjith i shiron ki Shëjt pa jatrë.
Edhe deti madh i qell rispjet
e filaqit e katint i hapen vet.
Kur ca her ti bir gjë
edhe sit ndë ballet çë do më.
Trim o plak moti çë je
ec via via te shëjti se i ke.
Ndër perikull ndër guaie ndër dhullur
vërteta Sën Andoni ë protetur.
Nëk e thot ne një ne di ne tre
po gjith dheu e qilla ë martri¹⁹.*

¹⁹ *Quando tu cerchi grazie o miracoli / va subito a trovare Sant'Antonio. / Va via la morte e non si avvicina il demonio / appena ti incammini per andare da Sant'Antonio. / Puoi avere la peste o altri mali / tutto guarisce questo Santo senza medicine. / Anche il mare grande gli porta rispetto / e le carceri e catene si aprono da sole. / Quando talvolta tu perdi qualcosa / anche gli occhi in fronte che altro vuoi. / Giovane o vecchio di anni che tu sia / va subito da Santo e li riavrà. / Nei pericoli e nei guai e nel dolore / veramente Sant'Antonio è protettore. / Non lo dice uno, due e tre / ma tutta la terra e il cielo ne sono testimoni* (San Costantino Albanese, Potenza, settembre 1986) in SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata*, cit., p. 215. È stato Variboba a scrivere il canto, poi diffuso nelle diverse comunità italo-albanesi, per cui vd. VARIBOBA, *Vita della Beata Vergine Maria*, cit., pp. 352-53.

Il contenuto potrebbe far pensare a un'origine popolare per l'ingenuità e semplicità dell'elenco dei miracoli, essendo tanti ed esagerati gli interventi attribuiti al santo. L'origine del canto è invece colta, poiché scritto da padre Variboba e, se non si sapesse che si tratta di un componimento sacro, si potrebbe considerarlo una parodia. L'esecutore inserisce anche un verso "rivoluzionario" per essere stato scritto da un ecclesiastico, si attribuisce, infatti, grazie all'intervento di Sant'Antonio la capacità di aprire le carceri e spezzare le catene (*e filaqit e katint i hapen vet*). Confrontando il canto di San Costantino Albanese con la versione di Variboba, risalente al Settecento, verificata su una riedizione del 2005 fedele all'originale, si è osservato che le modifiche sono limitate a quelle differenze di espressione dovute alle sfumature linguistiche di ogni singola comunità italo-albanese. Nel corso dei secoli si è, quindi, conservata la preghiera così come l'aveva concepita il sacerdote, e il contenuto con tratti così elementari non è opera del popolo, ma dello stesso Variboba.

Ad Alessandria del Carretto è stato trascritto un altro canto, in cui si chiede l'intervento di Sant'Antonio:

*E mo passi Ssant'Antonio
kku' Ggesù Bambini 'm bra',
e kkon tanta eterna gròlia,
famm' 'a grazzja, Sant'Antò'.
Sant'Antòniu mio benignu,
pritettor di kuesto regnò,
sej tu llu bbianco ggigli,
Sant'Antònio mio benignò²⁰.*

Il colloquio con il santo avviene probabilmente durante lo svolgimento della processione; si indica, infatti, il suo imminente passaggio, segue la solita richiesta di intervento. Da notare l'identificazione della figura sacra con uno dei suoi simboli distintivi, il giglio²¹.

²⁰ *Ed ora passa Sant'Antonio / con Gesù Bambino in braccio, / e con tanta eterna gloria, / fammi la grazia Sant'Antonio. / Sant'Antonio mio benigno, / protettore di questo regno, / sei tu il bianco giglio, / Sant'Antonio mio benigno*, in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., p. 180.

²¹ A San Lorenzo Bellizzi è stato trascritto un altro componimento dedicato a Sant'Antonio; anche in questo caso, attraverso le parole che scandiscono il testo, si mettono in evidenza i poteri del Santo capace di influenzare le azioni del fedele peccatore, tanto da

Non bisogna ridurre tutta l'ingenua fede del popolo – e di conseguenza gli stessi canti, la sua espressione più immediata e vera, in quanto libera dal filtro ecclesiastico – a una continua richiesta di intercessioni da parte dei santi, perché si rischierebbe di dare un'interpretazione deformata di alcuni aspetti religiosi popolari. Si tratta soprattutto di un'adesione sincera, vissuta senza dubbio con grande partecipazione emotiva, espressa in qualche caso in maniera paradossale, lontana dal credo ufficiale, ma da questo consentita. Sono proprio tali forme incredibili di devozione a dare il senso di quanto siano partecipi le classi popolari, e non solo queste, ad alcune rievocazioni sacre. In Campania, i *fujenti* (da napoletano *fujre*, fuggire, correre) e i *battenti*, che si percuotono il petto con uno strumento di penitenza, detto *spugnetta* (disco di sughero su cui sono infilate trentatré punte), rappresentano un esempio di come viene vissuta e percepita, in alcuni luoghi del nostro paese, la religione²².

indurlo a tagliarsi una gamba, come punizione per aver dato un calcio alla madre. Un'analisi lucida evidenzia quanto siano paradossali gli avvenimenti legati ad alcune figure sacre, in particolar modo, quelle narrate di seguito: *Kuanni Sant'Antònije konfissavò / jija 'nnu pikikator assaj skuntentò: / – O patri, jo mi vogli kunfissà', / pikkatì teng' murtali mej: / 'Na kàvic aggi jttat' alla mia matrò. / Però ji mi nn' akkus' e mmi nni pentò –. / – Kuann' à jttatò la kàvic alla tua matrò, / la gambicedda tuja vullà ttaggatò. / La gambicedda tuja vullà ttaggatò, / jo ti n' assolv' e nnun zia ddi nentò –. / È statò 'nu santu figgu gubbidientò: / vad' alla kas' e ssi tagga lla gammò. / Vad' alla kas' e ssi tagga lla gammò, / ppi' llu rimuri kùrrini lla ggentò. / Kurrìa lla mamma ggru jia allu santò: / – Ssi mmora ffiggu mia, tu sej kuntentò –. / – Ssi mmora ffiggu tuji nunn è nnete, / k' à statò 'nu santu figgò gubbidientò. / Nu' ll' aggi ditti: tàggi la gamma. / Ji ti nn' assolv' e nnun zia ddi nentò –. / Vad' alla kas' e llu vad' a vvidi', / lu signi dilla kruci ci fac'. / Lu signi dilla kruci ci fac', / miggi ki ggeridò l' à fatti guari' (Quando Sant'Antonio confessava, / andava un peccatore molto scontento: / – O padre, io voglio confessarmi, / ho molti peccati mortali: / un calcio ho dato a mia madre. / Però me ne accuso e me ne pento –. / Quando hai dato il calcio a tua madre, / la tua gamba doveva essere tagliata, / ora io ti assolvo e non sia niente –. / È stato un santo figlio ubbidiente: / va a casa e si taglia la gamba. / Va a casa e si taglia la gamba, / per il rumore accorre la gente. / Correva la mamma del santo: / – Se muore mio figlio, tu sei contento –. / Se muore mio figlio, non è niente, / ché è stato un santo figlio ubbidiente. / Non gli ho detto: tagliati la gamba. / Io ti assolvo e non sia niente –. / Va a casa e va a vederlo, / e lo segnava con la croce. / Lo segnava con la croce, / meglio di prima l'ha fatto guarire), ivi, pp. 401-02.*

²² I *fujenti* campani compiono un pellegrinaggio annuale per incontrare la Madonna dell'Arco, a cui sono devoti: «Il lunedì in *Albis* di ogni anno, una schiera infinita di pellegrini [...] si reca ai piedi della Madonna dell'Arco, a dodici chilometri da Napoli. [...] Questo rito, ricco di elementi penitenziali cattolici innestati su culti precristiani di fertilità e di passaggio stagionale, segna l'inizio delle celebrazioni della stagione calda, quella in cui la natura rinasce, come il Cristo che risorge. *Fujenti*, detti anche “battenti”, è il nome di

Sono le sofferenze umane vissute da alcuni santi ad avvicinare i fedeli; sembra quasi che si sentano simili per aver condiviso un comune dolore. Tale atteggiamento potrebbe spiegare il motivo di alcune composizioni, dove si evocano gli avvenimenti più tristi della vita terrena di alcuni di essi. La devozione per Santa Lucia, in entrambe le tradizioni, è espressa attraverso il suo martirio terreno:

[...]

*Oj ti vashë, sa bukuri
ç'ke ndër ballë, nd'bužë, ndër sy;
tundu zëmer e këndò,
duaje mirë sa mirë t'do.*

[...] *ti qofsha truer!
S'mund'e marr, jam e martuer.*

[...]

*dhëndërri im me gracie pjotë
është Krishti Ynëzot.*

*Oj Luçie, tha trimi i zi,
ka t'erdhe kjo paci?*

*Nëng e di se të këshët
vinjen vvarë si drongolet?*

[...]

*Ma ky Krisht ç'u nëng e di,
pse ti bëri ata dy sy?*

questi pellegrini, devoti all'immagine dolente, della Vergine dal volto ferito. È proprio la ferita, simbolo di un dolore antico, all'origine di questo culto. [...] I *fujenti* sono scalzi, per voto e, sempre per voto, devono compiere di corsa l'ultimo tratto di pellegrinaggio [...] Quel giorno vestono tutti ritualmente di bianco, simbolo di purezza, e portano sull'abito, una fascia azzurra – il colore della “Mamma Celeste” – ed un'altra rossa ai fianchi, simbolo del sangue”, in NIOLA, *Archeologia della devozione*, in *Santità e tradizione. Itinerari antropologico-religiosi nella Campania di fine millennio*, cit., pp. 59–62: a pp. 59–60. Sentita e partecipata è anche la corale *Mea culpa*, recitata per un'intera settimana da tutta la comunità di Guardia Sanframondi, piccolo paese del beneventano ai confini con il Molise, in onore dell'Assunta. Il momento più spettacolare resta quello della domenica nella prima settimana dopo ferragosto: «fenomeno culturale tra i più noti e interessanti di tutta l'Europa per complessità cerimoniale e per ricchezza di motivazioni religiose, storiche e culturali», rappresentato dalla processione dei *battenti*. Si tratta di fedeli, che con il viso coperto attraversano le stradine del paese e si percuotono per voto il petto; a questi seguono schiere di penitenti a viso scoperto, che, avendo fatto un voto meno severo, si percuotono con una “disciplina” di ferro, cfr. *ivi*, pp. 62–66.

Aq t'bukur e t'shkëlqyer,
sa m'losnjen mua t'mier;
ndë je zonjë me lipisi,
ëmi mua ata dy sy.
[...]
Këtyre syve j'u prejar,
dua t'ja jap, ma ng'i dua ngar.
U pataks e pa pagur,
vat'e muari një talur.
Kalli gjishtë, holq ata sy,
sa m'i thiejti si gjërshi.
Për sa dielli më façoi,
sytë trimit ja i dërgoi.
E t'tërëzen jurnatë,
mbet e Virgjëra çikatë.
Por sa natën m'i qilloi
vate nj'ëngjell e m'e zgjoi.
Zonja nuse, i tha, si rri?
Aq e verber e pa sy?
Mos u trëmb se më t'mirë,
t'i dërgon Krishti fanmirë²³.

²³ O fanciulla, quanta bellezza / hai nel volto, negli occhi e sulle labbra; / orsù, cuore, esaltata con tutto l'amore / che ella ha verso Nostro Signore. // padre mio, che tu sia benedetto! / non posso acconsentire, sono già promessa. // il mio sposo, infinitamente Glorioso, / è il Cristo, Nostro Salvatore. / O Lucia, esclamò il giovane, / sei forse uscita di senno? / Non sai che i cristiani / vengono massacrati come serpenti? // Ma questo tuo signore, / perché ti fece questi occhi? / Così belli e luminosi / per tormentare me sventurato; / se sei veramente pietosa / concedimi di averli. // Dei miei occhi si è innamorato, / voglio darglieli, ma voglio rimanere pura. / Si affrettò e senza timore, / corse a prendere un piatto. / Negli occhi infilò le dita / e li estrasse, / strappandoli come ciliegie. / Al primo albeggiare, / inviò i suoi occhi al giovane. / Per l'intero giorno / la Vergine rimase cieca. / Quando calò la notte ed ella si addormentò, / venne un angelo a svegliarla: / Vergine Sposa, le disse, come stai / cieca, senza occhi? / Non avere paura, ecco il Signore / te li darà più luminosi (Shën Lluçisë, A Santa Lucia) in *Kalimerat e Shën Sofisë. I canti sacri di Santa Sofia d'Epiro*, cit., pp. 31-37: a pp. 31, 33, 34, 35, 36. Sono stati riportati solo i versi che alludono al volontario accecamento della Santa, mentre sono stati tralasciati quelli relativi al suo incontro con l'uomo, che, innamorato di lei, viene respinto; il giovane aveva chiesto i suoi occhi, di cui si era invaghito. La stessa *kalimera* è stata trascritta a Santa Sofia d'Epiro negli anni Sessanta (cfr. BELLUSCI, *Canti sacri. Raccolti in San Costantino Albanese, S. Sofia d'Epiro e in alcune Comunità albanesi di Grecia*, cit., pp. 48-49). La recita, a distanza di quasi un cinquantennio, è indice della forte devozione della comunità italo-albanese nei confronti della santa; allo stesso tempo, è però testimone del valore attribuito a questi canti.

I versi ripercorrono le tappe fondamentali della vita della Santa, mettendo in evidenza la solidità della sua fede, non solo nel rifiutare di sposare un facoltoso giovane, perché promessa sposa al Signore, ma anche nel professare con forza e liberamente la sua fede, sapendo di rischiare la vita in un periodo in cui i cristiani erano perseguitati. La ferocia con cui venivano trucidati i seguaci di Cristo è descritta dal giovane innamorato, che paragona la loro morte a quella dei serpenti: *vinjen vrarë si drongolet (vengono massacrati come serpenti)*. La Santa, affrontando con serenità il dolore fisico, diventa per i credenti un esempio da seguire, per avere sopportato con fede il tormento, che è uno dei principi fondamentali del Cristianesimo, poiché la sofferenza terrena è premiata con la beatitudine eterna. Allo stesso modo, nei canti religiosi, provenienti da San Lorenzo Bellizzi e da Alessandria del Carretto, in forma più breve è presentata la tribolazione terrena della Santa:

*Santa Lucj gloriosa e bbella
faci' l'urazona jintà lla cella.
Passavi llu rre, passavi tutti gàrmata.
– Da tija, Lucí, m'aggi 'nnamorata.
'Ggi 'nnamorate di 'ssu visi fina,
e'ss'occi bbelli, kki 'n teste tenite –
Santa Lucji l'à ppenzati bbena,
si kacci ll'occ'e lli mintà 'n vacilò:
– Portat àllu rre, portate kuestu rrijàlò,
ke la bbella Lucji ni ll'à mandatò –
Lu rre, kuandi viddi kuista novella
kuattri sarracini mandava 'nta Ssanta Lucí.
Parti kku' spad'e e pparti kku' kkurtella,
'nant'a Ssanta Lucji cc'eri la guerra.
Santa Lucja gli vincí lla risa,
kku'll'àngilli si nn'è gguta 'ma paravis²⁴.*

²⁴ *Santa Lucia gloriosa e bella / recitava le orazioni nella cella. / Passava il re, passava tutto armato. – / Di te, Lucia, mi sono innamorato. / Mi sono innamorato di codesto viso fine, / e di codesti occhi belli, che in testa avete –. / Santa Lucia l'ha pensata bene, / si cava gli occhi e li mette in un vassoio. / – Portate al re, portate questi regali, / che la bella Lucia gli ha mandato –. / Il re, quando apprende questa nuova, / mandava quattro Saraceni da Santa Lucia. / Chi con spada e chi con coltello, / davanti a Santa Lucia c'era la guerra. / Santa Lucia avvinta dal sorriso / con gli angeli se n'è andata in paradiso (Alessandria del Carretto, Cosenza) in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., pp. 192-93. Il canto sacro di San Lorenzo Bellizzi è molto*

È evidente, in questo canto, una maggiore crudeltà riservata alla Santa per il rifiuto di sposare il re; vi è, inoltre, a differenza della *kalimera* arbëreshe, la descrizione del martirio, affrontato con serenità, qualità peculiare della figura sacra. Va evidenziata una maggiore cura nella costruzione del testo, proveniente da Santa Sofia d'Epiro e riscontrabile sia nella scelta dei singoli termini, sia nella rima; la bellezza delle *kalimere* è dovuta soprattutto ai sacerdoti di rito greco, che le scrivevano per insegnarle al popolo²⁵.

Gli episodi della vita della vergine Lucia hanno ispirato numerosi canti sacri, molti dei quali descrivono la privazione degli occhi e il successivo martirio. Tuttavia, uno degli avvenimenti forse più toccanti è la passione di Cristo, tanto da essere rievocata in molte località con intensa partecipazione. Se ci si limita all'area meridionale e a tutti i paesi dove nel venerdì santo è rievocata la passione con accompagnamento del canto, è possibile immaginare quanti siano questi testi. La passione di Cristo è così radicata da ritrovarla in componimenti eseguiti in occasioni diverse, come in un inno natalizio di Santa Sofia d'Epiro e in un testo trascritto a Cerchiarà di Calabria e Francavilla Marittima, in cui si narra dell'infanzia di Gesù²⁶:

simile a quello trascritto, si è, quindi, scelto di non riportarlo come ulteriore esempio, per un confronto vd. ivi, pp. 404-05. Nel beneventano sono state recuperate sei diverse lezioni, nessuna delle quali riporta la seconda parte del suo martirio, «le ben sei versioni sannite, di località distanziate, costituenti due ampie fasce di territori diametralmente opposti, e ciò indica sotto un certo aspetto, quale sia stata la frequenza e la diffusione del canto, non riportano la seconda parte dell'episodio riguardante il martirio della Santa. L'incompletezza esemplificativa dello svolgimento, ha posto in queste versioni dei comuni limiti di conoscenza della leggenda e delle variazioni tecniche», in DEL DONNO, *Poesia popolare religiosa. Studi e testi di leggende agiografiche e moraleggianti del Sannio beneventano*, cit., pp. 43, 79-81. A Calitri, località dell'Irpinia (Avellino), in un canto sacro, dedicato alla Santa, compare anche il martirio finale, ovvero l'uccisione: *Santa Lucia nobile e zitella, / stia a la cella pe' servi Dio; / passà lu re e risse: «Quant'è bella! / tu, Lucia, hai ffà lu vulere mio». / «Lu mio vulere cia la mia vuluntate; / nmanzi mi minarria 'nda na vallate, / oppure inda a 'na furnace, / accusi murarria 'nsanta pace». / Si leva l'uocchi e li mette 'mbacile: / «Portali a lu re stu bello riale, / io me li faccio re salice piangente» / risse Lucia a lu servu, tutta contenta. / Lu re quanno sentì sta nuvella, / quant'era irto carì nterra. / Quaranta saracini son tutti lesti, / chi cu paroculle e chi cu cintredde, / contro santa Lucia volono fà guerra; / 'ngera nu saracino core crudo, / auzò nu vrazzo e l'accugli ntesta: / è morta Santa Lucia cu giuochi e festa!*, in ACOCELLA, *Usanze e canti religiosi nell'Irpinia*, in «Lares», IV, 4, 1934, pp. 37-38.

²⁵ Per l'origine della *kalimera* dedicata a Santa Lucia cfr. BELLUSCI, *Canti sacri. Raccolti in San Costantino Albanese, S. Sofia d'Epiro e in alcune Comunità albanesi di Grecia*, cit., p. 59.

²⁶ I canti, provenienti da due comunità diverse, ma dalla stessa provincia di Cosenza, sono identici nel contenuto, conservano anche lo stesso numero di versi (10); naturalmente

*Ti përdërka je i mire, vjen Judha e të tradhir:
puthe e thuaji, mik, çdo? Fjëj o bir e bën ninò.
Mallku i ligu ndër suldetët, merr e t'ndënden një shkafet:
ec e veshin i shërò: fjëj o bir e bën ninò.
Shoh u thikë edhe martjele, gjegj oj bir këta flaxhele,
gjithe për Thij, Ti i dhurò: priru bir e bën ninò.
Oj ç'gjëmbe farmakor, Tij të pjekëstëtin për kurorë!
Dhurò bir e mos rrëkò: fjëj o bir e bën ninò.
“Njo Njeriù” ai Pillat, të burton si ndë markat.
Oj bir të përmisur e me kryqen t'rukullisur.
U të shoh e mjera u, oh! Fjëj o bir e bën ninò.
Po ç'ë t'thom u Thija bir? Je ndë fashhtë, i vogëli bir.
Ti këto penë mos i penxò: fjëj o bir e bën ninò²⁷.*

Una *kalimera*, recitata per tutto il periodo natalizio, dovrebbe celebrare la nascita del Redentore; invece, in questo caso, si assiste all'annunciazione delle passioni. Mentre la Madonna culla il bambino, gli recita una ninna-

diversa risulta la trascrizione, dovuta alle varianti, seppur minime, del dialetto dei due paesi. Si è, quindi, deciso di riportare solo quello proveniente da Francavilla Marittima (cfr. ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., p. 268).

²⁷ *Tu invano sei misericordioso, ecco, arriva Giuda il traditore: / baciale e digli, o amico, cosa vuoi? Dormi o figlio e fai ninno. / Malco il cattivo tra i soldati, ti colpì con un gran schiaffo: / va e l'orecchio guariscigli: dormi o figlio e fai ninno. / Vedo ora coltelli e martelli, ascolta o figlio questi flagelli, / tutti per Te, abbi pietà: e di nuovo o figlio, fai ninno. / “Ecco l'Uomo”, esclamò Pilato, / mostrandoti alla folla, come se ti vendesse in un mercato. / Oh che umiliazione! Tu sopportala: dormi o figlio e fai ninno. / Oh che spine avvelenate, conficcarono nella Tua testa! / Ma Tu sopporta o figlio e non gemere: dormi o figlio e fai ninno. / O figlio mio amato con la croce sulle spalle. / Io ti vedo povera me. Dormi o figlio e fai ninno. / Che dirti, o figlio? Ora sei in fasce, o piccolino. / Non pensare ai futuri patimenti: dormi o figlio e fai ninno (Kalimerat e Shën Sofisë. *I canti sacri di Santa Sofia d'Epiro*, cit., pp. 69-70; sono stati omessi i primi 10 versi della *Kalimera*, *Fjoj o bir (Dormi o figlio)*. A Falconara Albanese (Cosenza) e San Costantino Albanese (Potenza) si recita un canto con lo stesso titolo; alcuni versi sono gli stessi. Nel complesso, differiscono da quello di Santa Sofia d'Epiro e hanno molti punti in comune tra loro (cfr. *Këngë popullore Fallkunara Arbëreshe. Canti popolari di Falconara Albanese*, cit., pp. 80-83; SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata*, cit., p. 222. Già negli anni Sessanta Bellusi ne pubblicava la versione di San Costantino Albanese in «Vatra Jonë», 1, 1966, pp. 20-22; poi in BELLUSCI, *Canti sacri. Raccolti in San Costantino Albanese, S. Sofia d'Epiro e in alcune Comunità albanesi di Grecia*, cit., pp. 28-29. Molte sono le analogie tra tutte le versioni citate e riscontrabili in Gjella e Shën Mëris s'Virgjër; si può, quindi, ipotizzare una comune fonte da Variboba, autore di una ninna nanna, inserita all'interno di un canto natalizio. Per un confronto, vd. VARIBOBA, *Vita della Beata Vergine Maria*, cit., pp. 90-97 (vv. 647-738).*

nanna e gli preannuncia la sua vita futura, chiedendogli allo stesso tempo di sopportare pazientemente il martirio. Si ha un finale caratterizzato dalla rassegnazione della madre, che non può far nulla per evitargli tale destino; lo invita però a non pensare al futuro: un messaggio, questo, non molto vicino ai principi del Cristianesimo, anche se il canto religioso è recitato in Chiesa. Nel testo di Francavilla Marittima, è Gesù a ricordare con ingenuità i simboli della passione:

*Kuannə Gesú vullá ggukadə,
'nnant' 'a kammaredda sujə si cuduljəđə.
Duj pizəz' 'i linnə si piggəjəđə,
e 'u segnə d' 'a kručə si faciəjəđə.
Və' Ssan Giuseppə, e 'u vad' a spijəđə.
– Ki ffaj, Gesú, Gesú, d'i st' ànima mijə? –
– Mi fazəz' 'u segnə d' a' Santa Kručə,
ka puj cc' à dda spirə l' ànima mijə –.
Risponna San Giuseppe: – 'Un z'ija majə,
ke'st' atu dulurə à dda passə Marijə –²⁸.*

Kuannə Gesú vullá ggukadə (Quando Gesù voleva giocare) sviluppa il colloquio tra padre e figlio: evidente lo stupore di San Giuseppe nel vedere il bambino giocare con una croce; spontanea la risposta di Gesù, che inizia ad avere familiarità con gli strumenti poi utilizzati per il suo martirio. Oscuro resta invece il significato degli ultimi due versi, che fanno riferimento a un altro dolore di Maria.

6.3. *La Madre, il Figlio e i crudeli strumenti del martirio*

Nei canti religiosi legati alla passione interagiscono diverse figure e momenti; si è, quindi, scelto di presentarli secondo le diverse tappe e i colloqui dei santi, senza riportare necessariamente il testo nella sua totalità,

²⁸ *Quando Gesù voleva giocare, / nella sua cameretta si chiudeva. / Due pezzi di legna prendeva, / ed il segno della croce faceva. / Və San Giuseppe, e lo va a spiare. / – Che fai, Gesù, Gesù di quest' anima mia? – / – Mi faccio il segno della Santa Croce, / su cui dovrà spirare l' anima mia –. / Risponde San Giuseppe: / – non sia mai che quest' altro dolore debba patir Maria, in ALARIO, Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino, cit., p. 268.*

ma decontestualizzandone i versi presi in esame. Dopo un breve riferimento all'infanzia di Cristo, si è constatato il grande ruolo della Madonna nei componimenti religiosi. Interessanti risultano gli incontri tra Maria e Giuda, quando ormai è avvenuto il suo tradimento, questo episodio è riportato solo nella tradizione italiana, in particolare in Calabria:

*E Mmarìa s'è mmisu lu mantò,
s'è ppunut'a kkaminà'.
Per la stradà s'inkontra Ggudò,
si cc'è mmis'a rraggiunà':
– E ttu Ggiudò, lu traditorò,
tradiment'ājò fatt'a mmijò.
M'ājò traditò lu mio figliolò
e ppi' trentatri' ddinarò.
Si vinnjòs'adduvò mijò,
ppiu' di centò ti nni dumavò.
E ssi centò non ci abbastàvònò,
mi vinnijò lu vistimentò²⁹.*

All'accusa rivolta a Giuda, non segue, almeno negli esempi di cui si è presa visione, alcuna risposta: a parlare è sempre Maria. In pochi versi è rievocato il tradimento con tono pacato, ma con una puntuale ricostruzione degli eventi: si allude quasi sempre ai trenta denari, necessari per corrompere il discepolo di Gesù. Ancora una volta, si evince dall'analisi di numerose composizioni, destinate alle classi popolari, soprattutto se credenti, la trasposizione in versi degli avvenimenti principali della religione cristiana, per trasmetterli in maniera semplice e diretta ai fruitori meno alfabetizzati.

Una diffusione più estesa si riscontra invece nel colloquio tra Cristo e la madre, avvenuto (secondo alcuni componimenti) in casa di Pilato,

²⁹ *E Maria ha messo il mantello, / si è messa a camminare. / Per la strada incontra Giuda, / ci si è messa a discorrere: / – E tu, Giuda, il traditore, / tradimento hai fatto a me. / Hai tradito il mio figliolo / per trentatre denari. / Se venivi da me, / più di cento te ne donavo. / E se cento non ti bastavano, / mi vendevo il vestito (Kuann'a Gesù lu 'nkappannò, Quando Gesù lo prendevano, vv. 11–22, Canna, Cosenza), in ivi, p. 213. Gli stessi versi si recitano anche altre località della provincia di Cosenza: Francavilla Marittima (ivi, pp. 262–63; 267–68), Montegiordano (ivi, p. 289), Roseto (ivi, 383–84); differiscono di poco quelli provenienti da Rocca Imperiale (ivi, p. 353) e Trebisacce (ivi, p. 421).*

dove non si possono incontrare, perché la porta che li separa resta sempre chiusa e inutili sono le richieste della Madonna:

*U nisë zonja Shën Merí
tue klar me lot ndër si.
Vate te dera rre Pilatit
tha dil ti birith tek qo der.
Tha dil ti birith tek qo der
sa t'e t'puthenj u tri her.
S'kam si t'e t'hapenj mëma ime
u jam i lidhurith tri her³⁰.*

Inizia in questo spazio, la casa di Pilato, almeno secondo quanto è scritto nei canti analizzati, il dialogo familiare, ripreso poco prima della morte di Cristo. Si noti, nei pochi versi dedicati al mancato incontro come entrambi si servano del numero tre: la madre vuole baciare il figlio tre volte; questi non può aprirle la porta, perché legato tre volte. Il numero tre ha nel Cristianesimo un grande valore simbolico e si ritrova anche nella tradizione popolare. Lo stesso breve scambio di battute si registra in un canto religioso di Oriolo:

*– Vatinnë 'nnant ' 'a porta di Pilata,
ka llà lu troveraj Kristi 'vukata –.
– 'Ggi jutë 'nnant' 'a porta di Pilatä:
àprimi, beni mij, ka sung' 'a madre –.
– Komo ti vugli grapi', madira mia,
sungi 'nta 'ssi fragellë 'nflagillata³¹.*

³⁰ *S'incammino la signora Santa Maria / piangendo con le lacrime agli occhi. / Andò alla porta di re Pilato / disse esci o figlio da questa porta. / Disse esci o figlio da questa porta / il tempo di baciarti per tre volte. / Non posso aprirti madre mia / perché sono legato tre volte (Një të shtunëzen menat, Un sabato mattina, vv. 25-32, San Costantino Albanese, Basilicata, 1966); il canto sacro è stato trascritto anche da padre Bellusci, vd. «Vatra Jonë», 2, 1967, pp. 32; poi in BELLUSCI, *Canti sacri. Raccolti in San Costantino Albanese, S. Sofia d'Epiro e in alcune Comunità albanesi di Grecia*, cit., pp. 22-23.*

³¹ *Vai davanti alla porta di Pilato, / ché lì troverai Cristo Avvocato –. / Sono andata davanti alla porta di Pilato: / aprimi, bene mio, ché sono la madre –. / Come ti voglio aprire, madre mia, / sono in questo flagello flagellato ('U Vendridij Santi non si kanta, Il Venerdì santo non si canta, vv. 13-18, Oriolo, Cosenza), in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., pp. 324-25. Gli stessi versi, con poche varianti, si trovano in un canto proveniente dalla*

In provincia di Teramo a Zaccheo, i versi si arricchiscono di nuovi particolari, tra cui la richiesta di acqua da parte di Cristo, costretto invece a bere il fiele:

*E quandi arrive sulla santa porte
pije na pietra, bussacila forte.
«Chi è, che busse a le mie porte?»
«Aprimi, figlio, ca son matra vostre».
«O mamma, mamma, nen ti posso aprire,
stengo chiavato li mane e le piede».
«O mamma, mamma, tante che ci hai venute
darmi una goccia d'acqua se ce l'hai».
«E s'ha seccate fonte e funtanelle,
nen tingo conche pi 'ndartila a prende».
E mentre li giudee sente quelle
'mannisce 'cete e fiele e glilu deve:
«Beveve quesse si ci avete sete».
«O mamma, mamma, chi m'avete date?
A poche a poche mi cele lu fiate».
«O figlio, figlio, nen so state je,
ha stata li giudee che ti ha tradito»³².*

Si può osservare un'inversione nelle tappe del martirio: la richiesta di avere dell'acqua avviene quando Cristo è ormai sulla croce, non prima. Vettori, nel trascrivere il testo, segue l'ordine in cui è stato recitato dall'informatore; quando poi riporta la trascrizione, sposta arbitrariamente i

Sicilia (Enna): *Marì, Marì, Marì, povira donna, / quannu 'intisi so Figliu a la cunnàna, / la bella Matri si nni ia a lu spassù, / c'un fazzuletteddu di tila di bissu. / Idda caminàva passu passu, / pi vidiri a so' Figliu crucifissu. / «Tuppi, tuppi». «Cu iè darrìa la porta?».* / «Sugnu la sfortunàta di tò matri». / «O, cara matri, nun vi pozzu aprìri, / ca li judìa m'annu 'ncatinàtu», in SAVERESE SAVOCA, *Poesie religiose del popolo siciliano*, in «Lares», X, 1, 1939, p. 43.

