

# TEATRO POPOLARE: ARTE, TRADIZIONE, PATRIMONIO

MARIA ELENA GIUSTI

Percorsi di antropologia e cultura popolare

SEDICI



*In copertina:*

Castelnuovo Garfagnana (LU), Compagnia di Asta (RE), Aprile 2011. Maggio Il cavaliere del drago di Luca Sillari. Foto di M.E. Giusti

© Copyright 2017 by Pacini Editore SpA



Via A. Gherardesca  
56121 Pisa (loc. Ospedaletto)  
[www.pacinieditore.it](http://www.pacinieditore.it)  
[info@pacinieditore.it](mailto:info@pacinieditore.it)

*Rapporti con l'Università*  
Lisa Lorusso

*Responsabile di redazione*  
Federica Fontini

ISBN 978-88-6315-977-6

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail [segreteria@aidro.org](mailto:segreteria@aidro.org) e sito [web www.aidro.org](http://web.aidro.org).

# INDICE

INTRODUZIONE .....	pag.	5
I MAGGI DELLA RACCOLTA VENTURELLI .....	»	19
I MAGGI DRAMMATICI. RONCISVALLE DI ROMOLO FIORONI.....	»	39
“HIGBURY BORE ME. RICHMOND AND KEW/ UNDIR ME”: LA PIA DE’ TOLOMEI NELLE SCRITTURE POPOLARI.....	»	57
LA ZINGARESCA POPOLARE .....	»	77
“FREDDO VENTO, ORRIDO VERNO”. NOTE SU UNA SACRA RAPPRESENTAZIONE DELLA NATIVITÀ E DELLA STRAGE DEGLI INNOCENTI .....	»	103
IN RICORDO DI ROMOLO FIORONI .....	»	127
ETNOGRAFIA SUL TEATRO DEI MAGGI. UN BILANCIO DEGLI ULTIMI 30 ANNI.....	»	133
BIBLIOGRAFIA .....	»	165



# INTRODUZIONE

## STUDIARE IL TEATRO POPOLARE

“*Vieni c'è un Brecht nel bosco*”, questo il titolo di un articolo di Rita Cirio, autrice e per molti anni critica teatrale de “L'Espresso”. Lo spettacolo recensito è *Il Presente e l'avvenire d'Italia*, Maggio di Domenico Cerretti, in quell'occasione rappresentato dalla Compagnia di Frassinoro (MO)<sup>1</sup>.

La musica, la recitazione sempre cantata, il dialogo sempre versificato in un italiano arcaizzante che si richiama alla lingua dei grandi poemi cavallereschi del Rinascimento (Tasso e Ariosto sono tuttora le letture predilette dei contadini toscani) immergono le rappresentazioni in una sorta di straniamento ruspante ma efficace, che risalta tanto più nei Maggi politicizzati, quasi brechtiani. Epicità ruspante alla lettera perché i Maggi si “cantano” sempre all'aperto nelle radure dei boschi, in mezzo al pubblico disposto in cerchio che mangia e beve e partecipa allo spettacolo con incitamenti o invettive, come doveva essere al tempo del teatro elisabettiano. Bevono anche gli attori, soprattutto per rinfrancarsi dopo una bella morte, sempre in scena, seduti su una sedia a riposarsi negli intervalli come le maschere dell'*Arlecchino* strehleriano. Anche il suggeritore è sempre in scena (l'effetto ricorda Kantor “a vista” nella sua *Classe morta*), vicino agli attori a ricordare versi e gesti non meno arcaizzanti. I costumi sono un vero capolavoro di “bricolage” alla Lévi-Strauss, senza verosimiglianza storica: la scritta su un cartello e un tavolo da cucina sono sufficienti a “interpretare”, per esempio, la città di Troia assediata. E quando brucia? Basta dar fuoco a un pezzo di carta ed ecco fatto l'incendio di Troia<sup>2</sup>.

Con esemplare sintesi uno sguardo esterno a questo mondo, sebbene altamente professionale, coglie l'evidenza di una rappresentazione per molti versi insolita. Ma soprattutto colpiscono i rinvii ai protagonisti della scena internazionale: Brecht, Kantor, Strehler, nomi di cui i contadini e i cavatori interpreti non hanno mai sospettato l'esistenza.

Lo straniamento<sup>3</sup> è la cifra che meglio restituisce la loro recitazione

<sup>1</sup> L'area geografica su cui è presente questo teatro attualmente comprende le province di Lucca, Pisa e le zone montane delle province di Modena e Reggio Emilia.

<sup>2</sup> R. Cirio, in “L'Espresso”. Settimanale di cultura, politica, economia del 7 ottobre 1979; successivamente ripubblicato in *Serata d'onore*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 70-71.

<sup>3</sup> Straniamento è termine che si ritrova in Brecht, riferito alla sua proposta di teatro epico: “gli attori non compivano più una trasformazione completa, ma mantenevano

e che indica la distanza incolmabile che li separa dai modi adottati entro i teatri fatti di pietra e mattoni, per lo meno fino a all'affacciarsi del teatro contemporaneo. Attori non professionisti che entrano ed escono dal personaggio interpretato con grande naturalezza nello spazio breve che intercorrere tra la fine della battuta e l'avvio di una conversazione con qualcuno del pubblico, apparentemente disinteressati dallo spettacolo che nel frattempo continua a soli pochi passi di distanza.

L'assenza di un palco e delle quinte, se non in alcuni casi sporadici, lo spazio circolare e il contatto fisico con il pubblico, senz'altro contribuiscono nel favorire tale prassi, ma credo sia da considerare come effetto secondario; in realtà i modi della recitazione che non riguardano solo il teatro epico del Maggio, ma anche le altre forme drammatiche del teatro comico, provengono da lontano e sono stati così ben introiettati nel tempo da venir riproposti secondo un dispositivo non privo di certo automatismo favorito dalla condivisione di una scrittura in versi.

In tale promiscuità il segno distintivo che non permette alcun genere di equivoco, contribuendo nel contempo ad amplificare l'effetto straniante, è dato dal costume.

Il costume nel Maggio è, salvo rarissimi casi, anche quando si ricorre alla sartoria teatrale, fantastico, non varia e non ha alcun rapporto con la vicenda rappresentata; quando autoprodotta è di proprietà dei singoli attori che ne hanno grandissima cura. Come è d'uso nel teatro popolare l'importante è che sia variopinto, arricchito di ricami, nastri, perline, specchietti, elementi dorati. Quello maschile si compone per lo più di pantaloni, corpetto, mantello, copricapo; quello femminile è più semplice ed è quasi sempre costituito da un lungo abito monocolore, impreziosito con una cintura e qualche gioiello. Mentre in area emiliana esso è totale e comprende anche la calzatura, nel nord della Toscana il più delle volte è soltanto parziale: è qui difatti possibile intravedere, sotto corpetto e mantello, camicia, pantaloni, scarpe quotidiane e l'orologio al polso. Ma proprio dove sembra esserci minore accuratezza permane il simbolismo coloristico dei manti: bianco, celeste, verde sono i colori degli eroi; rosso, giallo e nero individuano gli anti eroi.

Così come avviene per la scrittura del testo, anche nella scelta e interpretazione del costume la fantasia regna sovrana e di nuovo, a seconda

un distacco rispetto al personaggio da loro interpretato e giungevano fino a sollecitarne palesemente una critica". B. Brecht, *Teatro di divertimento o teatro di insegnamento?*, in *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, p. 45.

dei luoghi e delle epoche, risponde a particolari esigenze estetiche, variando con il mutare del gusto; non c'è difatti apparente spiegazione sui motivi che possono aver indotto alla fine del secolo scorso i maggianti di area grossetana a guardare a un modello iconico che nel suo insieme echeggia motivi orientalizzanti, né su quelli che un secolo dopo, all'estremo opposto dell'area di diffusione, in terra emiliana, inducono ancora oggi a prediligere la suggestione di un'uniforme militare, sebbene di gran gala. In uno spettacolo che, pur con numerose varianti, mantiene costanti forme e modalità della messa in scena, il dominio dell'invenzione investe le storie narrate e gli eroi che le popolano, compresi i loro costumi: l'importante è che le une e gli altri siano il più lontano possibile da una realtà intrisa di povertà e fatica che puntualmente riemergono nei panni indossati dalla piccola folla di osti, frati, lavandaie: i non eroi.

Questi attori, in senso proprio e quali attori sociali, che spesso hanno vissuto per tutta la vita in paesi a lungo rimasti in condizioni di quasi isolamento, non sono digiuni dell'esperienza teatrale canonica; spesso infatti alternano la loro partecipazione entro la compagnia del maggio e in quella della filodrammatica locale. In particolare in Toscana, quasi in ogni paese esiste uno spazio deputato, dalla sala parrocchiale a un locale di fortuna riadattato, alla presenza di veri e propri piccoli teatri. Edifici costruiti per lo più fra fine Ottocento e inizio Novecento grazie a iniziative filantropiche di gruppi o associazioni, come quelle dei reduci della Grande guerra, dove fino agli anni sessanta del XX secolo non era infrequente la presenza di Compagnie di giro che mettevano in scena indifferentemente Ibsen e Nicodemi. Fra Appennino e Apuane la consuetudine con il teatro non si esauriva con la tradizione, la differenza stava nel fatto che nell'edificio si ospitava il teatro che proveniva dall'esterno, quello considerato vero, ufficialmente riconosciuto; l'altro stava fuori, nelle aie, nelle piazze o nelle selve. L'espressione linguistica, del resto, non permette ambiguità: "stasera c'è il teatro" o "si va in teatro" indicava quello professionistico, per l'altro si usava l'indicazione del genere di appartenenza: "domenica si va al Maggio"; "nell'aia della Gina oggi fanno la *Zingaresca*". Un successivo momento di alfabetizzazione è avvenuto attraverso la televisione con la proposta di una serata settimanalmente dedicata alla prosa; le *performance* degli attori visti in TV erano oggetto di attenta analisi.

Entrare e uscire dalla rappresentazione è prassi anche per il pubblico che, durante lo spettacolo, si assenta per fare una o più pause ricreative, occasioni utilizzate soprattutto per un primo scambio di opinioni sullo spettacolo in corso. Gruppi composti da tre, quattro uomini, stazionano in piedi oltre il cerchio del pubblico intrecciando

commenti su quanto hanno appena visto, in un giuoco serrato di confronto con rappresentazioni analoghe di un passato più o meno recente. Sono chiamati e chiamano se stessi “passionisti”, auto attribuzione che definisce un ruolo entro la composita comunità che dà vita, dal concepimento alla realizzazione, a questo teatro, dove la parola scritta del testo e quella narrata del commento occupano, per importanza, uguale spazio. Attori e pubblico sono in costante dialogo; assenso e dissenso vengono manifestati ad alta voce e l’applauso a scena aperta è riservato tanto ad una buona esecuzione canora quanto a un passaggio poetico di grande intensità lirica capace di suscitare emozioni che possono condurre alle lacrime, manifestate indifferente-mente da giovani e anziani, uomini e donne. E proprio l’impatto emotivo decreta il successo dei brani più intensamente coinvolgenti, quelli stessi che con maggior frequenza vengono memorizzati e rieseguiti in molteplici occasioni, non necessariamente legate a un evento spettacolare, e la cui eco tornerà all’interno del testo scritto nel momento in cui un altro autore si appresterà a scrivere una nuova storia.

L’allestimento di uno spettacolo, e segnatamente del Maggio, richiede un notevole impegno e quasi sempre alcuni mesi di prove. La costituzione della compagnia prende l’avvio per volontà di un qualche “passionista” che inizialmente fa la sua proposta a tutti coloro che di questo teatro hanno avuto esperienza per avervi ricoperto un qualche ruolo; la sua è una lenta opera di mediazione che si sviluppa in tempi non brevi e che si articola nei modi – scelta dei luoghi e delle occasioni dove incontrare gli interlocutori – e nelle forme espressive che si avvalgono di costrutti retorici riconoscibili. Contemporaneamente viene formulata anche la proposta del copione da rappresentare e su questa base si passa all’assegnazione dei ruoli tenendo in considerazione l’età, le capacità di “tenere la scena”, le doti canore. I ruoli considerati secondari: l’eremita, il marinaio, il mercante, il pastore, l’oste, in sostanza i non eroi, sono generalmente affidati a maggiori anziani, magari bravissimi nel canto e nella gestualità, ma che non reggerebbero per potenza di voce e per agilità fisica la faticosa parte dei guerrieri continuamente impegnati nelle battaglie.

Ogni passaggio che implica una scelta prevede di necessità una decisione condivisa, cui si giunge attraverso la mediazione paziente del capo maggio, figura che sta a metà tra il regista e l’impresario; egli si preoccupa di tutte le fasi della preparazione: recluta nuovi attori, che vengono sottoposti a vere e proprie audizioni, assegna le parti. La pratica della discussione-sanzione collettiva rappresenta, sempre, un momento critico da cui può dipendere la mancata formazione di una compagnia o lo scioglimento di quelle già costituite; il fenomeno non



è uniformemente presente su tutta l'area del Maggio, esso coinvolge in particolare l'area nord della Toscana dove se scorriamo l'elenco dei gruppi, che qui prendono nome dalla località in cui sono nati, troviamo un'intricata geografia che di anno in anno si modifica seguendo questo processo di disgregazione e nuova composizione. Gragnanella, paese della provincia di Lucca, per alcuni anni ha avuto una propria compagnia, successivamente si è unita a Filicaia dando luogo alla compagnia di Gragnanella-Filicaia; qualche anno più tardi ha stretto rapporti con altre località cambiando, nel corso di un decennio, la propria denominazione almeno quattro volte. L'alta conflittualità dove emergono dissidi personali non sempre e non necessariamente rapportabili all'allestimento può condurre a situazioni di inimicizia insanabili.

L'opera difficile della composizione delle controversie è, ancora una volta, affidata al capo maggio in virtù di un'autorità che tutti riconoscono, ma che non sempre è garanzia di successo. Talvolta il capomaggio si sovrappone al suggeritore, figura indispensabile senza la quale sarebbe impossibile e inconcepibile qualsiasi allestimento. Sempre in scena, con il copione in mano, segue ciascun cantore suggerendo i versi e dispensando suggerimenti, in particolare ai nuovi reclutati, sulla gestualità e sulla postura.

Che lo spettacolo si svolga in una radura o in una piazza, l'ingresso degli attori segue un preciso ordine gerarchico, viene per prima la fazione che uscirà vincente e a seguire gli altri; per le trame più semplici, prima i cristiani, poi i pagani; luogo di azioni simboliche, in quest'ultimo caso, poiché gli spettacoli si svolgono nei pomeriggi estivi, si avrà cura di posizionare la corte del re pagano in modo che abbia il sole in faccia. La disposizione interna dei due cortei è sempre la stessa, in testa sfilano, preceduti dal suggeritore e quando presente dal paggio, i personaggi regali: re, regina, principe, principessa; vengono poi i dignitari, i guerrieri e infine i personaggi minori. In questa categoria sono incluse le figure del quotidiano, ma anche del meraviglioso: il mago, il gigante, le fiere che, esattamente come avviene nelle fiabe, sciogliono i nodi di complicati intrecci. Con la loro presenza, nelle trame fa ingresso l'elemento fantastico cui può essere associato quello comico affidato al buffone, celebre quello della compagnia di Asta (Reggio Emilia) o a una coppia di improbabili malandrini che altro non sono se non lo sdoppiamento di tale ruolo: paradossali *militi gloriosi*, vantano strambe imprese mai compiute. Inalterato rimane comunque il fine comico della loro presenza. Le battute del buffone non sempre sono accolte all'interno del testo scritto; spesso i copioni lo inseriscono fra i personaggi, senza poi attribuirgli una parte codificata e in tal caso egli gode della più completa libertà di gesto e di

parola. I suoi interventi possono giungere in qualsiasi momento, ma non durante l'esecuzione dell'*arietta* o dell'*ottava*, mentre è possibile che si getti fra due schiere di combattenti nel tentativo di disturbare la battaglia in corso. Il buffone si rivolge contemporaneamente ai personaggi in scena, commentando con battute salaci gli avvenimenti, e al pubblico, verso il quale, a sottolineare maggiormente il rapporto di confidenza e complicità, indirizza con menti licenziosi nel registro familiare del dialetto. La sua presenza non interrompe il regolare svolgimento dell'azione ed egli risulta, per convenzione, invisibile agli occhi degli attori. Assolutamente visibile, in virtù della carica simbolica sottolineata anche dal costume che ripropone il modello iconografico a tutti noto, è invece il diavolo che però non ha accesso alla parola e assieme alla morte, ricordata fra i personaggi da alcuni vecchi magi, ne condivide il mutismo. Chiudono la sfilata i musicisti.

L'incedere verso lo spazio scenico è sottolineato dagli strumenti che eseguono una apposita *marcia* al suono della quale si compie la *tonda*. In area garfagnino-lunigianese strumento principe era e rimane il violino, in passato poteva esserci il violoncello. Oggi la fisarmonica è sempre più spesso unico strumento; mano a mano che ci si sposta verso nord, il gruppo degli strumentisti si fa più folto, quasi sempre violino, chitarra e fisarmonica sono compresenti: ciò si deve anzitutto alla presenza, in Emilia, di una ricca tradizione strumentale e di un conseguente ricco patrimonio di danze tradizionali che possono venir eseguite nei momenti di pausa quando lo spettacolo si ferma per un breve intervallo.

I cantori si dispongono ai lati dello spazio, là dove sono state sistemate le varie corti e lo spettacolo inizia con il paggio che intona le stanze in lode della primavera seguite da un breve prologo che riassume le vicende che verranno di lì a poco rappresentate. In assenza di un giovane o di una giovane il ruolo può essere momentaneamente ricoperto da uno qualsiasi degli attori; in questo caso non indosserà un abito particolare, di solito una tunica bianca ornata di nastri colorati, ma il proprio costume di scena. Se è una donna è probabile che rechi in mano un mazzo di fiori.

La scena di un Maggio è sempre essenziale e presenta simbolicamente riuniti tutti gli elementi che occorrono per lo spettacolo. Il grado minimo è rappresentato da due tavoli e poche sedie che segnalano le corti oppure da due o più padiglioni con analoga funzione.

La scena è di pietra, con quinte e sipario; tutt'intorno, gradinate ad anfiteatro, o palchi di legname; e nel mezzo la platea colle sue panche per il pubblico minuto. Una gran tela raccomandata a due pali difende dal sole, che nell'ora della rappresentazione ormai volge al tramonto. Non dirò che questi teatri all'aria aperta si possano, nemmeno alla lontana, paragonare ai grandi monumenti dell'arte greca. Ma spesso

l'occhio di chi siede in cima della gradinata è confortato da doppio spettacolo. Ché se sulla scena ei vede cotesti buoni agricoltori, i quali per amore alle tradizioni religiose e cavalleresche, senz'altro premio che l'interna soddisfazione e il plauso de' loro compagni, rappresentano con fatica e studio i fatti de' santi e degli eroi, attorno a sé ei può mirare la natura tutta in festa, e sopra il cielo limpido ed azzurro. Il teatro d'Asciano è fra mezzo agli ulivi, che moderano colle loro ombre gli ardori del sole e mandano un'aura dolcemente temperata, piena del grato profumo de' campi: anzi nel mezzo stesso della platea resta ancora in piedi una delle piante sacre a Minerva. E se lo spettatore antico che nel teatro di Taormina assisteva a' capolavori dell'arte greca, alzando gli occhi poteva vedere giganteggiare dinanzi a sé la cima fumante dell'Etna, e dall'altra parte il mare rompersi su' mille seni della costa; dal teatrino di Orzignano lo spettatore odierno può scorgersi di fronte la bella catena azzurra de' monti pisani, seminata di case e d'oliveti, e da ambo i lati la campagna coltivata come un giardino, e bagnata dalla limpida e tranquilla onda del Serchio<sup>4</sup>.

Asciano e Orzignano sono due piccole frazioni del comune di San Giuliano Terme in provincia di Pisa, ed è qui che Alessandro D'Ancona assiste al Maggio verso la fine del XIX secolo. La descrizione è utile per introdurre il differente percorso del Maggio nella propaggine meridionale dell'area di diffusione e in particolare a Buti, sede della compagnia più prestigiosa, dalla quale le altre hanno mutuato i caratteri esteriori della messinscena, uso di palco e quinte, ricorso alla sartoria teatrale per i costumi.

In questo paese alle pendici dei Monti Pisani, già nell'Ottocento è presente l'influenza della città e l'iniziativa culturale dei ceti dominanti che trova la sua massima espressione nella locale Accademia dei Riuniti, cui si deve la decisione di far costruire un teatro, l'attuale Francesco di Bartolo, inaugurato nel 1843. In quegli stessi anni, a Buti, vive Pietro Frediani, probabilmente il più noto fra gli autori del Maggio, la cui autorità già all'epoca era indiscussa. Frediani guarda con sospetto il nuovo teatro: “[i signori] se hanno fatto tante ‘cose belle’ ed opere meritevoli, hanno però voluto spender così gran somma in sì gran male/perché non far piuttosto un ospedale?”<sup>5</sup>.

La compresenza del teatro dei signori e della locale compagnia del Maggio, fa sì che quest'ultima, forse per emulazione, si doti di una sede stabile, uno stanzone presso il Ponte dello Spedale, provvisto di un palcoscenico. L'adozione dei modi rappresentativi della scena all'italiana post rinascimentale e l'autorevolezza del poeta ufficiale

<sup>4</sup> A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891, II, pp. 269-270.

<sup>5</sup> F. Franceschini, *Maggio popolare e teatro dei signori nella comunità di Buti*, in *Materiali del Convegno rassegna. Forme di spettacolo della tradizione popolare toscana e cultura moderna* (Montepulciano, 21-24 Novembre 1974), Firenze, Valecchi, 1978, p. 193. Per il teatro dei Maggi a Buti, si vedano i numerosi contributi di F. Franceschini.

fanno sì che per Buti la vicenda legata al Maggio sia in parte differente rispetto alle compagnie della Valle del Serchio e della fascia appenninica. A partire dagli anni Settanta del Novecento, il contatto fra la locale Compagnia con esperienze cinematografiche e teatrali di altro impianto contribuiscono al perdurare nel tempo dell'unicità dell'esperienza butese che si profila quale vero e proprio laboratorio.

Fu che venne il Benvenuti e volle fare questa Medea, fece un film, ci portò in Francia e da lì rinacque la passione. Lui venne a fare una gita e sentì cantare sugli ulivi Farnaspe, allora s'avvicina e gli domanda che cantava. "Canto le ottave e canto il Maggio". "E cos'è il Maggio si mise a spiegarglielo: dopo qualche giorno telefonò a me: Lui voleva fare la testimonianza della fine del Maggio del passato, la morte del Maggio, infatti scelse anche tutti personaggi vecchi, io ero fra i più giovani, avevo 43 anni<sup>6</sup>.

Dalla testimonianza di una fine annunciata alla rinascita della passione che gli attori butesi riservano anche all'esperienza teatrale in senso più ampio, quando iniziano a collaborare con il Centro per la sperimentazione e ricerca teatrale di Pontedera<sup>7</sup> e successivamente con Jean- Marie Straub.