³² *E quando arriva sulla santa porta / prende una pietra e ce la sbatte forte: / «Chi è, chi è che busa alla mia porta?» / «Aprimi, figlio, che son vostra madre». / «O mamma, mamma, non ti posso aprire, / sono inchiodato mani e piedi». / «O mamma, mamma, dato che sei venuta, / dammi una goccia d'acqua se ce l'hai?» / «Si sono seccate fonti e fontanelle, / non ho conca per andartela a prendere». / E mentre i giudei sentono quello / prepararono aceto e fiele e glielo diedero: / «Bevete questo se avete sete». / «O mamma, mamma, che m'avete dato? / A poco a poco mi mozza il fiato». / «O figlio, figlio, non sono stata io, / sono stati i giudei che t'hanno tradito» (Se n'ha venute lu giuveddi sante, È arrivato il giovedì santo, vv. 45-61, Teramo, Zaccheo, 1965), in VETTORI, *Canti popolari italiani*, cit., p. 112.*

versi 51-61, inserendo l'incontro di Maria con i fabbri, mentre nel canto quest'episodio precede quello con Cristo³³.

La tradizione ha spesso trasmesso un'immagine di Cristo pronta ad affrontare il martirio con serenità, con la consapevolezza del sacrificio che si sta per compiere; vi sono però dei testimoni dove si fa riferimento alla sua richiesta di aiuto per sfuggire alla cattura:

– *Ed ammuccimi, ammuccimi, mamma,
ka li Ggiudej mi vann'arrivanna* –.

– *Je t'ammucci 'nt' 'u kori di mamma,
oj figlio, ojmé!*

*E ffigliu miu, t'adora,
e tt'adora la santa fronta.*

*Jèd' 'u soli kuanni tramonta,
oj figlio, ojmé!*

– *Ed ammuccimi, ammuccimi, mamma,
ka li ggiudej mi vann'arrivanna* –.

– *Je t'ammucci 'nt' 'u kori di mamma,
oj figlio, ojmé!*

*E ffigliu miu, t'adora,
e tt'adora li santi ginucca.*

*Ti l'annu fatt'a 'ngucca 'ngucca,
oj figlio, ojmé!*

*E ffigliu miu, t'adora,
e tt'adora la santa panza*³⁴.

In questa sede non è importante la descrizione minuziosa del contenuto del testo, ma il messaggio ad esso sotteso: l'invocazione d'aiuto potrebbe essere interpretata come un momento di cedimento. Cristo è anche uomo e, in quanto tale, vive con partecipazione emotiva le sofferenze fisiche a

³³ Cfr. *ivi*, pp. 301-02.

³⁴ *E nascondimi, nascondimi, mamma, / ché i giudei mi stanno raggiungendo* –. / – *Io ti nascondo nel cuore di mamma, / o figlio, ahimé!* / *E figlio, io ti adoro, / e ti adoro la santa fronte.* / *È il sole quando tramonta, / o figlio, ahimé!* –. / – *E nascondimi, nascondimi, mamma, / ché i Giudei mi stanno raggiungendo* –. / *Io ti nascondo nel cuore di mamma, / o figlio ahimé.* / *E figlio mio, ti adoro, / e ti adoro le sante ginocchia.* / *Te le hanno legate insieme, / o figlio, ahimé!* / *E figlio mio, ti adoro, / e ti adoro il santo ventre* (vv. 1-18, Amendolara, Cosenza), in *ALARIO, Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., pp. 201-02.

cui dovrà essere sottoposto; pertanto, manifestare apertamente le sue paure lo avvicina agli altri uomini.

Da Montegiordano e da Trebisacce, in provincia di Cosenza, provengono due canti molto brevi. Si tratta di un'anomalia: i testi relativi alla passione si distinguono per i loro numerosi versi; ma non è questo il particolare su cui vale la pena soffermarsi. Interessante è lo scambio di parole tra Gesù e una bambina: avendolo incontrato mentre trascinava la croce ed essendosi accorta della sua stanchezza, gli offre il proprio aiuto; se acconsentirà, sarà lei stessa a sopportarne il peso, mentre egli potrà riposarsi:

*Mo ppi' lla via n skontä 'na virginella:
 – mo ti ll'a ajutu je a lla purtada –.
 – Komi la puòj purtuà tu, o virginella,
 k' a kruca tuj jè 'nata manera³⁵?*

Nel testimone di Trebisacce, Cristo preannuncia alla fanciulla che, se quel peso è riservato a lui, diversa sarà la sua croce; nell'altro, trascritto a Montegiordano, il figlio di Dio, destinato a salvare l'umanità con il sacrificio della sua vita, minaccia la giovane di mandarla all'inferno se non riuscirà a portarla: *Si no' lla saj purtada, mísir a tíja, / e kk' all'inferno ti mand'a ppinada* (*Se non la sai portare, misera te, / ché all'inferno ti mando a penare*, vv. 9-10)³⁶. Il curatore della raccolta non fornisce informazioni dettagliate sui canti, li classifica secondo l'occasione in cui venivano recitati; gli ultimi due compaiono come testi religiosi: se ne può ipotizzare – grazie alla scheda introduttiva di ogni gruppo di poesie popolari del singolo paese preso in considerazione, contenente i dati degli informatori – un'origine prettamente popolare, accompagnata anche da una diffusione non autorizzata dalla Chiesa; solo così è possibile spiegare la permanenza dei due versi finali trascritti a Montegiordano.

Maria sopraffatta dal dolore, a causa delle sofferenze del figlio, va alla ricerca dei fabbri, che dovranno costruire i chiodi per persuaderli a non farli troppo grossi, in modo da procurare meno dolore; in alcuni testi, è lo stesso Cristo a inviare la madre:

³⁵ *Or per la strada lo incontra una verginella; / – Or ti aiuto io a portarla –. / – Come la puoi portare tu, o verginella, / poiché la tua croce è diversa? – (Facit' affaccià a Mmaria, K' 'u Fuigli passa vv. 5-8, Trebisacce, Cosenza), ivi, p. 422.*

³⁶ *'Nu jurnu m'inguntràja a Ggesù mia, Un giorno incontrai Gesù mio*, vv. 9-10; ivi, p. 293.

*Po ec ka mjeshtrazit furrxhár,
se jan e bëjen gozhdat per mua.
Ju përgjegj e tim ë dellikat.
Ju përgjegj një plak furrxár,
tha: s'kemi ne hekur ne acár
mos ja bëjem shtat kandár³⁷.*

I versi estrapolati da un canto più lungo, proveniente da Plataci, in provincia di Cosenza, fanno colloquiare direttamente Gesù con un maniscalco, dopo la preghiera per avere chiodi più piccoli, ne riceve una risposta sadicamente crudele: l'uomo si duole di non avere a disposizione una quantità maggiore di ferro e acciaio, altrimenti li avrebbe fatti di un peso superiore; i sette quintali a cui fa riferimento sono un'esagerazione, utile però a dare l'idea di quanto il Redentore fosse caduto in disgrazia dopo la sua cattura³⁸. Se negli esempi arbëreshë la Madonna si avvia alla ricerca del fabbro dopo la richiesta del figlio, in quelli italiani l'iniziativa è presa dalla madre per alleviargli le sofferenze fisiche³⁹:

³⁷ «Vai dal maestro maniscalco, / perché stanno facendo i chiodi per me. / Di' di farli corti e sottili, perché la mia carne è delicata». / Gli rispose un anziano maniscalco: / disse: «non abbiamo né ferro né acciaio, / altrimenti glieli faremo pesanti sette quintali» (Zoti Krisht, kur kish vdinej, Il signore Cristo, quando doveva morire, vv. 22–28, Plataci, Cosenza, marzo 1987), Plataci. Tësti di cultura popolare arbëreshe, in «Lidhja», IX, 19, 1988, p. 536.

³⁸ In Basilicata a San Costantino Albanese si recitano versi molto simili a quelli di Plataci: *Po ec te mjeshtri fuçillier / të më bënj gozhodat për mua. / T'i benj të hollaz dhe të shkurtra / se kat shponjen misht e holl. / U nisë zonja Shën Meri / tua klar me lot ndër si. / Tha moj ti mjeshtri fuçillier / bëni gozhat birit t'im. / Bën'ja t'shkurtra dhe të hollaz / se kat shponjen misht e holl. / Atjè ishin qenzit e judhë / than bën'ja t'trasha dhe të glata. / Bën'ja t'trasha dhe të glata / se kat shponjen misht e trash (Një të shtunëzen menat, Un sabato mattina, vv. 33–46), (Ma tu va dal maestro fabbro / che faccia i chiodi per me. / Li faccia sottili e corti / perché devono bucare la carne tenera. / S'incamminò la signora Santa Maria / piangendo con le lacrime agli occhi. / Disse: o tu maestro fabbro / fai i chiodi per mio figlio. / Faglieli corti e sottili / perché devono bucare la carne tenera. / Li c'erano i cani giudei / dissero fategli grossi e anche lunghi. / Fategli grossi e anche lunghi / perché devono bucare la carne grossa), in SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata*, cit., pp. 234–35.*

³⁹ È stato rintracciato un canto anche nella tradizione italiana, proveniente da Enna, in cui è Gesù a inviare la madre dai fabbri: *Iti pi lu mastru di li chiòva / dicìtici ca nni fà un paru pi mià / né tanti grossi, né tanti suttili / c'annu a pirciari li carni divini (Mari, Mari, Mari, povira donna, vv. 11–14), in SAVARESE SAVOCA, *Poesie religiose del popolo siciliano*, in «Lares», X, 1, 1939, p. 43.*

*E la madonna si missò in cammine,
'ncuntrò nu maestro chi chiodi facé:
«Dio vi benedice l'arta vostre,
per chi li fate quesse sante chiode?».
«Noi li farem per une che si chiane Die,
lu fije di la vergine Marie».
«E ni facite grossi e ni penciose,
ch'ha da passà li carne preziose».
«A noi, Marie, ci ha state racumannati,
più grosse e più pinciose li fareme
che più dinare noi guadagneremo».
E la madonna gli alzò nu dite:
«Nghe 'ssi dinare non ve arricchirete»⁴⁰.*

Confrontando le versioni delle due culture, italo-albanese e dialettale italiana, è evidente la maggiore articolazione della discussione nei versi abruzzesi: Maria apre il breve colloquio invocando la benedizione di Dio per il lavoro svolto dagli uomini e solo successivamente chiede chiodi piccoli. Un'ulteriore differenza si riscontra nelle risposte date sulla costruzione degli strumenti per il martirio; non c'è più l'odio, si ha semplicemente il desiderio di guadagnare una somma maggiore di denaro: più grossi e lunghi saranno i chiodi e maggiormente remunerativo sarà il compenso. A Cerchiara di Calabria, si recita un canto con protagonisti la Vergine e più artigiani; da questi la donna si reca, incontrandone uno per volta, nei giorni di lunedì, mercoledì e giovedì della settimana santa. Avendo saputo della costruzione di una croce e di una bara, implora i falegnami di farle leggere, ottiene come risposta un rifiuto, anzi questi si lamentano della mancanza di materiale sufficiente, perché ne avrebbero voluto utilizzare una quantità maggiore⁴¹.

⁴⁰ *E la Madonna si mise in cammino, / incontrò un artigiano che faceva i chiodi: / «Dio vi benedica la vostra arte, / per chi li fate questi santi chiodi?».* / «Li facciamo per uno che si chiama Dio, / il figlio della vergine Maria». / «E non li fate grossi né appuntiti, / che han da trapassare le carni preziose». / «A noi, Maria, è stato raccomandato: / più grossi e più appuntiti li faremo / perché guadagneremo più soldi». / *E la Madonna alzò un dito: / «con quei soldi non vi arricchirete»* (Se n'ha venute lu giuveddì sante, È arrivato il giovedì santo, vv. 19-31, Zaccheo, Teramo), in VETTORI, *I canti popolari italiani*, cit., p. 111.

⁴¹ Cfr. ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., pp. 234-35.

Le due culture, per quanto concerne i canti religiosi della passione di Cristo, convergono soprattutto nei versi recitati dalla Madonna ai piedi della croce, la cui sofferenza trova una tale espressione di inconsolabile dolore da poterli considerare veri e propri lamenti funebri (*vajtimi Shën Mërisë*):

Oj Bir, oj Birō
si kam e bënj, miera u ò.
Pa tij Bir si nëng mund rronj,
gjithë kta penë kush kat m'i shkonj.
Pa tij Bir si nëng mund shihem,
andënj varr vete mbullihem.
Kush t'e therti atë dorë,
Bir ka t'erdhë ajo kurorë.
Bir t'e nxuartin kurorën e arët,
Bir t'e vun ferrin e tharët.
Bir t'e nxuartin kurorën e rëgjënd,
Bir t'e vun një spinozënd⁴².

Dopo la morte di Cristo, la Madonna non ha più alcun motivo per continuare a vivere; tutto sembra ormai inutile. Invoca la morte, mentre enumera e descrive le ferite sul corpo del figlio: da notare il verbo *therti* (*scannato*), per indicare i tagli sulle mani, adoperato nell'idioma arbëresh per l'uccisione violenta degli animali. L'uso di questa forma verbale, riscontrabile anche nel Variboba, da cui sono stati ripresi alcuni versi, rivela in maniera espressiva la crudeltà con cui è stato trafitto e ucciso il figlio di Dio. L'anafora degli ultimi cinque versi evoca la *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi, a cui potrebbe avere alluso l'autore della *Vita della beata Vergine Maria*. Ancora più intensamente è espresso lo

⁴² O figlio, o figlio, / come devo fare povera me. / Senza te figlio non posso vivere, / tutte queste pene chi deve passarle. / Senza te figlio non posso vedermi, / vado a chiudermi in qualche tomba. / Chi ti ha scannato quella mano, / Figlio da dove ti è giunta quella corona. / Figlio ti hanno tolto la corona d'oro, / Figlio ti hanno messo il rovo amaro. / Figlio ti hanno tolto la corona d'argento, / Figlio te ne hanno messa una di spine, in A. GATTABRIA, *I canti quaresimali di Spezzano Albanese: fonti letterarie e tradizione orale*, in *Omaggio a Girolamo De Rada*, Atti del V Seminario Internazionale di Studi Italo-albanesi (2-5 ottobre 2003), a cura di F. Altimari e E. Conforti, Tipografia Grafica Cosentina, Cosenza 2008, p. 187. Traccia di alcuni versi del canto si possono trovare in Variboba, autore della preghiera, poi diffusa nelle diverse comunità italo-albanesi, cfr. VARIBOBA, *Vita della Beata Vergine Maria*, cit., pp. 310, 312.

strazio di Maria nel vedere il corpo martoriato del figlio in un canto proveniente da Plataci, in provincia di Cosenza, con molti richiami allo sgorgare del sangue⁴³. In alcune comunità arbëreshe sono state raccolte altre *kalimere*; per la sua maggiore intensità poetica si riporta solo la composizione trascritta a Civita⁴⁴:

*Pópo, Bir, hjemáth si diell,
çë t'e bënj u më t'rrónj,*

⁴³ *Oj llançia fërmakora / gjakthi ja nxora tek ja dhe ú / si s'pattin lipisi / dhe nëng e të 'ndithi dhe mosnjiri / oj bir u nëng mënd rronj, / gjith kta dullura nëng mënd i shkonj. / Oj bir u nëng mënd rronj, / e tek ndonj varr u vet e farnonj. / Gjegji grà e gjegji burra, / e gjegji moj ju kriatura / ndose pënçojat së Krishti shkoi / mosnjiri mua me malkoi. / Oj bir së jan e t'bënjjan / oj bir së je e shkon / oj bir u nëng mënd rronj / gjithë kta dullura u nëng mënd i shkonj. / Këmbt e duart shpuar me gozdha jàn / ka brinjëzat tënd gjakut kullòn / si s'pattin lipisi / e nëng e ndithi dhe mosnjiri. / Kriat t'a shpuan me nj'kùror me glëmba / ujit ç'i lipa nëng e t'dhan / t'ndajtin uthllàn me atët llançi / t'ndajtin uthllàn me atët llançi. / Oj bir së jan e t'bënjjan / oj bir së je e shkon / oj bir u nëng mënd rronj / gjithë kta dullura u nëng mënd i shkonj. / Kur ka kriaqza të kallàrtin / zëmra ima doj t' qindroni, / ka do a prirnja i dilni gjak / ka do a prirnja i dilni gjak / shik t'a mbllinja me nj' çik mumbak / oj bir së shkova ti, / ata dullura s'i shkoi njiri / oj bir ti vdiqa nd'kriaqat / për t'spatonj ti gjithë jétan. / Oj bir së jan e t'bëjan / oj bir së jan e shkon / oj bir u nëng mënd rronj / gjithë kta dullura u nëng mënd i shkonj (O lancia avvelenata, / gli hai tolto il sangue da dove glielo diedi. / Come non ebbero pietà, / e nessuno ti aiutò o figlio, / io non posso vivere, / tutti questi dolori non posso sopportare. / O figlio, io non posso vivere, / e in qualche sepolcro vado a finire. / Ascoltate, donne, ascoltate uomini, / e ascoltate voi, o bambini, / se pensate quante Cristo ne passò, / nessuno me lo bestemmierrebbe. / O figlio, quante ne stanno facendo. / O figlio, quante ne stai passando. / O figlio, io non posso vivere, / tutti questi dolori io non posso sopportare. / Piedi e mani hai inchiodati. / Dalle tue costole il sangue cola. / Come non ebbero pietà, / e nessuno ti aiutò. / La testa ti hanno trafitto con una corona di spine, / l'acqua che hai chiesto non te l'hanno data, / t'hanno porto l'aceto con la lancia. / O figlio, quante te ne stanno facendo, / o figlio quante ne stai passando, / o figlio, io non posso vivere, / tutti questi dolori non posso sopportare. / Quando ti deposero dalla croce, / il mio cuore voleva fermarsi. / Da dove lo rivoltato gli usciva sangue, / cercavo di fermarlo con un po'di cotone. / O figlio, sei morto in croce / per salvare tutto il mondo, / o figlio quante te ne stanno facendo, / o figlio, quante ne stai passando, / o figlio, io non posso vivere, / tutti questi dolori io non posso sopportare, in ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., pp. 342-43.*

⁴⁴ Per le *kalimere* di altre comunità italo-albanesi cfr. BELLUSCI, *Canti sacri. Raccolti in San Costantino Albanese, S. Sofia d'Epiro e in alcune Comunità albanesi di Grecia*, cit., pp. 20, 42; ID., *Kerkime ne terren nder arbereshet e pulesë* (Ricerca sul campo tra gli albanesi della Puglia). *Kenge dhe tregime nga qifti-Canzoni e racconti di Chieti (Foggia)*, in «Lidhja», XV, 31, 1994, p. 1075; *Këngë popolllore Fallkunara Arbëreshe* (Canti popolari di Falconara Albanese), cit., pp. 93-95; SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata*, cit., pp. 236-37.

se më s'të kam, oj Bir,oj Gjéll'.

[...]

Mjéra u, si të t'vajtónj,
Biri im e zëmra íme,
çë pa tij u s'kam çë t'benj.
Hélmj i math e me shërtíme
është'e m'múndër e më vret
múa mëmëz aq të shkrët'.

[...]

Jétën t'íme ndërn Judhít,
Bir, u shoh e përmónj;
mjéra u si kam t'rrónj.
Díelli e hëna e gjíth ky dhe
njo si t'qájñë me hjídhí
ndër t'zëza çë s'kam hjé.
Fáqa díellit, Bir, u nxi,
hëna u përljíp e dhéu
e réksi keq sa t'vrávë t'vréu.
Bir hjemáth e me hajdhí,
si kam bënj u më t'shoh,
sa t'më qéshjën këtá sy?
Sa keq, Bir, Bir, mój Bir,
Judhít múartën e t'vran;
sa dhéu, díelli e hëna t'qan!
Gjítthë Parrájsi, Bir pópo,
njó si vrítet, e rkími
si m'díhet si ka do.

[...]

Si t'e bëri, Bir e m'ljé
kaq t'harrúamë mëmë t'shkrëtë,
te qjó e rréme e ljígë jétë?
Bir, sa mirë pat ky dhe
s't'e kujtón e njó si shán
e u si qen mbi tij e pe.
Me nj'shtiz t'farmakúar,
i ljídhur e i vën mb'kryq,
vëra vëra qeve i shpúar.
Nëng t'pátëtin ljípsi,
të pëshjtjtin, të xarrístin,
m'ljóstin gjéllënë pa fuqí.
Qíelli vet me múa t'qan

*e m'jep fuq'zë, o Bir,
të ndëljenj kúj s'të dish mírë⁴⁵.*

Tra le litanie arbëreshe con protagonista la Madonna, in quanto voce narrante della tragica morte di Cristo, questa è la più commovente, anche se non si sono trascritti tutti i versi, ma solo le forme poetiche più originali rispetto alle altre *kalimere*. Tutto ruota intorno alla triste visione di un corpo dilaniato e al profondo senso di solitudine vissuto dalla donna; solo gli astri partecipano al suo lutto: il sole, la luna e la terra si sono oscurati, e proprio dal cielo, da cui proviene l'unica manifestazione di cordoglio, Maria trae la forza di perdonare chi ha odiato tanto il figlio da procurarne la morte. La parte finale racchiude il messaggio del canto: il perdono, principio fondamentale per ogni credente cristiano, è annunciato dopo la descrizione del dolore della madre, pronta a morire, dal momento che la vita per lei non ha più valore. Assume, quindi, un più alto e profondo significato la sua disponibilità al perdono, perché, espressa alla fine della *kalimera*, ne rappresenta l'ultima volontà.

Non si discostano di molto i canti italiani, recitati dalla Vergine, anche questi se analizzati nel loro contenuto, sono molto vicini a dei lamenti funebri. Pasolini, nell'antologia, *La poesia popolare italiana*, tra i canti dell'Abruzzo, ne trascrive uno di analoga impostazione:

⁴⁵ *Oh! Figlio splendente come il sole, / che mi vale più vivere / ora che più non t'ho, o Figlio, o Vita. // Misera me! Come piangerti, / Figlio mio e cuor mio. / Senza te non ho che fare. / Grande dolore e con sospiri / vince e uccide me / madre tanto sventurata. // La mia vita tra i Giudei, / Figlio, io vedo e disprezzo, / misera me, come vivrò? / Il sole la luna e tutta la terra / vedi come ti piangono con angoscia, / e con tal lutto che a loro non conviene. / La faccia del sole, Figlio, s'è oscurata, / la luna è in lutto e la terra / ha tremato appena t'ha visto morto. / Figlio, splendente e leggiadro, / come dovrò fare io per poterti vedere, / perché mi sorridano questi occhi? / Che sventura! Figlio, Figlio, Figlio mio! / I Giudei ti hanno ucciso; / quanto la terra, il sole e la luna ti piangono! / Il Paradiso intero, oh! Figlio, / vedi come s'affligge e il pianto / come s'ode dappertutto. // Come hai fatto, Figlio, a lasciarmi / tanto dimenticata, madre infelice, / in questo mondo perverso e bugiardo? / Figlio, quanti benefici ha ricevuto questa terra! / Non li ricorda e guarda come ti deride; / e io l'ho vista (avventarsi) come un cane sopra di te. / Con una lancia avvelenata, / legato e crocifisso, / ti hanno ridotto tutto una piaga. / Non hanno avuto pietà: / ti hanno sputato, trascinato; / mi hanno consumato la vita impotente. / Solo il cielo con me ti piange / e mi dà forza, / o Figlio, / di perdonare quelli che t'hanno odiato (Civita, Cosenza, 1962), in ÇIFTI, *La kalimera*, in «Zgjimi», I, 3-6, 1963, pp. 13-14; ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, cit., pp. 342-43.*

... *Quanne Marije se trovò 'ppìè lla croce*
Jette 'nu strille pe' quante abbìa voce:
«Scià biniditte chigli nove misce,
o fije mije, che 'ncorpo t'ho purtate!
Scià biniditte fasce e fasciature,
ju fije mije c'è state renfasciate!
Scià biniditta chela bagnarella,
ju fije mije c'è state 'ncunullate!
Scià biniditte quella tribunciglia,
ju fije me' c'è state sbuncigliate!
Se quacche matre perde ju su' fije
se ju perde, ju perde a ju giacije!
D'amice e parente bisitate,
gli dånne 'nguento e preziositate,
e j'accerezzu cun benegna voce!
E ji puvretta ju perde alla croce»⁴⁶.

La composizione popolare, proveniente da Bagno, si può dividere in tre piccole unità: arrivo di Maria (vv. 1-2); rievocazione degli oggetti utilizzati per Gesù fanciullo, durante l'infanzia trascorsa con la madre (vv. 3-12); amara considerazione della tragica morte del figlio: a tutti nel momento del trapasso è concesso di avere accanto le persone care; solo a lui è invece destinata la croce (vv. 13-18). Se in *Pópo, Bir, hjemáth si diell* (*Oh! Figlio splendente come il sole*) si registra alla fine un'attenuazione del dolore attraverso il perdono, in *Quanne Marije se trovò 'ppìè lla croce* (... *Quando Maria si trovò ai piedi della croce*) non se ne fa alcun cenno, anzi la conclusione mette a confronto chi muore nel proprio letto e chi sulla croce, come segno di crudeltà verso colui che ha il compito divino di redimere i peccati degli uomini.

⁴⁶ ... *Quando Maria si trovò ai piedi della croce / gettò uno strillo con quanta voce aveva: / «Sian benedetti quei nove mesi, / o figlio mio, che in me ti ho portato! / Sian benedetti fasce e fasciatoio, / che il figlio mio è stato fasciato! / Sia benedetta quella bagnarola, / che il figlio mio c'è stato bagnato! / Sia benedetta quella cunoleta, / che il figlio mio c'è stato cullato! / Sia benedetto quell'arcuccio, / che il figlio mio c'è stato accucciato! / Se qualche madre il figlio lo perde, / se lo perde, lo perde nel lettuccio! / Visitato dagli amici e dai parenti, / che gli danno unguenti e cose preziose, / e accarezzato con dolce voce! / E io, poverina, lo perdo sulla croce»* (Bagno, L'Aquila), PASOLINI, *La poesia popolare italiana*, cit., p. 141. Per un confronto con altri canti della stessa tipologia vd. DEL DONNO, *Poesia popolare religiosa. Studi e testi di leggende agiografiche e moraleggianti del Samio beneventano*, cit., p. 125; VETTORI, *La poesia popolare italiana*, cit., pp. 113-14.

La ricchezza di contenuti, di figure e, di conseguenza, le stesse leggende agiografiche, evocate nei numerosi componimenti sacri, mettono in risalto la forte devozione di cui è intessuta la poesia popolare italiana. Per questa tipologia di componimenti le due culture, la colta e la popolare, si fondono con maggiore frequenza, essendo molti canti, soprattutto quelli italo-albanesi, opera di ecclesiastici e, solo successivamente, insegnati ai fedeli.

VII

VAJTIMI: LAMENTI FUNEBRI TRA INNOVAZIONE E TRADIZIONE

7.1. *Spontaneità e ripetizione: il pianto “registrato”*

Il culto dei morti, praticato fin dall'antichità, è forse uno degli eventi, da cui risulta maggiormente l'incontro tra sacro e profano, tra culto pagano e culto cristiano; tracce di antichi riti sono, infatti, disseminate in molte pratiche eseguite in occasione della morte. Gli italo-albanesi seguendo il rito greco, hanno stabilito la ricorrenza dei defunti nel mese di febbraio, esattamente il sabato precedente la domenica di carnevale: «tanto i Greci quanto i Latini celebravano la commemorazione dei morti nel mese di febbraio, il mese delle purificazioni ed espiazioni; i primi nelle feste An-testerie, i secondi nelle Febbruali o Ferali, facendo sulle tombe offerte di cibi e di vini»¹. Quando ci si riferisce ai canti funebri, recitati da familiari o amici, per essere il più possibile fedeli al contesto in cui si eseguono bisognerebbe identificarli con un termine appropriato: il lamento (*vajtimi*), almeno nella sua accezione più dolorosa, accompagnato a volte da urla, tali da rendere anche incomprensibili le parole. La nenia rientra in un rito vero e proprio, scandito da regole precise e osservate scrupolosamente da chi vi partecipa; per una sua maggiore comprensione si procederà, quindi, a indicarne gli aspetti principali, per poi procedere all'analisi e alla comparazione dei testi delle due culture².

¹ DORSA, *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria citeriore*, cit., p. 97.

² Per il rito funebre cfr. ANGARANO, *La morte*, in ID., *Vita tradizionale dei contadini e pastori calabresi*, cit., pp. 117-27; FINAMORE, *Morte-Usi funebri*, in ID., *Tradizioni popolari abruzzesi*, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1974, pp. 82-102; DENTONI LITTA, *Il rito funebre. Il lutto*, in ID., *Antiche tradizioni del Cilento*, cit., pp. 47-51; DORSA, *Morti e funerali*, in ID., *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria citeriore*, cit., pp. 88-99; BRONZINI, *Morte*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., pp. 377-444; RENNIS, *La morte*

A eseguire il lamento è quasi sempre la donna, solo raramente interviene l'uomo³. L'esecutrice recita il canto, dedicato alla persona estinta, accompagnata quasi sempre dal pianto dei propri cari, identificato dagli studiosi delle tradizioni popolari come «pianto funebre rituale», diffuso un tempo in tutta l'area indo-europea. La sua presenza non si limita all'età moderna; tracce si conservano anche in alcune opere greche e latine: nell'*Iliade* di Omero, nell'*Eneide* di Virgilio, nelle *Metamorfosi* di Ovidio, nelle *Tuscolane* di Cicerone, nelle storie di Erodoto, nell'*Elettra* di Sofocle, in passi di Ennio, Plauto e Plutarco, tanto per limitarci solo ad alcuni dei più noti autori classici⁴. Il pianto rituale ha inizio quando, «acconciato il cadavere sul letto, le persone di famiglia, i parenti e gli amici siedono all'intorno e fanno un lungo piagnisteo»⁵; gli uomini sono spettatori passivi

e il rito funebre, in ID., *La tradizione popolare delle comunità arbëreshe di Lungro*, Edizioni il Coscile, Castrovillari 2000, pp. 227-35; BELLUSCI, *Vajtime arëreshë në Frasnitë, në Falkunara Arbëresh, në Zhurr. Lamenti funebri italo-albanesi a Frascineto, Falconara Albanese ed a Ginestra*, in ID., *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi gojore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale*, cit., pp. 115-34; DE MARTINO, *Le colonie albanesi calabro-lucane*, in *Musiche arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*, cit., pp. 175-86.