Sacro (la tradizione) e profano (cinema e teatro di sperimentazione) non hanno dato vita a ibridi pasticciati, come da alcuni temuto; gli spettacoli realizzati sono frutto di un incontro ed hanno vita propria, tanto che la Compagnia di Buti continua a rappresentare il Maggio secondo moduli tradizionali e contemporaneamente interpreta i nuovi spettacoli. Ogni incontro di necessità produce una qualche contaminazione; in questo caso il lascito si è tradotto in un'accresciuta consapevolezza circa il fare teatro che permette agli attori di lavorare secondo registri multipli.

In altro modo anche alcune delle Compagnie emiliane, in particolare Asta e Costabona (RE), hanno compiuto percorsi di apertura verso collaborazioni teatrali non strettamente tradizionali, ma per le esse esiste anche un forte legame identitario con il territorio che si esprime, non a caso, attraverso l'uso generalizzato del dialetto e di una forte coscienza di sé che in Garfagnana si fa fatica a trovare. Non certo nelle parole, ma nella sostanza; ciò che in Emilia è palpabile,

<sup>6</sup> Buti 15.05.2002, Teatro Francesco di Bartolo. Da un'intervista (inedita) di Nello Landi a Maura Graziani che ringrazio. Nello Landi è autore e interprete, nonché poeta improvvisatore. Farnaspe, Fernando Bernardini uno degli attori storici della Compagnia del Maggio Pietro Frediani di Buti. *Medea. Un maggio di Pietro Frediani* è un film di Paolo Benvenuti del 1972.

<sup>7</sup> Il CRST nasce nel 1974; gli spettacoli realizzati con la Compagnia del Maggio sono firmati da Paolo Billi e Dario Marconcini.

superato il confine, diventa etereo.

Gli anni settanta del Novecento sono stati forse i più critici per il teatro di tradizione; dopo l'immediata emigrazione post bellica, è proprio in questo decennio che si assiste a un secondo importante momento di abbandono delle realtà montane a favore della piana che si andava industrializzando. Si tratta di un'emigrazione per certi aspetti più dolorosa della precedente, nonostante il viaggio sia più breve. Non si parte più in gruppi numerosi con in mente un progetto e la condivisione delle speranze; ora sono singoli nuclei familiari che fanno le valigie nell'arco di pochi giorni, ognuno per proprio conto. Se ne vanno uomini e donne che sicuramente per ragioni economiche, ma non solo, rifiutano un rapporto con la terra e con tutto ciò che quel mondo comporta. Gli anni che vanno dal 1955 al 1975 rappresentano una sorta di vuoto, di disgregazione e di abbandono del territorio, di dismissione di ogni attività connessa con l'agricoltura e tra gli effetti, non certo secondari, vedono diradarsi e immiserirsi le occasioni di cerimonialità collettiva.

Il decennio successivo segna il riesplodere di questo teatro in virtù di interventi esterni; per Buti con la presenza di registi importanti, per il territorio della provincia di Lucca con l'attività di studio e ricerca di Gastone Venturelli che prima per proprio conto e, successivamente, con il centro lucchese che dirige ripercorre l'intero territorio sulla scorta degli studi precedenti<sup>8</sup>.

Paolo Toschi, nel 1955, sottolineava, ne *Le Origini*<sup>9</sup>, il primato della Toscana per la presenza di numerose forme di teatro tradizionale, ma già nel 1895 Giovanni Giannini, nel suo *Teatro popolare lucchese*<sup>10</sup>, aveva stilato un elenco assai esaustivo per il territorio della provincia di Lucca comprendendovi " i Maggi, le Befanate, le Zingaresche, i Contrasti, i Testamenti e i Bruscelli". Mancano all' appello la Buffonata<sup>11</sup>, citata da D'Ancona, che la dà per estinta già a quella data, e il *Gelindo*<sup>12</sup> che inve-

<sup>8</sup> Centro per la ricerca, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari della Provincia di Lucca.

<sup>9</sup> P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955.

<sup>10</sup> G. Giannini, *Teatro popolare lucchese*, Torino-Palermo, Carlo Clausen, 1895.

<sup>11</sup> La *Buffonata* è uno spettacolo comico che appartiene alla famiglia del teatro per il tempo di Carnevale, di cui condivide metrica e temi. Unica eccezione tutti gli attori indossano una maschera, mentre negli altri casi tale uso pertiene soltanto al diavolo o a qualche animale fantastico quando presenti, ovvero ai personaggi non umani. Si veda G. Venturelli, *Qualche precisazione sul teatro popolare di tradizione folclorica*, in: *Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare*, Atti del VI Convegno di Studio (Centro di studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, Viterbo, 27-31 Maggio 1981), Viterbo, 1982, pp. 371-407.

<sup>12</sup> Il *Gelindo*, dramma sacro per la Natività, di provenienza piemontese, con buona pro-

ce Venturelli riesce a documentare. La Buffonata a Palagnana, paese della Versilia Storica e il Gelindo a Limano, piccolo centro dell'Appennino al confine con la Provincia di Pistoia. Attestazioni "singole" o se si vuole "sopravvivenze" di cui poteva non esser giunta notizia né a Toschi, né al Giannini, sebbene quest'ultimo operasse e visse poco lontano.

Questa la fotografia, limitatamente alle forme espressive presenti su un territorio altrettanto limitato, quale è quello della provincia di Lucca, intorno alla fine degli anni '70, dove l'unica assenza è il *Sega la vecchia*, la cui area d'elezione è spostata più a sud. Quando Venturelli inizia la sua ricerca ha di fronte a sé un terreno "vergine" dove le varie comunità allestiscono gli spettacoli all'interno di una rigida scansione calendariale, in completa e assoluta autonomia, ed è così che anch'io l'ho visto. Gli orrori della guerra cominciavano a trascolorare, il massiccio fenomeno migratorio che aveva svuotato i paesi rallentava e chi era rimasto riprendeva la consuetudine del fare teatro; alla richiesta del perché lo facessero, seguiva sempre la stessa disarmante risposta: "s'è sempre fatto", mostrando meraviglia di fronte a tale sciocca domanda.

Sulla scorta di un dibattito non sopito e spesso non esente da certo malizioso carattere, ci possiamo chiedere: quanto avveniva più o meno mezzo secolo fa, appartiene al dominio dell'autentico o a quello della riproposta? Il presupposto è che "non esiste verginità"; l'autenticità che si sovrappone all'incontaminazione è un falso mito di ascendenza romantica sul quale, per gran tempo, una parte del mondo degli studi ha fatto leva utilizzando la categoria dell'arcaicità. Magari possiamo interrogarci sul perché di tale utilizzo; tolta l'imperizia, resta il forte sapore evocativo al cui fascino era difficile sottrarsi. L'equivalenza arcaico/ autentico ha subito una perdita di senso, giacché l'antico o arcaico è un tempo relativo.

Se a buon diritto si può parlare di arcaicità per forme linguistiche o letterarie, che stanno all'interno di un sistema che permette una conservazione sostanzialmente inalterata, maggiori difficoltà si presentano quando ci si sposta entro un contesto dove la trasmissione, per sua natura, non esige, né consente altrettanta inalterabilità. A

bilità è arrivato in Toscana in una versione a stampa, di quelle da poco prezzo vendute nei mercati e nelle fiere. Nel tragitto si è persa la messa in scena e si è conservato in forma oratoriale. Si vedano: C. Nigra, D.Orsi, *Il Natale in Canavese*, Torino-Roma, Roux, 1894; R. Renier, *Il 'Gelindo', dramma sacro piemontese della Nascita di Cristo*, Torino, Clausen, 1896; *La 'Cantanta di Gelindo', secondo il testo adottato dalla Compagnia di Limano*, a cura di G. Venturelli, Provincia di Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari, Quaderno 56, 1982; R. Leydi, *Gelindo ritorna: Natale in Piemonte*, s.l., Omega Edizioni, 2001.

questo va aggiunto che la scienza folklorica ha un secolo e mezzo di storia, che ancor più breve è la pratica della rilevazione etnografica modernamente intesa, che il mondo che chiamiamo popolare è talvolta meno conservatore di quanto non sia quello della tradizione colta e che quel “popolo” ha subito una profonda trasformazione nella sua composizione sociale e culturale.

A proposito del teatro di tradizione ho volutamente usato la divisione in generi proposta da D’Ancona, Giannini, Toschi, quella che potremmo definire “classica”; del resto non erano storici del teatro, ma letterati e dunque la loro attenzione era tutta rivolta al testo scritto, solo successivamente la teoresi ha ampliato la nozione di teatro. Utilizzo volutamente anche questo limite perché ritengo abbia una sua significatività: in un mondo dominato dall’oralità (meno estesa di quanto comunemente si pensi) il testo teatrale si tramanda attraverso la scrittura; non solo, è una scrittura altamente codificata. Non si tratta di canovacci che lasciano spazio all’improvvisazione (fatta eccezione per il *Sega la vecchia* dove essa è talvolta presente in misura variabile), ma di testi finiti in ogni loro parte, comprensivi delle battute da recitare e/o cantare, dell’attribuzione precisa ai personaggi, delle indicazioni di regia che registrano i cambi di scena, dei suggerimenti all’attore sui modi di esecuzione. Il teatro per Carnevale, aldilà dell’ampia campionatura nominalistica, per come lo si conosce attraverso i copioni di cui si ha disponibilità, presenta analogia di forma metrica e di contenuti, mentre il tono generale rimanda con qualche suggestione alla Commedia dell’Arte<sup>13</sup> (può essere indicativo il raffronto con i nomi dei personaggi); quello dei Maggi, invece, presenta più di una parentela con il Melodramma. Forme colte decadute nel dominio del popolare, come spesso si è scritto? Personalmente non concordo con l’assertività del verbo: laddove la scrittura invade anche il terreno dei meno colti, la circolazione dovuta alla stampa permette che questa letteratura teatrale, così come la *Commedia* o il *Furioso*, valichino i confini di quel pubblico alfabetizzato cui in origine sono destinati. Quel pubblico, poi, per assonanza di gusto sceglie nell’ampia produzione letteraria ciò che meglio lo rappresenta, rielabora in autonomia, vi aggiunge elementi che gli sono cari, come portare un albero frondoso sulla scena, che noi sappiamo essere un elemento rituale, ma di cui si è ovviamente persa memoria del senso, e costruisce il suo teatro.

È un teatro in cui la materialità si realizza attraverso le scelte, le aggregazioni, l’agire condiviso e la costruzione/proposta di un proprio

<sup>13</sup> Del Bruscello e della Zingaresca possiamo collocare le origini entro la senese Accademia dei Rozzi.

modello assai autonomo rispetto a quelli da cui ha raccolto inizialmente la suggestione, anche perché probabilmente soltanto un numero esiguo di questi agenti deve aver avuto l'opportunità di frequentare un teatro lirico. Ma qualcuno sì, forse il medico o il farmacista del paese che ha collettivizzato la sua esperienza attraverso il racconto e ha permesso a molti di immaginare.

Gli anni Ottanta del XX secolo sono quelli in cui la ricerca diventa più intensa, che segnano la nascita di una programmazione su scala regionale, che vedono il coinvolgimento degli enti locali nel segno della fondazione di nuove politiche culturali; non si declinava ancora il patrimonio, ma di fatto si ponevano le basi di un'azione patrimoniale. Una ripresa disordinata, qualche volta disorientata, dove per gli studiosi vengono in primo luogo le istanze conoscitive e per gli amministratori prevalgono obiettivi rivolti al consumo e alla valenza turistica.

Le politiche culturali allora attivate sui territori si sposarono con la ricerca scientifica che ne fu in qualche modo supportata economicamente, con la pretesa, in cambio, di una restituzione pubblica che potesse assicurare loro buona visibilità. Gli studiosi finirono per vestire anche i panni degli organizzatori culturali e una parte di quel lavoro di scavo e ricerca venne convogliato nell'allestimento di momenti spettacolari; le parole che allora segnarono il percorso furono raccolta, studio, valorizzazione e in particolare quest'ultima alludeva a un possibile utilizzo performativo rivolto a un pubblico sempre più numeroso e poliedrico. Con la Convenzione UNESCO del 2003 (*The Convention for Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*), l'attenzione si sposta decisamente sulla salvaguardia; è imperativa la salvezza del bene immateriale da attuare con un lavoro di recupero di dati e testimonianze che dovranno essere schedate, archiviate e possibilmente rese fruibili attraverso il *web*, affinché i patrimoni locali siano condivisi; ma vi è anche l'auspicio che le comunità detentrici continuino, nel solco della loro tradizione e della loro storia, a preservarne la vita, impegnando moralmente chi quei prodotti cerca e studia a individuare vie e soluzioni perché ciò sia reso possibile.

L'istanza si mescola e confonde con analoga e se possibile più forte richiesta dal basso. Comunità e territori, intesi come istituzioni locali e associative, da tempo hanno smesso di porsi come riserva di etnografie a disposizione degli studiosi che pongono quesiti, oggi hanno voglia di intervenire e di profilarsi quali attori comprimari. Si è instaurato un modo nuovo di vedere l'urgenza, prima sentimento nutrito dai soli studiosi, oggi condiviso dalle comunità locali che, fino a qui, alla morte progressiva delle loro pratiche culturali riservavano parole di generico compianto percorse da nostalgia, nella confusa



sensazione data dalla perdita, dal tempo che fu, dal rimpianto degli anni giovanili. Oggi, invece, ne reclamano la vita e la vitalità da raggiungere con ogni mezzo possibile: sponsor economici, passaggi mediatici, coinvolgimento di amministratori, studiosi e politici che ne possano supportare la causa, nonché delegando all' Istituzione scolastica un ruolo di supplenza per sopperire a quanto la comunità, da sola, non è più in grado di garantire. Si auspica dunque che la trasmissione della propria eredità culturale, per curioso contrappasso, sia affidata all' istituzione che per lungo tempo ha rifiutato, osteggiato e perfino negato, all'interno dei propri spazi, il diritto all'esistenza delle espressioni di una cultura popolarmente e subalternamente connotata.

Raccogliere, schedare, registrare, filmare, costruire banche dati, costruire siti web, rendere tutto fruibile a tutti e poco importa se in modo più o meno organizzato, filtrato, spiegato. Ormai con un colpo di *mouse* si trova quasi tutto. Peccato, però, che si tratti di una falsa democrazia e di una falsa idea di condivisione e possibilità di accesso a un sapere più democraticamente diffuso.

L'idea è ovviamente nobile, ma ci si scontra quotidianamente con una serie di difficoltà, stando in Italia, anzitutto economiche. Per far ciò servono risorse che, o non ci sono, o sono inadeguate; la via per procurarsi denari passa dai progetti europei, da quelli attivati da Enti locali o fondazioni bancarie e così via. Quando si partecipa a qualche chiamata (*call* nel linguaggio corrente) si resta assai attoniti, anzitutto perché alla lista di infiniti verbali poco sopra ricordata, studiare non è voce riportata. Si costituiscono gruppi di lavoro, si coinvolgono giovani studiosi, si esauriscono i denari e, al giro successivo, gli attori sono cambiati; oppure si cambia progetto e pazienza se quello precedente è rimasto a metà perché non rifinanziato. Anche i siti web, se non curati, hanno una durata limitata nel tempo.

Non sempre è così, ma assai frequentemente succede, con frustrazione da parte di tutti. So di esprimere una valutazione impopolare, del resto anch'io partecipo ai progetti e, probabilmente, ho dato sfogo a una personale frustrazione.

Ma quel che mi lascia più perplessa sono modi e principi di questa surmoderna patrimonializzazione: non avevamo lanciato strali contro la furia classificatoria di marca positivista? La differenza è davvero, a conti fatti, così sensibile? E soprattutto, per il teatro del Maggio, tutte le azioni nel segno della patrimonializzazione che fin qui si sono susseguite, a che cosa hanno condotto? I Maggi sono stati rappresentati (stando alle fonti bibliografiche) con continuità dalla metà dell'Ottocento su tutta l'area interessata e il bilancio, oggi, appare deludente

se, come ormai sembra profilarsi da qualche anno, su una porzione di quel territorio, segnatamente la Garfagnana e la Lunigiana, opera ormai una sola Compagnia; ad ogni modo l'esiguità non è ancora condizione sufficiente per certificarne la morte, dal momento che questo teatro, da sempre, è soggetto a un andamento carsico.

Resta da prendere in considerazione quale sia oggi la vita per questi prodotti assai volatili, un tempo folklorici, adesso beni culturali patrimonializzabili. Essi sono espressione della cultura detta popolare, agita e per lo più autogestita da piccoli gruppi in piccole comunità, migrata in contesti più ampi che prevedono l'aggiungersi di altri attori sociali, siano essi studiosi o rappresentanti, a vario titolo, delle istituzioni territoriali o sovranazionali, ma conservano ancora intatto il senso di essere una proposta e non una riproposta. Un dato forse sottovalutato e da ripensare se davvero si vorrà dare l'avvio a una concreta politica tesa a partecipare alla loro salvezza.

I capitoli di questo libro riprendono saggi scritti e pubblicati in momenti e per occasioni diverse. Vengono qui riproposti mantenendo i titoli originali e rispettando i criteri editoriali, tanto nei riferimenti bibliografici, quanto nelle citazioni interne e nelle note a piè pagina, dell'originaria edizione. I contenuti sono stati in più punti rivisti e modificati.

1. *Inventario della raccolta di Maggi di Gastone Venturelli*, Pisa, ETS, 2002.
2. *I Maggi drammatici. Roncisvalle di Romolo Fioroni*, in *Eroi della poesia epica nel tardo Cinque-Seicento*, Atti del XXVII Convegno Internazionale (Centro studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma 18-21 Settembre 2003), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma, Edizioni Torre D' Orfeo, 2004, pp. 275-287.
3. *"Higbury bore me. Richmond and Kew/ undid me": La Pia de' Tolomei nelle scritture popolari*, in «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti. Rivista di Storia-Lettere e Arti», (2008), 75, pp. 533-549.
4. *La zingaresca popolare*, in «Annali Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo», nuova Serie, IX (2008), pp. 311-333.
5. *"Freddo vento, orrido verno". Note su una Sacra Rappresentazione della Natività e della Strage degli innocenti*, in «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti. Rivista di Storia-Lettere e Arti», (2010), 77, pp. 11-32.
6. *In ricordo di Romolo Fioroni*, in «Il Cantastorie», Terza serie, XLVIII (2010), 77, pp. 31-34.
7. *Etnografia sul teatro dei Maggi. Un bilancio degli ultimi 30 anni*, in *Progetto INCONTRO, Materiali di ricerca e analisi*, a cura di D. Caocci, I. Macchiarella, Nuoro, Edizioni ISRE, 2011, pp. 440-461.

## I MAGGI DELLA RACCOLTA VENTURELLI<sup>1</sup>

Raccolta e non fondo o archivio, perché l'ingente *corpus* di materiali che vi sono contenuti non ne possiede le caratteristiche di organizzazione e sistematicità, né la titolarità giuridica. I documenti che compongono la raccolta Venturelli<sup>2</sup> sono il risultato della sua attività di ricerca che si è protratta per oltre un trentennio, le prime inchieste risalgono infatti al 1963, e conclusa con la prematura scomparsa. La parziale e sommaria inventariazione dei materiali permette soltanto una stima approssimativa; circa 1000 ore di registrazioni audio su supporto analogico, circa 100 ore di riprese in VHS, qualche migliaio di immagini (diapositive e stampe); circa 400 copioni di testi relativi al teatro popolare, oltre a documenti cartacei in larga parte relativi al canto di questua.

Area d'elezione per le sue ricerche è stata la Toscana e in particolar modo il territorio comprendente le province di Lucca (in primo luogo la Garfagnana), Massa e Pistoia, ma anche ampie porzioni di quello appenninico nelle province di Reggio Emilia e Modena; in un secondo tempo Pisa, Firenze, Prato, alcune zone dell'aretino, del senese e del grossetano. Durante gli anni dell'insegnamento a Urbino, Venturelli aveva poi esteso le indagini alle province di Ascoli Piceno e Macerata.

Fra i documenti cartacei, un'ampia porzione è rappresentata dai copioni relativi al Maggio che sono contenuti in 33 scatole ognuna delle quali contrassegnata sul dorso da una sigla: Tm= teatro maggio, Tmr = teatro maggio religioso, Tsr = teatro sacra rappresentazione e da un numero progressivo; composta la tipologia: manoscritti, fotocopie<sup>3</sup>, stampe<sup>3</sup>.

La sua attenzione verso il Maggio drammatico ha origine all'inizio degli anni Sessanta e coincide con l'avvio della raccolta di cui egli stesso ha narrato l'atto di nascita nella *Prefazione* del suo ultimo

<sup>1</sup> D'ora innanzi segnalata con la sigla RV.

<sup>2</sup> Gastone Venturelli, 1942-1995.

<sup>3</sup> Vd. M. E. Giusti, *Inventario della raccolta di maggi di Gastone Venturelli*, Pisa, ETS, 2002.

lavoro<sup>4</sup>. Nel rapporto fra Venturelli e il Maggio ci sono almeno due date di rilievo. La prima è il 1974, quando il *Re Filippo d'Egitto* della Compagnia di Càsatico<sup>5</sup> fu rappresentato a Urbino, ospitato dalla locale Università, dove egli insegnava Storia delle tradizioni popolari. Per quell'occasione fu pubblicata l'edizione del testo rappresentato<sup>6</sup> ed è proprio nelle pagine introduttive che troviamo la prima notizia della già avviata collezione.

Ho iniziato da tempo uno spoglio sistematico dei manoscritti raccolti (circa 100 nella sola provincia di Lucca, ma un'indagine capillare, villaggio per villaggio, potrà certo farne aumentare il numero) e da anni conduco inchieste un po' dovunque nella zona dei *Maggi*, alla ricerca delle testimonianze ancora reperibili<sup>7</sup>.

Il secondo, importante momento, è dato dal convegno rassegna «Il Maggio Drammatico nell'area Tosco-Emiliana» svoltosi a Buti, in provincia di Pisa, nel maggio 1978<sup>8</sup>. Il 1978 segna una frattura all'interno della tradizione del Maggio e apre una nuova stagione che sarà

<sup>4</sup> G. Venturelli, *La gallina della nonna Gemma. Lo straordinario repertorio di una narratrice italiana*, Vigevano, 1994, p. 7.

<sup>5</sup> Frazione del comune di Camporgiano (LU).

<sup>6</sup> *Re Filippo d'Egitto. Maggio epico Garfagnino*, a cura di G. Venturelli, Urbino, 1974. È la prima volta che si pubblica l'edizione critica del testo di un Maggio, se si eccettuano i lavori di Fontana e Baroni che però non indicano i criteri a cui si sono ispirati. S. Fontana, *Il Maggio*, Firenze, 1964 (1 ed. Motta di Livenza 1929); L. Baroni, *I Maggi*, Pisa, 1954. Ma è anche, se non la prima, fra le prime edizioni a stampa successive a quelle ottocentesche e primo novecentesche delle tipografie Sborgi di Volterra, Carrara e Baroni di Lucca, Salani di Firenze. Soltanto per le opere editte da Sborgi esiste una bibliografia pressoché completa. G. Giannini, *Bibliografia dei Maggi della tipografia Sborgi di Volterra*, in «Rassegna volterrana», II (1925), pp. 141-168.