³ De Martino nelle sue ricerche sul campo, effettuate in Lucania, osservava che «in tutta l'area esplorata il lamento funebre femminile costituisce la regola, e quello maschile l'eccezione: tuttavia in qualche villaggio la sopravvivenza del lamento maschile è meglio rappresentata, come in San Giorgio Lucano, dove gli uomini di "cuore molle" (secondo l'espressione di un informatore contadino) lo praticano ancora», in DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, cit., p. 74.

⁴ Cfr. ANGARANO, *Vita tradizionale dei contadini e pastori calabresi*, cit., p. 121. Per i riferimenti alle opere classiche vd. OMERO, *Iliade*, XIX, 282-85; XXII, 173-78; XXIV, 901-06; VIRGILIO, *Eneide*, III, 65-66; XI, 34-38; OVIDIO, *Metamorfosi*, II, 350-51; III, 505-06, X, 720-23; cfr. anche M. S. MIRTO, *La morte e i vivi. Il cordoglio nel mondo antico secondo Ernesto de Martino*, in *La contraddizione felice? Ernesto de Martino e gli altri*, a cura di R. Di Donato, ETS, Pisa 1990, pp. 143-62; DE MARTINO, *Lamento funebre e vita culturale in Grecia e Roma*, in ID., *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, cit., pp. 275-82; vd. inoltre CIRESE, *Genie e prefiche nel mondo antico*, in «Lares», XVII, fasc. I-IV, gennaio-dicembre 1951, pp. 20-44.

⁵ FINAMORE, *Tradizioni popolari abruzzesi*, cit. p. 89. Una descrizione più dettagliata è stata fatta per alcune pratiche, simili a quelle abruzzesi, osservate in molte località della Calabria, «In caso di morte, massime se questa sia del padre di famiglia, si spegna il fuoco nel focolare. Le donne coi capelli scissi, compiuto lo sfogo delle lacrime intorno al cadavere, si gettano a sedere a terra sul gradino del focolare o su materassi distesi sul suolo (Acri, Rossano, Cetraro). Gli uomini stanno col cappello in testa e avvolti nel loro mantello, velandosene per quanto sia possibile il viso, anche ne' giorni più caldi dell'estate, sconvengono ad essi le lacrime. [...] Le *chiangitare*, o piagnoni, rispondenti alle praefiche

e a volte, quando è in atto l'esecuzione di un lamento, non restano nella stessa stanza dove è stata collocata la salma, mentre protagoniste attive sono le donne. A tal proposito scrive Corrado Alvaro,

Questi lamenti, tutte queste cose si svolgono tra donne; le donne difatti hanno diritto a lamentarsi, diritto a parlare, ad augurare, a benedire, a maledire; l'uomo ha per la sua qualità una forza impassibile davanti alle gioie e ai dolori. L'uomo, davanti ai grandi fatti della vita, tace⁶!

Il pianto, accompagnato da lamenti, essendo parte integrante del rito e diffuso in vaste aree, assume diversi nomi, che variano in base al luogo in cui viene praticato⁷. Per la cultura contadina non può esserci profondo dispiacere senza pianto e non mancano, infatti, testimonianze in cui la vedova, per essere aiutata a esternare maggiormente il dolore, è percossa dalle amiche⁸.

dei Romani, donne esperte nell'arte del pianto, amiche di famiglia o prezzolate (Aprigliano, Carpanzano, Malito, S. Giovanni in Fiore), intuonano fra il pianto e i gemiti le lodi dell'estinto *u riepitu, i detagi* [...] Le piagnoni albanesi cantano i loro *vajtim* strette al collo delle donne più addolorate della famiglia, le quali di rincontro le accompagnano con la intonazione accentuata del pianto in ciascuna cadenza del verso, giacché i *vajtim* sono centoni di frasi e di versi quinari, fatti comuni all'uso», in DORSA, *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria citeriore*, cit., pp. 88-90. Quando de Martino, insieme a Carpitella, si reca in Calabria e in Basilicata per una ricerca presso alcune comunità italo-albanesi, osserva come queste, nonostante il passare dei secoli, abbiano mantenuto la stessa struttura ed esecuzione del «lamento funebre albanese, come canto guidato successivamente da varie lamentatrici, alle quali si unisce periodicamente un coro di donne, ha una larghissima diffusione non solo etnografica, ma anche storica. Tutti ricorderanno le lamentatrici che si avvicendano nel lamentare la morte di Ettore, ciascuna delle quali si abbandona al suo lamento, "mentre – come dice Omero – facevano eco con i lamenti le donne". Lasciando da parte questi illustri esempi classici, nei quali il lamento funebre appare epicamente trasfigurato, il "costume di cantare il morto" era ancora vivo in quasi tutte le plebi rustiche d'Europa appena un secolo e mezzo fa, e oggi si ritrova in Puglia, in Lucania, in Calabria, in Abruzzo e in Sardegna», in DE MARTINO, *Le colonie albanesi calabro-lucane, in Musiche arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*, cit., p. 181.

⁶ C. ALVARO, *La Calabria*, Carabba, Lanciano 1925, p. 26.

⁷ Finamore in Abruzzo individua ben otto diversi modi per indicare la nenia intonata per l'estinto, cfr. FINAMORE, *Tradizioni popolari abruzzesi*, cit. pp. 89-90.

⁸ DORSA, *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria citeriore*, cit., p. 90.

Si hanno pareri discordanti sulla vera o presunta originalità dei lamenti funebri: c'è chi riconosce a ognuno di essi una loro autonomia contenutistica, chi, invece, pensa che si tratti di versi appresi mnemonicamente e poi adattati alla particolare circostanza. Gennaro Finamore, nella sua opera sulle *Tradizioni popolari abruzzesi*, afferma: «Queste nenie non sono niente d'imparaticcio. Caso per caso il dolore detta le più patetiche espressioni, vestite dalla forma più immaginosa»⁹. De Martino, in *Morte e pianto rituale*, espone un parere completamente opposto:

I moduli letterari delle lamentazioni funebri [...] hanno un'area di diffusione variabile: ve ne sono che si limitano ad un singolo villaggio, mentre altri coprono un'area molto più vasta, sia a un motivo della connessione esistenziale largamente diffusa cui si riferiscono, sia in dipendenza di fenomeni di trasmissione etnografica¹⁰.

Le indagini dei due studiosi di tradizioni popolari sono state effettuate in aree diverse: Abruzzo e Basilicata; quindi, entrambe le conclusioni, potrebbero avere un loro fondamento. A queste osservazioni se ne può aggiungere un'altra sulla diversa manifestazione del dolore: si ha, infatti, una maggiore o minore intensità nell'intonare il lamento, a seconda del destinatario, quando muore una persona giovane si ha una maggiore esternazione del dolore¹¹; mentre nel Cilento, in base all'età e al grado di parentela, variano gli anni in cui portare il lutto¹². Secondo la tradizione, rispettata dalla cultura italiana, le nenie vanno recitate solo nelle ore diurne, mentre durante la notte sono vietate: «l'esecuzione del lamento [...] comporta interruzioni e riprese canoniche: infatti il lamento vero e proprio è trattenuto sin quando sono state condotte a termine le opera-

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ DE MARTINO, *La conquista del discorso protetto: i moduli letterari, mimici e melodici*, in ID., *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, cit., p. 127.

¹¹ Cfr. *Musiche tradizionali del Molise. La registrazione di Diego Carpiella e Alberto Cirese (1954)*, cit., p. 50.

¹² «Alla morte della madre o del padre, i figli nonché i generi e le nuore portavano il lutto da 3 a 5 anni; alla morte della moglie o del marito, il lutto veniva portato da 5 a 7 anni; alla morte di un figlio, i genitori portavano il lutto per almeno 5 anni; alla morte di un fratello o di una sorella, il lutto veniva portato per 3 anni. Anche i cognati portavano il lutto per lo stesso periodo di tempo», in DENTONI LITA, *Antiche tradizioni del Cilento*, cit., p. 50.

zioni di vestizione del cadavere, oppure deve essere sospeso al tramonto e ripreso all'alba»¹³.

Per facilitare la comparazione tra più testimoni si sceglie di analizzarli secondo l'età e il grado di parentela del deceduto e del familiare che ne tesse le lodi, iniziando da quelli dedicati ai più giovani per concludere con quelli dedicati alle madri e ai padri. È stata ampiamente osservata, già a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso, la continua e graduale scomparsa delle lamentatrici di professione, sostituite da congiunti più prossimi alla persona defunta; si presuppone, quindi, che le nenie, la maggioranza delle quali è stata registrata nella seconda metà del Novecento, siano opere di parenti o amici. Infine, è opportuno ricordare quanto sia stato difficile per gli studiosi reperire i lamenti; essendo espressione di un momento di dolore, è quasi impossibile registrarli nel momento in cui vengono eseguiti; i testi, di cui disponiamo, sono spesso frutto di registrazioni successive. Gli studiosi di solito cercano di contattare le donne nelle località in cui si sta

¹³ DE MARTINO, *Crisi del cordoglio e presenza rituale del pianto*, in ID., *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, cit., p. 83. Lo stesso atteggiamento è stato registrato in Abruzzo e Calabria: «di notte, *nen z' á da plagne' ju muèrte*, perché se ne disturberebbe il riposo, con compiacenza degli spiriti maligni», in FINAMORE, *Tradizioni popolari abruzzesi*, cit. p. 91; «Questi pianti si protraggono fino al suono dell'Ave Maria, ora in cui è necessario porre termine ai lamenti funebri per non rallegrare il diavolo, che a quell'ora è solito mettersi in giro», in ANGARANO, *La morte*, in ID., *Vita tradizionale dei contadini e pastori calabresi*, cit., p. 121; a Frascineto però Bellusci da una anziana informatrice apprende che «kur vdes nënjari rrimi tundu tundu tavutit mbrëmanet e rrimi e ruami gjith t'vdekurin e nëng e qajen se naten është mëkat. Pra rimi bashk njera mjesnat afer t'vdekurit e pra e lëmi vet. [...] Pra menatet, kur është e dihet, ngrëhet njera ç'esht e bila o shoqja t'vdekurit, e thot: (quando muore qualcuno di sera stiamo intorno alla bara e facciamo la veglia al morto e non lo piangiamo perché è peccato. Poi stiamo insieme accanto al morto fino a mezzanotte e poi lo lasciamo solo. [...] Poi l'indomani quando sta albeggiando si alza una persona, o la figlia o la moglie del morto, e dice:)), in BELLUSCI, *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi goiore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale*, cit., p. 116; «Il pianto però e le scene strazianti, che hanno tutto il loro sfogo di giorno, si sospendono durante la notte. Al tramonto del sole, nel cosentino, le donne si tolgono dal collo il velo nero che vi avevano spiegato attorno al momento della sventura, e vi fanno comparire invece il bianco fazzoletto onde si ornavano prima. Dicono che la notte apparisca il demonio, il quale goderebbe del pianto delle anime cristiane», in DORSA, *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria citeriore*, cit., p. 91; «Le *naccarate* [lamentatrici] tacciano dopo l'imbrunire, anche quando c'è il morto in casa, perché si dice che *vene a notte per le manes*», in BRONZIONI, *Veglia e pianto funebre*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., p. 399.

effettuando la ricerca, capaci e disposte a eseguire questo tipo di canto¹⁴. Fuori dal suo contesto naturale, finiscono per alterarlo, poiché viene a mancare la spontaneità dell'esecuzione stessa: recitano, infatti, non più per tessere le lodi ed esternare il dolore per la perdita di un proprio congiunto, ma semplicemente perché è chiesto loro di ripetere un lamento per la registrazione, che ne accresce la meccanicità.

Dal Molise e dalla Calabria si riportano due lamenti funebri, recitati in occasione della morte di un figlio:

*Biljë biljë mëmës – ë
amori i bukri mëmësë – ë
e çë m'u vjet mëmës
ke vajte us ti m'u sos gjelleza ime.
O biljë biljë biljë
çë bëjta re ku mëma
mot mot t'mirjja moble
e mot mot të bëjta tavut e të m'u strëjua shpia.
Uuuuuh ke ish e fërtet.
O biljë biljë biljë – o
me gjasht muoj vunur kuror
e të më sose gjellën e u sëtërova tiz – a.
Oj amori mëmës
e gjith njohën një biljë
e gjith njohën një dhëndërr
e mos m'u strëjove ti strëjojta gjith zëmër.
Uuuuuh ke ish e fërtet gjithsena.
O biljë biljë biljë
mëma sosa mish e gjara
edhe pë tija biljë edhe kopa spitaje.*

¹⁴ Bellusci, avendo pubblicato diversi lamenti funebri, è a conoscenza di quanto sia difficile riuscire a registrarli nel loro ambiente naturale: «Vajtimet, ossia i lamenti funebri, costituiscono uno degli aspetti caratteristici più antichi delle nostre comunità arbëreshe. Rappresentano un momento di intenso dolore comunitario. Per questo, forse, non sono stati mai raccolti e studiati. Era come varcare la soglia della morte, considerata sacra e da rispettare profondamente e seriamente. Mi è stato possibile ricostruire artificialmente, a distanza di tempo, alcuni di questi lamenti funebri, grazie alla disponibilità di alcune anziane che mi hanno recitato e cantato a memoria ciò che avevano detto in occasione della morte di alcuni loro parenti», in BELLUSCI, *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi goiore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale*, cit., p. 134.

Uuuuuuh ke isht e fërtet.
E oj biljëza ime
gjasht muoj vunur kuror
edhe vind'an mëma të të sëtëroja¹⁵.

Caratteristica del componimento è la drammaticità dell'evento: la morte improvvisa di una giovane sposa. A tesserne gli elogi, almeno da quanto si evince dal contenuto, è la madre, che ripercorre, quasi in preda a un delirio, attraverso gli avvenimenti più importanti, la vita della figlia: il matrimonio e la malattia. Molto tristi risultano i versi che ricordano il tempo impiegato per acquistare i mobili, portati dalla sposa nella sua nuova casa, corrispondente a quello impegnato per procurarsi la bara dove sarà deposta: l'associazione di due avvenimenti diversi e contrastanti accresce valore all'esternazione del dolore. In *Biljë biljë mëmës – ë* (*Figlia, figlia di mamma*) non sono curate l'elaborazione formale e la concatenazione concettuale; si tratta di uno sfogo immediato, dovuto alla circostanza inattesa, da cui deriva l'incongruenza di alcune situazioni descritte, tanto da non cogliere in maniera agevole il significato dell'insieme, in quanto ogni singolo verso sembra vivere di una sua autonomia. Nel canto si può osservare la ripetizione di versi e parole, che concede all'esecutrice una breve pausa, utile per il passaggio canoro successivo. Anche se la registrazione del canto non avveniva nel momento del decesso, per rendere più veritiera l'esecuzione si ricordavano avvenimenti dolorosi. Essendo tuttavia l'analisi limitata al solo testo verbale, non è stato possibile, per la quasi totalità dei componimenti consultati, ascoltare anche la versione cantata, mentre, proprio nei lamenti funebri, un ruolo fondamentale ha

¹⁵ *Figlia, figlia di mamma / amore bello della mamma / e cosa è rimasto a mamma / che sei andata via la mia esistenza è finita. / Oh figlia, figlia, figlia / che ho fatto di nuovo mamma / un anno per prenderti i mobili / e un anno per fare la bara e perché mi distruggesse la casa. / Uuuuuuh che è vero. / O figlia, figlia, figlia, / dopo sei mesi di matrimonio / e mi è finita l'esistenza e io ho sotterrato te. / Oh amore della mamma / e tutti hanno una figlia / e tutti hanno un genero / e non ti sei distrutta che ho distrutto tutto il cuore. / Uuuuuuh che è tutto vero. / Oh figlia figlia figlia / mamma ho consumato corpo e mente / anche per te figlia anche ospedali pieni. / Uuuuuuh che è vero. / E oh figlia mia / dopo sei mesi di matrimonio / perfino a vent'anni la mamma ti ha sotterrato (Ururi, Campobasso) in *Musiche tradizionali del Molise. La registrazione di Diego Carpitella e Alberto Cirese (1954)*, cit., pp. 139-40.*

il timbro della voce per chi studia il rito nella sua totalità¹⁶. Sempre una madre con la stessa intensità piange la morte del figlio:

*E moj bir e biri im
si kam t'e t'inxier ka shpia
e si kam të t'harronj
e si kam vë buken nd' grikt
se kur t'hash ti
oj ha pùru u*¹⁷.

Il lamento, pur interamente riportato, si distingue per la brevità e per l'immaginario colloquio; i pochi versi si concentrano sul presente, manca la rievocazione della vita passata, come in *Biljë biljë mëmës – ë* (*Figlia figlia di mamma*), che ripercorre le tappe fondamentali della vita, anche con i suoi momenti di gioia. L'alternarsi dei ricordi rientra pienamente nell'esecuzione del canto e, al di là dell'abilità con cui si passa a descrivere stati d'animo contrapposti, consente anche una ripresa fisica della donna, poiché l'esternazione del dolore toccava spesso punte laceranti¹⁸. Il secondo verso allude a uno dei momenti più dolorosi, quando la salma si allontana definitivamente dall'abitazione, rievocato con il coraggio e la forza a cui dovrà fare ricorso la madre per accettare il distacco dal figlio. In Calabria si era soliti accompagnare l'uscita della bara con i pianti delle

¹⁶ «Non era facile, anche per le donne più esperte, tessere a forma di modulo melodico tante espressioni, tanti ricordi, che balenavano nella loro mente, per poi essere presentate in forma di nenie. Ecco perché esse facevano ricorso a un fenomeno della ripetizione di sillabe (*oj – zëmîr o – moj – e o*), che davano la possibilità all'esecutrice di giostrare entro certi limiti la propria estemporaneità, sia quello dell'accento ritmico, presente, d'altronde, nella tradizione della poesia popolare», in RENNIS, *La tradizione popolare della comunità arbëreshe di Lungro*, cit., p. 288.

¹⁷ *E moj figlio, figlio mio / come di devo togliere da casa / e come ti devo dimenticare / e come devo mettermi il pane in bocca / perché quando mangerai tu / oj mangerò pure io* (Frascineto, Cosenza), in BELLUSCI, *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi goiore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale*, cit., p. 117.

¹⁸ «Se la manifestazione del dolore, quale rito dimostrativo, si attuava col piangere, con lo strapparsi i capelli o con grida, il canto funebre, invece, manteneva un livello del tutto personale in cui la donna, spontaneamente e con semplicità, esponeva il suo stato interiore che in alcuni momenti toccava delle fasi acute con grida, e in altri momenti delle fasi serene, che si esprimevano in malinconici sorrisi quando essa si immergeva nei lontani ricordi», in RENNIS, *La tradizione popolare della comunità arbëreshe di Lungro*, cit., p. 285.

donne: «il pianto e il lamento si ripetono quando la bara è portata fuori dalla casa e le donne tentano invano, con urla selvagge di opporsi a questo estremo viaggio»¹⁹.

7.2. La “nuvola venuta dal mare”: la visita dei revenants

Nell’antologia curata da Pasolini, della Lucania, definita la “Cenerentola” del Meridione popolare, è trascritto un lamento funebre (senza tuttavia indicarne il luogo di provenienza):

Vittorio! Capo nuss mii Vittorio!
Core di mamma toia, Vittorio bell!
Vittorio mii! Faccia di rose!
Faccia di miledd ross! Vittorio!
Vittorio, lu tesoro di casa nost!
'U cumpagnidd di mamm! Vittorio!
L'armonia di li sciurni mii! Vittorio!
Vittorio! La cura e l'affann mii!
La luce di l'uocchi mii! Vittorio!
Vittorio! Lu frutt di tant duluri mii!
Vittorio granu di l'amuri nost!
Lu sole di l'anima nost! Vittorio!
Vittorio, bell'mii'! Addò si mò?
La voce toia, Vittorio!... Nina... Nenu...
Li mani toie, Vittorio! Li vogli vasà...
Li piduzz tuie, Vittorio mii!
Ti voglio 'impurchià li cauzitteddi!
Voglio sucà la vuccuzza toia di mele, Vittorio mii!
Vittorio! Voglio addurà li carni toie di latt!
Ahmè, Vittorio! So fallute li speranze meie!
Li duluri mii all'acqua e allu vint, Vittorio mii!
Vittorio! So svanuti li castidd mii!
Tutt lu latt mii di n'ann si è perduto! Vittorio bell!
Vittorio mii, iè furnuta la gioia mia!
Nu martire nuvo accomenz pe me! Vittorio!
Vittorio, li sciurn mii si so fatt ascuri!

¹⁹ ANGARANO, *La morte*, in ID., *Vita tradizionale dei contadini e pastori calabresi*, cit., p. 122.

Li nottate mie sò chiene di paura, Vittorio mii!
Oh Vittorio, oh Vittorio! Caro a papà!
Vitturiucc mii! Dolce a lu core!
Vittorio! Amore!
Dulore! Vittorio!
Dulore mii!
Amore mii!
Amore!
Dulore!
Vittorio!
Vittorio... oh... oh...²⁰.

Vittorio! Capo russ mii Vittorio! è una nenia dal contenuto simile a una ninnananna o a un canto d'abbandono; non si richiama direttamente la morte, ma si può classificarlo con certezza tra i canti funebri, come lo presenta lo stesso Pasolini²¹. Il lamento si sviluppa con gradualità in tutto

²⁰ *Vittorio! Capo rosso mio! / Cuore della tua mamma, Vittorio bello! / Vittorio mio! Faccia di rose! / Faccia di meluccie rosse! Vittorio! / Vittorio, il tesoro di casa nostra! / Il compagnino della mamma! Vittorio! / L'armonia dei giorni miei! Vittorio! / Vittorio! La cura e l'affanno miei! / La luce degli occhi miei! Vittorio! / Vittorio! Il frutto di tanti dolori miei! / Vittorio, grano dell'amore nostro! / Il sole dell'anima nostra! Vittorio! / Vittorio, bello mio! Dove sei adesso? / La voce tua, Vittorio!... Nina... Nenu... / Le tue mani, Vittorio! Le voglio baciare... / I pieducci tuoi, Vittorio mio! / Ti voglio infilare i calzettini! / Voglio succhiare la boccuccia tua di miele, Vittorio mio! / Vittorio! Voglio odorare le carni tue di latte! / Ahimé, Vittorio! Sono cadute le speranze mie! / I dolori miei all'acqua e al vento, Vittorio mio! / Vittorio! Sono svaniti i castelli miei! / Tutto il latte mio di un anno s'è perduto! Vittorio bello! / Vittorio mio, è finita la gioia mia! / Un martirio nuovo comincia per me! Vittorio! / Vittorio, i giorni miei si sono fatti oscuri! / Le nottate mie sono piene di paura, Vittorio mio! / Oh Vittorio, oh Vittorio! Caro al papà! / Vittoriuccio mio! Dolce al cuore! / Vittorio! Amore! / Dulore! Vittorio! / Dolore mio! / Amore mio! / Amore! / Dolore! / Vittorio! / Vittorio... oh... oh...», in PASOLINI, *La poesia popolare italiana*, cit., pp. 178-80.*

²¹ Il rapporto tra l'esecuzione di una ninnananna e un lamento funebre è stato messo in rilievo da de Martino. Avendo potuto osservare l'atteggiamento e la mimica assunti dalla donna, scrive: «La lamentazione è tradizionale non soltanto perché i suoi versetti sono lavorati secondo modelli stereotipi attinti alla memoria culturale della lamentatrice, ma anche perché vi è una mimica d'obbligo nell'esecuzione, una gesticolazione prescritta. Quando si deve eseguire il lamento bisogna sciogliersi le chiome: le chiome sciolte fanno parte del modello della lamentatrice in azione, e il modello va rispettato con fedeltà rituale. Durante l'esecuzione il lamento è accompagnato a un determinato movimento ritmico del busto a destra e a sinistra, come per una ninna-nanna, o avanti e indietro, con appropriati gesti delle mani, secondo il modello di un discorso particolarmente vibrante e impegnato», in DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, cit., p. 89.

il canto e, solo dopo un'ampia presentazione del figlio, si fa cenno alla sua perdita nel verso: *Vittorio, bell'mii'! Addò si mò?* A una prima parte, volta a celebrare la bellezza del bambino, seguono dei precisi riferimenti alla quotidianità, scandita da semplici azioni, come il prendersi cura del neonato, ormai non più possibile. Il finale si addentra maggiormente nell'autoanalisi dello stato d'animo della madre, amaramente considera quanto siano state vane le sue privazioni per aiutare nella crescita il figlio: a nulla sono valse, non potendo più averlo con sé. Colpisce il canto lucano per la spontaneità e, allo stesso tempo, per la rassegnazione, non è una preghiera per lenire il dolore, è invece un esempio di come affrontare con dignità la solitudine, a cui la donna è destinata.

Un lamento di Pizzo esprime non solo la necessità del pianto, quando si partecipa a un rito funebre, ma affida la voce narrante al giovane morto, espediente originale per rendere ancora più drammatico il luttuoso evento:

*Dundi vinni 'stu nùvulu?
Vinni di l'autu mari,
trasiu di la finestra
e ruppìu lu spicchiali.
Chiàngimi, mamma, chiàngimi,
chiàngimi e mai posari,
cà l'amaru di figghiutu
si ndi jù pe' mai tornari.
Peccatu fu 'randissimu
ma eppi 'n'orrendu mali
ca stancau li medici
e pure li speziali.
La morti di stu giovani
chi non si po' pensari²²!*

²² *Donde è venuta questa nuvola? / È venuta dall'alto mare: / passò dalla finestra / e ruppe lo specchio. / Piangimi, mamma, piangimi / piangimi e mai non cessare, / che il tuo amaro figlio / se ne andò per non più tornare. / Fu grandissimo peccato, ma ebbi un orrendo male, / che stancò i medici / e i speziali. / La morte di questo giovane, / non la si può pensare, in PASOLINI, *La poesia popolare italiana*, cit., p. 191. Il canto non rientra tra quelli improvvisati dall'esecutrice; con qualche variante contenutistica, è stato riportato già nella raccolta di canti popolari curata da Casetti e Imbriani (*Canti popolari delle province meridionali*, cit., II, p. 196), proveniente sempre da Pizzo e con la ripetizione dei primi quattro versi, identici a quelli trascritti da Pasolini. La sua diffusione non è limitata solo alla Calabria, avendolo riportato Pitre anche tra i canti popolari siciliani. Il raccoglitore e studioso di tradizioni popolari della Sicilia*

In *Dundi vinni 'stu nùvulu?* (*Donde è venuta questa nuvola?*) si capovolgono i ruoli, il defunto da destinatario si trasforma in cantore della sua stessa sventura; essendo morto in seguito a una lunga malattia, è doveroso, almeno da quanto è recitato nel componimento, che soprattutto la madre lo pianga, e non solo nel periodo limitato alla veglia funebre, tutta la sua vita dovrà essere segnata dalla sofferenza. Di difficile interpretazione sono i versi d'apertura: non si hanno indicazioni per comprendere cosa simboleggi la nuvola venuta dal mare; si potrebbe ipotizzare essere la morte, entrata in casa in modo violento, frantumando i vetri per portarsi via la giovane vita. A convalidare questa interpretazione è la stessa tradizione di diversi luoghi del meridione, secondo la quale bisogna lasciare aperte le porte o le finestre, per permettere all'anima di intraprendere il suo viaggio nell'aldilà. In questo caso è stata la morte stessa ad aiutare il giovane a spirare, ponendo fine alle sue sofferenze e aprendo anche un varco per fare uscire la sua anima. L'aiuto per accelerare la fine di un infermo trova un riscontro nelle credenze popolari:

La morte si annunzia in mille modi diversi, quando nella casa si trova un malato e le ultime ore stanno giungendo per lui. Il contorcersi e il crepitare della fiamma del camino, lo scricchiolare del letto su cui il paziente giace,

trascrive la versione di Ucria, in provincia di Messina, recitata «dalla bocca di dodici donne vestite in gramaglia sopra il cadavere di un fanciullo»: *Paulineddu di lu mè cori, / ciatuzzu mio, mio Paulinu, / si lu tata tou lu sapissi / tutti li ciuri ti cugghiria / Paulineddu di l'arma mia!*; «la formula più comune però, giuntaci tradizionalmente è questa, con la quale pare s'inizii la nenia»: *Dunni vinni sta nèvula? / Vinni di l'autu mari; / traslu di la finestra, / mi ruppi lu spiciali! / Lu specialì è mè maritu, / beddu, bonu e pulitu.* «A questi seguono immediatamente i seguenti versi, probabilmente rimasti da canto più lungo»: *Chianciti, patri! Ripitati, figghi! / Vistiti di niuri gramagghiazzi! / Fineru, ohimè, li gioj e li sgattigghi, / e fineru li spranzi e li sullazzi,* in PITRÈ, *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, ristampa anastatica dell'edizione di Palermo, 1870-1913, Forni, Bologna 1969, II, pp. 214-15. Accanto alla diffusione e conservazione di *Dundi vinni 'stu nùvulu?* de Martino osserva quanto nel corso degli anni il testo abbia subito minime variazioni e allo stesso tempo quanto si presti a essere recitato per differenti destinatari: «Questo modello può essere utilizzato tal quale in tutti i lamenti resi da moglie a marito: e l'elemento personale potrà manifestarsi soltanto nell'interpretazione. Ma anche nel caso di morte del padre, la figlia potrà adottarlo, purché al quarto verso sostituisca *patri* a *maritu*, ed accordi eventualmente la rima o l'assonanza del quinto verso. Allo stesso modo la madre che lamenta il figlio sostituirà *figghiu* a *maritu*, e così via», in DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, cit., p. 132. Nel lamento trascritto da Pasolini si verifica proprio la sostituzione descritta da de Martino, con la particolarità che è il figlio a chiedere alla madre di compiangerlo.

il roscchiare del tarlo, una voce interiore ascoltata da chi assiste l'infermo sono tutti cattivi segni che annunciano l'imminente fine. Allora bisogna cercare di rendere meno lunga l'agonia del morente, e a tale scopo un tempo i contadini solevano mettere sotto il letto o sotto al capezzale del malato una chiave, una pietra, una tegola, una scure o un giogo²³.

A Falconara Albanese, in provincia di Cosenza, il lamento funebre per la morte di un ragazzo era eseguito dai parenti più prossimi, durante la veglia notturna; in questo caso, l'esecuzione è affidata invece alla sorella:

*Zbori e motra të vllanë.
Rraghu gjithë madëzitetë,
pra rrëmbëu marinezëtë
e të vllanë nëng e gjeti.
Vate prapa Gurit Çervikatit,
atje e gjethi të vrrarithë.
Nxori ksemandidin karçedie
e i didhi kriezit.
Nxori ksemandidin ka kreu
e i didhi këmbëzitet.
M'e ndërtoi e m'e pastroi,
pra u vu tue vajtuar.
Shkuan burra marinarë.
– Mos më ngitëni, mos më fitëni,
se ndë zgjoça Rranigon,
Rrannigon vllau im,
juve pjesa bënë t'ju bënë*—²⁴.

In *Zbori e motra të vllanë* (*La sorella perse suo fratello*), la scomparsa del giovane è affidata a un espediente tutto nuovo: dopo una lunga ricerca, la donna riesce a ritrovare il fratello morto; il lamento è, quindi, spostato in un luogo esterno, non più in casa, ma tra le montagne. Interessante è

²³ ANGARANO, *La morte*, in ID., *Vita tradizionale dei contadini e pastori calabresi*, cit., p. 117.