<sup>7</sup> *Re Filippo d'Egitto*, cit., p. 21, n. 2.

<sup>8</sup> Di quel convegno non sono stati pubblicati gli Atti; alcune informazioni sono comunque reperibili nel volume di A. Barsotti, *Il Teatro dei "Maggi" in Toscana*, Roma, 1983. Furono però editi, e raccolti in un cofanetto, i testi degli spettacoli presenti alla Rassegna: *Maggio tragico. Antonio Foscarini. Di Pietro Frediani*. Secondo il testo adottato dalla Compagnia del Maggio P. Frediani di Buti, a cura di F. Franceschini; *Maggio di Santa Flavia*. Secondo il testo cantato dalla Compagnia di Partigliano (LU); *La caduta di Rodi. Maggio garfagnino di Giuseppe Colielli*. Secondo il testo adottato dai Maggianti di Vagli di Sopra – Roggio (LU), entrambi a cura di D. Menchelli; *Maggio la Pia de' Tolomei*. Secondo il testo adottato dai maggianti di Loppia – Filecchio – Pian di Coreglia (LU); *Maggio epico. La Gerusalemme liberata*. Secondo il testo adottato dalla Compagnia di Pieve S. Lorenzo – Regnano (LU – MS); *Maggio Epico. I figli della foresta di Romolo Fioroni*. Secondo il testo adottato dalla Compagnia del Maggio Costabonese. Costabona (RE), curati da G. Venturelli. Tutti i testi sono stati editi a Pisa nel 1979.

fortemente caratterizzata da una duplice eredità rispetto alla organizzazione degli spettacoli e alla riproduzione dei testi.

Se durante il XX secolo per la sola provincia di Lucca sono ben 115 le località in cui sono stati rappresentati Maggi<sup>9</sup> è però vero che dopo il secondo conflitto mondiale questo teatro ha subito un inevitabile declino<sup>10</sup> per oltre un trentennio fino alla sua «resurrezione» alla soglia degli anni Ottanta. Sulla scia del successo butese cresce intorno al Maggio un rinnovato interesse che vede coinvolti, oltre ovviamente alle compagnie, studiosi e amministrazioni locali.<sup>11</sup> Il 1978 è poi l'anno di nascita del «Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari della provincia di Lucca»,<sup>12</sup> che Venturelli dirigerà fino al 1985, e che già in quella stessa estate organizza la prima rassegna nazionale del Maggio drammatico secondo una formula che ricalcava quella butese: tutte le compagnie dovevano esibirsi almeno una volta in uno stesso luogo ed ogni spettacolo previsto godeva del supporto della stampa del testo da rappresentare.<sup>13</sup>

I copioni della RV, così come sono attualmente conservati, permettono di leggere il formarsi della collezione attraverso il tempo e di cogliere tutta una serie di mutamenti che si sono prodotti. Variano

<sup>9</sup> *Re Filippo d'Egitto*, cit.; per l'aggiornamento di quel primo dato si veda G. Venturelli, *Le aree del Maggio*, in *Il Maggio Drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, a cura di T. Magrini, Bologna, 1992, p. 104, n. 4.

<sup>10</sup> Il Maggio ha condiviso lo stesso destino di altri prodotti culturali tradizionali. Molteplici ne sono le ragioni, oggetto, negli ultimi venti anni, di numerosi studi. Tra i tanti si rimanda per una attenta analisi a G. L. Beccaria, *Le forme della lontananza. Poesia del novecento, romanzo, fiabe, canto. Le strutture 'forti' della letteratura colta e popolare*, Milano, 1988.

<sup>11</sup> A. M. Cirese, *Cultura egemonica e cultura subalterna; modi e forme dell'espressione popolare*, in *Teatro popolare e cultura moderna*, a cura del Teatro regionale toscano, Firenze, 1978, pp. 85-100.

<sup>12</sup> D'ora innanzi segnalato con la sigla CTP.

<sup>13</sup> La Rassegna Nazionale del Maggio drammatico è giunta alla sua ventunesima edizione nell'estate 1999. La formula originaria prevedeva che le compagnie, durante la loro stagione di spettacoli, fossero presenti, a turno, a Gragnanella – una frazione del comune di Castelnuovo Garfagnana – dove, nella radura di una selva, e quindi in un luogo «per-tinente», sorta di anfiteatro naturale, venne allestito il primo «teatro stabile» del Maggio. Il Centro lucchese provvedeva poi alla stampa e alla diffusione del programma. Non si è comunque trattato di un fenomeno di folk revival; ad eccezione del «passaggio obbligatorio» a Gragnanella, le compagnie hanno sempre organizzato i loro spettacoli nei tempi, nei luoghi e nei modi dettati dalla tradizione. Notizie esaurienti sulla attività della compagnie in Venturelli, *Le aree del Maggio*, cit., pp. 41-128. Dalla seconda metà degli anni Ottanta, con analoghi criteri hanno organizzato rassegne locali anche i comuni di Buti (PI), Antona (MS), Piazza al Serchio (LU), Villa Minozzo (RE).

i supporti cartacei utilizzati dagli estensori: quaderni a righe o a quadretti di uso scolastico, da quelli con copertina nera e dorso rosso a quelli con immagini policrome e copertina plastificata dei nostri giorni; materiali di recupero come per esempio Tm. 13,237 redatto su un fascicolo della Commissione Censuaria del Comune di Vergemoli<sup>14</sup>; foglietti di varie dimensioni malamente cuciti assieme; fascicoli dattiloscritti su fogli ordinari in formato A4; fogli a modulo continuo. Analoga variazione investe anche la tecnica di scrittura, dalla stilografica alla penna a sfera, alla macchina da scrivere, alla video scrittura e, varia poi, a seconda della necessità del numero di copie, il modo per ottenerle: carta carbone, ciclostile, fotocopia e, infine, stampa.

Nel corso degli anni ci si accorge che è mutata anche la considerazione di questi manufatti e se agli albori della sua ricerca Venturelli ha ottenuto con facilità i copioni originali, con il trascorrere del tempo aumenta il numero delle riproduzioni fotostatiche, mentre gli originali sono rimasti custoditi nelle case.

[...] manoscritti su umili quaderni da scuola elementare, ricopiati con lunga fatica e talora con molti errori di ortografia, continuano a circolare fra le mani dei popolani che li leggono con riverenza, li conservano gelosamente fra le cose più care, talora ne cantano qualche stanza nelle veglie invernali. Ma non sempre è così: spesso questi quaderni sdrucciati sono andati perduti o, se ancora conservati, giacciono dimenticati nelle soffitte.”<sup>15</sup>

Regalare copie anziché originali è segno certo di una mutata consapevolezza nei confronti del prodotto della propria cultura, ma in questo caso essa si traduce in un caparbio attaccamento all'oggetto. Non v'è difatti alcuna remora per un informatore a narrare, cantare, ripetere, finché il canale è quello dell'oralità, quanto conosce: fiaba, canto, brano di Maggio, formula o preghiera, né si duole, ma anzi spesso si sente gratificato, se quel suo patrimonio viene catturato da una registrazione. Il povero quadernetto, privo di alcun valore venale, quasi fosse più importante di ciò che contiene, genera invece un atteggiamento quasi feticistico, a Tm.4,62<sup>16</sup> è allegato un cartoncino

<sup>14</sup> Oggi provincia di Lucca allora, 1887, provincia di Massa-Carrara.

<sup>15</sup> *Re Filippo d'Egitto*, cit., p. 20.

<sup>16</sup> Quaderno scolastico, ms., *Maggio della creazione del mondo di Adamo e Eva*, senza data, né indicazione di luogo. *pefana* è da intendere *befana*, nome con il quale si designa la Sacra rappresentazione della Natività e della strage degli innocenti.

contenente una nota assai esplicita:

AVVISO. AI MIEI EREDI O A CHI POSSEDERA/ IL MIO carteggio che siano tenuti in casa e no sia data anessuno/come maggi e pefane e altri libbri (...)<sup>17</sup>.

Non credo valga l'obiezione che esso rappresenti il frutto della lunga fatica dello scrivere, fatica tanto più grande in una società scarsamente alfabetizzata, per lo meno non oggi; né, d'altra parte, vale la mancata volontà di diffondere l'opera del proprio ingegno, perché si tratta di un prodotto che può vivere solo in virtù della diffusione e della rielaborazione.

Questa collezione consente di valutare anche tutta un'altra serie di dati strettamente relativi alla trasmissione del testo scritto. Vi troviamo infatti prime stesure, autografe o dattiloscritte, copie che possiamo chiamare di conservazione, rifacimenti di testi antichi<sup>18</sup>, copioni appartenuti a capi maggi che riportano note relative alla realizzazione dello spettacolo, nonché le variazioni apportate fino a poco prima della messa in scena e, successivamente alla introduzione della stampa, le correzioni su di essa, a dimostrazione che ben difficilmente si resiste alla possibilità di rimaneggiare. C'è poi la produzione recente, le redazioni plurime di uno stesso testo spesso accompagnate da note esplicative e dalle riflessioni degli autori.

Il ms. Tm.13,233 è contenuto in un quaderno scolastico che riporta sulla copertina: Manoscritto del Maggio/Re Trieste e Albarosa/Ricopiato nel 1982/Da Tincani Gastone/Piano di Coreglia/Lucca.<sup>19</sup> Tincani non si dichiara autore, ma copiatore, ruolo che non lo esime dall'intervenire sul copione per adattarlo alle esigenze della sua compagnia. A conclusione della stesura del testo poetico scrive una nota in cui dà conto della genealogia scrittoria che si intreccia con quella familiare.

<sup>17</sup> Firmato Olinto Fontana, 1901.

<sup>18</sup> Testi sui quali, oltre agli interventi che alimentano la lunga serie delle varianti, si registra anzitutto l'adozione di una nuova veste metrica con il passaggio dalla quartina alla quintina di ottonari nonché dell'introduzione di un più cospicuo numero di *ottave* e di *ariette*.

<sup>19</sup> Gastone Tincani è stato per alcuni anni interprete e organizzatore della compagnia di Filecchio-Loppia-Piano di Coreglia (LU).

Io Tincani Gastone figlio di Giuseppe e Nipote di Romeo al quale si deve la conservazione di questo maggio che copiarono a sua volta in Vetriano nel 1930 che oggi 8 Dicembre io restituisco per desiderio dello zio Romeo. Per ragioni di praticità ho tolto 21 quartine contrassegnate con asterisco per ritrovare quali sono le sopresse. Ho aggiunto le 2 ottave e le 2 ariette finali perché nel copione dello zio Romeo di Vetriano sono mancanti come sono mancanti le ultime 6 quartine che ho recuperate dallo Zio Tincani Dino Di Fabbri di Vallico che ricorda a memoria. Avendo lui cantato questo maggio nel 1952 ultimo cantato dalla squadra maggianti locali. Questi appunti ho voluto elencarli essendo mia intenzione conservare il manoscritto e lasciarlo nel tempo ai miei tre nipotini che insieme al nonno hanno già cantato nei maggi Genoveffa, Agasta e Leonildo. Perciò a [...] lascio questo manoscritto perché sono sicuro che ne faranno tesoro proseguendo le orme dei bisnonni e nonno Gastone. P.S. per dare modo a [...] di partecipare ho aggiunto 4 quartine per il Paggio. P.S. Debbo aggiungere che il copione uguale a questo esiste anche nella zona di Albiano. Io Tincani Gastone l'ho avuto in mia mano solo un giorno per copiare le 11 quartine del buffone dato che era la sola differenza fra i due manoscritti. So che lo custodisce gelosamente il guardiano di casa Pascoli a Castelvechio località Caprona. Questo per precisione<sup>20</sup>.

Poche parole nelle quali si addensa il senso che Tincani dà alla tradizione, una triplice azione che prevede recupero, consegna, conservazione di testo e supporto, e proprio sull'ultimo di questi passaggi proietta il suo desiderio di continuità.

Nelle tre aree geografiche individuate da Venturelli<sup>21</sup>, in cui il Maggio è ancora vivo e vitale, si rilevano, nell'atteggiamento della compagnia nei confronti del testo, alcune significative differenze. Se l'unicità del caso butese<sup>22</sup> ha fortemente contribuito alla nascita e formazione di una tradizione autoriale e se anche nell'area emiliana, sebbene non abbia conosciuto l'autorità indiscussa di un Pietro Frediani, la visibilità dell'autore ha un suo peso specifico<sup>23</sup> non così è avvenuto,

<sup>20</sup> Trascrizione dall'originale sulla quale non ho operato interventi se non l'omissione dei nomi dei nipoti.

<sup>21</sup> «Una prima area, che chiameremo *pisano-lucchese*, comprende la Val di Lima, la Lucchesia propriamente detta, il territorio dei Monti Pisani. La seconda e più vasta area, che indicheremo come *garfagnino-lunigianese*, comprende il Barghigiano, l'intera Garfagnana e alcune località della provincia di Massa-Carrara. C'è infine l'area *emiliana* che si estende nel territorio montano delle province di Modena e di Reggio Emilia». (Venturelli, *Le aree del Maggio*, cit., p. 45).

<sup>22</sup> Cfr. F. Franceschini, *Maggio popolare e teatro dei signori nella comunità di Buti, in Teatro popolare e cultura moderna*, Firenze, 1978, pp. 188-198 e, dello stesso autore, *Il Maggio drammatico nel Sangiulianese e nel Pisano durante il XIX secolo*, Pisa, 1982.

<sup>23</sup> «La maggior parte dei testi messi in scena dalle compagnie emiliane nel periodo qui preso in esame, è opera di autori noti, spesso ancora viventi; relativamente rare le



241<sup>a</sup>

Re Filippo      Cari figli e spose ancora  
 Il perdono a voi vi chiedo

Unicus      Caro Padre non richiedo  
 Ogni pena ogni dolore.  
 Lo concede, o Dio Signore

242<sup>a</sup>

Re Filippo      Or di nuovo rifaremo  
 Lei te notte in nostra corte  
 O mio Dio che bella sorte  
 Sono in meglio ai miei figlioli  
 Terminati sono i duoli

243<sup>a</sup>

Segue  
 Re Filippo      Da oggi in poi corte bandita  
 Perseguiamo per un mese  
 Ogni villa ogni paese  
 Fida al mondo ogni persona

Buffo      Me ne moglie ne corona

FINE

Poverano di Rive S. Lorenzo  
 12 Marzo 1966

Luigi Venturi

e ancor oggi, sebbene parzialmente avviene, per l'area garfagnino-lunigianese.

Non è importante *da chi* o *per chi* un testo venga prodotto, importante è lo spirito con il quale viene concepito e si attua, ancora più importante è che il popolo vi si riconosca e lo faccia suo. È quanto avviene nel Maggio epico: assai raramente riusciamo a sapere chi è l'autore di un Maggio. Questo perché assai spesso l'autore non pensa nemmeno a firmare il suo manoscritto, o se lo fa, la sua firma non viene tenuta in minima considerazione e presto si dimentica. Infatti quando l'autografo viene ricopiato, il copiatore tralascia la firma dell'autore e mette la propria in fondo al manoscritto. Fa ciò non per farsi credere l'autore del Maggio, ma perché così si usa: si firma colui che ha fatto la notevole fatica di ricopiare – spesso rielaborare – un Maggio intero. C'è da aggiungere che ben raramente un Maggio viene ricopiato così come si trova nel manoscritto precedente: qualsiasi copiatore (sia che ne voglia avere una copia da conservare e da leggere a veglia, sia che si tratti di un *capomaggio* che si adopera per avere il campione con cui suggerisce le parti ai cantori) sempre modifica il testo a suo piacimento. Inserisce stanze da altri Maggi, sopprime intere scene e ne inventa di nuove, rielabora sempre, in modo più o meno cospicuo il testo che ha sottomano. È così che copioni manoscritti dei Maggi sono ricopiati e diffusi. Essi conoscono continue e costanti rielaborazioni. In questo modo un Maggio, nato dall'opera di un solo autore, diventa lentamente opera collettiva, autenticamente popolare e anonima. Tradizione e invenzione procedono di pari passo<sup>24</sup>.

I materiali conservati nella RV offrono ampi riscontri rispetto a questo modo di procedere e a quanto si evince dalle notizie riportate sui testi vanno senz'altro aggiunte le testimonianze orali raccolte da Venturelli e da me durante le numerose interviste con i maggianti<sup>25</sup>. In

rappresentazioni di Maggi antichi e anonimi. C'è subito da precisare però che in Emilia il nome dell'autore si conserva assai più facilmente che in Toscana, e questo perché anche fra il popolo è diffusa una certa coscienza della proprietà letteraria. (Venturelli, *Le aree del Maggio*, cit., p. 84). Nel linguaggio comune in presenza di più spettacoli in contemporanea in area garfagnino-lunigianese si è soliti indicare la propria scelta attraverso il titolo dell'opera o della compagnia che lo rappresenta, mentre in area emiliana, di solito, lo si fa indicando l'autore.

<sup>24</sup> Venturelli, *Il Maggio epico fra tradizione e invenzione*, in *Teatro popolare e cultura moderna*, cit., pp. 126-127.

<sup>25</sup> I documenti sonori sono conservati nella nastroteca della RV.

accordo con la tradizione, numerosi sono i casi in cui ci troviamo in presenza di un nome, senza ulteriori specificazione, al quale spesso si aggiunge la data di composizione e l'indicazione della provenienza. In tale situazione è oltremodo difficile, in prima istanza, poter stabilire se si tratti dell'autore, ovvero di colui che ha creato il testo, oppure di un copiatore o rielaboratore; a ciò si aggiunga inoltre che non infrequenti sono i copioni che non riportano alcuna notizia.

Se anche in fondo ad un manoscritto troviamo una firma e una data, è probabilissimo che esse appartengano al copiatore e all'epoca della copia. E nessun copiatore sente l'esigenza di specificare il nome dell'autore (che molto spesso, del resto, ignora), né l'entità delle modifiche apportate, perché in nessuno c'è la coscienza della proprietà letteraria, ma in tutti vige la più ampia libertà di intervento: chiunque sia inserito nella tradizione e dunque non copi un Maggio con scrupolo filologico, non ha certo coscienza dell'arbitrarietà di un simile procedimento<sup>26</sup>.

La sicura attribuzione, il rinvenimento dell'originale dal quale tutti gli altri hanno tratto copia è dunque operazione non sempre possibile e, all'interno dell'ambiente culturale che produce e fruisce questi testi, per lungo tratto, non se ne è sentita nemmeno la necessità<sup>27</sup>. I testi del Maggio stanno fra l'oralità e la scrittura con netta prevalenza della seconda sulla prima, perché il testo nasce come parola scritta, ma su ognuno di essi l'oralità esercita un'azione importante che, percorrendo il cammino a ritroso, si concretizza attraverso le microvarianti che ogni attore-cantore introduce volontariamente o no durante l'esecuzione, livello ultimo della possibilità di variazione sul testo; con l'introduzione, da parte del copista-rielaboratore di interi brani tratti da altre vicende appresi oralmente e dunque memorizzati, prima che possano tradursi nuovamente in parola scritta; con la sanzione collettiva esercitata dalla compagnia e dunque con le ulteriori possibili variazioni che sul testo vengono apportate durante le prove dello spettacolo. Oltre all'intervento sanzionato dalla compagnia,

<sup>26</sup> D. Menchelli, *Problemi di edizione nei testi di Maggio*, in *Teatro popolare e cultura moderna*, cit., p. 216.

<sup>27</sup> Sicuramente ciò vale anzitutto per l'area garfagnino-lunigianese e, sebbene in misura minore anche per le altre aree del Maggio. Temporalmente, poi, vale fino al momento della massiccia introduzione della stampa dei testi, anche se non mancano esempi di segno contrario. Ad esempio, i copioni di Giuseppe Coltelli di Vagli Sopra (LU), prolifico autore e rielaboratore contemporaneo, talvolta non sono firmati.

16  
 ANGELE E dehl non sente amore  
 del nato paroletto  
 che sotto questo tetto  
 illuminando va. Tela

Entrano i pastori

17  
 CURIDONE Dove Alessio, dove mai  
 pascolar potrea l'armento?  
 La burrasca, il freddo vento  
 disseccate per l'erba ormai.  
 NON

18  
 ALESSIO Solo il ciel, mie Curidone,  
 provveder potrà al battime.

CURIDONE Il mio suor quasi di fess  
 in di rigida stagione.

19  
 ALESSIO Per lo prato e per la via  
 vedo sol la brina algenta;  
 quanto a me, rende dolente  
 al mio suor tal vinto tra.

CURIDONE NONDE IN CUIO PRATO E ALENTE  
 QUESA NOSTRA VANTO RIA

20  
 CURIDONE Questa terra orrida e nuda  
 d'ogni fior, si muove il pianto.

ALESSIO Muoverà scricco e urtic  
 quando nasca il re di Giuda.  
 SINCERAN VANTO BIANCANTO  
 CH' C'VE NOSTRO VANTO DI GIUDA  
 SE PUA' NOSTRO VANTO DI GIUDA

21  
 Nostro duol riconsolano  
 se ne disprezza a speme.  
 CURIDONE Or che s'iam, Alessio, insieme,  
 il Messia benediciamo.

22  
 PASTORI Tu devi venire  
 dal seno del Padre,  
 da Vergine Madre,  
 predetto Signor!

23  
 Allora gioire  
 noi tutti vogliamo.  
 Dehl vieni, aspettiamo  
 la Pace, la Pé.

24  
 ALESSIO Or che tace l'aquilone,  
 e in calma ad ogni vento,  
 conduciamo il nostro armento  
 agli paschi, o Curidone.

25  
 PASTORI Andiam pur, secondo il cielo  
 nostri passi alla pastura.  
 ANGELE Non si appressi a queste mura  
 chi non prova il santo zelo.

2. RV., *Sacra rappresentazione della natività e della strage degli innocenti (la Befana)*. Secondo il testo adottato dai cantori di Gorfigliano (Lucca), 1980. Interventi su stampa offset.

poiché si è in presenza di un testo che deve essere rappresentato, il capomaggio compie variazioni in relazione al materiale umano di cui dispone, sottraendo personaggi se non ha abbastanza interpreti, e ciò vale soprattutto per le interpreti femminili che per lo più sono poche; riducendo la parte a un cantore che per limiti di età o vocali non può sostenerla per intero; aggiungendo *ariette* e *ottave*, perché nessuno dei cantanti attori vuol rinunciare alla possibilità di dar sfoggio della propria abilità esecutiva e, naturalmente, nemmeno all'applauso che senza eccezioni verrà tributato. Nel caso in cui l'entità dell'intervento sia particolarmente gravosa, il capomaggio può chiedere all'autore di modificare il suo lavoro, altrimenti procede in piena autonomia.

Sono un grande appassionato del "Maggio". Ho una notevole raccolta di antichi e nuovi testi. Mia moglie Giuly, collabora con me nel trascrivere, verificare, ed a volte modificare rime o versi che possono scenicamente risultare più validi per la trama e per il maggiante che riuscirà a cantare con molta più scioltezza. Mi onoro di essere l'attuale "Campione" della "Compagnia Maggianti di Gorfigliano" ed ho proposto al figlio dell'antico "Gian dal Bozzo" valido componente della Compagnia, di preparare un "Maggio" per la stagione 1987 che riproponesse una delle

antiche trame. Mi è sempre rimasto nel cuore “Leopoldo di Castiglia”. Il Luigi dal Bozzo “LDB” ha accettato (è il nostro ufficiale elaboratore di testi) questa mia proposta di “rifare ex novo il Maggio di cui sopra. Non ha cambiato, essenzialmente la trama ma ha evitato, nella maniera più assoluta di “Copiare”. Questo per creare un nuovo “Maggio” ed in onore al vecchio Grandini, come lui stesso spiega nella prefazione. Intendiamo intitolare questo nuovo “Maggio” “Costanza Di Castiglia”<sup>28</sup>.

Tale prassi, comunemente seguita, talvolta viene anche dichiarata. Sulla copertina di Tm. 12,201 si legge: «Dal manoscritto di / Giuseppe Grandini / detto Fioretto / di Filicaia Garf. / rielaborato<sup>29</sup> dalla Compagnia / Maggianti di Gorfigliano / con il loro / Capo Maggio / Giacomo Tognoli. / nel 1974-975 // ». Segue la firma del Tognoli; Tm. 25,462 elimina anche il capomaggio, sulla prima c. (si tratta della fotocopia di un dattiloscritto) troviamo: «MAGGO / LA FIGLIA del CAPITANO / DI / ROMEO SALA / RIELABORATO / DALLA / COMPAGNIA MAGGISTICA MONTE CUSNA di ASTA nel 1983».

La casistica che i documenti offrono è assai varia. Su uno stesso originale si possono trovare contemporaneamente riportati più nomi, più date, più indicazioni di provenienza. Si vedano per esempio, Tm 1,10; Tm 1,15; Tm 2,21; Tm 13,234; Tm 14,259 o Tsr 17,306, che è fotocopia di un manoscritto, testo del quale sono noti la proprietà dell'originale, la località di reperimento, il nome di chi lo ha fornito a Venturelli, ma non vi è traccia di chi lo abbia redatto, o eventualmente copiato, né alcuna indicazione in merito al luogo e alla data di stesura. Sull'ultima carta, alla fine del testo poetico, con grafia diversa e più recente, si legge: «Prop. Bianchini Ubaldo – Poggio Garf. Passato a Vincenti Antonio – Cogna di Piazza al Serchio //». È presumibile che quel *proprietà* indichi effettivamente l'appartenenza e che magari si tratti di una copia di conservazione, ma è impossibile decidere se il termine non si riferisca piuttosto all'autore o al copiatore-rielaboratore<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Nota allegata a Tm.29,535, firmata Erminio Monelli, Gorfigliano 8 marzo 1986. Campione è il nome con cui è chiamato il suggeritore. Giuseppe Grandini di Filicaia (LU) è stato un importante autore per questo teatro; sua la versione del *Leonildo* cui viene fatto riferimento.

<sup>29</sup> Il termine è mutuato dalla formula che spesso appare su testi a stampa posteriori al 1979. La copia del Tognoli è dunque stata redatta dopo questa data, ma sul copione appare soltanto quella di una precedente stesura. Il Tognoli si premura di informarci sull'anno in cui ha compiuto la rielaborazione, ma non su quello della stesura del ms. Tm. 12,201.

<sup>30</sup> E a testimonianza della tradizione aperta di questi testi che di copie-rielaborazioni

Per converso Tm. 14,243 riporta un solo nome e un'unica indicazione di provenienza: sono identici la grafia e l'inchiostro. Sulla copertina si legge: «Alfezio Giannotti / Gallicano per Eglio / (Lucca)». Ci si potrebbe sentire autorizzati a pensare che quel nome si riferisca all'autore o copiatore-rielaboratore, ma tale possibilità si infrange di fronte alla testimonianza del figlio che non riconosce quella grafia come appartenente al padre.

Possono, infine, presentarsi casi apparentemente paradossali come per Tm. 3,41; a c. 22r leggiamo: «L'Autore Pioli Quintilio 1926» e a c. 22v con grafia più piccola ma identica a quella con cui è redatto il testo «Piolo / Serafino Tacchini / 1934». Si tratta con ogni evidenza di una copia, ma da un appunto di Gastone Venturrelli sappiamo che il Pioli era analfabeta.

L'unica certezza che possediamo è che quando compare un nome femminile<sup>31</sup>, ed è per altro abbastanza raro, si tratta senza alcun dubbio di una copiatrice, giacché salvo due sole eccezioni<sup>32</sup>, non si ha notizia di autrici o anche soltanto di rielaboratrici di testi di Maggiorino, fenomeno che presenta compattamente una tradizione autoriale esclusivamente maschile. Ciò non significa che la componente femminile non abbia un ruolo attivo all'interno di questo teatro<sup>33</sup>; le donne sono anzitutto interpreti, preparano i costumi, tengono la contabilità. «La sera del 6 aprile 1952 cantando / il maggio di Pia per la Chiesa / si è incassato £ 10.330 comprese / £ 400 di elemosina dedicate ad / altra beneficenza / Incasso libero dalle £ 400 £ 9.930. / Spesa / £ 500 Diavoletto / 90 per carta e un quaderno / 500 per Lidia Micchi / 180 un fiasco di vino / totale 1.270 / £ 9.930- / 1.270 / 8.660 / 9.930 /

e varianti si alimenta, posso aggiungere che Tsr 17,306, il 23 Marzo 1992, è passato a Andrea Bertei già capomaggio della compagnia di Piazza al Serchio (LU), noto autore e rielaboratore di testi.

<sup>31</sup> Tm. 1,2; Tm. 2,34; Tm. 3,53; Tm. 3,56; Tm. 3,60; Tm. 13,249; Tm. 17,303; Tm. 17,310; Tm. 25,470.

<sup>32</sup> Negli anni fra le due guerre fu rappresentato in area emiliana *Paris e Vienna* la cui autrice, Maria Teresa Romei Correggi era un'insegnante elementare. Cfr. R. Fioroni, G. Vezzani, *Vengo l'avviso a dare. Appunti per una bibliografia della drammatica popolare*, Reggio Emilia, 1983, p. 69. Nell'estate del 1999 la compagnia Val Dolo (MO-RE) ha messo in scena *La bastarda del Nilo* di Miriam Aravecchia (n. 1959), testo composto in questo stesso anno.

<sup>33</sup> I. Sordi, *I segni del teatro popolare*, in *Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare*, Viterbo, 1981, pp. 111-144; ora, con modifiche, in I. Sordi, *Teatro e rito*, Milano, 1990, pp. 5-32.

Incasso libero da ogni spesa £ 8.660 / consegnate da me a Don / Celestino Moscardini testimonio / Don Turriani parroco di Eglio / Firma / Tognocchi / Lina.»<sup>34</sup>

La storia della tradizione ha così funzionato fino alla fine degli anni Settanta di questo secolo. E proprio il ricorso alla stampa<sup>35</sup> ha costituito l'elemento più fortemente innovativo in ordine ai meccanismi che presiedono la trasmissione, sulla quale non ha tanto influito l'organizzazione dell'annuale rassegna-spettacolo quanto la loro riproduzione. La rinascita ha indubbiamente riportato la voglia di cantare, è aumentato il numero delle compagnie, si è rimessa in moto la produzione di testi in parte dovuta ad autori già conosciuti ma anche a nuovi autori. Il ricorso sistematico della stampa dei testi rappresentati ha introdotto, anche in quest'area, una maggiore e più diffusa coscienza della proprietà letteraria. Nel caso di autori viventi e di testi nuovi, talvolta, ma non sempre, scompare il meccanismo della copia e il passaggio avviene per via diretta dall'originale alla versione stampata. Ovvio che a causa dei tempi non più dilatati il nome non solo non si dilegua, ma anzi, come è normale, compare sulla copertina. Si configura così, anche per l'area garfagnino-lunigianese, la nascita di una tradizione autoriale simile a quella già presente in area emiliana.

La situazione tipo che vede il passaggio di un copione dall'autore al capomaggio che su di esso interviene per giungere alla realizzazione del testo da rappresentare subisce una vistosa modificazione. Il testo originale, per lo meno per la produzione a stampa del CTP di Lucca, andava direttamente in tipografia e contemporaneamente al capomaggio, assai più raramente l'originale veniva consegnato al capomaggio e successivamente alla stampa; tale prassi faceva sì che il testo edito risultasse ancora una volta variato rispetto a quello eseguito durante lo spettacolo.

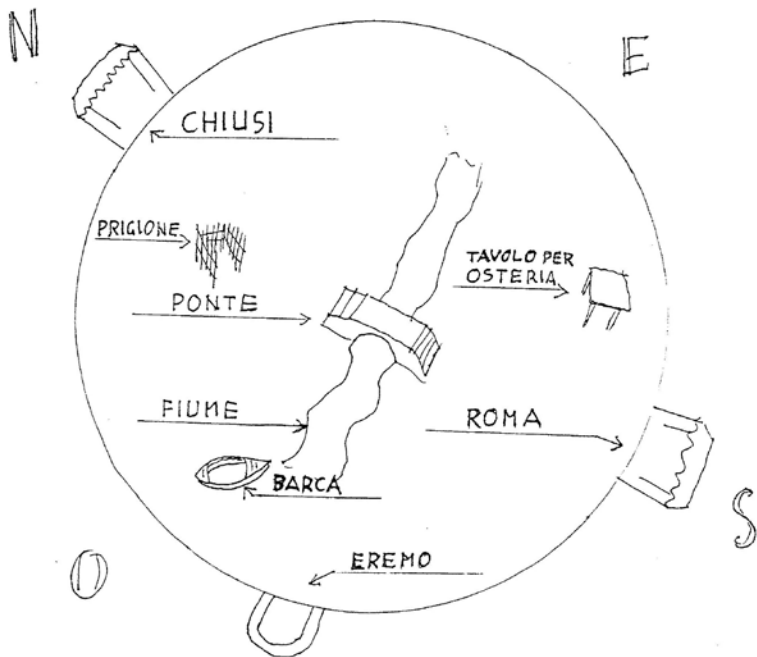
Produzione e circolazione del testo sono, nel caso del Maggio, ma in generale per tutto questo teatro, strettamente connesse ed è proprio

<sup>34</sup> Tm. 2,25 c. 24v; cfr. anche c. 24r.

<sup>35</sup> Tali pubblicazioni rispondevano a due esigenze, anzitutto a quella di rendere maggiormente fruibile lo spettacolo ad un pubblico più vasto ed eterogeneo rispetto a quello tradizionale; in secondo luogo era un modo per finanziare indirettamente le compagnie. L'Amministrazione pubblica solitamente ne stampava un migliaio di copie che poi le compagnie vendevano autonomamente, per poche lire, durante gli spettacoli.

-MATERIALE SCENGRAFICO-

- I .... fiume
- I ... barca
- I .... braciere
- 2 ... padiglioni
- I ... pietrone
- I ... prigione
- I ... ponte
- I ... eremitaggio
- I ... osteria
- I ... tavolo per osteria
- I ... tavolo per scena



3. RV. Tm. 35,672, Domenico Ceretti, *Maggio di Porsenna*. Disegno per allestimento della scenografia



da quanto ci perviene attraverso la tradizione indiretta che si possono ricostruire tassonomie e geografie utili per la possibile ricostruzione di una vicenda, non soltanto storica, ma culturale. Attraverso la lingua e l'*usus scribendi*, nonché dai rapporti che si instaurano fra l'autore e la compagnia è possibile ricomporre un quadro assai articolato di questa piccola e particolare "civiltà scrittoria." I testi non sono mai "nudi", vi è sempre, o quasi, un corredo di informazioni che assolvono all'obbligo di *presentarlo*, sia nel senso corrente del termine, sia nel "senso più forte: per *renderlo presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua ricezione e il suo consumo."<sup>36</sup> Le note che troviamo in questi copioni, però, non sono dirette al pubblico, se non indirettamente; esse parlano, in primo luogo, alla comunità dei poeti, ovvero agli specialisti che dovranno assicurare una continuità al lavoro di composizione con il produrre varianti sulla base del pre esistente o dando vita a nuove trame. Ma parlano anche a chiunque avrà modo di posarvi gli occhi, una sorta di meta interlocutore al quale viene affidata la memoria e implicitamente la richiesta di conservarla.

La collezione di testi è solo una parte<sup>37</sup> dell'indagine di Venturelli attorno a questa forma teatrale e ne costituisce un nucleo essenziale. L'incontro con la variegata comunità di attori sociali: autori, cantori, capi maggio e la piccola folla di addetti che permettono la realizzazione degli spettacoli, ha costituito la cifra più rappresentativa del lavoro. La sua etnografia è caratterizzata dai tempi lunghi, dagli incontri ripetuti, anche a grande distanza di tempo, dalla conoscenza capillare del territorio, dalla selezione accurata degli interlocutori. La centralità che riconosce al testo esula dalla tradizione storicistica dell'interesse attorno ai contenuti e si concentra sulla lingua nella quale sono redatti. Nell'edizione di testi inediti<sup>38</sup>, pubblicati con ampio corredo di note filologiche, il dato linguistico, a partire da trascrizioni scientificamente corrette, è interpretato nelle sue particolarità espressive, fonetiche, pragmatiche.

<sup>36</sup> G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 3.

<sup>37</sup> Un capitolo non ancora esplorato riguarda l'ingente patrimonio fotografico.

<sup>38</sup> Sono oltre quaranta i titoli nella Collana del Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari della provincia di Lucca, cui si aggiungono l'edizione del *Re Filippo D'Egitto* già ricordato e *Due maggi di tradizione garfagnina*, a cura di G. Venturelli, Castelnovo Garfagnana (LU), Edizioni della Rocca, 1988.

Una restituzione testuale inconsueta per i testi demologici che si intreccia con la restituzione alla comunità di parte di quanto lo studio ha acquisito. In particolar modo gli autori, a fronte della stampa di un loro testo, leggevano attentamente quelle note che spesso finivano per diventare l'occasione di puntuale disamina e commento; del resto nella comunità del maggio, l'attenzione primaria non è rivolta tanto ai modi della messinscena quanto al testo e ai suoi modi compositivi.

Quaderni del Centro Tradizioni popolari della Provincia di Lucca a cura di Gastone Venturelli.

*Rolando il cavaliere di San Marco.* Maggio composto l'anno 1976 da Giuliano Bertagni da Vagli di Sopra (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1977. (Quaderni del CTP), pp. 48 n.n.

*La Pia del Tolomei.* Secondo il testo adottato dai maggianti di Loppia-Filecchio- Piano di Coreglia (Lucca), a cura di G. Venturelli, Pisa 1978, pp. [3]-45.

*La Gerusalemme liberata.* Secondo il testo adottato dalla Compagnia di Pieve San Lorenzo-Regnano (Lucca-Massa), a cura di G. Venturelli, Pisa 1978, pp. [2]-54.

*I figli della foresta.* Di Romolo Fioroni. Secondo il testo adottato dalla Compagnia del Maggio Costabonese, Costabona (Reggio Emilia), a cura di G. Venturelli, Pisa 1978, pp. 3-53.

*La guerra di Troia.* Secondo il testo adottato dai maggianti di Gorfigliano (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca, 1978 (Quaderni del CTP), pp. 63 n.n.

*Tristano il figlio della contessa.* Maggio di Giuliano Bertagni. Secondo il testo adottato dai maggianti di Filicaia Gragnanella (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1978 (Quaderni del CTP), pp. 57 n.n.

*Sacra Rappresentazione della Natività e della Strage degli Innocenti (la Befana).* Secondo il testo adottato dai cantori di Gragnanella (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1978 (Quaderni del CTP), pp. 55 n.n.

*Il ponte dei Sospiri.* Maggio di Domenico Zannini. Secondo il testo adottato dai maggianti di Asta (Reggio Emilia), a cura di G. Venturelli, Lucca 1979 (Quaderni del CTP), pp. 2-5 n.n.

*La Pia de' Tolomei.* Secondo il testo adottato dai maggianti di Loppia Filecchio Piano di Coreglia (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1979. (Quaderni del CTP), pp. 66 n.n.

*Edipo re*. Di Luigi Casotti. Secondo il testo adottato dai maggianti di Gorfigliano (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1979 (Quaderni del CTP), pp. 46 n.n.

*Alvaro. Di Lido Giannotti*. Secondo il testo adottato dai maggianti di Sassi-Eglio (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1979 (Quaderni del CTP), pp. 52 n.n.

*Il presente e l'avvenire d'Italia..* Maggio di Domenico Cerretti. Secondo il testo adottato dai maggianti di Frassinoro (Modena), a cura di G. Venturelli, Lucca, 1979 (Quaderni del CTP), pp. 58 n.n.

*La guerra di Troia*. Secondo il testo adottato dai maggianti di Gorfigliano (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1979 (Quaderni del CTP), pp. 63 n.n.

*Son guidati da una stella*. Film-Documento, regia di R. Kessler, testo di G. Venturelli (1979).

Albatros [LP]/VPA 8411 *Il Maggio in Toscana e in Emilia*, a cura di G. Venturelli (1980).

*Sacra Rappresentazione della Natività e della Strage degli Innocenti (La Befana)*. Secondo testo adottato dai cantori di Gorfigliano (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca, 1980 (Quaderni del CTP), pp. 50 n.n.

*Sacra Rappresentazione della Natività e della Strage degli Innocenti (La Befana)*. Secondo la nuova redazione adottata dai cantori di Gragnanella (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1980 (Quaderni del CTP), pp. 44 n.n.

*Rappresentazione per il giorno dell'Epifania*. Secondo il testo adottato dai cantori di Limano (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1980 (Quaderni del CTP), pp. 26 n.n.

*La Pia de' Tolomei*. Maggio. Secondo il testo adottato dai maggianti di Buti (Pisa), a cura di G. Venturelli, Lucca 1980 (Quaderni del CTP), pp. 63 n.n.

*Farro e Persenna*. Maggio Secondo il testo rielaborato da Augusto e Pellegrino Peghini e adottato dai maggianti di Regnano (Massa), a cura di G. Venturelli, Lucca, 1980. (Quaderni del CTP), pp. 29 n.n.

*Re pastore*. Maggio di Giuliano Grandini. Secondo il testo adottato dai maggianti di Villa del Poggio (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1980 (Quaderni del CTP), pp. 55 n.n.

*Santa Genoeffa*. Maggio di Giuseppe Coltelli. Secondo il testo adottato dai maggianti di Filecchio-Piano di Coreglia (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1980 (Quaderni del CTP), pp. 45 n.n.

*Miro e Meri*. Maggio di Antonio Setti. Secondo il testo adottato dai maggianti di Sassi-Eglio (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1980 (Quaderni del CTP), pp. 57 n.n.

*Isoletta*. Maggio di Romolo Fioroni. Secondo il testo adottato dai maggianti di Costabona (Reggio Emilia), a cura di G. Venturelli, Lucca 1980 (Quaderni del CTP), pp. 45 n.n.

*Giuletta e Romeo*. Maggio tragico di Alfieri Domenici. Secondo il testo adottato dai maggianti di Limano (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1980 (quaderni del CTP), pp. 56 n.n.

*Sacra Rappresentazione della Passione di Cristo*. Secondo il testo adottato dai cantori di Gorfigliano (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1981 (Quaderni del CTP 46), pp. 39 n.n.

*I due sergenti*. Maggio. Secondo il testo adottato dai maggianti di Villa del Poggio (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1981 (Quaderni del CTP 50), pp. 65 n.n.

*Genoveffa di Bramante*. Secondo il testo adottato dai maggianti di Gallicano (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1981 (Quaderni del CTP 52), pp. 56 n.n.

*Torquato Tasso e la principessa Eleonora d'Este*. Maggio di Ambrogio Polini. Secondo il testo adottato dai maggianti di Antona (Massa), a cura di G. Venturelli, Lucca 1981 (Quaderni del CTP 54), pp. 68 n.n.

*Sacra Rappresentazione della Natività e della Strage degli Innocenti*. Secondo il testo adottato dai cantori di Villa del Poggio (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1982 (Quaderni del CTP 57), pp. 43 n.n.

*La Pia de' Tolomei*. Maggio. Secondo il testo adottato dai maggianti di Pieve di Compito (Lucca), Pisa 1982 (Quaderni del CTP), pp. 50 n.n.

*Agata*. Maggio. Secondo il testo adottato dai maggianti di Filecchio-Piano di Coreglia (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1982 (Quaderni del CTP 65), pp. 63 n.n.

*L'arme e gli amori*. Maggio di Marcello Sala. Secondo il testo adottato dai maggianti di Gorfigliano (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1982 (Quaderni del CTP 69), pp. 21 n.n.

*Tristano il figlio della contessa*. Maggio di Giuliano Bertagni. Secondo il testo adottato dai maggianti di Filicaia Gragnanella (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1982 (Quaderni del CTP 70. Seconda edizione), pp. 43 n.n.

*Rosana*. Maggio tradizionale rielaborato da Giuseppe Coltelli. Secondo il testo adottato dalla Compagnia di Gallicano (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1982 (Quaderni del CTP 71), pp. 53 n.n.

*Rappresentazione della natività*. Di Giancarlo Bertuccelli. Secondo il testo adottato dai cantori di Antona (MS), a cura di G. Venturelli, Lucca 1982, (Quaderni del CTP 72), pp. 21 n.n.

*Artace ovvero il figlio ingrato al padre*. Secondo il testo adottato dalla Compagnia di Sassi-Eglio (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1983 (Quaderni del CTP 81), pp. 64 n.n.

*Ardauro e Serpilla*. Secondo il testo adottato dalla Compagnia di Regnano Codiponte Pieve S.Lorenzo (Massa - Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1983 (Quaderni del CTP 87), pp. 57 n.n.

*La guerra di Troia*. Maggio di Mario Pellegrinotti. Secondo il testo rielaborato e adottato dai maggianti di Gorfigliano (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1983 (Quaderni del CTP 88), pp. 106 n.n.

*Sacra Rappresentazione della Natività e della Strage degli Innocenti (La Befana)*. Secondo il testo adottato dai cantori di Gallicano (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1983 (Quaderni del CTP 89), pp. 35 n.n.

*Strage degli Innocenti*. Befanata drammatica. Rielaborazione di Fernando Vergamini. Secondo il testo adottato dalla Compagnia di Barga-Filecchio-Piano di Coreglia (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1983 (Quaderni del CTP 90), pp. 11 n.n.

*Re di Isona*. Maggio. Secondo il testo adottato dai maggianti di Regnano-Codiponte (Massa), a cura di G. Venturelli, Lucca 1984 (Quaderni del CTP 92), pp. 50 n.n.