²⁴ *La sorella perse suo fratello. / Lo cercò su tutte le montagne, / poi si recò a cercarlo verso la marina / ma il fratello non trovò. / Andò dietro la Pietra di Cervicali, / lì lo trovò morto. / Tòlse il fazzoletto dalla chioma / e gli legò il capo. / Tòlse il fazzoletto dalla chioma / e gli legò i piedi. / Lo aggiustò e lo adagiò, / poi incominciò a piangere. / Passarono alcuni marinai. / – Non toccatemi, non parlatemi, / perché se sveglio Ranigone, / Ranigone, mio fratello, / a pezzi vi faccio fare –*, in *Këngë popullore Falkunara Arbëreshe (Canti popolari di Falconara Albanese)*, cit., pp. 54–55.

anche una notizia sulla circostanza in cui era eseguito il componimento: il curatore, infatti, annota che, «quando moriva un giovane, veniva recitato dai parenti stretti durante la notte di veglia»²⁵. Spesso nelle raccolte dei canti popolari si riportano i canti, presentandoli in base al tema, senza indicare però il preciso contesto della loro esecuzione. L'esempio riportato era eseguito di notte: il dettaglio assume un valore singolare se lo si confronta con la tradizione italiana, dove vi sono dei limiti da rispettare categoricamente, le lamentazioni funebri vanno eseguite solo nelle ore diurne²⁶. Tra le nenie eseguite da una sorella per un fratello, si riporta un altro testimone proveniente sempre dalla stessa località; quest'ultimo si distingue dal precedente per il lungo elogio tributato al defunto, concentrato nel ricordo di avvenimenti della sua vita e della loro infanzia, in particolare, dell'affetto a lei riservato, rispetto agli altri fratelli. Gli ultimi versi sono invece espressione di una radicata convinzione popolare, secondo la quale, quando era in atto l'agonia del morente, questo veniva visitato da parenti e amici già deceduti; in tal caso, è la donna a indicargliene i nomi:

*Nani moj vëllau im
ti tek je vete lì
shi se t'del preparare
ai lunati tënd
ç'ish tetëmbëdhjet vjet
e pra apriesù
t'del edhe Minku*²⁷.

La visita di chi è morto e torna tra i vivi nelle ultime ore di vita del moribondo si riscontra anche in Abruzzo, a testimonianza della diffusione

²⁵ Ivi, p. 55.

²⁶ La recita delle nenie nelle ore notturne è estesa da Rennis a tutte le comunità italo-albanesi, «Nella tradizione arbëreshe la veglia diventava il momento più solenne in cui, nel silenzio assoluto, nascevano spontanee note delle nenie funebri, simili a ninna-nanne, che le donne eseguivano davanti al feretro ricordando i momenti più significativi e più belli trascorsi insieme all'estinto quand'era in vita», in RENNIS, *La tradizione popolare della comunità arbëreshe di Lungro*, cit., p. 232.

²⁷ *Ora moj fratello mio / dove stai andando / vedi chi ti esce incontro / quel tuo cognato / che aveva diciotto anni / e poi in seguito / ti uscirà anche Domenico (E moj vëllau im-ë, E moj fratello mio, vv.63-69, Falconara Albanese, Cosenza)*, in BELLUSCI, *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi gojore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale*, cit., pp. 126-27.

interregionale della credenza²⁸. De Martino, nel corso delle sue ricerche in Lucania, trascrive una nenia recitata sempre per un fratello: il canto di Ferrandina, in provincia di Matera, non solo è più breve, ma non si sofferma neanche sulla descrizione delle tappe fondamentali della vita del caro estinto. I versi ripetono ossessivamente la dichiarazione d'affetto e la disperazione per la perdita subita: *O frate, o frate / O Ceccille mie, o frate, o frate*²⁹. La semplicità e il ripetersi sempre degli stessi versi rendono ancora più drammatica l'esecuzione, in quanto la donna non vuole recitare un canto, volto a esaltare la bellezza o le vicende vissute dall'uomo, le preme solo esternare il dolore per la sua morte.

Tra le lamentazioni funebri compaiono anche quelle eseguite per celebrare la figura materna; la loro esecuzione è affidata quasi sempre a una delle figlie:

*Mëmë mëma ime
nani m'le urfanila
manera ku ka të rrvivolxhorm-u
a na le pes fëmil-ë
o mëmë mëma ime
si ka t'i bëmi ne ra
mëmë kimi një mëmë
cë ka tra kustodhon-ë
o mëmë edhe pa mëmë*³⁰.

*Quanta bene mi ci fatte mea
e mo ndonda të ja ji circanne mo-ne
meamma mè-ja meamma.
Meamma, meamma mëja addulureata, meamma.
Meamma, com'èja fa mò senza te meamma.*

²⁸ «Nel cominciare l'agonia, il morente è visitato dalle anime dei suoi morti; i quali, sfilandogli accanto, lo salutano dandogli dell'amico» in FINAMORE, *Tradizioni popolari abruzzesi*, cit., pp. 83-84.

²⁹ *O fratello, o fratello / O Francesco mio, o fratello, o fratello*, il canto funebre nella sua interezza è stato pubblicato in DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, cit., pp. 90-91.

³⁰ *Mamma, mamma mia / ora mi hai lasciata orfanella / mamma dove mi rivolgerò io / ci hai lasciati cinque figli / o mamma, mamma mia / come dobbiamo fare noi / mamma abbiamo una sola / tu ci devi custodire / o mamma anche senza mamma* (Ginestra, Potenza), in BELLUSCI, *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi goiore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale*, cit., p. 133.

Oh meamma
andònda me né ja ji, andònda ja ji circanne mone ca 'n t'aretrove chiù-ne mamma.
Oh mamma, meamma, me-ja meamma
e come l'ha putute fa-i meamme addulurata meamma.
E che curagge forte ch'ha fatte meà
e de lassarmi sola sola, mamma me-ja, meamma.
Oh-i meamma,
*e ndonda tè a ji circanne mone ma-ma meamme me-ja meamma*³¹.

Le lamentatrici nelle due nenie esprimono, come avviene nella maggioranza dei canti, sentimenti contrastanti: alla gioia di un passato ormai non più ripetibile segue l'amara considerazione della sua irrimediabile perdita. *Mëmë mëma ime* (*Mamm, mamma mia*) si chiude con una richiesta, che lo distingue dagli altri testimoni: se non sarà più possibile godere della sua figura fisica, essendo la madre ormai morta, le viene comunque chiesto di non abbandonare la figlia. A rendere singolari questi componimenti è soprattutto l'assenza del soccorso divino, utile in alcuni casi a facilitare l'accettazione della morte, lenirne il dolore e allo stesso tempo aiutare il defunto nel trapasso. De Martino in *Morte e pianto rituale* coglie nelle popolazioni della Lucania questa anomalia:

Il lamento funebre lucano presenta appena qualche influenza cristiana-cattolica nella forma sincretistica che è propria del cattolicesimo popolare. In generale non vi appaiono né Gesù, né la Madonna, né i Santi, né la rassegnazione al dolore, né la speranza in un mondo ultraterreno nel quale siano riparati il male e il dolore della vita umana. La ribellione e la protesta di fronte alla morte vi hanno un posto preminente, e non recedono davanti a nessuna autorità, neanche a quella di Cristo, che in un modulo ricorrente è accusato apertamente di tradimento: «Oh, ce tradimente ha fatte Gesù Cristo!»³².

³¹ Quanto bene mi hai fatto mamma / e ora dove ti devo andare a cercare adesso / mamma mia, mamma. / Mamma, mamma mia addolorata, mamma. / Mamma, come devo fare adesso, senza te mamma. / Oh mamma / dove me ne devo andare, / dove ti devo andar cercando adesso che non ti ritrovo più mamma. / Oh mamma, mamma mia mamma / e come l'hai potuto fare mamma addolorata mamma. / E che coraggio forte che fai fatto mamma / e di lasciarmi sola sola, mamma mia, mamma. / Oh-i mamma, / e dove ti devo andare a cercare adesso mamma mamma mia, mamma (Fossalto, Campobasso), in *Musiche tradizionali del Molise. La registrazione di Diego Carpitella e Alberto Cirese (1954)*, cit., p. 115.

³² DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, cit., p. 75.

L'osservazione è circoscritta a un'area ben definita, limitata tra l'altro ai luoghi dove erano state effettuate le ricerche, ma questo non dimostra necessariamente che altrove si verifichi il contrario. Per le comunità italo-albanesi Giovan Battista Rennis scrive:

Le lamentazioni funebri alternano [...] il momento del dolore a quello della speranza. Lo strazio finale dell'esecuzione, allorché la donna emette un forte grido, espressione di una lacerazione interiore per la perdita di un congiunto, viene contrapposto al pensiero che il defunto abbia già iniziato il cammino verso l'eternità, là dove incontrerà i parenti e gli amici già passati a miglior vita. L'immagine dell'eternità, filo conduttore dei lamenti funebri, riveste i testi verbali di elementi positivi in cui il defunto viene ricordato come colui che è entrato nel gaudio del Signore³³.

Si può ritenere valida solo la prima parte della ricostruzione delle tradizioni di Lungro, estesa poi dallo studioso alle altre località arbëreshe, in quanto non è una prassi consolidata quella di riscontrare nei testi funebri, almeno quelli recitati dalle classi popolari in un contesto lontano dal controllo ecclesiastico, la gioia di immaginare i propri cari accanto al Signore. Il voler immaginare i defunti vicino alle persone care già scomparse potrebbe essere invece una forma di consolazione per quelli che hanno perso da poco un familiare. Il canto non esprime quasi mai la rassegnazione per la perdita della persona cara; ancora oggi, alcune donne, in seguito alla morte del marito, decidono di indossare il costume di lutto per il resto della vita, in modo da trasmettere anche visivamente la loro condizione di vedove, rinunciando per sempre all'abito di gala, a dimostrazione di quanto valore venga dato alla vita terrena, contrapposto a un sentimento indefinito per la vita ultraterrena, poco riscontrato nei canti popolari, quale diretta espressione delle classi subalterne. Non mancano riferimenti a Cristo, ma la sua invocazione non riesce a mutare il messaggio complessivo del testo; è assente una vera e propria accettazione in senso cristiano della morte:

*Ma un moj malli im
ma doj të t'hoja shum
ma ti më m'e di
se mua zëmra nëng m'e munden*

³³ RENNIS, *La tradizione popolare delle comunità arbëreshe di Lungro*, cit., p. 286.

*po nanì ti ec atje
e truaji Zotit Krisht
t'parkalesen për ne
t'na jap forc edhe fuqi
t'rrimi mir na³⁴.*

*Shig ç'bën ti
te ku vete
t'folersh ti me Krishtin
se dhopu çë t'mori tij
të më mbe mend ai
t'mos t'gharronj puru ai
t'bë t'rrin mir
këta fumij
të m'ritten t'mir
sikur të m'jenje ti
t'mir e me shendet
falem gjith gjirit per mua
thuaji përçë
m'lan kët pen
kët pen t'madhe
t'mirrin tij atje
e të m'lëjen mua
t'spaturrnarme edhe t'zez
me gjith fumij³⁵.*

I versi sono stati estratti da due nenie recitate per la scomparsa del marito; le donne non si rivolgono direttamente a Cristo, perché l'interlocutore privilegiato resta sempre l'uomo, a cui si sentono ancora legate. Nei componimenti sacri, in modo particolare, si è invece osservato quanto fosse

³⁴ *Ma io moj amore mio / ti vorrei dire molto / ma tu lo sai / che il mio cuore non lo sopporta / e ora tu vai là / e prega il Signore Cristo / di pregare per noi / di darci forza e salute / di stare bene noi (E moj malli im-ë, E moj amore mio, vv. 63-71, Frascineto, Cosenza), in BELLUSCI, Antologji arbëreshë. Prozë dhe poezi goiore. Antologia arbëreshë. Prosa e poesia orale, cit., p. 125.*

³⁵ *Vedi cosa fai tu / dove stai andando / di parlare tu con Cristo / perché dopo che ha preso te / di ricordarsi anche di me / che non dimentichi anche lui / di fare stare bene / questi figli / che crescano buoni / come se fossi tu / buoni e con salute / salutami tutti i parenti per me / chiedi loro perché / mi hanno lasciato questa pena / questa pena grande / di prendere te per l'atro mondo / e di lasciare me / senza padrone e sventurata / con tutti i figli (Zëmra ime e sosura, Cuore mio finito, vv. 51-69, Falconara Albanese, Cosenza), in ivi, p. 131.*

importante per i credenti interagire personalmente con il divino; nei canti funebri non solo scompare, quasi nella totalità dei testimoni, il colloquio con i santi, ma si continua a parlare con il defunto, cercando, grazie alla sua intercessione, di ottenere benefici per i figli, ormai orfani, chiedendo per loro salute e forza negate al padre; avviene, quindi, una specie di sostituzione: con la morte è lo stesso defunto ad acquisire quei poteri, prima riconosciuti solo alle figure sacre, e il luogo destinato ad accoglierlo non è il Paradiso. Si potrebbe obiettare che non è necessario nominarlo, in quanto per comunicare con Cristo l'anima del defunto non può non trovarsi in Paradiso; tuttavia in entrambi i testimoni è indicato come luogo indefinito: *po nani ti ec atje (e ora tu vai là), t'mirrin tij atje (di prendere te là)*. Le donne godono di autonomia nell'eseguire il lamento, poiché decidono in piena libertà il contenuto e i termini più appropriati per svolgerlo e, quindi, potrebbero fare riferimento all'Aldilà cristiano, volutamente non evocato. Le preghiere sono calate nel presente terreno e, dopo aver tessuto gli elogi del defunto, prassi comune nei canti funebri, forse spinte dalla paura di non riuscire a gestire e garantire la sopravvivenza della famiglia, le vedove si preoccupano di far sapere a Cristo la necessità di aiutare chi è ancora in vita.

7.3. Il nuovo "amante" e il valore irrinunziabile dell'esistenza terrena

Ancora più duri nella forma risultano alcuni testimoni italiani; a Cardinale, in provincia di Catanzaro, una vedova piange il marito morto (qui il pianto per il defunto viene denominato *riepitu*, parola che deriva dal latino *repeto*, ovvero *rievoco*):

O cumpagnu miu puliti, quando ivi fora u matinu, ti levavi priestu e stancu ti ricogghivi. Mona ca ti 'nde isti pi non cchiù turnara, cu penza a tutti si figghioli ca dassi cana?... (pausa). Ciangianu idri comu ciedruzzi cu l'uocchi e fora ed eu on sacciu chi haiu e consolari (pausa e pianto). Tu tin di vai e cu quala curaggiu ni dassi cana a tributari... (pausa e pianto). Ndi resta sulu a luci di l'uocchi tui: oh fuocu miu fuocu, picchè 'on mi ricogghi cu tia? Ca eri tantu biellu ca parivi nu Santu Nicola... (pianto diretto e incomprensibili parole)³⁶.

³⁶ «O compagno mio amato, quando al mattino ti recavi in campagna, ti alzavi presto e poi rientravi a sera stanco e affaticato; ora invece che sei andato via definitivamente, chi

Il canto è stato ascoltato e registrato nello stesso momento della sua esecuzione, mentre la donna si trovava vicino alla salma del marito. Nel passaggio dall'espressione orale a quella scritta Francesco Antonio Angarano opta per la prosa, rinunciando ai versi, con la conseguente e inevitabile elaborazione, a volte anche manipolazione, del contenuto. Lo studioso annota, sempre per garantire una maggiore fedeltà alla forma orale, le stesse pause effettuate dalla vedova, per poi concludere con un'informazione precisa: non è riuscito a cogliere il senso della chiusura del canto, perché la donna travolta dal pianto, non pronunzia correttamente le parole, ormai incomprensibili.

Tenendo conto degli esempi riportati nelle numerose raccolte, si sono per lo più consultati testi completi (o almeno così pubblicati), ma il testimone di Cardinale offre lo spunto per constatare quanto una composizione, se pure incompleta, riesca a trasmettere sulla triste condizione vissuta dalla consorte per la morte del marito. A un'apertura volta a esaltare le qualità del compagno, formula comune a entrambe le culture, fa seguito l'amara previsione delle difficoltà a cui la donna dovrà far fronte; sarà solo lei a impegnarsi per il sostentamento della famiglia. Il pianto dei figli, disperato per la scomparsa del padre, è invece indice della fragilità del mondo infantile. Nel dialetto calabrese la disgrazia è indicata anche con il nome di «fuoco»: ripetendo l'espressione due volte, «oh fuocu miu fuocu», quasi in chiusura di canto, si richiama l'attenzione sulla sciagura che ha colpito la donna. Il finale è però rivolto al marito, o meglio al suo aspetto fisico, equiparato a quello di un santo. È l'unico richiamo a una figura sacra, che non lascia tuttavia presagire alcun riferimento all'accettazione cristiana della morte; anzi si ripete lo stesso espediente adoperato per le ninnananne, eseguite dalle madri, le quali spesso facevano ricorso ai santi solo per accrescere la bellezza del loro bambino.

Secondo la tradizione, il lamento funebre doveva essere eseguito dalle donne; agli uomini non era vietato apertamente, anche se nella maggioranza dei casi, erano semplici spettatori del rito. La difficoltà di assistere a

pensa a tutti questi figli che lasci orfani? Essi piangono come uccelli, con gli occhi fuori dalle orbite e io non so se devo piangere per la tua dipartita o consolare il loro dolore. Te ne sei andato, ma con quale coraggio ci hai lasciati su questa terra a tribolare? Ci resta solo il ricordo di te. Oh disgrazia mia, perché non mi ricongiungi a te? Tu che eri tanto bello da sembrare simile a San Nicola» (Cardinale, Catanzaro), in ANGARANO, *Vita tradizionale dei contadini e pastori calabresi*, cit., p. 120.

un'esecuzione del marito non ha impedito agli studiosi di canti popolari di raccogliere testimoni dedicati alle donne e in modo particolare alle mogli. Da Frascineto proviene una *nenia* eseguita per la scomparsa di una giovane sposa: la voce narrante sembra essere quella del marito, molto probabilmente si tratta di una finzione poetica, perché a recitare il canto potrebbero essere le amiche della signora scomparsa. Nel componimento si elencano tutte le parti dell'abito di gala, indossato per la prima volta il giorno del matrimonio, se ne sottolinea però l'inutilità, perché ormai gli arti del corpo sono senza vita e, quindi, anche gli indumenti hanno perso la loro bellezza. I versi finali introducono una novità sorprendente; si chiede alla sposa di pregare per il suo giovane "amante", affinché possa trovare un'altra e bella consorte:

*Ti ec e parkales
puru përr mallin tënd
t'gjënj një bellu
t'gjëndet kutjend³⁷.*

Bellusci ha qui tradotto *mallin* con "amante", il corrispettivo in italiano è però amore, quindi, l'esecutrice, quando si rivolge alla sposa, allude al marito e non certo a un amante. La richiesta di intercedere per l'uomo suscita stupore, in quanto la donna scomparsa da poco dovrebbe favorire una nuova unione dell'ex-compagno: si potrebbe così spiegare la scelta di non riportare in italiano il termine corretto, ma, modificando il senso della parola, si è forse alterato lo stesso significato del canto. Se ci si limita a una lettura circoscritta al suo messaggio più immediato, si potrebbero considerare i versi come grande espressione di libertà coniugale, non riscontrabile nella realtà quotidiana: la donna potrà trovare nell'oltretomba altre spose defunte e anche altri sposi morti anzitempo (*po ti nuse nusja ime / mos ec skundendu / po ec allegramendi / se s'je ne ti e para / nemenu ti e dijta / atje m'jan shum / nuse si ti / e dhëndra t'ri*)³⁸. È noto, invece, il valore dato alla fedeltà coniugale dalle classi subalterne, non solo quando entrambi gli

³⁷ *Tu vai a pregare / anche per il tuo amante / di trovare una bella sposa / perché sia contento (Moj nuse nusja ime, Moj sposa, sposa mia, vv. 75-78, Frascineto, Cosenza), in BELLUSCI, Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi goiore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale, cit., p. 122.*

³⁸ *Però tu sposa, sposa mia / non andare scontenta / ma vai allegramente / perché non sei tu la prima / nemmeno la seconda / lì vi sono molti / spose come te / e sposi giovani (vv. 63-69), ibidem.*

sposi erano in vita, ma anche dopo la morte. Secondo una consuetudine, ormai non più osservata per il mutare dei costumi e per l'affievolirsi delle rigide regole, le donne arbëreshe, e anche quelle italiane, dopo la perdita del marito rinunciavano alla vita sociale, indossavano l'abito nero, simbolo di lutto e non lo abbandonavano fino alla morte. Se invece contraevano nuove nozze, vestivano nuovamente gli abiti tradizionali:

In particolare, quando moriva il capofamiglia, la moglie [...] era colei che esprimeva realmente la tragedia che incombeva in quella casa, dove sarebbe rimasta prigioniera *qindronej kative* (dal latino *captiva*/prigioniera), per tutti gli anni che le restavano da vivere. La sua vita terrena finiva là, sola, a rimpiangere per tutta la vita il suo unico amore. Tante vedove, infatti, non uscivano più di casa per anni; altre, per sempre. I capelli sciolti, più di altri accessori personali, rappresentavano l'ornamento regale frantumato, allorché il diadema nuziale *keza*, posta sul capo nei momenti più felici, da quel momento in poi non veniva più usato. Ora, infatti, essendosi spezzato il vincolo dell'amore con il suo unico ed eterno sposo, i capelli coprivano il volto della vedova, che non poteva e né doveva essere più guardato da nessun altro uomo³⁹!

Sembrano, pertanto, quasi inverosimili le affermazioni espresse dal canto di Frascineto; se si analizzano, invece, nel contesto luttuoso che ispira il lamento funebre, non solo si comprende il significato della nenia, ma è possibile anche darne una corretta interpretazione. Quando i componimenti non sono accompagnati da note esplicative, l'unico elemento valido per l'interpretazione, come in questo caso, è solo il contenuto. La quasi totalità dei testi hanno una struttura uniforme: aprono gli elogi del defunto, seguono poi le lamentazioni vere e proprie per la scomparsa della persona cara. Questo procedimento semplificava l'esecuzione del canto, perché, da una parte, dà libertà di espressione, dall'altra, si adegua a una regola ormai consolidata. Il lamento arbëresh non rievoca subito la vita della sposa, compare solo nella parte finale, invitando la defunta a una nuova unione, potrebbe trovare una spiegazione nei primi versi del componimento – *moj nuse susja ime / moj nuse tet ditsh (Moj sposa, sposa mia / moj sposa per otto giorni)*⁴⁰ –, dove si allude al poco tempo a lei concesso;

³⁹ RENNIS, *La tradizione popolare delle comunità arbëreshe di Lungro*, cit., pp. 231-32.

⁴⁰ *Moj nuse, nusja ime, Moj sposa, sposa mia*, vv. 2-3, in BELLUSCI, *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi goiore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale*, cit., p. 120.

forse è proprio la tragica morte della giovane donna a ispirare la novità del canto: essendo stata privata del suo *status* di sposa, nella parte dedicata al colloquio con lei si cerca di rimediare, augurandole di avere in morte ciò che in vita le era stato negato.

Alcune nenie sviluppano il canto come se si stesse assistendo a un colloquio tra vivi e morti; naturalmente si tratta di una finzione, ma questi esempi sono comunque utili per avere una maggiore comprensione di come si interagisse con la stessa morte. L'immaginario dialogo non è ristretto a un determinato congiunto, ovvero non lo si recita solo per il marito o per la mamma, è esteso a tutti i componenti della famiglia. Da Falconara Albanese si riportano i versi iniziali di un canto funebre; si può ipotizzare che l'esecutrice sia la moglie:

*Zëmra ime e sosura
drita ime e shuajtur
sprënxa ime pa më sprënxë
thuam ti si ka t'e bënj u
e spaturnarmja u
e zbandurarmja u pa fare njeri.
Thuam ti ç'kam t'binj
thuam ti ç'udh ka t'zë
ea nd'gjunt
e mbësom mua
ç'udh ka t'zë
si ka t'shkonem
e ç'ka t'binj
thuam ti ç'ka t'binj⁴¹.*

La donna nel recitare il canto si lascia trasportare da profondo dolore, riuscendo allo stesso tempo a trasmettere l'amore e la consapevolezza della sua caducità terrena. Nonostante la separazione resta ancora profondamente legata al marito: chiedergli più volte indicazioni su quale atteggiamento debba tenere, non nega la sua morte, piuttosto l'allontana

⁴¹ *Cuore mio finito / luce mia spenta / speranza mia senza speranza / dimmi tu come devo fare / povera me senza alcun padrone / sventurata me senza alcuno. // Dimmi tu come devo fare / dimmi che strada devo iniziare / vienimi in sogno / e istruiscimi / che strada devo iniziare / come mi devo comportare / e cosa devo fare / dimmi tu cosa devo fare* (Falconara Albanese, Cosenza), ivi, p. 130.

o la ridimensiona, per cui, se non le sarà più concesso di vederlo, egli potrà comunque mostrarsi in sogno e continuare a guidarla; in questo caso, la morte non cancella il rapporto privilegiato tra i coniugi. L'esistenza ultraterrena è immaginabile solo perché la moglie, dialogando con lo sposo, ammette l'impossibilità di gestire la propria vita e quella dei figli: è, quindi, necessario per la sua stessa sopravvivenza continuare a credere di avere accanto il suo uomo.

Sempre in Calabria, a Pianopoli, è stato trascritto un lamento funebre in cui il protagonista è un giovane deceduto; rivolgendosi alla madre la invita a non disperarsi e a non emettere lamenti, perché ormai si trova accanto agli angeli. Il canto è stato recitato in occasione della morte di un figlio, la destinataria è la madre, la quale, travolta dal dolore, spera nella vita ultraterrena:

*Mammama, non mi ciangiri,
nemmenu rièpiti fari,
cà sugnu intu 'n gloria
cu l'angili e cantari.
Mamma, non mi ciangiri,
nemmeno rièpiti diri,
cà sugnu intu 'n gloria,
cu l'angili a godiri⁴².*

Si potrebbe ipotizzare che si tratti di un canto di profonda fede in una nuova esistenza, ma, a ben vedere, si cerca solo di consolare la madre per la perdita prematura del proprio caro. In un lungo canto registrato a Santa Sofia d'Epiro si alternano più voci, appartenenti alla madre, alla sorella e alla nonna; la sua esecuzione non avviene tra le mura domestiche, ma prima di entrare e dopo l'uscita dalla chiesa e quando si giunge al cimitero. Ognuna di esse interagisce con il defunto, alternandosi nella nenia:

[...] *Thue ghitur te kisha shën Thanasit: E jëma: Oh Shën Thanasi bekuer, si nëng pate kumbasjón për tim bir! Oj ç' m'bëre, e shkreta u! [...]* *Tue dal*

⁴² *Mamma mia, non piangermi, / e non fare nemmeno lamenti, / perché sono dentro la gloria / a cantare con gli angeli. / Mamma, non piangermi, / e non dir neanche lamenti, / perché sono dentro la gloria, / a gioire con gli angeli* (Pianopoli, Catanzaro), in PASOLINI, *La poesia popolare italiana*, cit., p. 193.

ka kisha shën Thanasit: [...] Nana: Oh xhoja nanes, ç' na bëre. Shaghurat i nanes. Oh t'shkret na ç'psuem! [...] E jëma: M' dishe semble mîr. Nani m'lëreve gjith nj' gherje sa t'veje nën dhé, bir im! [...] E motra: Ngë t'shogh më vllau im! [...] The kambusandî: [...] A jëma: Si kam t'lërenj vet ktu, o biri im! Xhoja ime çë m'bëre! Xhoja memes ku je vete? M'lëren e qaghartur oj biri im! Oh biri mëmes⁴³!

Il lamento, trascritto da Anna Maria Fabbriatore, è in prosa, come quello di Cardinale: la madre si rivolge direttamente al santo accusandolo di non avere avuto compassione, né mostra di avere fiducia in una vita migliore dopo la morte. Va comunque messo in rilievo la diversa funzione dei componimenti: il primo doveva lenire il dolore di una madre, il secondo è uno sfogo disperato delle donne più vicine affettivamente al defunto. Accanto ai lamenti funebri, volti a celebrare la persona scomparsa, a immaginarla vicino ai propri cari già estinti, a inveire contro la sorte e a volte contro le stesse figure sacre per la prematura morte di un congiunto, si trovano esempi non solo con la completa accettazione della morte, ma anche con un chiaro invito a chi ascolta il canto a non farsi illusioni, perché con la morte tutto ha fine:

*Allestite, giuvane, allestite,
'u cavallu è venutu
'a sella è virdi e gialina,
'a staffa è di vellutu.
E di chissi chi su' juti
nullu si nd'ha venutu.
Allestite, giuvane, allestite,
'u cavallu è ben sellatu
'a sella è virda e gialina
'a staffa è di broccatu,*

⁴³ [...] *Entrando nella chiesa di S. Atanasio: La madre:* O S. Atanasio benedetto, come hai avuto compassione per mio figlio! O cosa mi hai fatto, povera me. [...] *Uscendo dalla chiesa di S. Atanasio:* [...] *La nonna:* O gioia di nonna, cosa ci hai fatto, sciagurato della nonna. O poveri noi cosa ci è capitato. [...] *La madre:* Mi hai voluto sempre bene. Adesso mi hai lasciata a un tratto per andare sotto terra, o figlio mio! [...] *La sorella:* Non ti vedo più, o fratello mio! [...] *Arrivati al cimitero:* [...] *La mamma:* come posso lasciarti qui da solo, figlio mio! La gioia mia, cosa mi hai fatto! La gioia di mamma dove sta andando? Mi lascia piagata, o figlio mio, o figlio di mamma! (Santa Sofia d'Epiro, Cosenza), in A. M. FABBRICATORE, *Vdekja dhe vajtime arberisht (La morte e lamenti funebri in albanese)*, in «Lidhja», XIX, 40, p. 1379.

*e di chissi chi su' juti
nullu si nd'ha votatu*⁴⁴.

La lamentatrice invita alcuni giovani a prendersi gioco dell'uditorio e a prepararsi per affrontare il viaggio, simboleggiato da un cavallo. Le nenie analizzate sono rivolte solo ad alcuni parenti e agli amici, mancano o sono state trascritte in numero esiguo le nenie recitate in occasione della scomparsa dei nonni; dalle raccolte consultate non compaiono testimoni per celebrarne la figura, almeno non con la dicitura di "nonni"; si può ipotizzare che rientrino nei lamenti per il padre e la madre, eseguiti direttamente dalle figlie. Per un confronto tra i canti funebri recitati dalle classi popolari e quelli ecclesiastici si riportano due testimoni appartenenti alle due culture:

*Ndlei Zot të vdekurit
lipisi të nëmurit.
Nxjer o Zot ka pergatori
se ju dogjë kragarori.
Gjegji Zot si jan e thresen
mos i le atjë të vdesen.
Me mëkat buartin besen
ni ka ti duan ndlesen.
Ngreu ti zonja Shën Merí
çi je plot me lipisi.
Ngrëj ti doren e sallvoj
ka ai zjarrmi çi i shpoj.
Liberari ka atò pen
Ndë parajsit bën e ven*⁴⁵.

⁴⁴ *Preparatevi, giovani, preparatevi! / Il cavallo è venuto, / la sella è verde è giallina, / la staffa è di velluto. / E di quelli che sono andati, / nessuno se n'è tornato. / Preparatevi, giovani, preparatevi! / Il cavallo è ben sellato, / la sella è verde e giallina, / la staffa è di broccato, / e di quelli che sono andati, / nessuno si è voltato* (Nicastro, Lamezia Terme), in PASOLINI, *La poesia popolare italiana*, cit., pp. 191-92.