*Conte di Luna*. Maggio. Secondo il testo adottato dai maggianti di Pieve S. Lorenzo(Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1984 (Quaderni del CTP 95), pp. 62 n.n.

*Ago e Laide*. Maggio. Secondo il testo adottato dai maggianti di Sassi-Eglio (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca 1984 (Quaderni del CTP 96), pp. 64 n.n.

*Maggio di Genoveffa di Bramante*. Secondo la versione rielaborata da Luigi Casotti e adottata dai maggianti di Gorfigliano (Lucca), a cura di G. Venturelli, Buti 1985, pp. 9-60.

*La conquista della corona*. Maggio. Secondo il testo adottato dalla Compagnia di Piazza al Serchio, a cura di G. Venturelli, Piazza al Serchio 1987, pp. 53 n.n.

*Due maggi di tradizione garfagnina*, Edizioni della Rocca, a cura di G. Venturelli, Castelnuovo Garfagnana 1988, pp. VII-73.

*Maggio di Re Carlo*. Secondo la versione rielaborata e adottata dai maggianti di Piazza al Serchio, a cura di G. Venturelli, Piazza al Serchio 1989, pp. 74 n.n.



# I MAGGI DRAMMATICI. RONCISVALLE DI ROMOLO FIORONI

Gli autori del Maggio drammatico, nel tessere la trama dei loro componimenti, spesso ricorrono a fonti letterarie seguendo precisi itinerari di lettura in cui i poemi cavallereschi del Cinque e Seicento occupano un posto di indubbio privilegio. Così è per Romolo Fioroni, autore “speciale”, perché non soltanto scrive o rielabora copioni, ma del Maggio è uno studioso. Quando compone, però, lo fa dichiaratamente all'interno dei canoni che il genere impone e primo fra essi è il ritagliare, entro una materia complessa, come in questo caso quella del *Furioso*, episodi che rielaborati con grande autonomia possano prestarsi a diventare nuovi componimenti, come avviene per il suo *Roncisvalle*.

Anno 778, rotta di Roncisvalle, morte del conte Orlando: un episodio trascurabile e nella storiografia trascurato, che si dilata letterariamente a partire dalla *Chanson de Roland*, la più antica delle *chanson de geste* fra quelle pervenuteci e che ha in un poeta di nome Turolde il suo presunto autore<sup>1</sup>.

“Quanto all'aver Roncisvalle esercitato un'azione d'attorno a sé è cosa incontestabile; basterebbe a dimostrarlo Orlando, che si può dire essersi per intero irradiato da là”<sup>2</sup>;

fortuna letteraria che giunge fino ad oggi, fra le novità dei banchi delle librerie.<sup>3</sup>

Orlando, l'unico dei guerrieri che popolano la *Chanson* che ha riscontro nella realtà storica<sup>4</sup>, salutato da Dante assieme a Carlo Magno<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Il problema dell'autore della *Chanson de Roland* è tutt'oggi aperto. Nell'*explicit* del ms. oxfordiano (Oxford, Bodleian Library, Digby 23, sigla: O), v. 4002 *Ci falt la geste que Turolde declinet*. L'uso del verbo *declina* può alludere al “comporre”, ma anche a “trascrivere”, “tradurre”, “rielaborare”.

<sup>2</sup> P. Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, Firenze, Sansoni, 1884, p. 416.

<sup>3</sup> Angela P. Fassio, *Il primo paladino*, Milano, Editrice Nord, 2003. Recensione in “Il Sole 24ore Domenica”, n. 245, 7 Settembre 2003, p. 29.

<sup>4</sup> Poche e scarse le notizie. Eginardo, *Vita Karoli*, IX lo ricorda quale prefetto della Marca di Bretagna; *Annales Laurissenses*: PERTZ, SS., I 158.V.

<sup>5</sup> Paradiso, XVIII, 43. Nella Commedia si fa riferimento al poema anche in *Inferno*

nel Cielo di Marte fra gli spiriti combattenti per la fede, reinventato da Boiardo e Ariosto, incarna una serie di valori noti a tutti che decretano la fortuna delle sue imprese non solo all'immediato apparire del poema, ma anche e soprattutto più tardi, quando si assiste all'eclissi della cavalleria<sup>6</sup>. Eroe solitario, chiuso in una concezione dell'agire che non prevede alcuna delega per i propri atti.

Roncisvalle, l'impresa unica, eccezionale, che vive in splendido isolamento e che parrebbe non restituirci sino in fondo l'idea corale dell'epica, o forse recepita come più intensamente epica, proprio perché singolare, assoluta nel coniugare l'individualità dell'eroe e quella delle sue gesta.

È l'eroismo che sta dentro una narrazione concepita fra opposti poli, racchiusa nel chiasmo del *Furioso*, che si dipana nel giuoco di amori e armi, di donne e cavalieri; che procede, come ricorda Cesare Segre<sup>7</sup>, fra intrecci e sovrapposizioni, si sviluppa entro un mondo di nobili personaggi, re, pari, che per difendere i loro ideali, e non importa a quale fazione appartengano, combattono in prima persona, lottano strenuamente e muoiono. Questi gli elementi del poema cavalleresco, gli stessi che, su altro piano, fondano il Maggio drammatico,<sup>8</sup> che da questa letteratura li ha in larga misura mutuati.

Il Maggio drammatico è una forma di teatro in musica; spettacolo interamente cantato che propone vicende tragiche con epilogo lieto, che mantiene al suo interno evidenti tracce di una ritualità connessa, non sappiamo quanto verosimilmente alla stagione primaverile, che non sempre sviluppa un'unica azione, ma può prevedere al suo inter-

XXXI, 16-18, a proposito del suono del corno e in Inferno XXXII,122 dove, fra i traditori della patria, sta Gano di Magonza.

<sup>6</sup> M.M. Boiardo, *Orlando Innamorato*, prima stampa attestata 1483; L. Ariosto, *Orlando Furioso*, edito nel 1532. Entrambi i poemi sono stati oggetto di lettura, di memorizzazione e di trasmissione orale per generazioni di persone, magari appena alfabetizzate; testimonianza di dove si volgesse il gusto popolare quando guardava alla letteratura culta.

<sup>7</sup> C. Segre, *Introduzione* al volume *La Canzone di Orlando*, a cura di M. Bensi, Milano, Garzanti, 1985.

<sup>8</sup> Si è convenuto chiamarlo così per risolvere un antico equivoco sorto nella letteratura folklorica dove con Maggio si è a lungo contemporaneamente indicato il rito arboreo, il canto di questua e, appunto, l'azione drammatica. Ma anche per superare la ridondanza dell'aggettivazione: epico, storico, religioso.



no l'innesto di trame secondarie. Probabilmente nato e sicuramente fruito in quell'ambito che si è usi definire popolare, è teatro nel senso più pieno del termine: si avvale di un testo scritto, che poco o niente concede all'improvvisazione e di personaggi ben delineati; prevede per la messinscena luoghi deputati, preferibilmente all'aperto, come una radura in una selva o una piazza; una scenografia, altamente simbolica e costumi che non variano rispetto al testo rappresentato<sup>9</sup>.

Con formula efficace Tullia Magrini ricorda che: "Per la sua natura sincretica il Maggio elude costantemente ogni ricerca diretta a ricostruirne la genesi"<sup>10</sup>.

La questione delle origini è stata affrontata a partire da Alessandro D'Ancona nel saggio *La rappresentazione drammatica nel contado toscano*<sup>11</sup>, successivamente riportata ne *Le origini del teatro italiano*, dove assegna i testi a tema sacro a una fase temporalmente precedente a quella che avrebbe visto l'affermarsi di quelli di argomento profano che a suo giudizio sarebbero prodotto seriore, una reliquia della rappresentazione sacra sviluppatasi nel XV secolo. Circa mezzo secolo più tardi, Paolo Toschi capovolge tale cronologia e rigetta la tesi danconiana della diretta derivazione del dramma dalla forma lirica, ricomponendo genesi e sviluppo successivo in un quadro più articolato.

Siamo così arrivati al punto di poter tirare le somme di questa nostra indagine sugli elementi costitutivi e sui caratteri dei maggi, sotto il punto di vista della datazione, sia del "genere", sia di tutta la produzione a noi nota. (...). Non possiamo innanzitutto tagliarli fuori dalle feste di Calendimaggio, anche, se ora, per varie contingenze e necessità pratiche, se ne sono distaccati, e formano spettacolo a sé. Essi sono dunque l'elemento drammatico dei riti primaverili. Il loro stesso nome, che deriva dal "maggio albero", centro materiale e spirituale di tutta la festa, ne è la spia più evidente, anche se come abbiamo invece visto avvenire per il bruscello, il majo, rimasto legato soltanto al maggio lirico, non si pianta più in mezzo alla scena. Il motivo agonistico fondamentale a cui i maggi si ispirano si ricollega anch'esso alle primitive concezioni che stanno alla base dei riti di maggio. Le loro prime radici sono dunque assai lontane nel tempo. Altri elementi originari, la cui

<sup>9</sup> Fatta eccezione per la Compagnia di Frassinoro (Modena), che da alcuni anni a questa parte sceglie i propri costumi in relazione alla vicenda da rappresentare.

<sup>10</sup> T. Magrini, *Identità del Maggio drammatico*, in *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, a cura di T. Magrini, Bologna, Edizioni Analisi, 1992, p. 7.

<sup>11</sup> A. D'ancona, Appedice I, in *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891 (I ed. 1872), 2 voll., pp. 235-345.



4. Costabona (RE) Compagnia di Costabona, 2007. Foto Giusti "Higbury bore me. Richmond and Kew/ undid me": *La Pia de' Tolomei nelle scritture popolari*

remota antichità non può venire messa in dubbio, sono: la processione, le danze e alcuni personaggi tipici<sup>12</sup>.

Se gli elementi del rito appartengono a un "clima assai antico", come egli precisa, l'aspetto agonistico sviluppato nella danza armata non può che riconnettersi alle giostre medievali e rinascimentali. In area garfagnina e alto versiliese, ancora alla metà del Novecento, la rappresentazione del Maggio si concludeva con la Moresca «Regina delle danze armate in Italia», come la definisce Bianca Maria Galanti<sup>13</sup>, è generalmente fatta risalire, nella sua forma di combattimento fra Mori e Cristiani, al IX secolo e diffusa in una vasta area europea che va dalla Spagna all'Inghilterra.

La si conosce come danza a solo e come danza a gruppi, ma comunemente con Moresca si è soliti designare un'azione collettiva

<sup>12</sup> Cfr. Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, 1955. Qui si cita dall'edizione Borinighieri, Torino, 1976, pp. 550-551.

<sup>13</sup> Bianca Maria Galanti, *La danza della spada in Italia*, R. Università di Roma - R. Museo di Etnografia Italiana, Studi e testi di tradizioni popolari, Volume 2, Roma, 1942.

in cui i danzatori si dispongono frontalmente e dove non sempre è presente la contrapposizione religiosa. Secondo Paolo Toschi, in territorio italiano essa non sarebbe attestata prima della metà del XV secolo; fa fede a tal proposito l'essere ricordata, per ben due volte, nel *Morgante* del Pulci la cui composizione avvenne fra il 1460 e il 1470.

Per Saragozza si facevan balli  
e giochi e personaggi e fuochi e tresche,  
e chi correva dinanzi a' cavalli,  
buffoni e scoccobrin fanno moresche  
(XXV, 23)

E si fece più d'una moresca  
Giù nell'inferno e tafferugia e tresca!  
(XXVI, 90)

Nella prima citazione la Moresca sarebbe agita da buffoni e mimi all'interno di un più generale contesto festivo; la seconda la trova invece associata a «tafferugia e tresca». Non si fa dunque menzione di uso delle spade, soltanto ad un generico accapigliarsi, né della presenza di *moriscos*, termine con cui in Spagna si designavano i Mori convertiti al cristianesimo rimasti nei territori conquistati e da cui la danza pare abbia mutuato il suo nome, ma ciò, secondo Toschi, sarebbe imputabile ad uno stadio di successiva evoluzione che già a questa data avrebbe «modificato più o meno profondamente il carattere tipico». Ovviamente tale considerazione porta il Toschi a spostare all'indietro la data in cui la Moresca sarebbe penetrata in area Italiana. Sappiamo attraverso ricordi cronachistici, ma anche dalle testimonianze iconografiche, a partire da una miniatura quattrocentesca di Jean Froissart, che questa danza ha goduto di vasta notorietà durante i secoli XV e XVI in ambiente cittadino quando allietava feste pubbliche e private, come quella tenutasi in casa del cardinale Pietro Riario nel 1473, citata dal Clementi nel suo studio sul carnevale romano, e che secondo l'autore avrebbe celebrato la battaglia vinta dal Carafa sui turchi. Testimoniata come danza armata a carattere drammatico, ha visto tra i suoi protagonisti buffoni, magari con il volto tinto di nero e demoni, come il diavolo Rubicano del *Baldus*, armati di spade o di bastoni, nonché di ancor più espliciti simboli fallici eseguire movimenti acrobatici. La disposizione in cerchio, il buffone spesso vestito da donna al centro a comandarne

le figure, la presenza del mondo infero, sono tutti elementi condivisi dalle manifestazioni rituali legate alla fertilità della terra. Ed è nella moresca inglese, la Morris Dance (da cui per alcuni studiosi più opportunamente deriverebbe il termine Moresca) che tutto ciò acquista carattere di maggior evidenza, dato che il tema della lotta fra turchi e cristiani rimane sostanzialmente estraneo alla cultura locale. Motivo agonistico, dunque, con ogni probabilità legato ad antichi culti agrari e successiva storicizzazione, non disgiunta dal periodo della dominazione araba dell'Europa meridionale, sono gli elementi che ancora oggi possiamo rintracciare nell'azione coreutica che dalla città e dalle corti si è trasferita e sopravvive ormai soltanto nel mondo polare.

Metrica e musica, stile aedico e teatrale, mimica e scenografia, rispecchiano, in confronto agli elementi fin qui passati in rassegna, un periodo meno antico, ma che tuttavia può essere compreso nei termini nei quali siamo soliti racchiudere l'arte rinascimentale, non però del tardo Rinascimento.

Le opere letterarie che offrono il soggetto ai maggi rispecchiano un'epoca ancora più tarda, anzi ci riportano al Sette-Ottocento, perché anche i *Reali di Francia* o altre opere della stessa epoca possono essere entrati nella tradizione e nella cultura popolare da cui attinsero gli autori dei maggi molto tempo dopo la loro composizione, e così dicasi per *l'Orlando Furioso*, la *Gerusalemme Liberata* ecc.

Più facili a datarsi gli influssi esercitati dai melodrammi, specialmente da quelli del Metastasio, o da romanzi o tragedie del Sei-Sette e Ottocento.<sup>14</sup>

L'ultima di queste affermazioni, ovvero una probabile collocazione ai limiti del XVIII secolo, è quella che pare più condivisibile, rispetto a un probabile atto di nascita della forma drammatica che ancora oggi si rappresenta. Marcello Conati, nel suo *Il maggio drammatico nel parmense. (a proposito di un testo manoscritto del fondo Mariotti)*<sup>15</sup>,

<sup>14</sup> Ivi, p. 552.

<sup>15</sup> M. Conati, *Il maggio drammatico nel parmense (a proposito di un testo manoscritto del fondo Mariotti)*, in *Musica e spettacolo a Parma nel Settecento*, Atti del convegno di studi indetto dall'Istituto di musicologia dell'università di Parma (Parma, 18-20 ottobre 1979), a cura di N. Albarosa, R. di Benedetto, Parma, 1984, pp. 117-135.

dà notizia di un gruppo di componimenti il più antico dei quali, intitolato semplicemente *Maggio*, non riporta una data precisa, ma in virtù di una tradizione indiretta è attribuibile a epoca pre ottocentesca. Gli altri sono il *Nazzareno*, probabile dramma sacro della Passione, rappresentato la prima volta nel 1899, *La regina Trebisonda*, data-to 1812, *Composizione di Maggio titolato Parisse e Viena*, del 1819, *L'originale? del Maggio in Titolato il Martirio di Santa Erina Martirizzata dal Suo padre e dal Suo zio [...] Decio imperatore De Romani, e quei [...] fu lapidato da Macedoni*, del 1841. Infine, *Un'anima/salvata per intercessione/di Maria*, pubblicato dalla tipografia Galaverna nel 1922, che sul frontespizio riporta "dramma del 1700", opera di cui, però, non si hanno notizie circa la messa in scena. A questi si aggiunge il "*maggio dato l'anno 1808*", manoscritto privo di titolo, proveniente dall'archivio privato di Fioroni; un testo assai breve, di sole 82 stanze, derivato dai temi della *Chanson*.

Non sull'origine della forma teatrale, ma sul ricondurne la struttura entro la cornice di un'estetica rappresentativa, si esprime Sebastiano Lo Nigro:

In realtà, il soggetto sacro e profano, isolato dalla concreta forma espressiva che ha assunto nelle diverse epoche, non ci può dire nulla sulla cronologia di questi componimenti, i quali sono da considerare nella loro particolare struttura che rispecchia in maniera evidente la tipica concezione del dramma musicale dell'età barocca, sia nella varietà degli argomenti che si richiamano ora al materiale agiografico e alla Sacra Scrittura ora alla mitologia e alle tradizioni epiche, sia nel voluto intreccio di casi tragici e di scene comiche che mira a rendere divertente e romanzesco lo spettacolo teatrale.<sup>16</sup>

La prima descrizione di uno spettacolo, dal nome eloquente di Giostra si colloca territorialmente in Provincia di Pistoia, a Calamecca, e si deve a Giuseppe Tigri che così la descrive:

Né, parlando de' canti campestri, mi passerò di alcuni drammi eroicomici, che con molto entusiasmo soglionsi col canto rappresentare in vari luoghi della Toscana, e cui si dà il nome di *Giostre*; essendoché nell'azione ricorra sovente di dover giostrare o arremggiare, come solevasi un tempo, andando intorno a torneamenti

<sup>16</sup> S. Lo Nigro, *Genesi e funzione dei "Maggi" drammatici in Toscana*, in *La drammatica popolare nella Valle Padana*, Atti del 4 Convegno di studi sul folklore padano (Modena, 23-26 maggio 1974), Enal, Modena, 1976, pp. 533-549; p. 535.

o tornei. Vanno anche sotto il nome di *Maggi* ma solo in quei paesi dove appunto nel bel mese si fanno di nuovo a rappresentarli; e allora i primi versi son sacri alle lodi della fiorente stagione.<sup>17</sup>

E proprio nella Prefazione ai suoi *Canti popolari Toscani* egli riporta la nota lettera inviategli da Pietro Contrucci, datata 19 Agosto 1856, sulla rappresentazione del *Conquisto di Gerusalemme* avvenuta nel 1808.

Maggiore certezza abbiamo invece circa la sua diffusione durante il XIX secolo. Il fenomeno interessava un'area assai più vasta di quella odierna che comprendeva gli attuali territori delle province di Lucca e Massa, le zone montuose dell'Appennino parmense, reggiano, modenese e pistoiese, per estendersi a sud nel pisano fino a lambire la Maremma<sup>18</sup>; nel 2003 rimangono attive soltanto cinque compagnie emiliane e quattro toscane<sup>19</sup>.

Si tratta sempre dello stesso teatro, ma ci sono differenze notevoli per ognuna delle tre aree sulle quali il Maggio è ancor oggi presente, rispetto alle modalità del canto, alla preparazione dello spettacolo, ai costumi e all'allestimento della scena, al rapporto con i testi e alla loro circolazione; ovvero variazioni che riguardano tutte le componenti costitutive del genere: dalla concezione del testo alla realizzazione dello spettacolo<sup>20</sup>.

Unità di testo e realizzazione, il Maggio è il luogo delle azioni simboliche esattamente codificate, nel quale prevale sopra ogni altro aspetto il potere evocativo della parola: essa è sufficiente e a tutto assolve. È attraverso la magia del testo che si possono eludere tempo e spazio, ci si può permettere di indossare gli stessi costumi, di fare a meno della scenografia, di prevedere la presenza del suggeritore, di non ricorrere alla divisione in atti e scene, nonostante talvolta siano segnalate sui copioni.

<sup>17</sup> *Canti popolari toscani*, scelti e annotati da Giuseppe Tigri, Prato, 1856, pp. LVI.

<sup>18</sup> Vd. "Canterem mirabil cose". *Immagini e aspetti del Maggio Drammatico*, a cura di M. E. Giusti, Pisa, ETS, 2000.

<sup>19</sup> Costabona e Asta in provincia di Reggio Emilia; Valdolo e Giovani della Valdolo, due compagnie che raccolgono attori provenienti dai piccoli centri dell'omonima valle situati fra il territorio di Reggio e quello di Modena; Frassinoro in provincia di Modena; Gragnanella - Filicaia e Gorfigliano in provincia di Lucca; Montignoso in provincia di Massa e Buti in provincia di Pisa.

<sup>20</sup> G. Venturelli, *Le aree del Maggio*, in *Una tradizione di teatro in musica*, cit., pp. 45-102.

Prevalgono criteri antinaturalistici anche nella scelta degli attori, Edipo può essere più vecchio di Giocasta e la Madonna più giovane del Cristo; nonché nella recitazione, sia nella postura dei corpi, sia nell'associare alla parola gesti ideografici che tendono ad enfatizzarla<sup>21</sup>.

“I personaggi appaiono quasi privi di un mondo interno, vivono esclusivamente nel rapporto con la realtà esteriore. Sono figure stilizzate, prive di dimensione psicologica. Del resto la stessa tecnica narrativa con il continuo passaggio dell'una all'altra delle vicende rappresentate e il montaggio delle sue scene in una sorta di polittico drammatico, tende ad evitare che nello spettatore insorga una concentrazione emotiva eccessiva su un solo personaggio, ma piuttosto una partecipazione ispirata ad un interesse agonistico per i molteplici casi attraversati dagli eroi. Interesse ravvivato dalla natura degli episodi ossessivamente tesi al combattimento”<sup>22</sup>.

L'azione teatrale si svolge entro uno spazio circolare, spesso circoscritto simbolicamente con festoni di foglie o con corde che portano appese piccole bandiere di carta colorata, in contiguità fisica con il pubblico che è disposto tutt'a torno, tanto che gli attori, tutti sempre presenti, nelle pause della recitazione possono intrattenere conversazioni con chi sta fra il pubblico, così come parlano fra di loro, bevono e godono della libertà di camminare continuamente percorrendo più e più volte tutto lo spazio. “Lo spettacolo va al pubblico”<sup>23</sup>, la compagnia degli attori entra sulla scena con una processione preceduta dal suggeritore<sup>24</sup>, nella quale le due fazioni in lotta sfilano in rigoroso ordine gerarchico: prima i personaggi regali e i dignitari di corte, poi tutti gli altri. Toschi<sup>25</sup> indica nella processione il primo degli elementi comuni delle forme spettacolari del rito, seguite dalla danza, dal canto, dalla musica, dalla narrazione. Nel Maggio li ritroviamo tutti

<sup>21</sup> Attualmente si registra per l'area emiliana, soprattutto fra gli attori più giovani, una maggiore espressività nella recitazione. Senza dubbio ciò si deve anche alla loro contemporanea attività all'interno di compagnie filodrammatiche, numerose e attive su quel territorio.

<sup>22</sup> Cfr. Tullia Magrini, *Il Maggio Drammatico*, cd-rom, Firenze, Si Lab, s.a.

<sup>23</sup> I. Sordi, *Teatro e rito*, Milano, Xenia, 1990, p. 6

<sup>24</sup> Il suggeritore è una sorta di regista *sui generis*, non si limita a dettare il testo, ma accompagna l'attore nei movimenti, quasi ne fosse l'ombra. Tale figura, di solito, assume in sé più funzioni: presiede e guida le prove, si improvvisa impresario teatrale e decide il calendario delle rappresentazioni. Sempre in scena, non indossa il costume e raramente sui panni quotidiani porta qualche simbolo che ne evidenzia il ruolo.

<sup>25</sup> Toschi, *Le origini*, cit.

ed altri in aggiunta, quali la questua, il consumo collettivo del cibo a fine spettacolo, l'agonismo – cifra comune alla ritualità connessa alla Primavera inoltrata – l'esplosione della luce attraverso i colori dei costumi e dei lunghi pennacchi che sovrastano l'elmo dei guerrieri. Questo per la scena, ma anche i testi ne conservano traccia attraverso le strofe iniziali del Paggio<sup>26</sup> che richiama alla bella stagione e quelle dell'epilogo, dove unitamente alle scuse per gli eventuali errori commessi si promette al pubblico di ritornare l'anno successivo.

Giovanni Giannini<sup>27</sup> considera il Maggio quale forma più alta della drammatica popolare; senza esprimere giudizi di merito, senz'altro va riconosciuto che è certamente fra le più complesse poiché contempla codici letterari, drammaturgici, musicali. Parte della complessità si deve alle fonti, eterogenee e per lo più extra-folkloriche<sup>28</sup>, alla lingua che tende alla letterarietà, alla scrittura in metrica: quartine di ottonari a rima incrociata (ABBA)<sup>29</sup> intervallate da quartine di settenari con l'ultimo verso ossitono (ABBX) e da ottave di endecasillabi, secondo la codificazione boccacciana.

Varietà e sperimentazione metrica dominano assai più frequentemente i testi emiliani dell'ultima generazione di compositori. La forma della stanza «a maggio» non si allontana mai dalla *quartina*, mentre *ottave* e *ariette* – qui chiamate *sonetto* se all'interno del testo, *coro* se finale, – non sono mai numerose come in Garfagnana. La possibilità di variazione investe il numero dei versi e la disposizione delle rime. Non infrequente è nell' *ottava* l'inversione della rima fra il quinto e il sesto verso (ababbacc)

NUMERIANO        Sia maledetto il sol, la terra, il mare  
sia maledetto il dì nel qual sia nato  
sia maledetto ancor chi seppe amare  
sia maledetto chi mi ha generato.

<sup>26</sup> Il Paggio, personaggio che apre la rappresentazione e al quale è affidato il prologo, è quasi sempre un giovane vestito con una tunica bianca e una corona di fiori sulla testa.

<sup>27</sup> *Teatro popolare lucchese*, a cura di G. Giannini, Torino-Palermo, Clausen, 1859.

<sup>28</sup> Si spazia dai temi biblici all'agiografia, dall'epica francese ai poemi Quattro-Cinquecenteschi, al Metastasio, al romanzo, ma sono frequenti le incursioni nella storia e, ultimamente, anche nel cinema.

<sup>29</sup> In tempi recenti, e soltanto in area lucchese, troviamo la quintina di ottonari con il primo verso sciolto; una certa sperimentazione metrica si rinviene nei testi emiliani. Cfr. Venturelli, *Le aree del Maggio*, cit.



Maledetto sia Macon falso ed ingrato  
 che per sua fe' il mio regno ebbi a lasciare  
 nel pianto e nel dolor qui vo' morire  
 miei figli seguitando a maledire.

Giuseppe Cappelletti, *Acheronte*, St. 306

o la disposizione incrociata della rima in due serie simmetriche  
 (abbacddc)

ROLDANO            Quando rivedo in sogno il suo bel viso  
 e penso al guardo suo puro e sereno  
 sento che sono allor felice appieno  
 vivo armoniose or di paradiso!

BARDO    È pari sua bontade e sua dolcezza  
 al nobil, fermo tuo coraggio indomo.  
 Sì buon Rolando, tu sarai quell'uomo  
 che sposerà la bella principessa!

Don Giorgio Canovi, *Guerra e pace*, St. 64

o di quella alternata (ababcddc)

ANTIGONE            All'Ade io innocente scendo e pura  
 ad incontrarvi, o cari, e tu fratello  
 che per mie mani avesti sepoltura  
 ed or seren riposi nell'avello.  
 Promisi, ho mantenuto, vado a morte  
 perché ubbidii del cuore a santa legge  
 e non a quella uman che è qui più forte,  
 ma ora a tanto duolo il cuor non regge.

Romolo Fioroni, *Antigone*, St. 172

o quattro versi a rima incrociata più quattro a rima baciata (ab-  
 baccdd)

MICAL    Tua morte impenitente e ignominiosa,  
 lascia amarezza in cuor e gran sgomento.  
 Al ciel benigno tu non fosti attento,  
 e ciò ti procurò una vita astiosa.  
 Oh! Dio del ciel accetta il mio dolore,  
 perdona pure a chi non ti dié onore.

E chiedo ancor che tu stenda tua mano  
perché il lottar futuro non sia vano.

Don Francesco Alberi, *Re David*, St. 78

È presente anche la *sestina* (ababcc) che a Costabona si presenta con i primi quattro versi incrociati e gli ultimi due baciati (abbacc)

OLINTO Io parto ma il mio cuor con te qui resta;  
non cedere, ti prego, allo sconforto:  
il fratel car, son certo, non è morto,  
con lui ritornerò, sarà gran festa!

Assieme Padre, il tuo viso tosto rasserena...

[a SIDONE] Arrivederci: il cuor prova gran pena!

Stefano Fioroni, *Ventura del leone*, St. 129 bis

L'*arietta* o *sonetto* può trasformarsi in *quintina* con ripetizione dell'ultimo ossitono o presentare cinque versi parossitoni con il primo sciolto seguito da due coppie a rima baciata (abbcc)

CORO Velate calde lacrime,  
solcano il nostro viso;  
siam certi, in paradiso,  
vivranno i nostri eroi,  
vegliando su di noi!

Romolo Fioroni, *Roncisvalle*, St. 226, II

A differenza dei copioni di area toscana, la ripetizione dell'ultimo verso è qui quasi sempre segnalata. Su entrambi i versanti, durante l'esecuzione i versi ripetuti vengono eseguiti per terze da due o più interpreti. Sebbene in modo sporadico, troviamo nei testi emiliani stanze di quattro decasillabi, misura altrove sconosciuta.

Qualsiasi storia può trasformarsi nella trama di un Maggio, l'importante è che venga mantenuto un dualismo oppositivo che preveda bene e male con riconoscimento e trionfo del primo. Nella trama che potremmo definire di grado zero, si fronteggiano due eserciti rivali, uno cristiano, l'altro non cristiano, dove due giovani, principe e principessa appartenenti alle due opposte fazioni, al sommo di interminabili guerre dei rispettivi eserciti convoleranno a giuste nozze, non prima però di una ineludibile conversione alla fede del Cristo.

Singolare somiglianza con il contenuto del testo poco sopra citato dall'essenziale titolo, coincidente con il genere, *Maggio*:

I personaggi non hanno nome proprio e sono così elencati: “gl'interlocutori sono undici,ciòè/ tre giovani Cristiani, e il loro Capitano,/e due donne giovane”. Il testo poetico s'inizia con l'invocazione a maggio, preceduta dalla didascalia: “Incominciano li tre Cristiani/fatta prima riverenza alli/spettatori<sup>30</sup>”.

Ma, che si tratti di vicenda semplice o complessa, in questa produzione letteraria ciò che viene esclusa, sistematicamente, è la miseria delle condizioni materiali dell'esistenza che apparentano autori e pubblico; si guarda sempre altrove, a mondi ad essi preclusi.

Il Maggio è un prodotto che sta fra l'oralità e la scrittura con netta prevalenza della seconda ed è grazie al potere della scrittura che oggi possiamo leggerne e tracciarne, sebbene in modo incompiuto, la storia. In tutto ciò, parte non piccola ha avuto l'intervento della stampa; a partire dalla prima metà dell'Ottocento, infatti, un certo numero di tipografie ha pubblicato i testi dei Maggi che hanno poi trovato il loro circuito di vendita presumibilmente in fiere e mercati. A oggi, però, non abbiamo una mappa esaustiva di questa produzione, il catalogo più esauriente resta ancora quello del Giannini<sup>31</sup> per la tipografia Sborgi di Volterra, mentre non esistono quelli relativi ad altre importanti stamperie come Salani di Firenze, Baroni di Lucca, Carnesecchi di Pistoia, ma l'elenco è assai più lungo. Dei testi che sono conservati manoscritti si conoscono soltanto quelli collezionati da alcuni studiosi, mentre è, come appare ovvio, impossibile poter redigere una mappa di quelli dispersi in una miriade di piccole collezioni private<sup>32</sup>. Per lungo tratto i copioni sono circolati manoscritti

<sup>30</sup> Conati, *Il maggio drammatico nel parmense*, cit., p. 132.

<sup>31</sup> G. Giannini, *Bibliografia dei Maggi stampati dalla Tipografia Sborgi di Volterra*, in «Rassegna volterrana», II, (1925), 3, pp. 141-168. Notizie storiche relative all'area di diffusione e alle rappresentazioni anche in G. Giannini, *Decreti e bandi della Repubblica di Lucca contro i Maggi, i Bruscelli ed altre cantate*, in «Bollettino storico lucchese», V (1933), 1, pp. 88-97.

<sup>32</sup> Tra le collezioni più importanti ci sono quella contenuta nel Fondo Rossi – Cassigoli presso la Biblioteca della Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze e il Fondo D'Ancona conservato al Museo Nazionale di Arti e Tradizioni popolari di Roma. Per la collezione Venturelli, vd. M. E. Giusti, *Inventario della raccolta di Maggi di Gastone Venturelli*, Pisa, ETS, 2002.

su poveri supporti e la tradizione si è alimentata attraverso il meccanismo della copia. Relativamente limitato il numero degli autori veri e propri, assai più esteso quello dei copiatori e dei rifattori, figure abbastanza vicine al Turoldo de *La Chanson*.

La circolazione del testo, fino all'avvento della video-scrittura, è avvenuta attraverso un complesso meccanismo di copie redatte a mano, con grafie non sempre certe, sulle quali ogni copiatore ha lasciato la sua impronta: riducendo, ampliando, togliendo e aggiungendo personaggi, riscrivendo interi passaggi, senza mai curarsi della fedeltà al suo presunto originale e ciò in virtù del mancato riconoscimento, all'interno di questo mondo, di una autorità autoriale. In tal modo si sono create complesse geografie non sempre del tutto decifrabili, anche perché il più delle volte il nome dell'autore si è perso, sostituito da quello dei rifattori che, ad uno stesso testo, ancora ben riconoscibile, hanno magari cambiato titolo.

Gli autori del Maggio costituiscono un panorama piuttosto variegato: da chi ha fatto la terza elementare, a volte meno, ai maestri, ai parroci, a qualche medico; la piccola borghesia di paese di ieri oggi sostituita, soprattutto nella montagna emiliana, da giovani professionisti con laurea e master che nello scrivere testi di Maggio, però, stanno tutti dentro un canone sicuramente condiviso, ma non ingessato. È previsto e vi trova posto l'accoglimento di nuove istanze, ad esempio l'opposizione Bene/Male, storicizzata in Cristiani/Pagani che vede sempre soccombere i secondi e che per i superstiti prevede una conversione forzata, nei copioni più recenti lascia in qualche caso il posto a una tolleranza che non è semplicemente *politically correct*; ci si può convertire o no, i malvagi non sono sempre malvagi ma possono esprimere generosità, tolleranza, solidarietà. I luoghi di produzione e di fruizione di questa letteratura vanno ancora pensati e collocati in termini di *distlivelli interni di cultura*, ma nel caso del Maggio essa, forse, non è più del tutto al riparo da mutamenti soggettivi, pur assolvendo al compito di essere ancora consolatoria. Quel che l'autore è comunque obbligato a rispettare è un orizzonte di condivisione con quello del suo pubblico, il referente ultimo che ne sanziona l'ingresso nell'alveo del "popolare". A differenza dell'autore colto, però, egli non può rifiutare *in toto* il sistema che trova dinanzi a sé, la sua azione si limita a operare in continuità o a cercare caute aperture.

In tale contesto si colloca Romolo Fioroni, autore prolifico<sup>33</sup>, studioso<sup>34</sup>, nonché capo-maggio e suggeritore della compagnia di Costabona.

Figlio d'arte, non del padre, morto prematuramente in guerra, ma del nonno Stefano (1862-1940) che con cinque, sei copioni composti e tanti altri rivisti e adattati alle esigenze del suo complesso di Costabona, interruppe un ciclo. Quello degli spettacoli di guerra e di forza che avevano dominato la seconda metà dell'Ottocento, per aprirne uno nuovo. In tutti i suoi componimenti, infatti, prevale l'elemento elegiaco – sentimentale come dominante e come messaggio educativo (...). A mia volta, senza voler peccare di presunzione, ho interrotto questo ciclo per aprirne uno nuovo, a mio modestissimo giudizio, altrettanto educativo come messaggio da trasmettere agli spettatori (...). Ho ritenuto quindi di sostituire la regola che in ogni Maggio vuole l'eroe che trionfa, tanto cara ai tradizionali spettatori, con il realismo, ossia, il racconto della vicenda come si presenta. Così Orlando (...) muore, come di fatto avvenne, anche se non ad opera dei Mori di re Marsilio, ma delle popolazioni basche<sup>35</sup>.

Fioroni, nel pieno rispetto della tradizione compositiva del Maggio, utilizza la sua fonte con estrema libertà<sup>36</sup>; sebbene conservi l'episodio della morte di Orlando, da autore è legittimato a far ricorso all'invenzione che utilizza soprattutto nell'inserimento di quelle pause che egli chiama di tono elegiaco-sentimentale, atte ad "ingentilire il testo". Così, ad esempio, ben si presta la figura di Alda<sup>37</sup> che rimane la fidanzata di Orlando, ma passa dall'essere sorella di Oliviero a figlia di Carlo Magno. La trasformazione del personaggio

<sup>33</sup> *Roncisvalle*, 1966 ; *I Figli della foresta*, 1970; *Isoletta*, 1980; *Antigone*, 1982 ; *Via Crucis*, 1983; *Gerarda e Cavalcaconte*, 1985; *Angelica Montanini*, 1986; *Ivanhoe*, 1986; *Spartaco*; 1993 ; *Barbara*,1995; *Macbeth*, 1997 ; *Petrus Maria Rubeus*, 2000.

<sup>34</sup> R. Fioroni, G. Vezzani, "Vengo l'avviso a dare". *Appunti per una bibliografia della drammatica popolare. Indagine sull'attività dei complessi del Maggio dell'Appennino reggiano e modenese: 1955-1982*, in «Bollettino storico reggiano», XVI (1983), 56, pp. 5-186.

<sup>35</sup> R. Fioroni, *Romolo Fioroni autore*, relazione presentata al Convegno "Come va cantando a Maggio..." (Pisa, Buti, 7 -8 Novembre 2003). Gli Atti sono in corso di stampa, la citazione è stata trascritta da una registrazione magnetofonica. Complesso, in area emiliana, spesso sostituisce compagnia.

<sup>36</sup> Il primo importante intervento riguarda la riduzione dalle 290 lasse del poema alle 127 strofe del Maggio e, come conseguenza, il privilegiare alcuni episodi a detrimento di altri. Operazione in questo caso facilitata dalla scarsa unitarietà della *Chanson* costruita per cumulo di episodi di per sé strutturalmente autonomi.

<sup>37</sup> Ricordata da Oliviero nella lassa CXXIX, muore per il dolore causatole dalla notizia della morte di Orlando in CCLXVII e ne viene riferita la sepoltura nella lassa CCLXVIII.

si spinge oltre e nel Maggio le viene confezionato un ruolo che nell'originale certo non ha. Qui essa è presente sul campo di battaglia, il suo onore viene insidiato da Gano, si sostituisce a Orlando, ormai morto, nell'assumere il ruolo dell'eroe nell'epilogo: a lei si deve infatti la conversione della regina pagana, moglie di Marsilio, alla religione dei vincitori. La cauta apertura operata da Fioroni, proponendo la morte del primo dei paladini, non fu ben accolta dal pubblico, come egli stesso ha ricordato:

Non piacque, però, agli spettatori che lo rifiutarono, anche se il messaggio che l'eroe trasmette è eloquente ed entusiasmante: il dovere e l'onore che si deve alla patria e alla parola data<sup>38</sup>.

Era il 1966 e forse c'era stato un anticipo affrettato; dopo quella prima edizione, a partire dal 1984, anno della riproposizione del *Roncisvalle*, lo spettacolo è stato rappresentato per ben 32 volte, segno eloquente di una mutata realtà ricettiva.<sup>39</sup> Tradizione e innovazione, dunque, senza dimenticare il compito primo di questa letteratura che è quello di

Raccontare storie esemplari integre nel loro significato (...) entro le quali si esplicano paradigmi di comportamento, attraverso il riconoscimento di ciò che è conveniente o sconveniente.<sup>40</sup>

Proprio come canta, con ingenua semplicità, il Paggio:

Mesta storia dolorosa  
miei signori oggi udirete  
e di Orlando assisterete  
alla gran morte gloriosa.

Roncisvalle, gola oscura  
aspra, triste, solitaria  
sarà tomba leggendaria  
della gioventù più pura.

<sup>38</sup> Fioroni, *Romolo Fioroni autore*, cit.

<sup>39</sup> Tre le stampe del *Roncisvalle*: la prima è del 1966 per cura dell'Amministrazione provinciale di Reggio Emilia, in quell'occasione ne vennero tirati 50 esemplari numerati; nel 1984 uscì una seconda edizione, rivista e aggiornata dall'autore e curata dall'Amministrazione Comunale di Villa Minozzo (RE) cui fece seguito una ristampa nel 2002.

<sup>40</sup> C. Magris, *Isaac Bashevis Singer e il 'Dybuk'*, in «Nuova Corrente», VII (1977), 70, p. 56.

Giostrerà qui l'ardimento  
con il bieco e vile inganno;  
causerà fatale danno  
il nefasto tradimento.

Verrà alfin resa giustizia  
morte avranno i traditori.  
dagli uman,alti valori  
sarà vinta l'iniquizia<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> R. Fioroni, *Roncisvalle*, Villa Minozzo (RE), 1984, strofe 1-4.





# “HIGBURY BORE ME. RICHMOND AND KEW /UNDID ME”. LA PIA DE’ TOLOMEI NELLE SCRITTURE POPOLARI

“Deh, quando tu sarai tornato al mondo  
e riposato della lunga via”,  
seguìtò ‘l terzo spirito al secondo,  
“ricorditi di me, che son la Pia;  
Siena mi fé, disfecemi Maremma:  
salsi colui che ‘nmanellata pria  
risposando m’avea con la sua gemma”. (*Purgatorio*, V, 130-136)<sup>1</sup>

A partire dai brevi e intensi versi del canto V del *Purgatorio*, questa misteriosa figura femminile ha da sempre esercitato un indubbio fascino, sia presso le classi popolari, sia presso illustri dantisti.

Se per questi ultimi, attraverso un paziente lavoro di riscontro sulle fonti, la questione attiene alla esatta identificazione del personaggio – per altro non concordemente risolta –, per le prime l’oscura terzina dantesca ha fornito e fornisce il pretesto per la ricostruzione di una storia che abbia il carattere della esemplarità.

Realtà e leggenda già erano confuse nel XIV secolo per i primi commentatori di Dante, quali Pietro di Dante, Benvenuto, l’Anonimo Fiorentino, il Lana, l’Ottimo e il Buti, che forniscono opinioni divergenti<sup>2</sup>.

Pia, poi identificata come appartenente alla famiglia senese dei Tolomei, fu probabilmente moglie di Nello o Paganello d’Inghiramo de’ Pannocchieschi, signore del castello della Pietra – assai vicino a Massa Marittima –, che l’avrebbe fatta uccidere per poter sposare Margherita Aldobrandeschi, quando nel 1297 fu dichiarato nullo il matrimonio di costei con il conte Loffedo Caetani.

<sup>1</sup> Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di E. Pasquini, E. Quaglio, Milano, Garzanti, 1987.

<sup>2</sup> Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di N. Sapegno, Firenze, Sansoni, 1985. M. Barbi, *Rassegna critica*, in «Bullettino della Società dantesca italiana», I (1893-1894), pp. 60-62.

Assai differenti sono anche le ipotesi sul modo con il quale venne uccisa. Alcuni tra i commentatori più antichi, seppur in mancanza di sufficiente supporto, alludono a un conflitto fra i Tolomei e il Pannocchieschi, pare, però, mai avvenuto; altri riportano che la donna sarebbe precipitata da una finestra del castello, altri ancora che sarebbe stata strozzata o morta per procurato annegamento durante una battuta di caccia<sup>3</sup>.

Connessa alla sua tragica fine è poi la posizione che Dante le assegna nel Purgatorio fra i 'peccatori infino all'ultim'ora'; il poeta non fa menzione delle colpe di tutte queste anime, solo che se ne sarebbero avvedute con grave ritardo. Nei versi della *Commedia* non si allude a una colpevolezza di Pia nei confronti del marito, lì parla una donna che è morta perdonando al suo uccisore il torto che le aveva fatto, dopo averle dato l'anello nuziale<sup>4</sup>. Ciò nondimeno anche sulle vere o presunte colpe di Pia si sono esercitati i chiosatori, ancora una volta per induzione, e i più hanno parlato di adulterio o di contegno frivolo e vano.

Di questo parere è Matteo Bandello che, nella Novella XII della sua raccolta, *Un senese truova la moglie in adulterio e la mena fuori e l'ammazza*, narra una storia che si discosta dalle versioni leggendarie più note, forse elaborate posteriormente. La vicenda si svolge interamente a Siena e Pia è un' adultera che paga con la vita, verrà infatti soffocata dai servitori del marito. Bandello così conclude:

Questa è quella Pia che il virtuoso e dottissimo Dante ha posta in Purgatorio. Io ciò che narrato vi ho, trovai già brevemente annotato in un libro del mio bisavolo, ove erano molte altre cose descritte degli accidenti che in quelle contrade accadevano<sup>5</sup>.