⁴⁵ *Perdona Signore i morti / abbi pietà dei poveri. / Toglili Signore dal purgatorio / perché a loro sono bruciate le spalle. / Sentili Signore come gridano / non lasciarli morire lì. / Col peccato hann perso la fede / ora da te aspettano il perdono. / Alzati o signora S. Maria / che sei piena di compassione. / Porgi la mano e salvali / da quel fuoco che li ha trafitti. / Liberali da quelle pene in paradiso falli andare* (San Costantino Albanese, Potenza, 1985) in SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata*, cit., p. 219.

Il canto recitato in occasione della commemorazione dei defunti è la preghiera rivolta al Signore e a Maria; assente, almeno in una forma così esplicita, nella tradizione popolare. L'esempio presenta nel contenuto la devozione tipica dei componimenti sacri, solo il divino può intervenire per salvare l'anima defunta. Si fa poi riferimento al Purgatorio, mai citato dalle lamentatrici, attente a commemorare solo la memoria dei cari estinti: da segnalare il verso in cui si implora il Signore di non lasciarli morire in Purgatorio.

Per la tradizione italiana si è scelto di riportare un canto dedicato sempre alle anime del Purgatorio, eseguito a Napoli per le cosiddette anime "pezzentelle"⁴⁶:

*Aneme sante, aneme scurdate,
ch'a chistu munno site state,
'mpurgatorio ve trovate,
'mparadiso site aspettate,
deh! Priate l'Eternu Pate
pe' li mmeie necessitate,
e conforme nee sentite
addefriscate vuie sarrite⁴⁷.*

Destinatario della preghiera sono sempre le anime del Purgatorio; la differenza sostanziale da quello arbëreshë è la certezza di guadagnare il Paradiso grazie alle preghiere dei fedeli. L'inserimento delle due preghiere è stato utile per evidenziare il modo di porsi nei confronti della morte: le donne nei lamenti funebri esprimono lo strazio della perdita; le preghiere, espressione di un contesto sacro, sono regolate dal desiderio di aiutare i defunti nella loro ascesa in Paradiso.

⁴⁶ «“Anime abbandonate”. Così i devoti napoletani si riferiscono ai crani e ad altri resti umani che popolano gli ipogei di alcune chiese del centro storico o antiche grotte-ossario, come il cosiddetto Cimitero delle Fontanelle, posto al bordo estremo del popolarissimo rione Sanità e i cui imponenti cunicoli di tufo si insinuano sotto la collina di Capodimonte. Da oltre un secolo e mezzo la pietà popolare si prende cura di questi crani senza nome, marginali dell'aldilà, identificandoli con anime del purgatorio, dette significativamente anche “anime pezzentelle”», in NIOLA, *Archeologia della devozione*, in *Santità e tradizione. Itinerari antropologico-religiosi nella Campania di fine millennio*, cit., p. 56.

⁴⁷ MOLINARO DEL CHIARO, *Canti popolari raccolti in Napoli con varianti e confronti nei vari dialetti*, cit., p. 387.

I lamenti funebri, essendo recitati da donne, legate spesso da vincoli familiari con la persona estinta, poiché non era più richiesto l'intervento delle lamentatrice di professione per tessere gli elogi del defunto, formano testi che presentano nella struttura e nel contenuto una loro consequenzialità. Riuscire a mantenere nell'esternazione istantanea del canto un senso logico richiedeva una profonda abilità e allo stesso tempo la capacità di isolarsi dal contesto circostante. Le donne, infatti, quando eseguivano il lamento si avvicinavano alla persona scomparsa, intrattenendo con essa un colloquio immaginario.



Il lavoro condotto ha messo in rilievo che, all'interno della cultura arbëreshë, i canti popolari, spesso tramandati oralmente, hanno contribuito in maniera determinante alla difesa identitaria dell'etnia italo-albanese delle comunità meridionali. Proprio dai motivi, dai temi e dalle forme dei canti sono emersi i caratteri e le qualità inconfondibili di una tradizione minoritaria, a volte subalterna, che non si è lasciata assimilare e omologare, pur subendone spesso l'influenza, dalla cultura popolare regionale italiana. Del patrimonio ampio, variegato e policentrico è stata presa in considerazione solo la parte più significativa dal punto di vista antropologico, storico e letterario, con la programmata esclusione di canti ripetitivi e con varianti minime, che non avrebbero contribuito in alcun modo ad arricchire il lavoro di comparazione tra le due culture.

Seguendo una suddivisione ciclica dei canti popolari, fin dai primi componimenti esaminati, le ninnananne, recitate all'interno dello spazio domestico, affiora, attraverso la melodia ipnotica dei versi e dei suoni, l'importanza decisiva della figura materna per la conservazione e il rispetto dei valori tradizionali. Né diverso è il ruolo assunto dall'amore, intrinsecamente collegato agli aspetti della vita popolare: il lavoro nei campi e in fabbrica, le fatiche domestiche, i giochi, le feste, i matrimoni, la protesta, il carcere, la guerra e la morte, che, soprattutto nella cultura delle classi subalterne, si manifestano attraverso tutte le sfumature possibili, dalla tenerezza alla rabbia, dal rimpianto alla passione, espresse in una struttura linguistica,

spesso elementare nella forma, ma sorprendentemente sorretta da una sapiente orchestrazione metrica.

Dal quadro complessivo risulta inoltre inequivocabile l'intenso e forte sentimento religioso che attraversa l'intera cultura popolare, italiana e arbëreshe: soprattutto nei canti sacri, pur modulati con registri espressivi "alti" o "bassi", le due culture convergono con maggiore frequenza, rivelando una profonda stratificazione devozionale, che funge da cemento e coesione dei molteplici e variegati motivi, caratterizzanti i momenti esistenziali e sociali delle classi subalterne e delle minoranze etnico-linguistiche.

Disporre di testi, difficilmente reperibili, permette di seguire l'evoluzione della lingua arbëreshe, soprattutto di conoscerne trasformazioni e diffusione, anche quando non si può ipotizzare nessuna comunità di provenienza. Pure in tale assenza, è stato possibile confrontare le diverse espressioni popolari, evidenziandone affinità e differenze tematiche e formali. La ricchezza di esemplari trascritti e la comparazione con testimoni, provenienti da altre aree regionali, non potranno che accrescere l'interesse per la cultura arbëreshe, da parte non solo di studiosi italo-albanesi, ma anche italiani, esperti di linguistica e dialettologia.

BIBLIOGRAFIA*

A) *Gli albanesi d'Italia (arbëreshë): ricostruzione storica*

Monografie

- GIUSEPPE SCIRÒ, *Gli Albanesi e la Questione Balcanica*, Ferd. Bideri, Napoli 1904
- ONOFRIO BUCCOLA, *La Colonia greco-albanese di Mezzoiuso. Origine, vicende e progresso*, Stabilimento Tipografico F. Andò, Palermo 1909
- ANTONIO PRIMALDO COCO, *Casali albanesi nel tarantino. Studio storico critico e con documenti inediti*. Scuola tipografica italo orientale "S. Nilo", Grottaferrata 1921
- DOMENICO ZANGARI, *Le colonie albanesi di Calabria. Storia e demografia secoli XV-XIX*, Casella, Napoli 1941
- ERNESTO PONTIERI, *La Calabria a metà del secolo XV e le rivolte di Antonio Centelles*, Fiorentino, Napoli 1963
- EMILIO TAVOLARO, *Origine e sviluppo delle comunità albanesi di Calabria*, Arti Grafiche, Cosenza 1963
- FRANCESCO GODINO, *Gli Albanesi e la difesa del rito greco in Calabria*, Editrice Mit, Cosenza 1971
- GIUSEPPE SANTINO VITOLA, *Gli albanesi nella "diocesi dei due mari"*, Schena, Fasano di Puglia 1971
- VINCENZO GIURA, *Storie di minoranze ebrei, greci, albanesi nel Regno di Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984
- PIETRO POMPILIO RODOTÀ, *Dell'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia*, vol. I, Brenner, Cosenza 1986
- CATERINA BRUNETTI, *Chi dona tramanda. Studi su alcuni aspetti della vita sociale, culturale e politica degli Italo-albanesi in Calabria*, Calabria Letteraria, Soveria Mannelli 1988
- MARIO BOLOGNARI, *La Diaspora della Diaspora. Viaggio alla ricerca degli Arbëreshë*, ETS, Pisa 1989

* La bibliografia è riportata per argomenti e disposta in ordine cronologico

- GIORGIO RAFFAELE MARANO, *Insedimenti albanesi nell'Italia meridionale. I centri culturali albanesi. Partecipazione degli Albanesi al Risorgimento*, Vaccarizzo Albanese, Ciclostilo 1989
- MARCO DOGO, *Kosovo. Albanesi e Serbi: le radici di un conflitto*, Marco, Lungro 1992
- FRANCESCO MAIORANA, *Caraffa di Catanzaro. Lineamenti storici di un paese albanese*, Costanzo, Lamezia Terme 1992
- MARIO GANDOLFO GIACOMARRA, *Immigrati e minoranze: percorsi di interazione sociale in Sicilia*, La Zisa, Palermo 1994
- PAOLO PETTA, *Stradioti. Soldati albanesi in Italia (sec. XV-XIX)*, Argo, Lecce 1996
- COSTANTINO BELLUSCI, *Plataci: cronologia storica dal Medioevo ad oggi*, Galasso, Trebisacce 1999
- ANTONELLO BIAGINI, *Storia dell'Albania dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 1999
- PAOLO PETTA, *Despoti d'Epiro e principi di Macedonia*, Argo, Lecce 2000
- SALVATORE BUGLIARO, *Gli Arbëreshë di Calabria*, GrafoSud, Rossano 2002
- OTTAVIO AMILCARE BISIGNANO, *Il volo delle aquile*, S. Demetrio Corone, Macri Editore, 2003
- GENNARO FRANCIONE, *Scanderbeg un eroe moderno*, Costanzo D'Agostino Editore, Roma 2003
- DAMIANO GUAGLIARDI, *La diversità Arbëreshe. La formazione, la storia, l'insediamento*, voll. III, Cerbone, Cosenza 2003
- GIACOMANTONIO MARIO GANDOLFO, *Condizioni di minoranza oggi. Gli Albanesi di Sicilia fra etnicismi e globalizzazione*, Mirror, Palermo 2003
- INNOCENZO MAZZIOTTI, *Immigrazione albanese in Calabria e la colonia di San Demetrio Corone (1471-1815)*, Coscile, Castrovillari 2004
- ATTILIO VACCARO, *I Greco-Albanesi. Regime canonico e consuetudini liturgiche (secoli XIV-XVI)*, Argo, Lecce 2006
- MATTEO MANDALÀ, *Mundus vult decipi. I miti della storiografia arbëreshe*, Mirror, Palermo 2007

Articoli in rivista

- ANTONIO PRIMALDO COCO, *Gli albanesi in terra d'Otranto*, in «Iapigia», X, 1939, pp. 329-341
- GIUSEPPE FERRARI, *Documenti di storia e di letteratura albanese*, in «Shejzat», 1, 1957, pp. 48-52
- ANTONIO ARCURI, *I paesi albanesi della Calabria di mezzo*, in «Zgjimi», 1-2, 1964, pp. 11-12
- SALVATORE PETROTTA, *Bisir colonia militare albanese in Val di Mazara nel sec. XV*, in «Zgjimi», VI, 2, 1968, pp. 6-16

- FRANCESCO BASILE, *Casali albanesi in un documento del 1488*, in «Zëri i Arbreshvet», 4, 1972, pp. 26-27
- ITALO COSTANTE FORTINO, *Gli albanesi del regno di Napoli nel XVI e XVII secolo*, in «Zgjimimi», XI, 1, 1973, pp. 4-15
- DOMENICO MORELLI, *Situazione del Collegio Corsini nel 1757 in S. Benedetto Ullano. Documento inedito della Biblioteca Vaticana*, in «Zgjimimi», XI, 3, 1973, pp. 27- 34
- IGNAZIO PARRINO, *L'aiuto pontificio a Skanderberg*, in «Zgjimimi», XI, 2, 1973, pp. 6-12
- EMIDIO TOMAI-PINTICA, *Comunità albanesi nel Tarantino. Sec. XVI*, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», voll. XXXV-XXXVI, 1981, 1982
- PIER FRANCESCO BELLINEO, *Le minoranze etniche e linguistiche di Calabria*, in «Lidhja», VI, 13, 1985, pp. 322-24
- ZIJA SHODRA, *La comunità albanese di Venezia nel secolo XV*, in «Lidhja», XIII, 27, 1992, p. 905
- MATTEO GIORGIO DI LENA, *Gli italo-albanesi del Molise-Capitanata*, in «Lidhja», XIX, 39, 1998, pp. 1344-452

Saggi in volumi miscellanei, Quaderni e Bollettini di Centri studi

- FRANCESCO ALTIMARI, *Gli arbëreshë: significato di una presenza storica, culturale e linguistica, in I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici storico-culturali sulle comunità arbëreshe*, a cura di Francesco Altimari e Leonardo M. Savoia, Bulzoni, Roma 1994, pp. 9-32
- MATTEO MANDALÀ, *Gli antichi insediamenti in Italia della comunità albanese e la sua recente emigrazione*, in *Studio antropologico della comunità arbëreshe della provincia di Torino*, a cura di Antonio Tagarelli, Edizione LibrAre, Torino 2004, pp. 21-33

Curatele

- I capitoli delle Colonie Greco-Albanesi di Sicilia dei secoli XV e XVI* (riproduzione anastatica), raccolti e pubblicati da Giuseppe La Mantia, Tipografia Cortimiglia, Corleone 2000

B) *La letteratura arbëreshe*

Monografie

- GIROLAMO DE RADA, *Canti di Milosao. Figlio del despota di Scutari*, Guttemberg, Napoli 1836
- ID., *Canti storici albanesi di Serafina Thopia moglie del Principe Nicola Ducagino*, Tipografia Boeziana, Napoli 1839

- ID., *Skanderbeku i pafân. Storie del secolo XV*, libro I, Tipografia albanese, Corigliano Calabro 1872
- ID., *Skanderbeku i pafân. Storie del secolo XV*, libro II, vol. III, libro III, vol. IV, Tipografia albanese, Corigliano Calabro 1873
- ID., *Skanderbeku i pafân. Storie del secolo XV*, libro V, vol. V, Napoli, Tipografia di Francesco Mormile
- ID., *I Numidi*, Urania, Napoli 1846
- ID., *Sofonisba. Dramma storico*, Bellissario & C.-R. Tipografia De Angelis, Napoli 1891-1892
- MICHELE MARCHIANÒ, *L'Albania e l'opera di Girolamo De Rada*, Vecchi, Trani 1902
- VITTORIO G. GUALTIERI, *Girolamo De Rada poeta albanese. L'uomo, il clima storico-letterario, l'opera, caratteri romantici dell'opera*, Sandron, Palermo 1930
- LUCA PERRONE, *Novellistica italo-albanese*, Olschki, Firenze 1967
- ERNESTO KOLIQUI, *Saggi di letteratura albanese*, Olschki, Firenze 1972
- GIUSEPPE GRADILONE, *La letteratura albanese e il mondo classico*, Bulzoni, Roma 1983
- GIULIO VARIBOBA, *La vita di Maria* [1762], Prolegomeni, trascrizione, traduzione, glossario e note di Italo Costante Fortino, Cosenza 1984
- MICHELANGELO LA LUNA, *Invito alla lettura di Girolamo De Rada*, Grafica del Polino, Castrovillari 2004
- GIULIO VARIBOBA, *Vita della Beata Vergine Maria* [1762], Edizione critica e traduzione italiana a cura di Vincenzo Belmonte, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005

Articoli in rivista

- GIUSEPPE VALENTINI, *Girolamo De Rada nella letteratura e nella storia albanese*, in «Shëjzat» («Le Pleiadi»), 7-10, 1964, pp. 234-57
- ANTONINO CATALANO, *Angelo Masci, la sua opera e i suoi tempi*, in «Zgjimi», VI, 2, 1968, pp. 17-29
- Omaggio a Girolamo De Rada*, in «Microprovincia», 2003, 41

Saggi in volumi miscelanei, Quaderni e Bollettini di Centri studi

- FRANCESCO ALTIMARI, *Gli arbëreshë: significato di una presenza storica, culturale e linguistica*, in *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici storico-culturali sulle comunità arbëreshe*, a cura di Francesco Altimari e Leonardo M. Savoia, Bulzoni, Roma 1994, pp. 9-32
- ANTON NIKË BERISHA, *L'importanza della letteratura arbëreshe per la conservazione e l'arricchimento della sua cultura*, in *Studio antropologico della comunità arbëreshe della provincia di Torino*, a cura di Antonio Tagarelli, Edizione LibrAre, Torino 2004, pp. 35-45

Saggi in Atti di Convegni, Congressi, Seminari e Giornate di Studi (nazionali e internazionali)

VINCENZO BELMONTE, *Cenni sulla metrica del De Rada*, in *Omaggio a Girolamo De Rada*, Atti del V Seminario Internazionale di Studi Italo-albanesi (2-5 ottobre 2003) e altri contributi, a cura di Francesco Altimari e Emilia Conforti, Tipografia “Grafica Cosentina”, Cosenza 2008, pp. 49-53

JORBO BULO, *De Rada dhe kultura shqiptare*, in *Omaggio a Girolamo De Rada*, Atti del V Seminario Internazionale di Studi Italo-albanesi (2-5 ottobre 2003) e altri contributi, a cura di Francesco Altimari e Emilia Conforti, Tipografia “Grafica Cosentina”, Cosenza 2008, pp. 113-15

EMILIA CONFORTI-ALJULA JUBANI, *La formazione della lingua letteraria “deradiana”: tendenze e caratteristiche emerse dall’analisi dello “Skanderbeku i Pāfan”*, in *Omaggio a Girolamo De Rada*, Atti del V Seminario Internazionale di Studi Italo-albanesi (2-5 ottobre 2003) e altri contributi, a cura di Francesco Altimari e Emilia Conforti, Tipografia “Grafica Cosentina”, Cosenza 2008, pp. 117-26

NICOLA SCALDAFERRI, *Appunti per un’analisi della versificazione tradizionale arbëreshe*, in *Omaggio a Girolamo De Rada*, Atti del V Seminario Internazionale di Studi Italo-albanesi (2-5 ottobre 2003) e altri contributi, a cura di Francesco Altimari e Emilia Conforti, Tipografia “Grafica Cosentina”, Cosenza 2008, pp. 353-84

KOLEC TOPALLI, *Forme grammaticali e costruzioni arcaiche nell’opera di De Rada*, in *Omaggio a Girolamo De Rada*, Atti del V Seminario Internazionale di Studi Italo-albanesi (2-5 ottobre 2003) e altri contributi, a cura di Francesco Altimari e Emilia Conforti, Tipografia “Grafica Cosentina”, Cosenza 2008, pp. 417-26

GISÈLE VANHESE, *Lamartine, De Rada et la Calabre*, in *Omaggio a Girolamo De Rada*, Atti del V Seminario Internazionale di Studi Italo-albanesi (2-5 ottobre 2003) e altri contributi, a cura di Francesco Altimari e Emilia Conforti, Tipografia “Grafica Cosentina”, Cosenza 2008, pp. 465-71

C) Dialettologia e linguistica

C.1. Cultura arbëreshe

Monografie

GINA ALGRANATI, *Calabria forte, isole linguistiche gli albanesi*, Trevisini, Milano 1927

EMANUELE GIORDANO, *Dizionario degli albanesi d’Italia*, Edizione Paoline, Bari 1963

MARTIN CAMAJ, *La parlata albanese di Greci in provincia di Avellino*, Olschki, Firenze 1971

- ID., *Albaniam Grammar with Exercises, Chrestomathy and Glossaries* (Collaborated on and translated by Leonard Fox), Verlag Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1984
- FRANCESCO SOLANO, *Manuale di Lingua albanese. Elementi di morfologia e sintassi. Esercizi. Cenni sui dialetti*, Biondi, Cosenza 1988
- GABRIELE BIRKEN-SILVERMAN, *Phonetische, morphosyntaktische und lexikalische Varianten in den palermitanischen Mundarten und im Sikuloalbanischen von Piana degli Albanesi*, Gottfried Egert Verlag, Wilhelmsferd 1989
- MARTIN CAMAJ, *La parlata arbëreshë di San Costantino Albanese in provincia di Potenza*, CELUC, Rende 1993
- EMANUELE GIORDANO, *Fjalor. Dizionario arbëresh-italiano. Vocabolario italiano-arbëresh*, Edizione “il Coscile”, Castrovillari 2000
- DANIELE BONAMORE, *Lingue minoritarie, lingue nazionali, lingue ufficiali nella Legge 482/1999*, F. Angeli, Milano 2004

Articoli in rivista

- FRANCESCO SOLANO, *Osservazioni sulle parlate italo-albanesi*, in «Shejzat», 3, 1960, pp. 81-90
- JORGI GJINARI, *Costrutti verbali indicanti l'inizio dell'azione nelle parlate degli albanesi (d'Italia)*, in «Zjarri», 1-2, 1975, pp. 30-32
- EQREM ÇABEJ, *Gli italo-albanesi e le loro parlate*, in «Zjarri», VIII, 1-2, 1976, 18-25; IX, 1-2, 1977, pp. 3-12
- ANGELA CASTELLANO MARCHIANÒ, *Infiltrazioni calabresi nelle parlate arbëreshë*, in «Zjarri», X, 1-2, 1978, pp. 6-16
- LEONARDO MARIA SAVOIA, *La parlata albanese di S. Marzano e di S. Giuseppe: appunti fonologici e morfologici*, in «Zjarri», XII, 27, 1980, pp. 8-26
- FRANCESCO ALTIMARI, *Rassegna bibliografica degli studi sui dialetti albanesi dell'Italia meridionale (1970-1983)*, in «Zjarri», XVI, 28, 1984, pp. 22-30
- ID., *La parlata di Macchia Albanese: appunti fonologici*, in «Zjarri», XVII, 29, 1985, pp. 18-42
- MARTIN CAMAJ, *Aspetti del plurilinguismo presso gli Arbëreshë d'America*, in «Zjarri», VIII, 30, 1989, pp. 136-50

Saggi in volumi miscelanei, Quaderni e Bollettini di Centri studi

- ANTONINO GUZZETTA, *Osservazioni sulla parlata siculo-albaense di Piana*, in *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, IX, Palermo 1965, pp. 237-48
- EQREM ÇABEJ, *Zum Wortschatz der albanischen Mundarten in Kalabrien*, in *Serta Romanica*, Festschrift für Gerhard Rohlfs zum 75. Geburtstag, Tübingen 1968, pp. 115-24

- MARTIN CAMAJ, *Il bilinguismo nelle oasi linguistiche albanesi dell'Italia meridionale*, in *Bilinguismo e diglossia in Italia*, Centro Studi per la Dialettologia Italiana, Pacini Editore, Pisa 1974, pp. 5-13
- ANGELA CASTELLANO MARCHIANÒ, *Bilinguismo 'analfabeta' nelle colonie albanesi d'Italia*, in *Scritti in onore di Giuliano Bonfante*, Paideia, Brescia 1975, pp. 425-37
- EQREM ÇABEJ, *Histori gjuhësore dhe strukturë dialektore e arbërishtes së Italisë*, in *Studime filologjike*, XXIX (XII), 2, Tiranë 1975, pp. 49-65
- JORGJI GJINARI, *Ndërtim me folje që tregojnë fillimin e veprimit në të folmet e arbëreshëve të Italisë*, in *Studime filologjike*, 3, Tiranë, 1975, pp. 121-24
- GIGLIOLA CHIODI, *Linea di ricerca nella dialettologia italo-albanese del Cosentino*, in *Studi Linguistici Salentini*, Lecce 1978-1979, 10, pp. 157-74
- WALTER BREU, *Das italoalbanische 'Perfekt' in sprachvergleichender Sicht*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi sulla Lingua, la Storia, e la Cultura degli Albanesi d'Italia*, a cura di Francesco Altimari (Mannheim, 25-26 giugno 1987), Rende 1981, pp. 51-66 (la traduzione italiana dal titolo, *Il 'perfetto' italo-albanese in confronto con altre lingue*, è stata pubblicata in *Quaderni del Dipartimento di Linguistica*, Albanica I, Università della Calabria, Rende 1993, pp. 63-78)
- LEONARDO MARIA SAVOIA, *Ristrutturazione analogica: sviluppi in alcune parlate albanesi*, in *Scritti in onore di G. B. Pellegrini*, Pacini, Pisa 1983, pp. 1171-187
- FRANCESCO ALTIMARI, *Sistemi zanor i së folmes arbëreshe të Ejaninës*, in *Dialektologia shqiptare*, V, Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Tiranë 1987, pp. 363-71
- GIOVAN BATTISTA MANCARELLA, *Bilinguismo e diglossia nell'Albania Salentina*, in *Quaderni*, 9, Università degli Studi di Lecce-Facoltà di Magistero, Lecce 1987, pp. 75-87
- ADDOLORATA LANDI, *Gli elementi latini del Dizionario Albanese-Italiano di Andrea Dara (1862-1868)*. (Ms. della Biblioteca Reale di Capenaghen), in EAD., *Studi di linguistica albanese*, Università degli Studi di Salerno, Sez. di Studi Filologici, Letterari e Artistici, 21, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1992, pp. 37-59
- GABRIELE BIRKEN-SILVERMAN, *Competenza linguistica e atteggiamento linguistico: primi risultati di un'indagine sociolinguistica nelle comunità albanesi della Calabria settentrionale*, in *Quaderni del Dipartimento di Linguistica*, Albanistica I, Università della Calabria, Rende 1993, pp. 1-22
- ERIC PRATT HAMP, *Vaccarizzo Albanese Phonology: The Sound-System of Calabro-Albanian Dialect*, Harvard University, Massachusetts, 1954 (tesi di dottorato), il testo della versione originale inglese, insieme all'edizione italiana, curata da Giovanni M. G. Belluscio, è stato pubblicato in ERIC PRATT HAMP, *Il sistema fonologico della parlata di Vaccarizzo Albaenese*, Centro Editoriale e Librario dell'Università della Calabria, Albanica 3, Rende 1993
- FRANCESCO ALTIMARI, *Gli arbëreshë: significato di una presenza storica, culturale e linguistica*, in *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici storico-culturali sulle comunità*

- arbëreshe*, a cura di Francesco Altimari e Leonardo M. Savoia, Bulzoni, Roma 1994, pp. 9-32
- ID., *Lineamenti di storia della dialettologia arbëreshe*, in *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici storico-culturali sulle comunità arbëreshe*, a cura di Francesco Altimari e Leonardo M. Savoia, Bulzoni, Roma 1994, pp. 429-79
- FRANCESCO SOLANO, *La realtà storico-linguistica delle comunità albanesi d'Italia*, in *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici storico-culturali sulle comunità arbëreshe*, a cura di Francesco Altimari e Leonardo M. Savoia, Bulzoni, Roma 1994, pp. 73-81
- GIOVANNI BELLUSCIO, *La "lingua" degli arbëreshë*, in *Studio antropologico della comunità arbëreshe della provincia di Torino*, a cura di Antonio Tagarelli, Edizione LibrAre, Torino 2004, pp. 47-62
- Saggi in Atti di Convegni, Congressi, Seminari e Giornate di Studi (nazionali e internazionali)
- FRANCESCO ALTIMARI, *Comportamento linguistico e condizionamenti socio-culturali nella situazione plurilingue di un'area albanofona della Calabria*, in *Etnia albanese e minoranze linguistiche in Italia*, Atti del IX Congresso Internazionale di Studi Albanesi, a cura di Antonino Guzzetta, Palermo 1983, pp. 51-74
- MARTIN CAMAJ, *Per una tipologia dell'arbëresh*, in *Etnia albanese e minoranze linguistiche in Italia*, in *Etnia albanese e minoranze linguistiche in Italia*, Atti del IX Congresso Internazionale di Studi Albanesi, a cura di Antonino Guzzetta, Palermo 1983, pp. 151-58
- ANTONINO GUZZETTA, *Descrizione fonetica della parlata arbëreshe di Contessa Entellina in Sicilia*, in *Etnia albanese e minoranze linguistiche in Italia*, Atti del IX Congresso Internazionale di Studi Albanesi, a cura di Antonino Guzzetta, Palermo 1983, pp. 265-79
- GABRIELE BIRKEN-SILVERMAN, *Concordanze linguistiche della parlata di Piana degli Albanesi con la Sicilia orientale*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, Atti del 2° Congresso Internazionale (Piana degli Albanesi, 7-11 settembre 1988), vol. I, Palermo 1989, pp. 313-25
- ODA BUCHHOLZ, *Konstruksione të arbërishtes me mbiemra në comparativ dhe në superlativ*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, Atti del 2° Congresso Internazionale (Piana degli Albanesi, 7-11 settembre 1988), vol. I, Palermo 1989, pp. 277-98
- AGIM HIDI, *Le parlate arbëreshe, fonte di arricchimento lessicale della lingua letteraria albanese*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, Atti del 2° Congresso Internazionale (Piana degli Albanesi, 7-11 settembre 1988), Palermo 1989, pp. 271-74
- ETHEM LIKAJ, *Veçori të strukturës morfologjike të shhqipes në dritën e të folmeve arbëreshe*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, Atti del 2° Congresso Internazionale (Piana degli Albanesi, 7-11 settembre 1988), Palermo 1989, pp. 263-70

- LEONARDO MARIA SAVOIA, *Alcune caratteristiche del causativo arbëresh*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, Atti del 2° Congresso Internazionale (Piana degli Albanesi, 7-11 settembre 1988), Palermo 1989, pp. 363-420
- ERIC PRATT HAMP, *Concordanze e discordanze lessicali nelle parlate arbërshe*, in Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi Albanesi, a cura di Antonino Guzzetta (Palermo, 24-28 novembre 1990), Palermo 1993, pp. 75-84
- ELVIRA GLASER, *La formazione del congiuntivo nelle parlate italo-albanesi*, in Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi Albanesi, a cura di Antonino Guzzetta (Palermo, 24-28 novembre 1990), Palermo 1993, pp. 43-56
- WALTER BREU, *Aspetto verbale ed aspettualità nel dialetto italo-albanese di San Cosmo Albanese*, in *Omaggio a Girolamo De Rada*, Atti del V Seminario Internazionale di Studi Italo-albanesi (2-5 ottobre 2003) e altri contributi, a cura di Francesco Altamari e Emilia Conforti, Tipografia "Grafica Cosentina", Cosenza 2008, pp. 93-112

C.2. Cultura italiana

Monografie

- DANIEL JONES-AMERIGO CAMILLI, *Fondamenti di grafia fonetica secondo il sistema dell'Associazione Fonetica Internazionale (IPA)*, Aube, London 1933
- CARLO BATTISTI, *Fonetica generale*, Hoepli, Milano 1938
- WALTER BELARDI, *Elementi di fonologia generale*, Edizioni dell'Atene, Roma 1964
- CARLO TAGLIAVINI, *Elementi di fonetica generale*, Patron, Bologna 1964
- MAURICE LEROY, *Profilo storico della linguistica moderna* (traduzione italiana di Anna Davies Morpurgo), Laterza, Bari 1965
- GERHARD ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* (traduzione italiana di Salvatore Persichino), III voll., Einaudi, Torino 1966
- ANDRÉ MARTINET, *Elementi di linguistica generale* (traduzione italiana di Giulio C. Lepschy), Laterza, Roma-Bari 1971
- GEORGES MUONIN, *Guida alla linguistica* (traduzione di Luciano Pero e Michelangelo Spada), Feltrinelli, Milano 1971
- ORONZO PARLANGELI, *Scritti di dialettologia*, Congedo, Galatina 1972
- CARLO TAGLIAVINI-ALBERTO M. MIONI, *Cenni di trascrizione fonetica dell'italiano*, Patron, Bologna 1974
- GIORGIO RAIMONDO CARDONA, *Introduzione all'etnolinguistica*, Il Mulino, Bologna 1976
- FRANCESCO COCO, *Introduzione allo studio della dialettologia italiana*, Patron, Bologna 1977

- NICOLETTA FRANCOVICH ONESTI, *Fonetica e fonologia*, Sansoni, Firenze 1977
- JAN VANSINA, *La tradizione orale. Saggio di metodologia storica* (traduzione italiana di Elisabetta Simeoni), Officina Edizioni, Roma 1977
- ALBERTO VARVARO, *La lingua e la società. Le ricerche sociolinguistiche*, Guida, Napoli 1978
- LUCIANO CANEPARI, *Introduzione alla fonetica*, Einaudi, Torino 1979
- GIORGIO RAIMONDO CARDONA, *Antropologia della scrittura*, Loescher, Torino 1981
- DOMENICO SCAFOGLIO, *L'immaginazione filologica. La teoria della lingua e la ricerca dialettologica di Vincenzo Padula*, Qualecultura, Napoli-Vibo Valentia 1984
- VALERIU RUSU, *Dialettologia generale*, Zanichelli, Bologna 1985
- GIORGIO RAIMONDO CARDONA, *La trasmissione del sapere. Aspetti linguistici e antropologici*, Il Bagatto, Roma 1989
- GIACOMO DEVOTO-GABRIELLA GIACOMELLI, *I dialetti delle regioni d'Italia*, Laterza, Bari-Roma 2002
- CORRADO GRASSI-ALBERTO SOBRERO-TULLIO TELMON, *Fondamenti di dialettologia*, Laterza, Bari-Roma 2005
- CARLA MARCATO, *Dialetto, dialetti e italiano*, Il Mulino, Bologna 2007

D) *Cultura alta e cultura popolare*

Monografie

- ALESSANDRO D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Giusti, Livorno 1906
- GIOVANNI ALFREDO CESAREO, *Le origini della poesia lirica in Italia e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Giannotta, Catania 1899 (poi Sandron, Milano, II ediz. accresciuta, 1924)
- BENEDETTO CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Laterza, Bari 1926, 1933²
- PAOLO TOSCHI, *La poesia popolare religiosa in Italia*, Olschki, Firenze 1935
- ANTONINO PAGLIARO, *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Laterza, Bari 1958
- PIER PAOLO PASOLINI, *La poesia popolare italiana*, Garzanti, Milano 1960
- ALBERTO MARIO CIRESE, *La poesia popolare*, Palumbo, Palermo 1962
- GIUSEPPE PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, Olschki, Firenze 1964
- GIUSEPPE COCCHIARA, *Le origini della poesia popolare*, Boringhieri, Torino 1966
- GIOVANNI CROCIONI, *Le tradizioni popolari nella letteratura italiana*, a cura di Giuseppe Anceschi, Olschki, Firenze 1970
- ALBERTO MARIO CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palumbo, Palermo 1971
- ROBERTO LEYDI, *I canti popolari italiani*, Mondadori, Milano 1973

- MICHELE BARBI, *Poesia popolare italiana*, Sansoni, Firenze 1939, 1974²
- GIUSEPPE VETTORI, *Canti popolari italiani*, Newton Compton, Roma 1974
- ALBERTO MARIO CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Einaudi, Torino 1976
- VITTORIO SANTOLI, *I canti popolari italiani*, Sansoni, Firenze 1979
- PETER BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna* (traduzione italiana di Federico Gnobbio-Codelli), Mondadori, Milano 1980
- LUIGI MARIA LOMBARDI SATRIANI, *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Rizzoli, Milano 1980
- GIOVANNI B. BRONZINI, *Cultura contadina e idea meridionalistica*, Dedalo, Bari 1982
- OTTAVIO CAVALCANTI, *La cultura subalterna in Calabria*, Casa del libro, Roma 1982
- ALBERTO MARIO CIRESE, *Intellettuali e mondo popolare nel Molise*, Marinelli, Isernia 1983
- PAOLO APOLITO, *Trance e identità nella cultura popolare meridionale*, in *Tradizioni popolari. Tipologia e valore delle culture regionali*, a cura di Franco Noviello, Primo Congresso Internazionale delle tradizioni popolari (Metaponto Lido, 23-24 maggio 1986), Piero Lacaita editore, Manduria-Bari-Roma 1988, pp. 39-47
- RAINER BIGALKE, *La rievocazione del dialetto turistano nell'opera di Albino Pierro*, in *Tradizioni popolari. Tipologia e valore delle culture regionali*, a cura di Franco Noviello, Primo Congresso Internazionale delle tradizioni popolari (Metaponto Lido, 23-24 maggio 1986), Piero Lacaita editore, Manduria-Bari-Roma 1988, pp. 21-29
- ALBERTO MARIO CIRESE, *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo 1988
- GIUSEPPE JOVINE, *Rapporto tra «arte popolare» ed «arte colta»*, in *Tradizioni popolari. Tipologia e valore delle culture regionali*, a cura di Franco Noviello, Primo Congresso Internazionale delle tradizioni popolari (Metaponto Lido, 23-24 maggio 1986), Piero Lacaita editore, Manduria-Bari-Roma 1988, pp. 31-38
- LIBERATO SANTORO, *Letteratura popolare e tradizione*, in *Tradizioni popolari. Tipologia e valore delle culture regionali*, a cura di Franco Noviello, Primo Congresso Internazionale delle tradizioni popolari (Metaponto Lido, 23-24 maggio 1986), Piero Lacaita editore, Manduria-Bari-Roma 1988, pp. 31-38
- ROBERTO LEYDI, *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari*, Electa, Milano 1990
- OTTAVIO CAVALCANTI, *La cultura subalterna in Calabria (1981-1988)*, voll. II, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999
- FRANCESCO FAETA, *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Bollati Boringhieri, Torino 2005

Saggi in volumi miscellanei, Quaderni e Bollettini di Centri studi

- ALBERTO MARIO CIRESE, *Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romane, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione orale moderna*, in RENZO CREMANTE-MARIO PAZZAGLIA, *La metrica*, Il Mulino, Bologna 1972, pp. 339-48
- ROBERTO LEYDI, *La canzone popolare*, in *Storia d'Italia. I documenti*, vol. II, Einaudi, Torino 1973, pp. 1181-249

E) *Ninnananne e filastrocche*

E.1. Cultura arbëreshe

Monografie

- ANTONIO BELLUSCI, *Antologia arbëreshe. Ninnananne, strambotti, filastrocche, indovinelli, formule augurali, presagi fausti e infausti, giochi, usanze e credenze popolari*, Centro Ricerche Socio-Culturale G. Kastrioti, Frasinetto (CS) 2003
- ID., *Antologji arbëreshe. Prosa e poesia orale. Abbigliamento, cibo, dolci, agricoltura, pastorizia, matrimonio, versi, lamenti funebri, dizionarietto sul telaio, fraseologia, manoscritti del secolo XIX*, Centro Ricerche Socio-Culturale G. Kastrioti, Frasinetto (CS) 2009

Articoli in rivista

- ANTONIO BELLUSCI, *La ninna-nanna del Natale*, in «Lidhja», II, 4, 1981, pp. 14-16
- ID., *La ninna-nanna del Natale a Piana degli Albanesi*, in «Lidhja», III, 6-7, 1982, p. 120
- FRANCESCO CANADÈ, *Ninna-nanna di S. Sofia d'Epiro*, in «Lidhja», III, 6-7, 1982, p. 121

Curatele

- Cultura popolare a San Cosmo Albanese*, a cura dell'Amministrazione comunale e della Fondazione "G. De Rada", 2005

E.2. Cultura italiana

Monografie

- ANGELO DAL MEDICO, *Ninne-nanne e giuochi infantili veneziani*, Antonelli, Venezia 1871
- GIOVANNI GAINNINI, *Canti popolari della montagna lucchese*, Loescher, Torino 1889
- NEPOMUCENO BOLOGNINI, *Usi e costumi del Trentino*, Tipografia Roveretana, Rovereto 1892
- TOMMASO LUCIANI, *Tradizioni popolari albanesi*, Tipografia Cobol & Priora, Capodistria 1892
- GIOVANNI GAINNINI, *Canti popolari toscani*, Barbera, Firenze 1902
- ANGELO COLOMBO, NICOLA JANIGRO, *I canti delle mamme. Ninne nanne d'ogni regione d'Italia*, Editrice La Scuola, Brescia 1935
- CARMELINA NASELLI, *Saggio sulle ninne nanne siciliane*, Prampolini, Catania 1948
- ANTONIO DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi*, Olschki, Firenze 1964
- ROBERTO LEYDI, *I canti popolari italiani*, Mondadori, Milano 1973

Articoli in rivista

- MARIA TERESA PACCASSONI, *Il sentimento della maternità nei canti del popolo italiano*, in «Lares», X, 2, 1939, pp. 83-101
- MARIA RACITI, *Piccolo saggio di ninna nanne siciliane raccolte nel catanese*, in «Lares», 15, 3-4, 1969, pp. 161-75
- SEBASTIANO BURGARELLA, *Filastrocche fanciullesche siciliane*, in «Lares», 48, 1, 1982, pp. 67-89
- SANDRO BIAGIOLA, *Per una classificazione della musica folklorica italiana. Studio sulle ninne nanne*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXX1, 1-2, 1989, pp. 113-40

Saggi in volumi miscellanei, Quaderni e Bollettini di Centri studi

- GIOVANNI B. BRONZINI, *La culla e le ninne-nanne*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, Congedo, Galatina 1987, pp. 96-97
- ID., *Canzoncine infantili, filastrocche, formule di canto per il "tocco"*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, Congedo, Galatina 1987, pp. 156-57

Curatele

- Canti popolari delle province meridionali*, a cura di Antonio Casetti e Vittorio Imbriani, voll. II, Forni editore, Bologna 1968

- Ninne nanne. Condizioni femminile, paura e gioco nella tradizione popolare*, a cura di Tito Saffioti, Emme Edizione, Milano 1981
- Canti popolari raccolti in Napoli con varianti e confronti nei vari dialetti*, a cura di Luigi Molinaro Del Chiaro, Forni editore, Bologna 1985
- I “canti” di Raffaele Lombardi Satriani. La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese*, a cura di Antonello Ricci e Roberta Tucci, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997
- Calitri. Canti popolari*, a cura di Raffaele A. Salvante, s.e., s. d.

F) *Canti d'amore*

F.1. Cultura arbëreshe

Monografie

- VINCENZO DORSA, *Sugli Albanesi. Ricerche e pensieri*, Napoli 1847
- NORMAN DOUGLAS, *Old Calabria/Vecchia Calabria (appunti di viaggio tra il 1908 e il 1911)*, Aldo Martelli Editore, Milano 1962
- GJERGJI ANDROMAQI, *Vëshjet shiptare në shekuj (Il vestiario Albanese nei secoli)*, Kombinati Poligrafik, Tirana 1987
- INNOCENZO COSIMO DE GAUDIO, *Analisi delle tecniche polifoniche in un repertorio polivocale di tradizione orale: i vjersh delle comunità albanofone della Calabria*, Mucchi, Modena 1993
- VINCENZO DORSA, *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria Citeriore*, Arnaldo Forni editore, Bologna 1993
- ITALO ELMO-EVIS KRUTA, *Ori e costumi degli Albanesi*, Edizione il Coscile, Castrovillari, 1996
- ANTON NIKË BERISHA, *Antologji e poezisë gojore arbëreshe*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998
- SETTIMIO GENOESE, *Kengë populllore Fallkunara Arbëreshe. Canti popolari di Falconara Albanese*, Tipografia Roberto Gnisci, Paola 1998
- GIOVAN BATTISTA RENNIS, *Elencazione dei testi e delle trascrizioni musicali*, Edizioni il Coscile, Castrovillari 2000
- ID., *La tradizione popolare della comunità arbëreshe di Lungro*, Edizioni il Coscile, Castrovillari 2000
- LUCIO FRANCO MASCI, *Gli insediamenti Albanesi in Italia (morfologia e architettura)*, Tecnostampa, Ostra Vetere (An) 2004
- ANTONIO BELLUSCI, *Antologji arbëreshe. Prosa e poesia orale. Abbigliamento, cibo, dolci, agricoltura, pastorizia, matrimonio, versi, lamenti funebri, dizionario sul telaio, frase-*

ologia, manoscritti del secolo XIX, Centro Ricerche Socio-Culturale G. Kastrioti, Frascineto (CS) 2009

VINCENZO LA VENA-VINCENZO PERRELLIS, *Tradita muzikore e Shën Mërtirit. La tradizione musicale di San Martino di Finita*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2009

Articoli in rivista

LUIGI BRUZZANO, *Costantino (Canto albanese di S. Nicola dell'Alto)*, in «La Calabria», IV, 11, 1892, pp. 85-87

ANTONIO BELLUSCI, *Këngë dhe tregime në Zhurr në krahinen a Potënës. Canzoni e racconti di Ginestra in provincia di Potenza*, in «Lidhja», XIII, 28, 1992, pp. 946-49

ID., *Besime popullore dhe këngë në Portkanun. Credenze popolari e canzoni di Portocanone in Campobasso*, in «Lidhja», XIII, 28, 1992, pp. 950-54

ID., *Gli uccelli nella poesia popolare arbëreshe*, in «Lidhja», XV, 31, 1994, pp. 1082-091

ID., *Kerkime ne terren nder arbereshet e Pulesë. Ricerche sul campo tra gli albanesi di Puglia. Kenge dhe tregime nga Qifti. Canzoni e racconti di Chiuëti (Foggia)*, in «Lidhja», XV, 31, 1994, pp. 1072-075

ID., *Zakome, besime, vajtime dhe këngë në Muzak në Lokridhë. Usanze, credenze, lamenti e canzoni a Muzah nella Locride*, in «Lidhja», XVII, 36, 1996, pp. 1245-50

Vjershe malli, a cura di Andrea Bellucci, in «Zjarri», XXIX, 38, 1999, pp. 111-15

ANTONIO BELLUSCI, *L'amore in rapporto agli astri ed ai fenomeni meteorologici nella poesia popolare arbëreshe. Ricerca sul campo a S. Sofia d'Epiro, S. Costantino Albanese, Frascineto, S. Martino di Finita*, in «Lidhja», XXI, 43, 2000, pp. 1493-498

ID., *La poesia popolare arbëreshe amorosa con riferimenti agli animali ed ai valori morali*, in «Lidhja», XXII, 46, 2001, pp. 1556-559

Saggi in volumi miscellanei, Quaderni e Bollettini di Centri studi

ERNESTO KOLIQUI, *Gli Albanesi in Calabria*, in ID., *Saggi di Letteratura Albanese*, Olschki, Firenze 1972, pp. 76-84

ADA TROMBETTA, *Il costume nei secoli. Gruppi alloglotti: Slavi e Albanesi*, in EAD., *Mondo contadino d'altri tempi. I costumi del Molise*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989, pp. 51-69

Curatele

Canti d'amore popolari calabro-albanesi, a cura di Ignazio Parrino, Scuola Grafica Salesiana, Palermo 1973

Kenke popullore, a cura di Italo Elmo e Pasquale De Marco, Edizioni El. Dema, Milano 1989

Cultura popolare a San Cosmo Albanese, a cura dell'Amministrazione comunale e della Fondazione "G. De Rada", 2005

Musiche tradizionali del Molise. La registrazione di Diego Carpitella e Alberto Cirese (1954), a cura di Maurizio Agamennone e Vincenzo Lombardi, Squilibri, Roma 2005

F.2. Cultura italiana

Monografie

NICCOLÒ TOMMASEO, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci, raccolti e illustrati*, Tasso, Venezia 1841-1842, I

ORESTE MARCOALDI, *Canti popolari inediti. Umbri, liguri, piceni, piemontesi, ladini, Co'Tipi* del R. I. de' Sordo-Muti, Genova 1855

SALVATORE SALOMONE-MARINO, *Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli del Vigo*, Francesco Giliberti Editore, Palermo 1867

HUGO SCHUCHARDT, *Ritornell und terzine*, Niemeyer, Halle 1874

FEDELE ROMANO, *L'amore e il suo regno*, Firenze 1897

ALESSANDRO D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Giusti, Livorno 1906

JACOPO BOCCHIALINI, *Rispetti d'amore raccolti nell'Appennino Parmense*, Parma 1924

VITO ACOCELLA, *Canti d'amore e di odio raccolti a Calitri*, s.e., Avellino 1932

GIUSEPPE VETTORI, *Canti popolari italiani*, Newton Compton, Roma 1974

LEONARDO R. ALARIO, *Canti d'amore, di lode e di sdegno nella lirica del popolo di Cassano*, Trevi Scuola, Roma 1975

LUDOVICO ARIOSTO, *Opere*, a cura di Adriano Seroni, Mursia, Milano 1976

ROBERTO DE SIMONE, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Latoside, Roma 1979

RAFFAELE CORSO, *Patti d'amore e pegni di promessa*, Edikronos, Palermo 1981

TULLIA MUGRINI, *Canti d'amore e di sdegno. Funzioni e dinamiche della cultura orale*, Franco Angeli, Milano 1986

MARIO ALBERTO CIRESE, *Ragioni metriche*, Sellerio, Palermo 1988

LUIGI SENZASONO, *Canti e fiabe popolari della Calabria grecanica*, Edizione Brenner, Cosenza 1988

LEONARDO R. ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998

FRANCESCO DI GERONIMO, *Oi Castenuov' mij, aria g'ntil' ...*, Printart, Fisciano 2010

Articoli in rivista

NICOLA VACCA, *Il costume tradizionale salentino*, in «Lares», IV, 3, 1935, pp. 165-68

- AMY A. BERNARDY, *Il costume popolare siciliano*, in «Lares», XII, 2, 1937, pp. 92-100
- GIUSEPPE PALUMBO, *Il costume dei contadini del promontorio salentino*, in «Lares», IX, 2, 1938, pp. 133-36
- DESIDERATO SCENNA, *I costumi popolari caratteristici della provincia di Chieti*, in «Lares», IX, 6, 1938, pp. 436-39

Saggi in volumi miscellanei, Quaderni e Bollettini di Centri studi

- GIOVANNI B. BRONZINI, *Rifiuti d'amore e canti di sdegno*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, Congedo, Galatina 1987, pp. 209-11
- ID., *Scelta della sposa: occasioni e luoghi d'incontro*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, Congedo, Galatina 1987, pp. 188-96
- ID., *Forme irregolari: la 'scapigliata', il 'ratto' e la 'fuga'*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, Congedo, Galatina 1987, pp. 287-88
- ADA TROMBETTA, *L'abito nei vari paesi del Molise*, in EAD., *Mondo contadino d'altri tempi. I costumi del Molise*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989, pp. 179-298
- EAD., *Identità e momenti di vita contadina nel contesto socio-economico culturale molisano*, in EAD., *Mondo contadino d'altri tempi. I costumi del Molise*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989, pp. 71-99

Saggi in Atti di Convegni, Congressi, Seminari e Giornate di Studi (nazionali e internazionali)

- GIOVANNI OLIVA, *Amore e natura nel canto popolare lucano, nella continuità della tradizione poetico-lirica antica e medievale*, in *Tradizioni popolari. Tipologia e valore delle culture regionali*, a cura di Franco Noviello, Primo Congresso Internazionale delle tradizioni popolari (Metaponto Lido, 23-24 maggio 1986), Piero Lacaita editore, Manduria-Bari-Roma 1988, pp. 139-74

Curatele

- Canti popolari delle province meridionali*, a cura di Antonio Casetti e Vittorio Imbriani, voll. II, Forni editore, Bologna 1968
- I "canti" di Raffaele Lombardi Satriani. La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese*, a cura di Antonello Ricci e Roberta Tucci, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997
- Canzoniere del Gattopardo. Canti popolari inediti di Palma di Montechiaro*, Liceo scientifico statale "G. B. Odierna" – Palmi di Montechiaro (AG), 2002-2003

Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1959-1960), a cura di Maurizio Agamennone, Squilibri, Roma 2005
Calitri. Canti popolari, a cura di Raffaele A. Salvante, s. e, s. d.

G) *Canti nuziali*

G.1. Cultura arbëreshe

Monografie

- GIROLAMO DE RADA, *Rapsodie di un poema albanese*, Raccolte nelle colonie del Napoletano. Tradotte da Girolamo De Rada e per cura di lui e di Niccolò Jenò de' Coronei, ordinate e messe in luce, Tipografia Federico Bencini, Firenze 1866
- ANTONIO SCURA, *Gli Albanesi in Italia e i loro canti tradizionali*, Tocci, New York 1912
- GIOVANNI BUGLIARI, *Il matrimonio celebrato secondo il rito bizantino-greco*, Pontificio Collegio Greco, Roma 1957
- ALBERTO MARIO CIRESE, *I canti popolari del Molise con saggi delle colonie albanesi e slave*, Nobili, Rieti 1957
- GIUSEPPE FERRARI, *Rapsodie e scene di vita degli Albanesi di Calabria*, Tipografia SCAT, Cosenza 1959
- GIUSEPPE PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, Olschki, Firenze 1965
- ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Boringhieri, Milano 1975
- DEMETRIO DE GRAZIA, *Canti popolari albanesi tradizionali del Mezzogiorno d'Italia*, Forni editore, Bologna 1980 (Officina Tipografica di Francesco Zammit, Noto 1889)
- ITALO ELMO-NINO DE GAUDIO, *Këngë popullore nga Shën Benedhiti. Canti popolari di San Benedetto Ullano*, Arti Grafiche, Bisignano 1984
- ELEUTERIO FORTINO, *Il matrimonio nella Chiesa bizantina*, Obesa, Roma 1986
- GRAZIADIO ISAIA ASCOLI, *Canti Albanesi del Molise*, in *Id.*, *Studi critici*, Loescher, Torino 1877, pp. 70-82 (ora nell'edizione: Forni, Sala Bolognese 1988)
- VINCENZO DORSA, *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria Citeriore*, Arnaldo Forni editore, Bologna 1993
- NICOLA SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata. La tradizione musicale di San Costantino Albanese e riferimenti a quella di San Paolo Albanese*, Adriatica Editrice Salentina, Lecce 1994
- ANTON NIKË BERISHA, *Antologji e poezisë gojore arbëreshe*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998

- GIOVAN BATTISTA RENNIS, *La tradizione popolare della comunità arbëreshe di Lungro*, voll. II, Coscile, Castrovillari 2000
- ANTONIO BELLUSCI, *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi goiore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale. Abbigliamento, cibo, dolci, agricoltura, pastorizia, matrimonio, versi, lamenti funebri, dizionarietto sul telaio, fraseologia, manoscritti del secolo XIX*, Centro Ricerche Socio-Culturale G. Kastrioti, Frascineto (CS) 2009

Articoli in rivista

- DANILE BELLUSCI, *Il costume albanese simbolo d'identità*, in «Lidhja», 4, 1981, pp. 2-3
- ID., *Il costume di Villa Badessa-Pescara*, in «Lidhja», 9, 1982, pp. 172-73
- ID., *Il costume di Chieuti Albanese*, in «Lidhja», 10, 1984, pp. 221-22
- ANTONIO BELLUSCI, *Këngë dhe tregime në Zhurr në krahinen a Potënës. Canzoni e racconti di Ginestra in provincia di Potenza*, XIII, 28, in «Lidhja», 1992, pp. 946-49
- LUGI BRUZZANO, *Gli sponsali in S. Nicola dell'Alto*, in «La Calabria», IV, 7, 1892, pp. 49-52
- ID., *Usi e costumi di Pallagorio (Gli sponsali)*, in «La Calabria», V, 3, 1892, pp. 49-52
- ANTONIO BELLUSCI, *Zakome, besime, vajtime dhe këngë në Muzak në Lokridhë. Usanze, credenze, lamenti e canzoni a Muzah nella Locride*, in «Lidhja», XVII, 36, 1996, pp. 1245-250
- ITALO COSTANTE FORTINO, *Girolamo De Rada ad Angelo De Gubernatis*, in *Omaggio a Girolamo De Rada*, in «Microprovincia», 41, 2003, pp. 179-255

Saggi in volumi miscellanei, Quaderni e Bollettini di Centri studi

- FRANCESCO ANTONIO ANGARANO, *Riti nuziali in Calabria*, in ID., *Vita tradizionale dei contadini e dei pastori calabresi*, Olschki, Firenze 1973, pp. 103-15
- ITALO ELMO-EVIS KRUTA, *Il rito delle nozze nelle comunità albanesi d'Italia*, in *Riti e conviti nuziali della Calabria*, a cura di Adriana Liguori Proto, Monteleone, Vibo Valentia 1997, pp. 129-47
- ANTONIO BELLUSCI, *Martëza, zakone dhe kënga arbëreshë në Shën Sofi t'Epirit dhe në Maq Arbëresh (Il matrimonio, usanze e canti italo-albanesi a Santa Sofia d'Epiro e a Machia Albanese)*, in ID., *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi goiore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale. Abbigliamento, cibo, dolci, agricoltura, pastorizia, matrimonio, versi, lamenti funebri, dizionarietto sul telaio, fraseologia, manoscritti del secolo XIX*, Centro Ricerche Socio-Culturale G. Kastrioti, Frascineto (CS) 2009, pp. 135-46

Saggi in Atti di Convegni, Congressi, Seminari e Giornate di Studi (nazionali e internazionali)

ANTONINO BASILE, *La rottura del bicchiere nei riti nuziali*, in Atti del Congresso di Studi Etnografici Italiani, Pironti & figli, Napoli 1952, pp. 351-58

Curatele

Cultura popolare a San Cosmo Albanese, a cura dell'Amministrazione comunale e della Fondazione "G. De Rada", 2005

Musiche tradizionali del Molise. La registrazione di Diego Carpitella e Alberto Cirese (1954), a cura di Maurizio Agamennone e Vincenzo Lombardi, Squilibri, Roma 2005

Musiche arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954), a cura di Antonello Ricci e Roberta Tucci, Squilibri, Roma 2006

G.2. Cultura italiana

Monografie

ANGELO DE GUBERNATIS, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, E. Treves & G. Editori, Milano 1869

GENNARO FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, Carabba, Lanciano 1880

GIUSEPPE PITRÈ, *Canti popolari siciliani raccolti e illustrati*, vol. I, Luigi Pedone-Lauriel, Palermo 1870

ID., *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, «Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane», voll. II, Torino-Palermo 1889

TEODORICO MARINO, *FrancaVilla nella storia e nell'arte*, Ricci, Chieti 1896

RAFFAELE LOMBARDI SATRIANI, *Canti popolari calabresi*, De Simone, Napoli 1934

GIUSEPPE PROFETA, *Canti nuziali del folklore italiano*, Olschki, Firenze 1965

GIUSEPPE VETTORI, *Canti popolari italiani*, Newton Compton, Roma 1974

TOMMASO SCAPPATICCI, *Il carcere nei canti popolari*, Guida, Napoli 1980

VINCENZO DORSA, *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria Citeriore*, Arnaldo Forni editore, Bologna 1993

LEONARDO R. ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998

Articoli in rivista

- ANTONIO JULIA, *Usi e costumi nuziali in Calabria*, in «Il Folklore», VIII, 3, 1922, pp. 115-23
- RAFFAELE LOMBARDI SATRIANI, *Canti rituali delle nozze in Calabria*, in «Il Folklore», VIII, 3, 1922, pp. 140-45
- EUGENIO KAGAROV, *La classificazione dei riti nuziali con speciale riguardo all'Italia*, in «Folklore Italiano», IV, 1931, pp. 1-14

Saggi in volumi miscellanei, Quaderni e Bollettini di Centri studi

- GIUSEPPE PROFETA, *Canti dello sposo*, in ID., *Canti nuziali del folklore italiano*, Olschki, Firenze 1965, pp. 246-49
- ID., *Canti augurali ed elogiativi*, in ID., *Canti nuziali del folklore italiano*, Olschki, Firenze 1965, pp. 250-73
- FRANCESCO ANTONIO ANGARANO, *Riti nuziali in Calabria*, in ID., *Vita tradizionale dei contadini e dei pastori calabresi*, Biblioteca di «Lares», XLI, Olschki, Firenze 1973, pp. 103-15
- GIOVANNI B. BRONZINI, *Lamento funebre e matrimonio rivelatori di un arcaico sistema di vita, con cui rimangono strettamente connessi*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, Congedo, Galatina 1987, pp. 6-8
- ID., *Matrimonio*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, Congedo, Galatina 1987, pp. 293-375
- ID., *Ricevimento della suocera*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, Congedo, Galatina 1987, pp. 326-28
- ID., *Letto e camera nuziale*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, Congedo, Galatina 1987, pp. 346-49
- ADA TROMBETTA, *Identità e momenti di vita contadina nel contesto socio-economico-culturale molisano*, in EAD., *Mondo contadino d'altri tempi. I costumi del Molise*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989, pp. 71-99

Saggi in Atti di Convegni, Congressi, Seminari e Giornate di Studi (nazionali e internazionali)

- RAFFAELE CORSO, *Sullo studio dei riti nuziali*, Atti del I Congresso di Etnologia Italiana, Roma 19-24 ottobre 1911, Unione Tipografica Cooperativa, Perugia 1912, pp. 79-89

Curatele

Canti popolari delle province meridionali, a cura di Antonio Casetti e Vittorio Imbriani, vol. I, Forni editore, Bologna 1968

H) *Canti del lavoro*

H.1. Cultura arbëreshe

Monografie

GIUSEPPE FERRARI, *Rapsodie e scene di vita degli Albanesi di Calabria*, Tipografia SCAT, Cosenza 1959

ANTONIO BELLUSCI, *Il telaio nei testi originali arbëreshë*, Tipografia Aldo Aiello, Cosenza 1977

ITALO ELMO-NINO DE GAUDIO, *Këngë popullore nga Shën Benedhiti. Canti popolari di San Benedetto Ullano*, Arti Grafiche, Bisignano 1984

NICOLA SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata. La tradizione musicale di San Costantino Albanese e riferimenti a quella di San Paolo Albanese*, Adriatica Editrice Salentina, Lecce 1994

LEONARDO R. ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998

Këngë popullore Fallkunara Arbëreshe (Canti popolari di Falconara Albanese), a cura di Settimo Genovese, Roberto Gnisci, Paola 1998

GIOVAN BATTISTA RENNIS, *Elencazione dei testi e delle trascrizioni musicali*, vol. I, Edizioni il Coscile, Castrovillari 2000

GIUSEPPE CARLO SICILIANO-PIRRO PANO-DAMIANO GUAGLIARDI, *La diversità arbëreshe (La letteratura, il canto, il libro)*, voll. III, Cerbone, Cosenza 2003

MATTEO MANDALÀ, *Profilo storico-antologico della letteratura degli Albanesi di Sicilia*, vol. I, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 2005

Articoli in rivista

ANTONIO BELLUSCI, *Këngë dhe tregime në Zhurr në krahinen a Potenzës. Canzoni e racconti di Ginestra in provincia di Potenza*, in «Lidhja», XIII, 28, 1992, pp. 946-49

Id., *Gli uccelli nella poesia popolare arbëreshe*, in «Lidhja», XV, 31, 1994, pp. 1082-091

Id., *L'amore in rapporto agli astri ed ai fenomeni meteorologici nella poesia popolare arbëreshe*, «in Lidhja», XXI, 43, 2000, pp. 1493-498

ID., *L'amore in rapporto agli alberi, ed ai fiori nella poesia popolare arbëreshe. Ricerca sul campo a S. Costantino Albanese, S. Sofia d'Epiro, S. Martino di Finita, Falconara Albanese e Fascineto, Lidhja*, XXII, 46, 2001, pp. 1549-551