Non è certo importante appurare la veridicità storica della Pia dantesca, né conoscerne la vicenda nei dettagli, ma l'aver indugiato su i

<sup>3</sup> Giorgio Varanini, *Il punto sulla Pia*, in *Studi filologici letterari e storici in memoria di Guido Favati*, Padova, Antenore, 1977, pp. 621-637. A Gavorrano, nei pressi del castello della Pietra, si svolge annualmente la rappresentazione/rievocazione de *Il salto della contessa*. Cfr. le testimonianze raccolte da N. e V. Franceschi, *Castel di Pietra, Castello della Pia. Leggende, bruscelli, feste popolari di una comunità rurale*, Siena, Nuova associazione Pro-Loco Gavorrane, 1995.

<sup>4</sup> G. B. Bronzini, *Prospetto critico delle tradizioni popolari dantesche*, in *Studi filologici letterari e storici in memoria di Guido Favati*, Padova, Antenore, 1977, pp. 149-175.

<sup>5</sup> *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Milano, Mondadori, 1943, p. 68. I primi tre libri delle *Novelle* vennero pubblicati a Lucca nel 1554; il quarto libro, postumo, è del 1573.

due motivi, che hanno costituito per lungo tempo tema di dibattito critico, ha una qualche valenza per quanto attiene alla invenzione e successiva riscrittura della storia all'interno dei componimenti poetici popolari; del resto è presumibile che Dante abbia accolto un racconto che già al suo tempo era veicolato nelle forme dell'oralità e ammantato dai caratteri della leggenda.

I rapporti di mutuo scambio, sebbene asimmetrico, fra l'oralità e la scrittura nei contesti dove essa è da gran tempo presente, sono noti: interi canti della *Commedia*, così come del *Furioso* o della *Gerusalemme liberata*, sono rientrati nel patrimonio orale, dopo che se ne era memorizzato il testo; la composizione dei testi popolari – Bruscelli, Maggi, Befanate drammatiche, Zingaresche, lunghe storie in Ottava Rima –, d'altro canto, ha trovato nella letteratura scritta, quella ufficiale, fonte inesauribile di ispirazione. Ispirazione talvolta suscitata dalla lettura o dalla conoscenza dell'originale comunque acquisita; più spesso attraverso "una letteratura di mezzo", fatta di testi in poesia o in prosa che alcuni autori, per lo più scarsamente o del tutto ignoti, hanno rielaborato, semplificato, "acconciato", per una diffusione presso i ceti meno alfabetizzati, secondo logiche di mercato che non hanno previsto soltanto i luoghi topici della commercializzazione di prodotti editoriali da poco prezzo, quali fiere e mercati, ma anche precise strategie tese ad offrire il prodotto giusto al momento giusto, ovvero a seguire mode e tendenze rispondendo ai gusti del pubblico che variavano con il mutar dei tempi<sup>6</sup>.

Senz'altro ampia la fortuna letteraria della Pia nella tradizione culta<sup>7</sup>,

<sup>6</sup> B. Pianta, *Cultura orale: memoria, creazione e mercato*, in «La ricerca folklorica», *Oralità e scrittura*, a cura di G. Cusatelli, n. 15, Aprile 1987, Brescia, Grafo Edizioni, pp. 11-14. R. Schenda, *Leggere ad alta voce: tra analfabetismo e sapere libresco. Aspetti sociali e culturali di una forma di comunicazione semiletteraria*, in «La ricerca folklorica», *Oralità e scrittura*, a cura di G. Cusatelli, n. 15, Aprile 1987, Brescia, Grafo Edizioni, pp. 5-10.

<sup>7</sup> Non senza ricordare però, per l'Ottocento, *La Pia de' Tolomei. Tragedia lirica in due parti* di Gaetano Donizetti (libretto di Salvatore Cammarano) 1837; per il secolo successivo, oltre a Eliot, la citazione di E. Pound, *Hugh Selwyn Mauberley*, 1920 e l'opera teatrale di Marguerite Yourcenar, *Le dialogue dans la marecage*, scritta fra il 1929 e il 1931 e edita nel 1932. Cfr. M. Yourcenar, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 1988. Anche il cinema ha più volte proposto la vicenda di Pia: *Pia de' Tolomei*, di Gerolamo Lo Savio, 1910; *Pia de' Tolomei* di Giovanni Zannini, 1921; *Pia de' Tolomei* di Esodo Pratelli, 1941; *Pia de' Tolomei*, di Sergio Grieco, 1958. L'interesse per la cupa vicenda ambientata nel Medioevo che ben si prestava ad assecondare il gusto romantico, torna così a riproporsi nella prima metà del XX secolo; per Pound e

ma qui preme sottolineare piuttosto la sua diffusione nel dominio popolare. La storia non si sottrae da questi modi ora accennati sebbene, in questo caso, sia legittimo supporre che molte delle versioni popolarmente riscritte che conosciamo prendano le mosse da un Poemetto in Ottave del pistoiese Benedetto Sestini<sup>8</sup>, *La Pia*, composto nel 1821 e pubblicato a Roma nel 1822 con il sottotitolo di *Leggenda romantica*, che di certo Romanticismo di maniera asseconda gusto e orientamenti<sup>9</sup>.

Ne *L'autore a chi legge*, nota apposta quale introduzione, il Sestini giustifica l'operazione che ha compiuto:

Eliot non più che una suggestione dettata dalla sintesi del verso 134 del *Purgatorio*, mentre cinema e teatro ne reinterpretano liberamente la storia vulgata. A giudicare poi dalle numerose messe in scena del lavoro della Yourcenar in quest'ultimo decennio, attrazione e attenzione non si sono ancora spente. Ne fa fede la produzione editoriale recente: N. e V. Franceschi, *La Pia de' Tolomei nella leggenda e nella storia*, Firenze, Nencini, 1995 e *Castel di Pietra, Castello della Pia. Leggende, bruscelli, feste popolari di una comunità rurale*, cit.; M. Fiorini, *Pia de' Tolomei*, L'aquila, La Ginestra ed., 1983; E. Donnini, *Madonna Pia ne' Pannocchieschi*, Firenze, Firenze libri, 1996; P. L. Albini, *Pia de' Tolomei. Amore e morte nella Maremma medievale*, Valentano (VT), Scipioni, 1997; M. Sica, *Matrimonio di sangue*, Firenze, Pagliari Polistampa, 2008. Tra leggenda, ricostruzioni biografiche e storiche, viene formulata l'ipotesi della identificazione della Pia dantesca con Pia Ranucci Malavolti, ipotesi già contenuta in D. Mori, *La leggenda della Pia*, Firenze, Bemporad, 1907. Neanche la pittura si sottrae al fascino della nobildonna senese. Fra le interpretazioni più note quelle di Dante Gabriel Rossetti, *La Pia de' Tolomei* (1868-1880), Spencer Museum of Art, Lawrence KS, USA; Désirè Françoise Laugée, *La Pia de' Tolomei* (1869), Musée des Beaux Arts, Rouen; Stefano Ussi, *La Pia de' Tolomei*, Milano, collezione privata; ad esse va aggiunto il marmo di Achille Della Croce, museo di Capodimonte, Napoli. Molti gli artisti meno noti che si sono cimentati con questo soggetto, come Bartolomeo Giuliano, *Pia de' Tolomei* (1860), o l'autore della pittura murale di Castelnuovo Berardenga (SI) nonché i tanti illustratori che hanno lavorato per le edizioni a stampa. Fra gli altri, Tancredi Scarpelli cui si debbono le tavole che corredano il romanzo di Diana Da Lodi, *La Pia Dei Tolomei. Grande romanzo popolare Storico-Romantico*, Firenze, G. Nerbini, 1900.

<sup>8</sup> B. Sestini, *La Pia. Leggenda romantica*, in *Florilegio di novelle romantiche*, Borroni e Scotti, Milano, 1844. Si veda anche la ristampa anastatica dell'edizione Chiari, Firenze 1846, a cura di A. Bencistà, Firenze Libri, Firenze 2005. Da rilevare che molte tipografie: Lisini, Sborgi, Muggini, nel ristampare il testo, hanno erroneamente trascritto Bartolomeo e non Benedetto.

<sup>9</sup> Al Sestini non doveva essere sconosciuta la figura di Pia così come l'aveva tratteggiata U. Foscolo "[...] ei rincontra nel Purgatorio quella sventurata Madonna Pia, che il geloso marito fé perir di lenta morte, condannandola a rimanersi esposta a contagiosi miasmi che esalavano dalle Maremme [...]]", cfr. U. Foscolo, *Il canto di Francesca da Rimini e il secolo di Dante*, apparso sulla «Edinburgh Review» nel 1818, ora in U. Foscolo, *Storia della letteratura italiana*, Saggi raccolti e ordinati da M. A. Manacorda, Torino, Einaudi, 1979, p. 119.

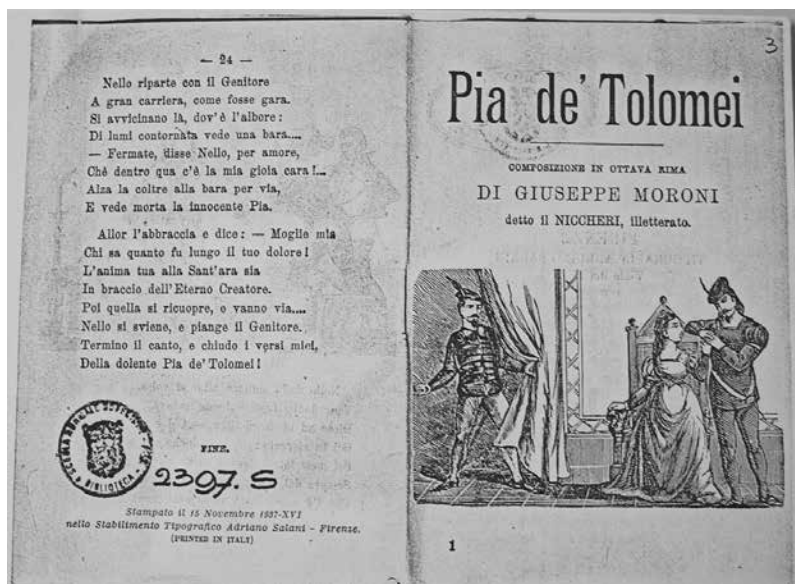
Nuove non sono in Italia le leggende, e nuova tampoco non è fra di noi la romantica poesia [...]. Per questo lo ripeto che una leggenda romantica di argomento del tutto italiano, sia capace di ricevere i colori poetici usati in tali materie dai riferiti nostri romanzieri, e meno di sgradevole in questo secolo, che le altre materie di poesia delle quali sovrabbondiamo: e per questo io pubblico la Pia, soggetto per sé medesimo caro a chiunque ha letti i quattro misteriosi versi della Divina Commedia, che ne fanno menzione, e che tessuto su quanto nelle Maremme ho raccolto da vecchie tradizioni e da altri documenti degni di fede, mi ha dato campo di descrivere alla foggia dei Greci alcuni celebri casi e luoghi della Patria e gli antichi castelli feudali, e gli abiti e le esequie e i costumi dei nostri antenati, e di presentare una catastrofe donde si può trarre alquanto morale, e finalmente d'onorare e difendere l'ancor giacente memoria di quella bell'anima che si affettuosamente raccomandandosi nel Purgatorio al troppo avaro Poeta, acciocché di lei si ricordasse ritornando sulla terra ov'ella a torto avea perduta la vita e la fama.

Troviamo qui dispiegati i tratti che hanno alimentato la fantasia degli autori dei componimenti di tono e forma popolare: i misteriosi versi che suscitano curiosità, la catastrofe, com'egli la chiama, dell'ingiusta morte di una donna, per qualche verso eroica, il mantenimento del ricordo su una vicenda biografica dalla quale si può trarre una "morale" da adottare ad esempio.

Su quali siano, poi, i modi attraverso cui il meccanismo della trasmissione orale e della ricezione prenda forma, il Sestini lo esplicita nelle due Ottave conclusive.

Né qui sveller virgulti, o fender zolle  
L'ausiliario agricoltor s'attenta,  
E salvo ritornando al natal colle,  
Quando Maremma inospital diventa,  
La sera assiso sull'erbetta molle  
All'adunata gioventude intenta,  
L'udita istoria, che per lunga scende  
Tradizion di padri, a narrar prende.

E ciò narrando, alternamente adocchia  
I parvoli scherzanti, ed or li abbraccia  
Or li fa mobil peso alle ginocchia,  
Or dolce incarco alle robuste braccia.  
L'ode la moglie intenta alla conocchia,  
E la luna, che a lei risplende in faccia,  
La concetta pietà che muta cela  
Sulle bagnate guance altrui rivela.  
(III, 70 e 71)



5. Stampa popolare. Collezione Giusti

In ordine cronologico, *La Pia* del Sestini parrebbe essere la prima redazione edita dalla quale dovrebbero aver tratto gli autori e dei Maggi e dei Bruscelli, nonché di narrazioni in Ottave. A conforto deporrebbero il metro, assai noto e vicino sia alla fruizione, sia alla scrittura popolare, che ne fa ampio impiego anche nella poesia d'improvvisazione; ma soprattutto il dipanarsi della trama. L'autore attribuisce la morte della Pia non alla mano del marito, ma alla malaria. L'enfasi vien dunque posta sull'accusa di adulterio, ingiustamente patita, e sulla morte che sopraggiunge nel castello dove Nello l'ha ridotta in prigionia, prima che la verità possa essere appurata. Nello, addolorato per l'ingiustizia commessa decide di rimanere nel castello come penitente. Scoppia di lì a poco una guerra ed egli parte con la speranza di trovare morte in battaglia. Ormai troppo debole, però, non riesce a raggiungere l'esercito; torna così al castello e vi muore. Viene sepolto nella stessa tomba di Pia e poco dopo il castello crolla.

Accanto alla *Pia* del Sestini, anche cronologicamente, sta la seconda probabile fonte popolarmente assai nota e utilizzata. Si tratta della *Pia de' Tolomei. Tragedia in cinque atti* di Carlo Marengo da Ceva, edita nel

1838<sup>10</sup>, dove il dramma della nobildonna senese viene ripercorso con tinte acor più cupe di quelle utilizzate dal Sestini. La prima differenza significativa fra i due testi riguarda il sistema dei personaggi: il signore Della Pietra non si chiama Nello, ma Rinaldo; l'amico e seduttore respinto è Ugo e non Ghino; il fratello di Pia e supposto amante si chiama Gualtiero; ancor più significativa discordanza è poi l'aggiunta della figlia di Nello e Pia, del vecchio Tolomei e di una Contadina. Il castellano, custode della prigione è personaggio condiviso, sebbene con diverso ruolo; nella versione del Marengo non compare l'Eremita che Sestini utilizza quale personaggio chiave. Dopo la partenza di Rinaldo per la guerra, Ugo insidia Pia, viene respinto e ordisce un tranello per vendicarsi: fa in modo che un sosia del fratello di Pia si incontri con lei nottetempo e invita Rinaldo a osservare, non visto, tali momenti. Nel castello dove la donna viene rinchiusa si svolge un vivace dialogo tra i coniugi che mostra una Pia particolarmente combattiva nel rivendicare la propria innocenza; analoga asprezza di toni si ritrova anche nelle battute finali della tragedia nel colloquio con la Contadina alla quale Pia dona un prezioso monile.

La terza probabile fonte, importante per diffusione, vista la grande fortuna edito-riale, ma anche per l'autorevolezza riconosciuta al suo autore, è il poemetto in Ottave *Pia de' Tolomei* di Giuseppe Moroni, pubblicato da Salani nel 1875. Vi compaiono Pia, Nello, il fratello di Pia, il loro genitore, il Castellano, la Contadina. Il Moroni esplicita il suo debito nei confronti del Sestini

E parton tutti e due a luci fisse,  
Solo Iddio nei due cuori vi impenetra.  
Eccoli là dove il Sestini scrisse,  
Al detto Poggio Castel della Pietra,  
Picchiano al Castellano che gli aprisse,  
Lui vien di corsa e li apre a faccia tetra.  
Prende i cavalli e le due briglie in mano,  
E li porta alla stalla il Castellano.  
(XXII)<sup>11</sup>

<sup>10</sup> C. Marengo, *La Pia de' Tolomei*, Placido Maria Visai, Milano 1838. Ristampata da Salani, Firenze 1895.

<sup>11</sup> *Pia de' Tolomei. Composizione in Ottava rima di Giuseppe Moroni detto il Niccheri. Illetterato*, Salani, Firenze, 1875. Il poemetto del Moroni ebbe grande fortuna, si parla di una tiratura di 70.000 copie.

ma accoglie anche alcune suggestioni che probabilmente gli giungono dal Marengo, quali i personaggi del Tolomei, qui detto Genitore, la Contadina, qui Fanciulla, e l'episodio di cui è protagonista, sebbene non in tutta la sua estensione.

Tra le fonti ottocentesche si può forse annoverare anche *La Pia de' Tolomei. Tra-gedia lirica in due parti* di Gaetano Donizzetti (libretto di Salvatore Cammarano) pubblicata nel 1837 e dunque, in ordine cronologico, la prima edizione a stampa successiva al Sestini e di un anno precedente a quella del Marengo. Nel libretto di Cammarano Nello, accompagnato da Ghino, fa irruzione nella stanza dove Pia si trova in compagnia del fratello che riesce a fuggire. Interrogata non rivela l'identità dell'uomo e viene così imprigionata. Solo più tardi, quando l'inganno ordito da Ghino le sarà noto, confesserà di aver incontrato suo fratello; Nello nel frattempo rientra al castello, ma troppo tardi, Ubaldo, suo servitore, ha già avvelenato Pia, obbedendo all'ordine da lui stesso impartito.

Su questa falsariga, pur con immancabili e talvolta significative varianti, si muove assai compattamente la tradizione dei testi, prevalentemente di area toscana, sia a stampa, sia manoscritti.

Principali edizioni a stampa di testi popolari in versi<sup>12</sup>

- *Pia de' Tolomei. Composizione in ottava rima di Giuseppe Moroni detto il Niccheri*, Firenze, Salani, 1875. Il testo del Moroni è edito anche come *Pia De' Tolomei. Composizione in ottava rima secondo la tradizione cantata*, Libreria Editrice Fiorentina, s.d.
- G. Baldi, *Pia de' Tolomei*, Firenze, Salani, 1889 e 1905.
- Padre Pio da Palestrina, *Pia de' Tolomei*, Foligno, Ed. Campi, s.d. (ma primi Novecento).
- S. Magi, *Bruscello di Pia Dei Tolomei*<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> L'elenco non è ovviamente completo causa la difficoltà del reperimento di testi editi da stamperie e editori locali che hanno avuto circolazione, salvo alcuni casi, assai limitata. A tale produzione va aggiunta quella in prosa: *M. Onio, Pia de' Tolomei. Romanzo storico*, Milano, Angelo Bietti 1895 e *Diana da Lodi, La Pia Dei Tolomei. Grande romanzo popolare storico-romantico*, Firenze, G. Nerbini, 1900 (e 1931). Qualche problema sorge anche nell'attribuzione esatta delle date delle prime edizioni e per quella del primo editore; si registra infatti una certa anarchia e non sempre editori e date compaiono sulle stampe, così come non c'è alcuna cura nel citare, sulle medesime, stampe e edizioni precedenti.

<sup>13</sup> Editto in N. e V. Franceschi, *Castel di Pietra, castello della Pia*, cit., pp. 42-48.



- B. Mastacchini, *Ballata in Sestine su "La Pia dei Tolomei"*<sup>14</sup>.
- *La Pia De' Tolomei. Zingaresca*, secondo il testo adottato dalla compagnia di Pieve di Còmpito (LU), a cura di G. Venturelli, edizione provvisoria, Centro per lo studio, la raccolta e la valorizzazione delle tradizioni popolari, Lucca 1979.
- *La Pia De' Tolomei. Befanata*, secondo il testo adottato dalla compagnia di Soiana (PI), a cura di D. Menchelli, Centro per lo studio, la raccolta e la valorizzazione delle tradizioni popolari, Lucca 1980.
- *Maggio della Pia de' Tolomei*, Volterra, Tipografia Sborgi, 1867<sup>15</sup>.
- *La Pia de' Tolomei. Maggio* (attribuito a Pietro Frediani), secondo il testo adottato dei maggianti di Buti (Pisa), a cura di G. Venturelli, Lucca, Centro per lo studio, la raccolta e la valorizzazione delle tradizioni popolari, 1980.
- *La Pia de' Tolomei. Maggio, secondo il testo adottato dai maggianti di Pieve di Compito Lucca*, a cura di G. Venturelli, Lucca, Centro per lo studio, la raccolta e la valorizzazione delle tradizioni popolari di Lucca, 1982<sup>16</sup>.
- *La Pia de' Tolomei. Maggio di Antonio Polini (1908), compagnia dei maggianti di Antona (Massa)*, a cura di G. Bertuccelli, Massa, Centro per lo studio, la raccolta e la valorizzazione delle tradizioni popolari, Lucca-Amministrazione comunale di Massa, 1982.
- *La Pia de' Tolomei. Maggio*, secondo il testo adottato dei maggianti di Loppia – Filecchio – Piano di Coreglia, a cura di G. Venturelli, Lucca, Centro per lo studio, la raccolta e la valorizzazione delle tradizioni popolari, 1979<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 51-52.

<sup>15</sup> Testo attribuito a Pietro Frediani; cfr. L. Baroni, *I maggi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, p. 105.

<sup>16</sup> "Stretta relazione, invece, c'è fra questo e il testo della collana Sborgi. Le corrispondenze fra i due testi sono assai forti e la loro comparazione ci rivela che il copione adottato dai maggianti di Buti (e ora anche da quelli di Pieve di Compito), soltanto qua e là si distacca dalla stampa ottocentesca: aggiunta di singole stanze o di scene, introduzione dei personaggi femminili di Caterina e della Contadina. Non figurano nell'edizione a stampa le stanze 16, 29-33, 93, 102, 116, 153-166, 172, 175-181, 189-191 della presente edizione. Se si esclude però il finale, assai diverso nelle due riedizioni, soltanto sette stanze già presenti nell'edizione Sborgi non compaiono in questa. Ma, come si è detto, sono nel finale le divergenze maggiori. Nel testo pubblicato dallo Sborgi, dopo che Nello ha manifestato propositi suicidi (stanza 198 della presente edizione), si prosegue con 17 stanze nelle quali Pia ha modo di riprendere i propri colori e di tornare in vita; i coniugi si riconciliano («Rinnoviamo i nostri amplessi») e ritorna la pace fra Siena e Colle". Cfr. l'introduzione di G. Venturelli.

<sup>17</sup> Il testo è rielaborazione di un ms. datato 1925; cfr. l'introduzione di G. Venturelli.

- *Pia De' Tolomei. Maggio*, secondo la versione rielaborata e adottata dai maggianti di Piazza al Serchio (Lucca), Comune di Piazza al Serchio, 1990<sup>18</sup>.
- *La Pia e Nello della Pietra*. Maggio di Luigi Casotti, secondo il testo adottato dalla compagnia dei maggianti di Gorfigliano, a cura di M. E. Giusti, Buti (PI), Comune di Buti, 1987<sup>19</sup>.