Curatele

Musiche arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954), a cura di Antonello Ricci e Roberta Tucci, Squilibri, Roma 2006

H.2. Cultura italiana

Monografie

CELESTINO CANTERI, *Immigrati a Torino*, ed. Avanti, Milano 1964

COSTANTINO JANNI, *Il sangue degli emigranti*, Edizioni di Comunità, Milano 1965

ROBERTO LEYDI, *I canti popolari italiani*, Mondadori, Milano 1973

LUIGI LOMBARDI SATRIANI, *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Gueraldi, Firenze 1974

GIUSEPPE VETTORI, *Canti popolari italiani*, Newton Compton, Roma 1974

ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Boringhieri, Milano 1975

Cultura di base in fabbrica, Edizioni Bella Ciao, Milano 1975

VIRGILIO A. SAVONA-MICHELE L. STRANIERO, *Canti dell'emigrazione*, Garzanti, Milano 1976

PASQUINO CRUPI, *Letteratura ed emigrazione*, Casa del Libro Editrice, Reggio Calabria 1979

LEONARDO R. ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998

GIOVANNA MEYER-SABINO, *Un Sud oltre i confini. L'emigrazione calabrese in Svizzera, L'avvenire dei lavoratori*, Zurigo 2000

ENZO VINICIO ALLIEGRO, *La Basilicata e il Nuovo Mondo*, Consiglio Regionale di Basilicata, Potenza 2001

VITTORIO CAPPELLI, *Nelle altre Americhe. Calabresi in Columbia, Panamá, Costa Rica, Guatemala*, La Mongolfiera, Cassano Jonio 2004

DOMENICO CHIEFFALLO, *Cilento oltreoceano. L'emigrazione cilentana dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, Centro di Promozione Culturale per il Cilento, Acciaroli 2004

ERNEST HALTER, *Gli italiani in Svizzera. Un secolo di emigrazione*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2004

- ANNE MORELLI, *Gli italiani del Belgio. Storia e storie di due secoli di migrazioni*, Editoriale Umbra, Foligno 2004
- ANTONIO PINELLI, *L'emigrazione molisana. Il caso Roccamandolfi*, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2004
- PIERO BEVILACQUA, *Verso l'America: l'emigrazione italiana e gli Stati Uniti*, Donzelli, Roma 2005
- FRANCO CASTELLI-EMILIO JONA-ALBERTO LOVATTO, *Senti le rane che cantano. Canzoni e vissuti popolari delle risaie*, Donzelli, Roma 2005

Articoli in rivista

- PASCQUINO CRUPI-ISODIANA CRUPI, *Canto e narro. Antologia letteraria dell'emigrazione calabrese*, suppl. a «La Regione Calabria», 11-12, 1990
- ROBERTO LEYDI, *Mamma mia dammi cento lire*, in «Rivista Pirelli», 11-12, 1970, pp. 150-59

Saggi in volumi miscellanei, Quaderni e Bollettini di Centri studi

- GIULIANO MANACORDA, *Letteratura e industria*, in ID., *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Editori Riuniti, Roma 1967, pp. 353-67
- FRANCESCO DE NICOLA, *Gli scrittori italiani dell'emigrazione*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 485-502
- PIERO BEVILACQUA, *Società rurale e emigrazione*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi e Emilio Franzina, Donzelli, Roma 2001
- SEBASTIANO MARTELLI, *Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi e Emilio Franzina, Donzelli, Roma 2001, pp. 433-87
- ID., *Un palcoscenico sull'Oceano. La traversata in alcuni romanzi italiani dell'Otto-Novecento*, in *Erranze, transiti testuali, storie di emigrazione e di esilio*, a cura di Maria Teresa Chialant, Esi, Napoli 2001, pp. 54-61
- ALBERTO GRANESE, «*La spartenza è pena*»: scrittori ribelli e graffiti "selvaggi" tra lingua e dialetto, in ID., *Le occasioni del Sud. Civiltà letteraria dall'Ottocento al Novecento*, Edisud, Salerno 2003, pp. 148-83

Saggi in Atti di Convegni, Congressi, Seminari e Giornate di Studi (nazionali e internazionali)

LEONARDO R. ALARIO, *Due canzoni narrative per la prima volta documentate in Calabria: Fior d'alive e conte Maggio e Lo sposo ucciso*, in *Tradizioni popolari. Tipologia e valore delle culture regionali*, a cura di Franco Noviello, Primo Congresso Internazionale delle tradizioni popolari (Metaponto Lido, 23-24 maggio 1986), Piero Lacaita editore, Manduria-Bari-Roma 1988, pp. 292-93

GIOVANNI OLIVA, *Amore e natura nel canto popolare lucano, nella continuità della tradizione poetico-lirica antica e medievale*, in *Tradizioni popolari. Tipologia e valore delle culture regionali*, a cura di Franco Noviello, Primo Congresso Internazionale delle tradizioni popolari (Metaponto Lido, 23-24 maggio 1986), Piero Lacaita editore, Manduria-Bari-Roma 1988, pp. 139-74

Curatele

Canti popolari dell'isola d'Ischia, a cura di Gina Algranati, Il Fuidoro, Napoli 1957
I "canti" di Raffaele Lombardi Satriani. La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese, a cura di Antonello Ricci e Roberta Tucci, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997

I) *Canti sacri*

I.1. Cultura arbëreshe

Monografie

GIUSEPPE FERRARI, *Giulio Variboba e la sua opera poetica albanese*, Cressati, Bari 1963

ANTONIO BELLUSCI, *Canti sacri. Raccolti in San Costantino Albanese, S. Sofia d'Epiro e in alcune Comunità albanesi di Grecia*, San Costantino Albanese 1971

GIULIO VARIBOBA, *La vita di Maria* [1762], Prolegomeni, trascrizione, traduzione, glossario e note di Italo Costante Fortino, Cosenza 1984

GIOVAN BATTISTA RENNIS, *La tradizione bizantina della comunità italo-albanese. Lungro: il rito, le festività, la storia e le usanze. I canti popolari paraliturgici di Lungro*, voll. II, Editoriale progetto 2000, Cosenza 1993

NICOLA SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata. La tradizione musicale di San Costantino Albanese e riferimenti a quella di San Paolo Albanese*, Adriatica Editrice Salentina, Lecce 1994

GIULIO VARIBOBA, *Vita della Beata Vergine Maria*, Edizione critica e traduzione italiana a cura di Vincenzo Belmonte, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005

ATTILIO VACCARO, *Sulle tracce delle comunità albanesi nel Mediterraneo. Istruzione religiosa e tradizione artistica (secoli XIII-XVII)*, Argo, Lecce 2006

Articoli in rivista

GIUSEPPE FERRARI, *Giulio Variboba nel giudizio di Girolamo De Rada*, in «Shejzat», II, 3-4, 1958, pp. 89-96

TEODORO MINISCI, *La poesia di Giulio Variboba*, in «Shejzat», III, 3-4, 1959, pp. 89-95

ITAL ÇIFTI, *La kaljimerà*, in «Zgjimì», I, 3-6, 1963, pp. 12-14

ID., *La kaljimerà*, in «Zgjimì», I, 7-8, 1963, pp. 13-16

ID., *La kaljimerà*, in «Zgjimì», II, 7-10, 1964, pp. 26-27

ANTONIO PRIMALDO COCO, *Cause del tramonto del rito greco in terra d'Otranto*, in «Rinascenza Salentina», IV, 1936, pp. 255-64

MARIA F. CUCCI, *Le Kalimere di Variboba e il loro valore poetico*, «Zgjimì», XI, 2, 1973, pp. 38-40

FRANCESCO MARCHIANÒ, *Tradizioni e canti popolari di Spezzano Albanese*, in «Zjarri», 28, 1984, pp. 52-55

GIOVANNI DRAMISINO, *Plataci. Testi di cultura popolare arbëreshe*, in «Lidhja», IX, 19, 1988, pp. 536-37

ANTONIO BELLUSCI, *Këngë dhe tregime në Zhurr në krahinën a Potenxës. Canzoni e racconti di Ginestra in provincia di Potenza*, in «Lidhja», XIII, 28, 1992, pp. 946-49

ID., *Kerkime ne terren nder arbereshet e pulesë (Ricerca sul campo tra gli albanesi della Puglia). Kenge dhe tregime nga Qifti. Canzoni e racconti di Chieti (Foggia)*, in «Lidhja», XV, 31, 1994, pp. 1072-75

Kalimera e Shën Lluçis, a cura di Giuseppe Faraco, in «Zjarri», XXIX, 38, 1999, pp. 107-09

Saggi in Atti di Convegni, Congressi, Seminari e Giornate di Studi (nazionali e internazionali)

ANTONIO GATTABRIA, *I canti quaresimali di Spezzano Albanese: fonti letterarie e tradizione orale*, in *Omaggio a Girolamo De Rada*, Atti del V Seminario Internazionale di Studi Italo-albanesi (2-5 ottobre 2003), a cura di Altimari e Emilia Conforti, Tipografia Grafica Cosentina, Cosenza 2008, pp. 181-92

Curatele

Këngë popollore Fallkunara Arbëreshe (Canti popolari di Falconara Albanese), a cura di Settimo Genovese, Roberto Gnisci, Paola 1998

- La Settimana Santa e la Pasqua nel costume e nella tradizione a Spezzano Albanese*, a cura di Francesco Forte, Edizioni Trimograf, Spezzano Albanese 1999
- Kalimerat e Shën Sofisë. I canti sacri di Santa Sofia d'Epiro*, a cura di Francesca Baffa, Luigi Francesco Godino ed Ernesto Trotta, s. e., s. d.

I.2. Cultura italiana

Monografie

- MANFREDI DEL DONNO, *Poesia popolare religiosa. Studi e testi di leggende agiografiche e moraleggianti del Sannio beneventano*, Biblioteca di «Lares», Organo della Società di Etnografia Italiana e dell'Istituto di Storia delle Tradizioni popolari dell'Università di Roma, vol. XIII, Olschki, Firenze 1964
- GIUSEPPE VETTORI, *Canti popolari italiani*, Newton Compton, Roma 1974
- LUIGI MOLINARO DEL CHIARO, *Canti popolari raccolti in Napoli con varianti e confronti nei vari dialetti*, Forni editore, Bologna 1985
- IGNAZIO MACCHIARELLA, *I "lamenti" della Settimana Santa a Montedoro*, Tipografia Lussografica, Caltanissetta 1986
- FERNANDO DENTONI LITTA, *Antiche tradizioni del Cilento*, Arti grafiche Schiavo, Agropoli 1986
- LEONARDO R. ALARIO, *Il canto tradizionale orale nell'Alto Jonio Cosentino*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998

Articoli in rivista

- VITO ACOCELLA, *Usanze e canti religiosi nell'Irpinia*, in «Lares», IV, 4, 1933, pp. 33-42
- NICOLA BORRELLI, *Poesia popolare religiosa in Campania*, in «Lares», 5, 2-3, 1934, pp. 159-78
- M. SAVARESE SAVOCA, *Poesie religiose del popolo siciliano*, in «Lares», X, 1, 1939, pp. 39-56
- GIOVANNI B. BRONZINI, *Tradizioni religiose popolari*, in «Lares», 40, 2-3-4, 1974, pp. 143-72
- LUIGI SADA, *Canti religiosi pugliesi*, in «Lares», 41, 1, 1975, pp. 40-80
- Inediti di Saverio La Sorsa. Canti popolari religiosi pugliesi*, a cura di Luigi Sada, in «Lares», 42, 1, 1976, pp. 27-56
- PIERO ARCANGELI, *I canti diafonici del Venerdì Santo a Tessennano*, in «Culture Musicali», 6-7, luglio 1987-dicembre 1988, pp. 1-14

Saggi in volumi miscellanei, Quaderni e Bollettini di Centri studi

LELLO MAZZACANE, *Le Feste Patronali*, in *Santità e tradizione. Itinerari antropologico-religiosi nella Campania di fine millennio*, a cura di Lombardi Satriani, Meltemi, Roma 2000, pp. 35-39

MARINO NIOLA, *Archeologia della devozione*, in *Santità e tradizione. Itinerari antropologico-religiosi nella Campania di fine millennio*, a cura di Lombardi Satriani, Meltemi, Roma 2000, pp. 53-73

GIOVANNI SOLE, *Il cammino verso la Grande Madre. Il pellegrinaggio in un santuario di montagna*, in *Madonne, pellegrini e santi. Itinerari antropologico-religiosi della Calabria di fine millennio*, a cura di Lombardi Satriani, Meltemi, Roma 2000, pp. 113-34

Saggi in Atti di Convegni, Congressi, Seminari e Giornate di Studi (nazionali e internazionali)

NICOLA TOMMASINI, *Linee per una epistemologia della religiosità popolare*, in *Tradizioni popolari. Tipologia e valore delle culture regionali*, a cura di Franco Noviello, Primo Congresso Internazionale delle tradizioni popolari (Metaponto Lido, 23-24 maggio 1986), Piero Lacaita editore, Manduria-Bari-Roma 1988, pp. 75-79

Curatele

Raccolte di sacre poesie popolari, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1968
Madonne, pellegrini e santi. Itinerari antropologico-religiosi della Calabria di fine millennio, a cura di Lombardi Satriani, Meltemi, Roma 2000

J) *Canti funebri*

J.1. Cultura arbëreshe

Monografie

VINCENZO DORSA, *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria Citeriore*, Arnaldo Forni editore, Bologna 1993

NICOLA SCALDAFERRI, *Musica arbëreshe in Basilicata. La tradizione musicale di San Costantino Albanese e riferimenti a quella di San Paolo Albanese*, Adriatica Editrice Salentina, Lecce 1994

GIOVAN BATTISTA RENNIS, *La tradizione popolare della comunità arbëreshe di Lungro*, voll. II, Coscile, Castrovillari 2000

Articoli in rivista

- ROSSELLA LIBRANDI, *La commemorazione dei defunti a Vaccarizzo Albanese*, in «Zjarri», IV, 2-3, 1972, p. 23
- ANNA MARIA FABBRICATORE, *Vdekja dhe vajtime arberisht (La morte e lamenti funebri in albanese)*, in «Lidhja», XIX, 40, 1998, pp. 1377-380
- ANTONIO BELLUSCI, *Këngë dhe tregime në Zhurr në krahinen e Potensës. Canzoni e raconti di Ginestre in provincia di Potenza*, in «Lidhja», XIV, 30, 1993, pp. 1056-060
- ID., *Zakome, besime, vajtime dhe këngë në Muzak në Lokridhë. Usanze, credenze, lamenti e canzoni a Muzah nella Locride*, in «Lidhja», XVII, 36, 1996, pp. 1245-250

Saggi in volumi miscellanei, Quaderni e Bollettini di Centri studi

- VINCENZO DORSA, *Morti e funerali*, in ID., *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria citeriore*, Arnaldo Forni editore, Bologna 1993, pp. 88-99
- GIOVAN BATTISTA RENNIS, *La morte e il rito funebre*, in ID., *La tradizione popolare delle comunità arbëreshe di Lungro*, Edizioni il Coscile, Castrovillari 2000, pp. 227-35
- ERNESTO DE MARTINO, *Le colonie albanesi calabro-lucane*, in *Musiche arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*, a cura di Antonello Ricci e Roberta Tucci, Squilibri, Roma 2006, pp. 175-86
- ANTONIO BELLUSCI, *Vajtime arëreshë në Frasinë, në Falkunara Arbëresh, në Zhurr. Lamenti funebri italo-albanesi a Frascineto, Falconara Albanese ed a Ginestra*, in ID., *Antologji arbëreshe. Prozë dhe poezi gojore. Antologia arbëreshe. Prosa e poesia orale. Abbigliamento, cibo, dolci, agricoltura, pastorizia, matrimonio, versi, lamenti funebri, dizionarietto sul telaio, fraseologia, manoscritti del secolo XIX*, Centro Ricerche Socio-Culturale G. Kastrioti, Frascineto (CS) 2009, pp. 115-34

Curatele

- Kënkë popullore*, a cura di Italo Elmo e Pasquale De Marco, Edizioni El. Dema, Milano 1989
- Këngë popullore Fallkunara Arbëreshe (Canti popolari di Falconara Albanese)*, a cura di Settimo Genovese, Roberto Gnisci, Paola 1998
- Musiche tradizionali del Molise. La registrazione di Diego Carpitella e Alberto Cirese (1954)*, a cura di Maurizio Agamennone e Vincenzo Lombardi, Squilibri, Roma 2005

J.2. Cultura italiana

Monografie

- GIUSEPPE PITRÈ, *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, ristampa anastatica dell'edizione di Palermo, 1870-1913, voll. II, Forni, Bologna 1969
- CORRADO ALVARO, *La Calabria*, Carabba, Lanciano 1925
- PIER PAOLO PASOLINI, *La poesia popolare italiana*, Garzanti, Milano 1960
- ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Boringhieri, Milano 1975
- LUIGI MOLINARO DEL CHIARO, *Canti popolari raccolti in Napoli con varianti e confronti nei vari dialetti*, Forni editore, Bologna 1985

Articoli in rivista

- ALBERTO M. CIRESE, *Nenie e prefiche nel mondo antico*, in «Lares», XVII, I-IV, gennaio-dicembre 1951, pp. 20-44

Saggi in volumi miscellanei, Quaderni e Bollettini di Centri studi

- FRANCESCO ANTONIO ANGARANO, *La morte*, in ID., *Vita tradizionale dei contadini e pastori calabresi*, Biblioteca di «Lares», XLI, Olschki, Firenze 1973, pp. 117-27
- GENNARO FINAMORE, *Morte-Usi funebri*, in ID., *Tradizioni popolari abruzzesi*, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1974, pp. 82-102
- GIOVANNI B. BRONZIONI, *Veglia e pianto funebre*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, Congedo, Galatina 1987, pp. 399-407
- ERNESTO DE MARTINO, *Lamento funebre e vita culturale in Grecia e Roma*, in ID., *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Boringhieri, Milano 1975, pp. 275-82
- GIOVANNI B. BRONZINI, *Morte*, in ID., *Vita tradizionale in Basilicata*, Congedo, Galatina 1987, pp. 377-444
- MARIA SERENA MIRTO, *La morte e i vivi. Il cordoglio nel mondo antico secondo Ernesto de Martino*, in *La contraddizione felice? Ernesto de Martino e gli altri*, a cura di Riccardo Di Donato, ETS, Pisa 1990, pp. 143-62
- MARINO NIOLA, *Archeologia della devozione*, in *Santità e tradizione. Itinerari antropologico-religiosi nella Campania di fine millennio*, *Santità e tradizione. Itinerari antropologico-religiosi nella Campania di fine millennio*, a cura di Lombardi Satriani, Meltemi, Roma 2000, p. 56

Curatele

Canti popolari delle province meridionali, a cura di Antonio Casetti e Vittorio Imbriani, voll. II, Forni editore, Bologna 1968

GENNARO FINAMORE, *Morte-Usi funebri*, in ID., *Tradizioni popolari abruzzesi*, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1974

INDICE DEI CAPOVERSI DEI CANTI

I. Ninnananne

- Bir i mëmis, si m'je nëng ë, Figlio di mamma, impareggiabile* (Lungro, Cs), 42-43
Durmiti, bellu miu, ca si fa scuru (Cardinale, Cz), 43-44
E ninna, ninna e bia (Rossano, Cs), 48 n
Fammi la ninna, bello di la mamma (Moliterno, Pz), 44-45
Fatte la nanna, fiju meu, ch'è notte (Poggio Miorano, Ri), 47
Kandillier me di miçe, Candeliere con due stoppini (Ejanina, Cs), 46
Kavallìn e kavallòt, Cavallina e cavallotto (San Basile, Cs), 43
Krishti kët birith m'e dha, Cristo questo figlio mi donò (Ejanina, Cs), 47-48
La mamma ti vò bene cu ru coru (Rossano, Cs), 46-47
Madònne de la cappèlle (Bari), 50-51
Më martoj mëma mua, Mi sposò mia madre (Frascineto, Cs), 51-52
Moj ti pllumbith te graxholla, O colombo in gabbia (Ejanina, Cs), 41-42
Nina nana, biri im, Ninnananna, figlio mio (San Costantino Albanese, Pz), 46
Ninna la nonna, ninna la nonna (Sanbuco di Agnone, Is), 52-53
Ninna nanna, figliu caru (Terra d'Otranto), 53
Nina none, djali mëmes, Ninnananna, bimbo di mamma (San Paolo Albanese, Pz), 42
Ninnarèdde, ninnarèdde (Bari), 53
Quant'è bello a ghi' pe ' mare (Napoli), 49
Quantu si' bello! Dio te possa dare (Calabria), 45 n
Santa Nicola mia, Santa Nicola (Palazzo Sangervasio, Pz), 53
Shin Mëria Kostandinopoll, Santa Maria di Costantinopoli (Lungro, Cs), 48
Sot m'duall nj'diell i bukur, Oggi un sole splendido spuntò (Ejanina, Cs), 42
Suonno, suonno, vieni ca t'aspetto (Avellino), 49
Tu ci ve e bbini da Casert (Matera), 51 n
Vashez çë te djepja rri, Bimba che nella culla stai (Ejanina, Cs), 48
Vashiz t'bukur ç'kemi na, Che bimba bella abbiamo noi (Lungro, Cs), 48
Viniti, sonnu, viniti, viniti (Motta Sant'Anastasia, Ct), 48 n-49 n

II. Filastrocche

Anduwina 'nduvinella (Napoli), 60

Aniello (Napoli), 60

Contraj (luogo non indicato), 65

Gjishti madh thot: m'vjen u, Il dito grande dice: ho fame (Firmo, Cs), 57-58

I pari gjisht është maca morri, Il primo dito ammazza le pulci (San Giacomo di Cerzeto, Cs), 57 n

Ki do buk, Questo (dito pollice) vuole pane (Civita, Cs), 58

Ki do buk, Questo vuole pane (Frascineto, Cs), 56

Kit hot: m'vjen u, Questo dice mi viene fame (Cerzeto, Cs), 57

Marmaroze, marmaroze, Coccinella, coccinella (San Paolo Albanese, Pz), 61

Me di duart tat madhi, Con due mani il nonno (Ejannina, Cs), 60 n

Mmiezz' qua ng'ëia na f'ndanella (Calitri, Av), 59

Mua m'u sëmur gajdhurja, Mi si ammalò l'asina (Frascineto, Cs), 63

M'vjen u, Mi viene fame (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 56 n

M'vjen u, thot gjisht i vokrri, Mi viene fame dice il dito piccolo (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 56

Paradis n'es pas pergatori (Provenza), 67

Ra sëmur gadhjuri, Cadde malato l'asino (San Nicola dell'Alto, Kr), 63-64

Tadmadihi te vatra, me gjishtin e dit, Il nonno al focolare con il dito indice (Frascineto, Cs), 60 n

Thika me mbrutthin e zi, Il coltello col manico nero (Castroregio, Cs), 62

U dua buk, thot gjishti madh, Io voglio pane dice il dito grande (San Giacomo di Cerzeto, Cs), 56-57

Unni mi ettu? (Sicilia), 61 n

Uno, doje e tre! (Napoli), 66-67

Uno, due e tre (luogo non indicato), 65 n

Zëmi pòllicin e thomi, Prendiamo il pollice e diciamo (Portocannone, Cb), 57

III. Canti d'amore

Aggë saputë ke no' mmi vullitë (Francavilla Marittima, Cs), 110

A kki bboj bbèvere senza penziera (Canna, Cs), 99

Belluccia ch'io ti voglio benedire (Umbria), 81

Bbeddra, cu fici a ttia fu nu Serafinu (Palma di Montechiaro, Ag), 80-81

Bbeddra pi amari a ttia li me nun vonnu (Palma di Montechiaro, Ag), 113

Dhendrri ja kendojti nuses, Il fidanzato canta alla fidanzata (Ginestra, Pz), 74-75

- Donja t'e dinja ka m'e sheghtin mallin, Vorrei sapere dove mi hanno nascosta l'amata*
(Santa Sofia d'Epiro, Cs), 111
- E bukur je ndë faqe edhe ndë si, Bella sei nel viso e anche negli occhi* (San Martino di Finita, Cs), 77
- E bukura vash e bukura kolipe, Bella ragazza, bella fanciulla* (San Martino di Finita, Cs), 85
- E li capill' mbiocch', mbiocch'* (Calitri, Av), 78
- E llulle llulle, E fiori e fiori* (Chieuti, Fg), 74
- È passato il tempo che tu m'amavi* (Bova, Rg), 109
- E rosa pinta, cilesta, ti kuspera* (Francavilla Marittima, Cs), 83-84
- E ttu, giuvinella, fatt'oj riguardara* (Francavilla Marittima, Cs), 97
- E tu quanta vòlte mmé ci fai venire* (Fossalto, Cb), 105
- E xëmblli, xëmblli bën kallashumi skajeri, E zëmbli zëmbli fa il tamburo* (Portocannone, Cb), 103
- Faccia scial'na e faccia ngial'nuta* (Calitri, Av), 99
- Fa lustru a li vicini e dormi ancora* (Trapani), 87
- Fior di viole* (Umbria), 104
- Fiore di faggio* (Umbria), 74
- Ghith m'e thon se është i bukur, Tutti mi dicono che è bello* (Falconara Albanese, Cs), 81-82
- Giorno e notte sempre un pensiero* (Bova, Rg), 106
- Gjith gjindja per ne kundrar serresen, Tutta la gente per noi contrariamente grida* (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 107
- Inda a lu giardin' s'apr' la rosa* (Calitri, Av), 87
- Io ti dico buona sera e me ne vado* (Roghudi, Rg), 87
- Ish nj'vashaz a bardhi si bora, Era una fanciulla bianca come la neve* (Plataci, Cs), 79-80
- Ja thé tit eti pse ai ngë do?, L'hai chiesto a tuo padre perché non vuole?* (Lungro, Cs), 110
- Jot'ëmë çë kà zëmeren guri, Tua madre che ha il cuore di pietra* (Lungro, Cs), 110
- Kalavrisella mia, Kalavrisella* (Alessandria del Carretto, Cs), 77 n
- Kami një mall e një mallingoni, Ho una nostalgia e una malinconia* (San Martino di Finita, Cs), 94
- Këndonj e ruanj nd'at vitirjat, Canto e guardo attraverso le finestre* (Lungro, Cs), 110
- Këndova e ket këndonj ndë këtë jet, Ho cantato e canterò per questo mondo* (San Martino di Finita), 103
- Kishe dhe u nj'diell, Avevo anch'io un sole* (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 86
- Kopile e lart e e holl si fill ari, Fanciulla slanciata e sottile come un filo d'oro* (San Martino di Finita, Cs), 111
- Kúj ja thom sa mirë u të dua, A chi dirò quanto ti voglio bene* (Lungro, Cs), 95
- Kur m'u leve ti fjurirti grúrët, Quando sei nata tu il grano è fiorito* (Lungro, Cs), 83

- Kur sit e tim m'i pështron bota, Quando i miei occhi ricoprirà la terra* (San Martino di Finita, Cs), 94
- Ku vate ai motë çë, Dove è andato quel tempo* (Falconara Albanese, Cs), 106-107
- Ku vate ai mot ç'ish një her, Dove è andato il tempo di una volta* (San Martino di Finita, Cs), 107
- L'altra mattina me viddi la morte* (Umbria), 93
- La rete fu di queste fila d'oro* (Ariosto), 104 n
- La stella r' livand' m' pariv'* (Calitri, Av), 74
- Llargu ka ti, mall, u ngë kam si të rri, Lontano da te, amore, io non posso vivere* (Lungro, Cs), 86
- Mammi, no' mmi mannà' all'akkua sola* (Alessandria del Carretto, Cs), 77 n
- Mirakulanta, mia, Mirakulanta* (Amendolara, Cs), 109-110
- 'M mí/ənz'a 'ssa strata cc'è 'nna Kusintina* (Alessandria del Carretto, Cs), 113
- Mmiezz' a sta strata* (Calitri, Av), 85
- M'u err ka mali e më zú trupia, Si è fatto buio in montagna ed è iniziata la tempesta* (Lungro, Cs), 103
- Ndallonishe, ç'ecen dhe, O rondinella, che percorri la terra* (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 91-92
- Ndë zëmir u vure si një kurone, Nel mio cuore hai preso possesso come una corona* (Lungro, Cs), 95
- Nd' Pefanis kur vajta mb'klish, In Epifania quando andasti in chiesa* (Plataci, Cs), 95-96
- Notti e iornu sti vaneddi tessu* (Palma di Montechiaro, Ag), 85
- Nu giornu passeggiavo pi' ra via* (Torano Castello, Cs), 77 n
- N' vol'n' mammata e attan'ta* (Calitri, Av), 112-113
- Oci celesti, capiddi bbiunni* (Palmi di Montechiaro, Ag), 78
- O giuviní/əlla, kki voljís'a mmjia* (Alessandria del Carretto, Cs), 108-109
- Oj ti, e bukura kapille, O tu, bella ragazza* (Portocannone, Cb), 76
- O rondinella, ca vaj' pe' lu mare* (Spinoso, Pz), 91 n
- Oh rondinella che per arto vole* (Terni), 91 n
- O rondinella che vae per lo mare* (Marche), 91 n
- O rondinella, che voli per l'aria* (Toscana), 91 n
- O rondinellá, kki baj ppi' mmari* (Alessandria del Carretto, Cs), 89-90
- O rondinellá, kki passave llu mari* (Cerchiara di Calabria, Cs), 89
- Palomba, che l'aria vai a volare* (Roma), 91 n
- Pllumb i bardh me buzën e kuqe!, Colomba bianca col becco rosso!* (Frasinetto, Cs), 79
- Pëllumb i bukur, ç'rri ndër riqe* (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 73
- Quando che partirò da queste parte* (Umbria), 93
- Quando nascesti tu, bellina mia* (Umbria), 83
- Quann' nascist' tu, fior' di bellezza* (Calitri, Av), 84
- Quannu nascisti tu nascì na rosa* (Palma di Montechiaro, Ag), 84

- Rendineddha, ci riendeni lu mare* (Lecce), 91 n
R'nd'negghia chi spacch' lu mar' (Calitri, Av), 88-89
Rundinella, ci rundini lu mare (Arnessano, Le), 91 n
Rund'nella chi spacch lu mar' (Castelnuovo di Conza, Sa), 88
Shkepti dielli e ra te muri, Spuntò il sole e cadde sul muro (San Costantino Albanese, Pz), 74
Si aduri çë vjen nga mbrënda ndë lule, Come il profumo che giunge dai fiori (San Martino di Finita, Cs), 73
Si' tutta beddha e nun ci manca nienti (Lecce), 96
Strada, cchiù nu' sarai la strada mmia (Lecce), 93-94
T'e thom nj' gher e di, Tè lo dico una volta e due (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 98
T'ho amato tanto tempo e passa l'anno (Umbria), 105 n
Ti çë m'u leve afir hënzës, Tu che sei nata accanto alla luna (Lungro, Cs), 111
Ti je si illi e u jam si ari, Tu sei come la stella e io sono come l'oro (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 73
Ti lascerò quando sarò morto (Roccaforte, Rg), 94
Ti l'hai dittu figliuzza di Parma (Palma di Montechiaro, Ag), 97
Ti vitt' alla şumara kki llavavi (Roseto Capo Spulico, Cs), 77
Trentatrejanni fabbrikaj kastella (Albidona, Cs), 108
Turiddu, chi si beddu, chi si' duci (Partinico, Pa), 82
Tu rondinèlla e che in aria voli (Fossalto, Cb), 88
Tu spica d'oru e tu spica di francia (Palma di Montechiaro, Ag), 95
Tuttu l'amuri si nni vinni a sdignu (Palma di Montechiaro, Ag), 100
U thash oj trim si thahet bari, Che tu possa seccare, giovane, come secca l'erba (San Martino di Finita, Cs), 99
Vash mixore me breshër e shi, Che tu possa vagare fanciulla con grandine e pioggia (San Martino di Finita, Cs), 98
Vete lules e të lë, Vado ragazza, e ti lascio (San Martino di Finita, Cs), 92-93

IV. Canti di nozze

- Cara Signor', accùngete le panne* (Lanciano, Ch), 124; 132
Cecilia (Alessandria del Carretto, Cs), 141-142
E cu saluti a sti ziti 'ccillenti (Palermo), 140
E mirni linjëzënë tre brac, Prendetela la camicia di tre brazze (Ururi, Cb), 120-121
Erth ghera çë vete nuse, È giunta l'ora che tu ne vai sposa (luogo non indicato), 117; 121-122; 124; 138
E zëmra ime rri qet qet, E il mio cuore sta in silenzio (Ururi, Cb), 120 n
Ggiuvenettelle, accùncete le panne (Francavilla, Ch), 124

- Giacché tu sposa devi andare* (Montecilfone, Cb), 128
Giro tondo (Montecilfone, Cb), 128
Hapu, mal, e bën udhë, Apriti, monte, e trasformati in via (San Benedetto Ullano, Cs), 117
Kostantini voglith, Costantino il piccolo (San Costantino Albanese, Pz), 143-144-145
Mamma, me parto e 'stu core te lasso (Corigliano, Cs), 119
Mir se vjen pjot allegri, Benvenuta piena di allegria (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 135
M'hannu mannatu un canistri di guai (Naso, Me), 132; 137
Nisu bil somenat, Parti figlia stamattina (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 126
Një e diel matinatë, Una domenica mattina (San Nicola dell'Alto, Kr), 121
Nutizia mi dunanu l'aggenti (Patti, Me), 140
Prendete la camicia (lunga) tre braccia (Ururi, Cb), 120
Poiché sposa tu devi andare (Ururi, Cb), 128
Rondinella dal bianco becco (Calabria), 125
Rondinella dal bianco collo (Calabria), 128-129
Siedi sposa avventurata (luogo non indicato), 121; 128
Somenat dita m'u di, Stamattina se fatto giorno (San Cosmo Albanese, Cs), 121; 129; 138-139
Somenatë dita m'u di, Stamattina s'è fatto giorno (San Demetrio Corone, Cs), 138
Tu, Mataleja, accùngiti i pann (Palena, Ch), 124; 127
Ué, Caterine <accùngiti li panne> (Matera), 127
Ulu nuse, e lumja nuse, Siedi sposa, sposa avventurata [beata] (Calabria), 125-126; 135
Vinimu mu cantamu a chisti ziti (Gerace, Rg), 140
Vi so venute a ffa sta serenata (Teramo), 136

V. Canti del lavoro e dell'emigrazione

- Allegru, shok, se vate hera, Con allegria compagni perché se ne andata l'ora* (Frascineto, Cs), 151
Bëç grurë, bëç grurë, Possa tu produrre grano, possa tu produrre grano (Falconara Albanese, Cs), 162 n
Di pika loti më ran ket qo vanale (Lungro, Cs), 171
E llu kofanë s'è mmis'i uantë (Montegiordano, Cs), 172-173
E lu m'nestre Colombe ha fette lu progette (Matera), 170
– *Hilpe prap diellin, – Tira indietro il sole* (San Costantino Albanese, Pz), 154
Iu partu e su' costrettu di partiri (Sicilia), 171
Kii bella festa kki ssi fë' ddiméane (Cassano Jonio, Cs), 160 n-161 n
Kii ttènädë'stu patrünë mija (Nocera, Cs), 152-153
La neve à ricuperte le montagne (Scanno, Aq), 159

- La notti è bella soli soli* (Apricena, Fg), 164
Lëni shpinë, veni e shurbeni, Lasciate le case, e andate a lavorare (Calabria), 169
Lu vintinove ri giugno (Muro Lucano, Pz), 155 n
Mbanë mendë kur vejme ndë vreshtë, Ricordi quando andavamo alla vigna (San Benedetto Ullano, Cs), 157-158
Mëmë, mëmë, me kitë shëgjetë, Mamma, mamma, questa spola (Lungro, Cs), 156-157
Mio marito è andato in America e non mi ha scritto (Trebisacce, Cs), 172 n
Mititura, kki jätasë mitennë (Nocara, Cs), 154 n
Oj bari çë m'ruan diellin, Oj erba che guardi il sole (San Costantino Albanese, Pz), 154 n
Oj e bukura More, O bella Morea (San Costantino Albanese, Pz), 168
Oj kuillu patrunë miju, nobil'e ggalanta (Nocara, Cs), 153 n-154 n
Padrone mio, te vojo arricchire (Apricena, Fg), 151-152
Qindrova vet u, Sono rimasto solo io (Calabria), 164
Rath mjegulla teranne, Possa abbassarsi la nebbia terrena (Falconara Albanese, Cs), 160-161
Sant'Agata, ch'è autu lu sulì! (Sicilia), 154-155
So' stato a lavorà a Montescuro (Montefiascone, Vt), 155 n
Ti patrun mos na bëj mostranxa, Tu padrone non farci rimostranze (Frascineto, Cs), 150
Un servu, tempu fa, di chista piazza (Sicilia), 162-163

VI. Canti sacri

- Buona sera, car'amice* (Teramo), 185-186
Ed ammuccimi, ammuccimi, ammuccimi, mamma (Amendolara, Cs), 199
E Kalimera ju patrunt e mi, Buongiorno a voi padroni miei (San Costantino Albanese, Pz), 175
E mo passi Ssant'Antonio (Alessandria del Carretto, Cs), 188
Facit'affaccià' a Mmaría, k'u Fuigli passa (Trebisacce, Cs), 200
Fjoj o bir, Dormi o figlio (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 194
Kuann'a Gesù lu 'nkappannë (Canna, Cs), 196
Kuannë Gesù vullá ggukadë (Francavilla Marittima, Cs), 195
Kuanni Sant'Antònije konfissavë (San Lorenzo Bellizzi, Cs), 189 n
Kuanti jè bill' 'u nom'oj di María (Cerchiara di Calabria, Cs), 182
Kur ti graxja o mirakulla kirkon, Quando tu cerchi grazie o miracoli (San Costantino Albanese, Pz), 187
Marì, Marì, Marì, povira donna (Enna), 198 n, 201 n
Morte di Gesù, Maria s'affanna (Molise), 176-177
Nel deserto dell'Egitto (Cerqueto di Fano Adriano, Te), 186 n
Një të shtunëzen menat, Un sabato mattina (San Costantino Albanese, Pz), 197, 201 n

- 'Nu jurnu m'inguntràja a Ggesú mia (Montegiordano, Cs), 200
 Oj Bir, oj Birō, O figlio, o figlio (Spezzano Albanese, Cs), 203
 Oj llançia fërmakora, O lancia avvelenata (Plataci, Cs), 204 n
 Oj Rrexhin'e qiellvet, O Regina dei cieli (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 180 e n
 Pōpo, Bir, hjemáth si diell, Oh! Figlio splendente come il sole (Civita, Cs), 204-205-206
 ... Quanne Marije se truvò 'ppiè lla croce (Bagno, Aq), 207
 Santa Lucia nobile e zitella (Calitri, Av), 193 n
 Santa Luçj gloriusa e bbella (Alessandria del Carretto, Cs), 192
 Se n'ha venute lu giuveddì sante (Zaccheo, Te), 198, 202
 Shën Lluçisë, A Santa Lucia (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 190-191
 Shër Meria Illëthit, Santa Maria delle Stelle (San Costantino Albanese, Pz), 184
 'U Vëndridj Santi non si kanta (Oriolo, Cs), 197
 Zoti Krisht, kur kish vdinej, Il signore Cristo, quando doveva morire (Plataci, Cs), 201

VII. Canti funebri

- Allestite, giuvane, allestite (Nicastro, Cz), 233-234
 Aneme sante, aneme scurdate (Napoli), 235
 Biljë biljë mëmës – ë, Figlia figlia di mamma (Ururi, Cb), 214-215
 Dundi vinni 'stu nùvulu? (Pizzo, Vv), 219
 Dundi vinni sta nèvula? (Ucria, Me), 220 n
 E moj bir e biri im, E moj figlio, figlio mio (Frascineto, Cs), 216
 E moj malli im-ë, E moj amore mio (Frascineto, Cs), 225-226
 E moj vëllau im-ë, E moj fratello mio (Falconara Albanese, Cs), 222
 Mammama, non mi ciangiri (Pianopoli, Cz), 232
 Mëmë mëma ime, Mamma mamma mia (Ginestra, Pz), 223
 Moj nuse nusja ime, Moj sposa, sposa mia (Frascineto, Cs), 229
 Ndlei Zot të vdekurit, Perdona Signore i morti (San Costantino Albanese, Pz), 234
 Paulineddu di lu mè cori (Ucria, Me), 220 n
 Quanta bene mi ci fatte mea (Fossalto, Cb), 223-224
 Vajtım, Lamento funebre (Santa Sofia d'Epiro, Cs), 232-233
 Vittorio! Capo russ mii Vittorio! (Basilicata), 217-218
 Zbori e motra të vllanë, La sorella perse suo fratello (Falconara Albanese, Cs), 221
 Zëmra ime e sosura, Cuore mio finito (Falconara Albanese, Cs), 226; 231

INDICE DEI LUOGHI

Albidona (Cs)

Canto d'amore: 108

Alessandria del Carretto (Cs)

Canti d'amore: 77 n; 89-90; 108- 109;
113

Canto di nozze: 141-142

Canti sacri: 188; 192

Amendolara (Cs)

Canto d'amore: 109

Canto sacro: 199

Apricena (Fg)

Canto del lavoro: 151-152

Canto dell'emigrazione: 164

Arnessano (Le)

Canto d'amore: 91 n

Avellino

Ninnananna: 49

Bagno (Aq)

Canto sacro: 207

Bari

Ninnananne: 50-51; 53

Basilicata

Canto funebre: 217-218

Bova (Rg)

Canti d'amore: 106; 109

Calabria

Ninnananna: 45

Canti di nozze: 125, 128-129; 125-126,
135

Canti dell'emigrazione: 164; 169

Calitri (Av)

Filastrocca: 59

Canti d'amore: 74; 78; 84; 85; 87; 89-90;
99; 112-113

Canto sacro: 193 n

Canna (Cs)

Canto d'amore: 99

Canto sacro: 196

Cardinale (Cz)

Ninnananna: 43-44

Cassano Jonio (Cs)

Canto del lavoro: 160 n-161 n

Castelnuovo di Conza (Sa)

Canto d'amore: 88

Castroregio (Cs)

Filastrocca: 62

Cerchiara di Calabria (Cs)

Canto d'amore: 89

Canto sacro: 182

Cerqueto di Fano Adriano (Te)

Canto sacro: 186 n

- Cerzeto (Cs)
Filastrocca: 57
- Chieti (Fg)
Canto d'amore: 74
- Civita (Cs)
Filastrocca: 58
Canto sacro: 204-205-206
- Corigliano (Cs)
Canto di nozze: 119
- Enna
Canti sacri: 198 n; 201 n
- Ejannina (Cs)
Ninnananne: 41-42; 46; 47-48
Filastrocca: 60 n
- Falconara Albanese (Cs)
Canti d'amore: 81-82; 106-107
Canti del lavoro: 160-161; 162 n
Canti funebri: 221; 222; 226, 231
- Firmo (Cs)
Filastrocca: 57-58
- Fossalto (Cb)
Canti d'amore: 88; 105
Canto funebre: 223-224
- Francavilla (Ch)
Canto di nozze: 124
- Francavilla Marittima (Cs)
Canti d'amore: 83-84; 97; 110
Canto sacro: 195
- Frascineto (Cs)
Ninnananne: 51-52
Filastrocche: 56; 60 n; 63
Canto d'amore: 79
Canti del lavoro: 150; 151
Canti funebri: 216; 225-226; 229
- Gerace (Rg)
Canto di nozze: 140
- Ginestra (Pz)
Canto d'amore: 74-75
Canto funebre: 223
- Lanciano (Ch)
Canti d'amore: 124; 132
- Lecce
Canti d'amore: 91 n; 93-94; 96
- Lungro (Cs)
Ninnananne: 42-43; 48
Canti d'amore: 83; 86; 95; 103; 110; 111
Canti del lavoro: 156-157; 171
- Marche
Canto d'amore: 91 n
- Matera
Ninnananna: 51
Canto di nozze: 127
Canto dell'emigrazione: 170
- Molise
Canto sacro: 176-177
- Moliterno (Pz)
Ninnananna: 44-45
- Montecilfone (Cb)
Canto di nozze: 128
- Montefiascone (Vt)
Canto del lavoro: 165
- Montegiordano (Cs)
Canto dell'emigrazione: 172-173
Canto sacro: 200
- Motta Sant'Anastasia (Ct)
Ninnananna: 48 n-49 n

- Muro Lucano (Pz)
Canto del lavoro: 155 n
- Napoli
Ninnananna: 49
Filastrocche: 60; 66-67
Canto funebre: 235
- Naso (Me)
Canto di nozze: 132, 137
- Nicastro (Cz)
Canto funebre: 233-234
- Nocera (Cs)
Canti del lavoro: 152-152; 153 n-154 n; 154
- Oriolo (Cs)
Canto Sacro: 197
- Palazzo Sangervasio (Pz)
Ninnananna: 53
- Palena (Ch)
Canto di nozze: 124, 127
- Palermo
Canto di nozze: 140
- Palma di Montechiaro (Ag)
Canti d'amore: 78; 80-81; 84, 85; 95; 97; 100; 113
- Partinico (Pa)
Canto d'amore: 82
- Patti (Me)
Canto d'amore: 140
- Pianopoli (Cz)
Canto funebre: 232
- Pizzo (Vv)
Canto funebre: 219
- Plataci (Cs)
Canti d'amore: 79-80; 95-96
Canti sacri: 201; 204
- Poggio Miorano (Ri)
Ninnananna: 47
- Portocannone (Cb)
Filastrocca: 57
Canti d'amore: 76; 103
- Provenza
Filastrocca: 67
- Roccaforte (Rg)
Canto d'amore: 94
- Roghudi (Rg)
Canto d'amore: 87
- Roma
Canto d'amore: 91 n
- Roseto Capo Spulico (Cs)
Canto d'amore: 77
- Rossano (Cs)
Ninnananne: 46-47; 48 n
- San Basile (Cs)
Ninnananna: 43
- San Benedetto Ullano (Cs)
Canto di nozze: 117
Canto del lavoro: 157-158
- Sanbuco di Agnone (Is)
Ninnananna: 52-52
- San Cosmo Albanese (Cs)
Canto di nozze: 121, 129, 138-139
- San Costantino Albanese (Pz)
Ninnananna: 46
Canto d'amore: 74
Canto di nozze: 143-144-145
Canti del lavoro: 154; 154 n

- Canto dell'emigrazione*: 168
Canti sacri: 175; 187; 184; 197, 201 n
Canto funebre: 234
- San Demetrio Corone (Cs)
Canto di nozze: 138
- San Giacomo di Cerzeto (Cs)
Filastrocche: 56-57; 57 n
- San Lorenzo Bellizzi (Cs)
Canto sacro: 189 n
- San Martino di Finita (Cs)
Canti d'amore: 73; 77; 85; 92-93; 94; 98; 99; 103; 107; 111
- San Nicola dell'Alto (Kr)
Filastrocca: 63-64
Canto di nozze: 121
- San Paolo Albanese (Pz)
Ninnananna: 42
Filastrocca: 61
- Santa Sofia d'Epiro (Cs)
Filastrocche: 60 e n
Canti d'amore: 73; 86; 98; 107; 111
Canto del carcere: 91-92,
Canti di nozze: 126; 135
Canti sacri: 180 e n; 190-191; 194
Canto funebre: 232-233
- Scanno (Aq)
Canto del lavoro: 159
- Sicilia
Filastrocca: 61 n
Canti del lavoro: 154-155; 162-163
Canto dell'emigrazione: 171
- Spinoso (Pz)
Canto d'amore: 91 n
Canto del lavoro: 162-163
- Spezzano Albanese (Cs)
Canto sacro: 203
- Teramo
Canto di nozze: 136
Canto sacro: 185-186
- Terni
Canto d'amore: 91 n
- Terra d'Otranto
Ninnananna: 53
- Torano Castello (Cs)
Canto d'amore: 77 n
- Toscana
Canto d'amore: 91 n
- Trapani
Canto d'amore: 87
- Trebisacce (Cs)
Canto dell'emigrazione: 172 n
Canto sacro: 200
- Ucria (Me)
Canto funebre: 220 n
- Umbria
Canti d'amore: 74; 81; 83; 93; 104; 105 n
- Ururi (Cb)
Canti di nozze: 120-121; 120 n, 128
Canto funebre: 214-215
- Zaccheo (Te)
Canto sacro: 198, 202

INDICE DEI NOMI

- ACOLELLA VITO, 175 n, 193 n
 AGAMENNONE MAURIZIO, 88 n
 ALARIO LEONARDO R., 72 n, 77 n, 80 n,
 84 n, 89 n, 96 n, 97 n, 100 n, 108 n,
 113 n, 141 n, 147 n, 153 n, 160 n,
 161 n, 172 n, 182 n, 183 n, 188 n,
 192 n, 194 n, 195 n, 197 n, 199 n,
 202 n, 204 n, 206 n
 ALFONSO D'ARAGONA (duca di Bisceglie,
 principe di Salerno), 19-22
 ALGRANATI GINA, 152 n
 ALLIEGRO ENZO VINICIO, 163 n
 ALTIMARI FRANCESCO, 11, 24 n, 26 n, 27
 n, 29 n, 31 n, 35-37 n, 203 n
 ALVARO CORRADO, 211 e n
 ANCESCHI GIUSEPPE, 39 n
 ANDROMAQI GJIERGJI, 102 n
 ANGARANO FRANCESCO ANTONIO, 116 n,
 118 n, 135 n, 209 n, 210 n, 213 n,
 217 n, 221 n, 228 e n
 ARIOSTO LUDOVICO, 104 e n
 ASCOLI GRAZIADIO ISAIA, 115 n
 AVATI FRANCESCO, 26 n

 BAFFA FRANCESCA, 181 n
 BARBO PIETRO (Papa Paolo II), 22
 BASILE ANTONINO, 118 n
 BELMONTE VINCENZO, 178 n
 BELLUSCI ANTONIO, 11, 40 e n, 42 e n,
 43 n, 46 n, 48 n, 52 n, 56 n, 60 n, 62
 n, 74 n, 76 n, 79 n, 86 n, 92 n, 98 n,
 103 n, 107 n, 111 n, 119 n, 126 n,
 136 e n, 143 n, 149 n, 151 n, 154 n,
 178 n, 181 n, 185 n, 191 n, 193 n,
 194 n, 197 n, 204 n, 210 n, 213 n,
 214 n, 216 n, 222 n, 223 n, 226 n,
 229 n, 230 n
 BELLUSCIO GIOVANNI M., 30 n, 33 n,
 35 n
 BERISHA ANTON NIKË, 11, 25 e n, 82
 n, 117 n, 122 n, 125 n, 129 n, 138
 n, 143 n
 BERNARDY AMY A., 102 n
 BEVILACQUA PIERO, 164-166
 BIRKEN-SILVERMAN GABRIELE, 29 n
 BOCCACCIO GIOVANNI, 160 n
 BOCCHIALINI JACOPO, 72 n
 BOLOGNINI NEPOMUCENO, 67 n
 BONAMORE DANIELE, 24 n
 BORRELLI NICOLA, 172 n
 BREU WALTER, 29 n
 BRONZINI GIOVANNI, 9, 47 n, 67 n, 85
 n, 112 n, 116 n, 120 n, 127 n, 131
 n, 135 n, 175 n, 231 n
 BUCHHOLZ ODA, 29 n
 BURGARELLA SEBASTIANO, 61 n

 ÇABEI EQREM, 29 n
 CAMAJ MARTIN, 29 n
 CAPPELLI VITTORIO, 163 n

- CARLO D'ANGIO (re di Napoli), 17
 CARLO III (SEBASTIANO DI BORBONE, re di Napoli), 24 n
 CARPITELLA DIEGO, 105, 120 n, 122, 168 n, 211 n
 CASSETTI ANTONIO, 45 n, 65, 91 n, 219 n
 CASTELLANO MARCHIANÒ ANGELA, 29 n, 34 n
 CASTELLI FRANCO, 149 n, 160 n
 CASTRIOTA GIOVANNI, 18 n, 22 n
 CASTRIOTA GIORGIO (SCANDERBEG), 15, 17-19, 22-24 e n, 60 n
 CATALANO NINO, 26 n
 CENO PETRIT, 71
 CENTELLES ANTONIO, 19 e n, 20 n, 21 n, 22
 CERRATI CLAUDIO, 24 n
 CHETTA NICOLA, 21 n, 26 n
 CHIALANT MARIA TERESA, 166 n
 CHIEFFALLO DOMENICO, 164 n
 CHIODI GIGLIOLA, 30 n
 CICERONE MARCO TULLIO, 210
 ÇIFTI ITAL, 178 n, 206 n
 CIRESE MARIO ALBERTO, 9, 39 n, 69 n, 105, 120 n, 128 n, 142 n, 210 n
 COLOMBO EMILIO, 171
 CONFORTI EMILIA, 27 n, 203 n
 CROCIONI GIOVANNI, 39 n
 CRUPI ISODIANA, 166 n
 CRUPI PASQUINO, 166 n

 DAL MEDICO ANGELO, 67 n
 D'ANCONA ALESSANDRO, 9, 39 n, 65 e n, 69 n
 D'ANNUNZIO GABRIELE, 39 e n
 DE CLEMENTI ANDREINA, 165 n
 DE GAUDIO INNOCENZO COSIMO, 70 n
 DE GAUDIO NINO, 117 n, 158 n
 DE GUBERNATIS ANGELO, 125 n, 129 n, 130 e n, 131
 DEL DONNO MANFREDI, 186 n, 193 n, 207 n
 DE MARTINO ERNESTO, 120 n, 122, 130 n, 165 n, 168 n, 210- 213, 218 n, 220-224
 DE NICOLA FRANCESCO, 166 n
 DE NINO ANTONIO, 67 n
 DENTONI LITTA FERNANDO, 183 n, 209 n, 212 n
 DE RADA GIROLAMO, 25-28, 117 e n, 118, 123, 129 n, 130 e n, 138 n
 DI DONATO RICCARDO, 210 n
 DI GERONIMO FRANCESCO, 88 n
 DI SPARTI ANTONINO, 34 n
 DORSA VINCENZO, 102 n, 112 n, 116 n, 120 n, 135 n, 143 n, 209 n, 211 n, 213 n
 DOUGLAS NORMAN, 102 n

 ELMO ITALO, 102 n, 117 n, 118 n, 158 n
 ENNIO QUINTO, 210
 ERODOTO, 210

 FABBRICATORE ANNA MARIA, 233 e n
 FABBRICATORE LAURETTA, 136
 FERDINANDO IV di Borbone, 22 e n, 24 n
 FERRARI GIUSEPPE, 126 n, 135 n, 168 n, 178 n
 FIGLIA NICOLA, 26 n
 FINAMORE GENNARO, 39 n, 124 n, 132 n, 209-213, 223 n
 FORTINO ELEUTERIO, 118 n
 FORTINO ITALO COSTANTE, 130 n, 178 n
 FRANZINA EMILIO, 165 n

 GANGALE GIUSEPPE, 34 n, 36
 GATTABRIA ANTONIO, 203 n
 GENOVESE SETTIMO, 107 n, 161 n
 GIANNINI GIOVANNI, 67 n

- GIULIO ROSA, 11
GIURA VINCENZO, 16 n
GJINARI JORGJI, 30 n
GLASER ELVIRA, 30 n
GODINO FRANCESCO, 14 n
GODINO LUIGI FRANCESCO, 181 n
GRANESE ALBERTO, 11, 150 n
GUAGLIARDI DAMIANO, 164 n, 169 n
GUALTIERI VITTORIO G., 27 n
GUZZETTA ANTONINO, 30 n, 36 n
GUZZETTA GIORGIO, 14, 15, 26 n, 29 n,

HALTER ERNEST, 164 n
HIDI AGIM, 30 n
IMBRIANI VITTORIO, 45 n, 65, 91 n, 219 n

JACOPONE DA TODI, 203
JOBBI NICOLA, 186 n
JONA EMILIO, 149 n, 160 n
JULIA ANTONIO, 116 n

KOLIQI ERNESTO, 36, 102 n
KRUTA EVIS, 102 n, 118 n

LA LUNA MICHELANGELO, 27 n
LA MANTIA GIUSEPPE, 16 n
LAMBERTINI LORENZO (Papa Benedetto XIV), 14
LAMBERTZ MAXIMILIAN, 35
LA VENA VINCENZO, 73 n, 78 n, 85 n, 93 n, 94 n, 99 n, 103 n, 107 n, 111 n
LEYDI ROBERTO, 51 n, 147 n, 159 e n, 160 n
LIGUORI PROTO ADRIANA, 118 n
LIKAJ ETHEM, 30 n
LOMBARDI SATRIANI LUIGI MARIA, 9, 163 n, 179 n
LOMBARDI SATRIANI RAFFAELE, 119 n, 140 n
LOMBARDI VINCENZO, 88 n

LORTAD JACOB BERNARD, 72 n
LOVATTO ALBERTO, 149 n, 160 n
LUCIANI TOMMASO, 67 n
LUIGI IX (re di Francia), 17

MANACORDA GIULIANO, 150 n
MANCARELLA GIOVAN BATTISTA, 30 n
MANDALÀ MATTEO, 10, 11, 14-16, 19-22, 168 n
MARANO GIORGIO RAFFAELE, 16 n
MARCHIANÒ MICHELE, 26 n, 27 n
MARCHIANÒ VITTORIO AMEDEO GIUSEPPE, 11
MARCOALDI ORESTE, 74 n, 78 n, 79, 81 n, 83 n, 93 n, 104, 105 n
MARINO TEODORO, 124 n
MARTELLI SEBASTIANO, 165 n, 166 n
MASCI FRANCO LUCIO, 76 n
MATRANGA LUCA, 26
MAZZACANE LELLO, 179 n
MAZZIOTTI INNOCENZO, 18 n, 19 n, 22 n, 24
MEYER GUSTAV, 35 n
MEYER-SABINO GIOVANNA, 163 n
MINISCI TEODORO, 178 n
MIRACCO ANTONIO FRANCO, 11
MIRIELLO GIUSEPPE, 171
MIRTO MARIA SERANA, 210 n
MOLINARO DEL CHIARO LUIGI, 59, 60 n, 67 n, 183 n, 186 n, 235 n
MORELLI ANNE, 164 n
MORMILE FRANCESCO, 27 n
MURAD I, 17
MURAD II, 18

TOMMASO PARENTUCCELLI (Papa Nicolò V), 19 n
NIOLA MARINO, 183 n, 190 n, 235 n
NOVIELLO FRANCO, 72 n

- OLIVA GIOVANNI, 72 n, 155 n
 OMIERO, 210 e n, 211 n
 ORSINI GIOVANNI ANTONIO, 22
 ORSINI RINALDO, 20
 OVIDIO PUBLIO NASONE, 210 e n
- PACCASSONI MARIA TERESA, 42 n, 45 n,
 55 n
 PALUMBO GIUSEPPE, 102 n
 PANO PIRRO, 164 n, 169 n
 PARENTUCELLI TOMASO (Papa Nicolò
 V), 19 n
 PARRINO IGNAZIO, 15, 70 n
 PARRINO PAOLO MARIA, 14, 20
 PASOLINI PIER PAOLO, 40 e n, 206, 207
 n, 217-220, 232 n, 234 n
 PEDERSEN HOLGER, 35 n
 PERRELLIS VINCENZO, 73 n, 78 n, 85 n,
 93 n, 94 n, 99 n, 103 n, 107 n, 111 n
 PERRI VITTORIO, 14 n
 PETTA PAOLO, 20 n, 22 n
 PINELLI ANTONIO, 164 n
 PITRÈ GIUSEPPE, 132 n, 140 n, 219 n,
 220 n
 PLAUTO TITO MACCIO, 210
 PLUTARCO, 210
 PONTIERI ERNESTO, 19 n
 PRATT HAMP ERIC, 30 n
 PROFETA GIUSEPPE, 40 e n, 116 n, 118
 n, 120-122, 124 n, 131 n, 133 n,
 136-138, 140 n
 PUCCINI GIACOMO, 142
- RACITI MARIA, 49 n
 REINHOLD KARL HEINRICH, 35 n
 RENATO D'ANGIÒ (RENATO I di Na-
 poli), 19
 RENNIS GIOVAN BATTISTA, 83 n, 86 n, 95
 n, 102 n, 103 n, 111 n, 119 n, 157 n,
 171 n, 209 n, 216 n, 222 n, 225 e n
- RERES BASILIO, 19 n
 RERES DEMETRIO, 19-21, 24 n
 RERES GIORGIO, 19 n
 RICCI ANTONELLO, 47 n, 115 n
 RODOTÀ POMILIA PIETRO, 14 e n, 20 e n
 ROMANO FEDELE, 72 n
- SADA LUIGI, 175 n
 SAFFIOTI TITO, 47 n, 51 n, 52, 72 n
 SALOMONE-MARINO SALVATORE, 82 n
 SALVANTE RAFFAELE A., 59 n, 83 n
 SANSEVERINO FRANCESCO VINCENZO, 11
 SAVARESE SAVOCA M., 175 n, 198 n, 201
 n
 SAVOIA LEONARDO MARIA, 24 n, 30 n
 SCALDAFERRI NICOLA, 115 n, 120 n, 131
 n, 143 e n, 146 n, 168 n, 176 n, 178
 n, 187 n, 194 n, 201 n, 204 n, 234 n
 SCAPPATICCI TOMMASO, 141 n
 SCENNA DESIDERATO, 102 n
 SCHUCHARDT HUGO, 69 n
 SCURA ANTONIO, 121 n, 128 n, 135 n,
 136
 SENZASONO LUIGI, 87 n, 94 n, 106 n,
 109 n
 SERONI ADRIANO, 104 n
 SFORZA FRANCESCO, 22
 SICILIANO CARLO GIUSEPPE, 164 n, 169
 n
 SOFOCLE, 210
 SOLANO FRANCESCO, 29 n, 31 n, 34 n, 37
 SOLE GIOVANNI, 181 n, 183
- TAGARELLI ANTONIO, 16 n, 25 n
 TOMAI-PINTICA EMIDIO, 16 n
 TOMMASEO NICCOLÒ, 27, 69 n
 TOSCHI PAOLO, 39 n
 TROIANO GIOVANNI, 23
 TROMBETTA ADA, 102 n, 111 n, 116 n,
 124 n

Indice dei nomi

TROTTA CARMELINA, 11
TROTTA ERNESTO, 181 n
TUCCI ROBERTA, 47 n, 115 n

VACCA NICOLA, 102 n
VALENTINI GIUSEPPE, 23 n, 27 n
VARIBOBA GIULIO, 26 n, 178 e n, 181 n,
187 n, 194 n, 203 n
VETTORI GIUSEPPE, 87 n, 141 n, 152 n,
155 n, 160 n, 163 n, 164 n, 171 n,
176 n, 186 n, 188, 198 n, 202 n,
207 n
VIGO LIONARDO, 162, 163
VIRGILIO PUBLIO MARONE, 210 e n

ZANGARI DOMENICO, 16 n, 17 n, 19 n,
20
ZOLLA ELÉMIRE, 150 n