A questo elenco si aggiungono le seguenti versioni manoscritte e/o dattiloscritte contenute nella Raccolta Venturelli<sup>20</sup>:

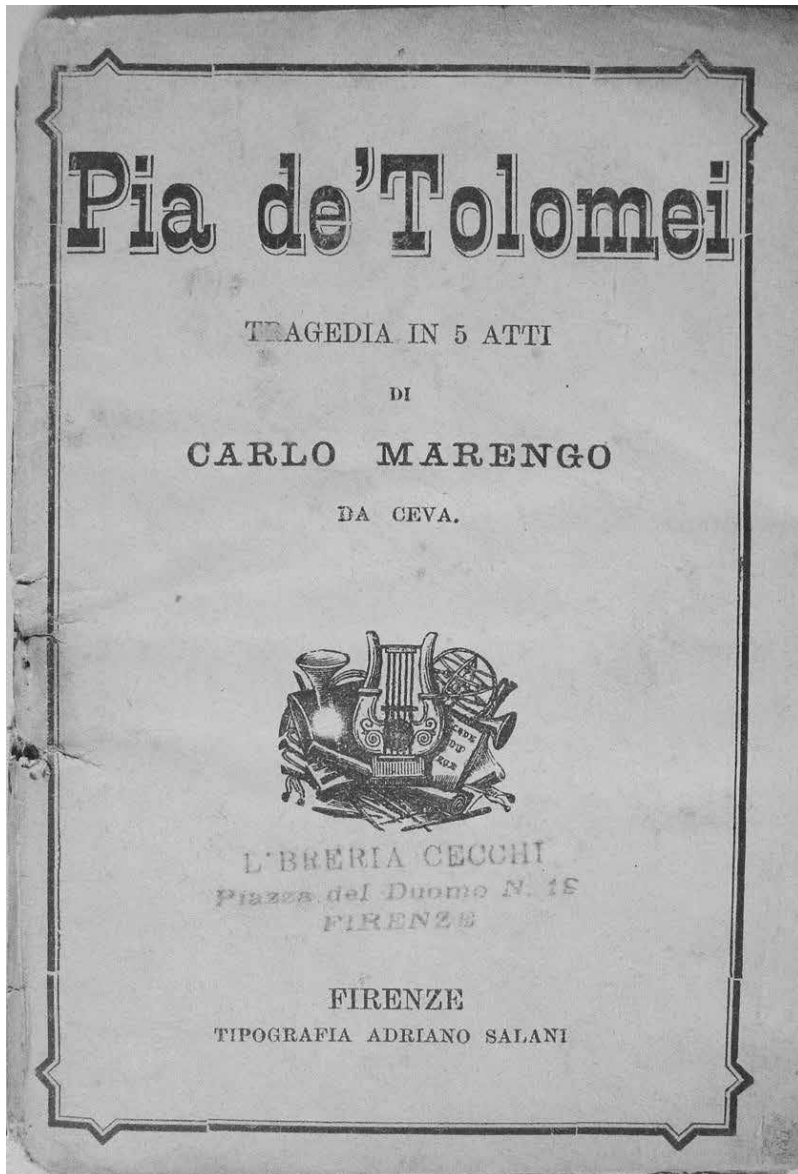
- *La Pia de' Tolomei*. Maggio, Copione proveniente da Piazza al Serchio (Lucca).
- *Pia de' Tolomei*. Maggio. Copione proveniente da Gorfigliano (Lucca).
- *La Pia de' Tolomei*. Maggio. Copione proveniente da Pieve di Compito (Lucca). Più redazioni.
- *Pia de' Tolomei*. Maggio di Giuseppe Coltelli. Copione proveniente da Vagli Sopra (Lucca). Più redazioni.
- *Pia de' Tolomei*. Maggio rielaborato da Giuseppe Bernardi. Copione proveniente da Barga (Lucca).
- *La Pia de' Tolomei*. Maggio. Copione proveniente da Buti (Pisa).
- *La Pia de' Tolomei*. Maggio. Copione proveniente da Piano di Coreglia (Lucca).
- *Pia de' Tolomei*. Maggio. Copione proveniente da Molazzana (Lucca).
- *La Pia de' Tolomei*. Maggio. Copione proveniente da Sassi (Lucca).
- *Pia de' Tolomei*. Maggio. Copione proveniente da Loppia (Lucca).

La storia di Pia asseconda un gusto che si configura come deliberata scelta estetica e questo credo sia il motivo della sua fortuna nelle tante riproposte entro la versificazione popolare; il personaggio è centrato sul languore che l'ha disfatta, sulla morte da incolpevole cui si aggiunge "La ritualità essenziale degli sponsali ben colta da Dante in due versi [...] che non sono una semplice circonlocuzione per alludere alle nozze, ma vogliono sottolineare il compimento dei

<sup>18</sup> Testo rielaborato da Andrea Bertei sulla base di uno spettacolo rappresentato a Piazza al Serchio nel 1955.

<sup>19</sup> Il ms. di L. Casotti è datato Dicembre 1986.

<sup>20</sup> Eglia-Molazzana (LU).



riti impegnativi degli sposi, per aggravare il misfatto di cui Pia rimase vittima”<sup>21</sup>.

Troviamo dunque riuniti gli elementi utili alla riscrittura popolare di un testo che si declina entro forme assai diversificate e sorprende, per esempio, che ne esista una versione per la Zingaresca<sup>22</sup>, forma drammatica a carattere comico da rappresentarsi nel periodo di Carnevale. Nel testo di Pieve di Compito la comicità viene recuperata anzitutto con la recitazione straniata che il metro impone e, in secondo luogo, attraverso la dimensione quotidiana della lingua. Ciò nonostante la trasposizione di una storia così drammatica nell’ambito di una forma comica, sebbene motivata da un intento parodistico, non si rivela particolarmente efficace.

Ma è soprattutto nel Maggio drammatico e nel Bruscello, dove la struttura del testo consente una scrittura più articolata, che gli autori hanno la possibilità di “inventare” combinando variamente elementi presi a prestito da fonti diverse, di rispettare il tono tragico della vicenda, di utilizzare una lingua consona a tale tono che tende in qualche modo alla letterarietà.

### *Scrivere*

Maggio e Bruscello sono due forme di teatro in musica che condividono sotto il profilo della composizione e della realizzazione spettacolare processi analoghi: testo in metrica e un copione interamente scritto; attori riuniti in compagnie, adozione di un costume di scena di solito non contemporaneo rispetto alla vicenda rappresentata; richiamo alla stagione primaverile che, nel caso del Bruscello, sarebbe sottolineata anche dall’etimologia del nome. A differenza del Maggio, però, quest’ultimo rivendica più nobili origini, per lo meno nella versione del Bruscello caccia, il cui primo testo conosciuto si trova nell’ambito della senese Accademia dei Rozzi a fine XVI secolo. Le differenze sostanziali stanno nell’essere il Bruscello uno spettacolo dichiaratamente comico e dunque pertinente, come la Zingaresca, al

<sup>21</sup> Bronzini, *Prospetto critico delle tradizioni popolari dantesche*, cit., p. 157.

<sup>22</sup> Il metro della Zingaresca è dato da strofe concatenate di tre settenari con i due centrali a rima baciata e un verso finale che può essere indifferentemente un quaternario o un quinario in rima con il primo verso della strofe successiva.

tempo di carnevale. Paolo Toschi distingue tre differenti tipologie di rappresentazione riconducibili a tre ambiti tematici: Bruscello caccia, Bruscello epico, di argomento storico o religioso e il bruscello nuziale o mogliazzo dove lo sviluppo della trama ricalca i motivi canonici del contrasto per la mano di una ragazza tra uno o più pretendenti e il padre che vuole imporre alla figlia la propria scelta.

In ambo i casi accanto alle trame classiche ora ricordate, se ne aggiungono altre attinte dalla letteratura di ogni tempo di cui gli autori attraversano i generi, numerosi sono infatti i titoli che ricalcano o echeggiano i poemi rinascimentali, le storie bibliche, le incursioni nell'epica e nella tragedia classica o nelle storie leggendarie come quella della Pia de' Tolomei; pochi frammenti di materia letteraria sono sufficienti per lo sviluppo di una trama. È proprio questa la domanda che in un recente saggio pone Linda Barwick: "How have seven lines from Dante managed to expand to fill three hours of Maggio performance?"<sup>23</sup>.

Provo a rispondere, seppure schematicamente. La prima opportunità che si presenta all'autore di Maggi è quella di un'articolazione tematica – in larga parte dovuta all'extrafolcloricità delle sue fonti – e linguistico espressiva di ampio respiro, proprio in virtù della sua pertinenza all'ambito della scrittura, momento preponderante rispetto a quello dell'oralità. L'autore percorre il tragitto della poesia, può decidere di sé e del proprio oggetto per mezzo di approccio e strumenti identici a quelli del poeta culto, sebbene assai maggiori siano i vincoli imposti da quanti lo hanno percorso. Altri autori hanno lavorato prima di lui, si è determinato un ordine accettato di idee e di scelte che costituisce la presenza viva della poesia e ci sono anche delle gerarchie che il presente privilegia ma che coinvolgono il passato. Creatività e invenzione, uso della scrittura quale mezzo espressivo, sono dunque gli attrezzi principali per costruire il testo. Il secondo momento, invece, sfugge dalle mani del primo creatore diventando in qualche modo dominio di una "collettività", sia pure circoscritta, e rinvia al meccanismo della trasmissione dei testi, sempre entro la scrittura, che si combina con quello della messa in scena degli spettacoli. Nelle tre sub aree individuate da Venturelli sulla scorta di criteri omogenei, e che qui si assu-

<sup>23</sup> L. Barwick, "An ample and very poetical narrative": *The vicissitudes of "La Pia" between the literary and oral traditions*, in *Flinders Dante Conferences*, a cura di M. Baker, F. Coassin, D. Glenn, Adelaide, Lythrum Press, 2002 - 2004, pp. 77-101. Il testo è disponibile sul sito: [http://Users/Utente/Documents/Pia de' Tolomei/Barwick, L\\_\(2005\) PIA hmt](http://Users/Utente/Documents/Pia%20de%20Tolomei/Barwick_L_(2005)PIA.hmt).

mono per comodità, assai differenti sono i modi con cui lo spettacolo prende forma e si sviluppa a partire dalla scelta del testo da rappresentare. I testi sono sempre rigorosamente scritti in ogni loro parte, ma l'autorità dell'autore non è percepita come vincolante e i vari copiatori quasi mai rinunciano alla possibilità di modificare il testo scelto per la rappresentazione. Ogni capomaggio, salvo rare eccezioni, è autorizzato a sottrarre o ad aggiungere personaggi – componendo per questi ultimi una nuova parte – in relazione al numero degli attori/cantori di cui dispone, tenendo conto delle capacità performative e delle aspettative che ciascuno di loro lega alla *performance*.

Fra gli interventi di maggior rilievo, all'interno dei testi di nuova composizione, ma anche di quelli più antichi e rivisitati per la messa in scena, si riscontra una sovrabbondanza di quartine (abbb) e di ottave, utilizzate per sottolineare i momenti di maggior *pathos*, che eseguite su melodia diversa rispetto a quella delle stanze del recitativo, consentono agli attori di dar prova della propria abilità canora, momento esecutivo irrinunciabile.

Dietro la continua insistenza di un gruppo di "nostalgici" che videro la rappresentazione di questo testo nel lontano 1955 è stato deciso di riproporlo al pubblico. Il testo da me rielaborato proviene dalla raccolta di Tognoli Giacomo di Gorfigliano. La rielaborazione è stata minima, infatti l'intervento è stato fatto solo nel ridurre il personaggio del Castellano, o meglio di unire i personaggi di Giorgio e Castellano in un unico interprete; sono state inoltre tolte alcune stanze ritenute superflue e sono state aggiunte due ottave ex novo, la numero 155 cantata da Pia e la numero 146 cantata da Ghino; aggiunte infine alcune stanze e ariette dettate oralmente da Costante Rocchiccioli e Flavio Cecchi già capimaggio della compagnia di Gragnana (frazione di Piazza al Serchio), che rappresentò questo maggio nel 1955 (si tratta delle ariette numero 167 e 171 e delle stanze numero 169 e 170). Anche le ariette numero 70, 160 e 163 e la stanza numero 168 mi sono state dettate da Fontanini Silvano, che faceva parte come cantamaggio della stessa compagnia<sup>24</sup>.

Avviene dunque, anche per un prodotto che appartiene al dominio della scrittura assai più che a quello dell'oralità, la sanzione collettiva, ovvero in ultima analisi, la garanzia di quella popolarità, che è *uso* e non *origine*, *fatto* e non *essenza*<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Andrea Bertei, capomaggio della Compagnia di Piazza al Serchio, nell'introduzione all'edizione del 1990, cit.. Con Arietta si intende la quartina di ottonari abbb.

<sup>25</sup> A. M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1973, p. 15; secondo altra interpretazione è popolare "tutto ciò che il popolo fa suo nelle forme

È doveroso comunque tener presente, nel rapporto con le fonti, che l'invenzione predomina sul loro rispetto e che la maggior parte dei testi di derivazione culta prende a pretesto il testo letterario per poi svilupparlo autonomamente; del resto non sempre alla base della creazione c'è la conoscenza diretta della fonte cui ci si ispira.

Poiché non è questa la sede per una ricostruzione completa della tradizione, mi limito ad accennare ad un unico episodio e alla sua reinterpretazione da parte degli autori dei testi popolari.

Nel caso dei Maggi sulla Pia de' Tolomei la tradizione si mostra assai compatta<sup>26</sup> sebbene combini variamente personaggi e episodi che, con l'eccezione del dramma di Donizzetti<sup>27</sup>, provengono in larga misura dal poemetto del Sestini e dalla tragedia del Marengo, in alcuni casi filtrata attraverso le ottave del Moroni.

L' introduzione di nuovi personaggi, quali Figlia, Tolomei padre e Contadina viene accolta come opportunità per dilatare e arricchire la storia e, in particolare, incide assai profondamente nella scrittura di alcuni degli autori del Maggio, proprio quest'ultima figura e il breve passo di cui è protagonista.

Pia, ormai morente, esce dal castello per una passeggiata e la sua attenzione viene catturata da una ragazza che prega dinanzi a una tomba. Qui si svolge un colloquio fra le due donne che si confidano le rispettive pene al termine del quale la nobile senese fa dono alla Contadina di una gioiello.

In Marengo si tratta di una gemma preziosa, per Moroni, che traduce per il suo pubblico, più modesto nei costumi e nella sensibilità, soltanto di "una crocellina".

E alzando Pia la mano sua leggiera,  
Da il collo si cavò una crocellina:  
– Tientela per memoria veritiera,

da lui via via accettate e preferite", cfr. M. Barbi, Per la storia della poesia popolare in Italia, in Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna, Firenze, 1911, pp. 87-117; ora nel volume Poesia popolare italiana, Firenze, Sansoni, 1974, p. 36.

<sup>26</sup> Si fa qui riferimento alle sole edizioni a stampa citate.

<sup>27</sup> A differenza di quanto avvenuto in tanti altri casi in cui gli autori dei Maggi si sono ispirati al melodramma, qui non si riscontra se non una assai lontana eco nel testo di Loppia-Filecchio-Piano di Coreglia. Nel libretto di Cammarano il Castellano è sostituito da Ubaldo, servo di Nello; nel Maggio compare Mario, servo di Nello, ma in aggiunta e non in sostituzione di Castellano.

Che anch'io a seppellirmi son vicina!  
Una tomba moderna tu vedrai,  
E le stesse preghiere a me farai!

(XLII, 3-8)

Così Polini:

Tieni questa crocellina  
Presto morta mi vedrai  
Qui sepolta e mi farai  
Tal preghiera o poverina  
Che mia morte si avvicina.

(164)

Pressoché identica la versione del testo di Piazza al Serchio, sebbene qui il personaggio della Contadina sia stato sovrapposto a quello della figlia (Ginevra) e di poco variato è quello di Loppia-Filecchio-Piano di Coreglia<sup>28</sup>:

Prendi questa crocellina  
sempre al collo la terrai  
per me pure pregherai

(135, 3-5)

Il tratto è contenuto anche nella Befanata drammatica di Soiana:

*Pia* Anche a me se ti è concesso  
di pregar, fra pochi giorni  
quando qui tu ci ritorni,  
altra tomba vedrai appresso.  
Ti regalo una crocetta  
vedi già imperlata d'oro.  
*Donna* Pregherò. Le grazie imploro  
Per un'alma benedetta.

(28-29)

La stampa Sborgi non contiene né il personaggio né l'episodio che sono invece recuperati nel testo di Buti edito nel 1980 e si tratta di due redazioni entrambe attribuite a Pietro Frediani<sup>29</sup>. In questo caso, però, l'autore ha ben presente il testo del Marengo: non soltanto il

<sup>28</sup> L'incontro avviene con una Pastorella anziché una Contadina.

<sup>29</sup> Cfr. quanto detto alla nota 16.



dono è una gemma, ma la Contadina sta pregando sulla tomba del marito anch'egli morto a causa della malaria. Lo stesso avviene in Polini il cui testo, per l'episodio citato, non presenta analogie con quello di Frediani. Ciò che le due redazioni non accolgono è l'istanza sociale che dai versi del Marengo proviene.

*Contadina* Del mio giovine sposo, ah! Duramente  
 Colà discese... Una straniera spica  
 Mentre curvo ei mietea sotto la grave  
 Meridiana sferza, uscian letali,  
 Negri vapor del maledetto suolo;  
 E l'infelice, che beveali, come  
 Foglia tremando al sol, languide e fesse  
 Alfin le membra sul terren distese  
 E più non surse...Il lamentevol grido  
 De' pargoletti che dimandan pane,  
 Impavido lo spinse a perigliosi  
 Lavori qua, ove spesso agl'inclementi  
 Genii del loco nel fervor dell'opre  
 L'incauto agricoltor vittima cade.  
 A sì gran prezzo, alimentarne, o caro,  
 Perché volesti? Or nel percorso tetto,  
 Agli avari signor della maremma,  
 Cui giova il frutto d'una gleba infausta  
 coltivati col sangue<sup>30</sup>.

Polini e Frediani sono inoltre gli unici a riprendere da Marengo la causa della morte dell'uomo:

*Contadina* Caro Renzo mio consorte  
 Che tu giaci qui sepolto  
 Di ogni bene oh Dio son tolto  
 L'aria infetta per tua morte  
 Son coi figli a trista sorte  
*Pia* Per chi o donna fai preghiera?  
*Contadina* Per l'amato caro sposo  
 Questo suol pestiferoso  
 Lo condusse a morte fiera  
*Pia* Così anch'io in tal maniera

(Polini, 161-162)

\*\*\*

<sup>30</sup> Cito dall'edizione Salani, p. 57.

Contadina     Io son pronta al vostro invito,  
                   Cosa vuol signora amata?  
 Pia             Ti ammirai sul suol prostrata.  
 Contadina     Pregai requie a mio marito  
                   che dal campo in riva al fosso  
                   mentre spighe raccoglieva,  
                   fu da vampa ardente e rea  
                   qual da furmine percosso.  
                   E la misera rimane  
                   sua compagna a udir lamenti  
                   di quei pargoli innocenti  
                   che tutt'or dimandan pane.

(Buti 1980, 160-162)

ma evitano il conflitto e risolvono con il compianto reciproco delle due donne.

Nel testo di Loppia-Filecchio-Piano di Coreglia la Pastorella prega sulla tomba della madre; in quello di Piazza al Serchio si tratta della figlia di Pia che la madre incontra mentre essa è in atteggiamento di preghiera; Moroni e la Befanata di Soiana accennano semplicemente a una donna che prega.

La scelta a titolo semplificativo di questo episodio, marginale rispetto all'intera vicenda, offre lo spunto per alcune considerazioni in merito a un modello narratologico che si avvale di tutto ciò che ha o che le viene messo a disposizione, nel caso specifico la comparsa sulla "scena" di personaggi nuovi rispetto al Sestini.

Il Maggio, così come gli altri generi frequentati dai poeti popolari, risponde a canoni compositivi ben precisi e uno di essi è senz'altro rappresentato dalla mozione degli affetti entro un sistema che privilegia sentimenti e valori ampiamente condivisi. Pia patisce una palese ingiustizia, così come, seppure d'altro segno, la Contadina; vi è una qualche specularità nelle due storie che per un momento si intrecciano e un comune esito, l'infrangersi di un patto sacralizzato con le nozze e la conseguente condizione di solitudine delle due donne, ma non v'è cenno da parte loro di qualsivoglia moto di protesta. La traduzione per "il popolo" diventa infine compiuta con l'attribuzione al dono di un alto valore simbolico: da preziosa gemma a oggetto più umile, significativamente a forma di croce.

Pare qui riproporsi il paradigma della poesia ingenua che ha attraversato la discussione dei romantici attorno alla poesia e segnata-mente attorno a quella popolare. Più che l'ingenuità di individui che

hanno scarsa esperienza del mondo, ritroviamo un' "ingenuità del sentire"<sup>31</sup> che gli autori propongono come profondamente morale ottenendo intima adesione da parte di tutti coloro che vi si riconoscono e in tal modo fissano l'identità culturale di questi testi che dipende, in larga misura, dalla capacità di riferirsi a parametri di valore consolidatisi e trasmessi nel tempo.

Attraverso i Maggi si narrano storie, in qualche raro caso aderenti al passato prossimo e con l'intento di proporre una letteratura civile<sup>32</sup>; il più delle volte, invece, le storie si perdono in un passato remoto mitico e fantastico, fatto di re e regine, santi ed eroi. Affidandosi al potere evocativo della parola, esse non superano mai i confini della letterarietà.

<sup>31</sup> F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Roma, Il Melograno, 1981, p. 28.

<sup>32</sup> Cfr. *Il presente e l'avvenire d'Italia*. Maggio di Domenico Cerretti. Secondo il testo adottato dai maggianti di Frassinoro (Modena), a cura di G. Venturelli, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari della provincia di Lucca, 1979; *La strage dei tedeschi in Italia nel 1943/44*. Maggio di Nello Gaspari, ms., Raccolta Venturelli, Tm 13, 236.



## LA ZINGARESCA POPOLARE

Ne *L'uva e la croce. Autoritratto d' artista italiano nel quadro del suo tempo*, Ardengo Soffici rievoca l'infanzia e si sofferma sui «vari spettacoli che eran per me una gioia di quegli anni».

Gli anni furono presumibilmente quelli compresi fra il 1879, data della sua nascita, e il 1893 quando da Bombone, frazione di Rignano sull'Arno, la famiglia dell'artista si trasferì a Firenze.

Il più cospicuo ed importante di essi era senza dubbio la rappresentazione che si dava, ora in uno, ora in un altro paese della Toscana, di una sorta di commedie o di drammi rustici detti, dove bruscelli, dove zinganette e che si svolgevano in tempo di carnevale, all'aperto, sopra un palco improvvisato con abetelle, piane e tavole di quelle che i muratori adoperano per i loro ponti.

Uno di tali spettacoli si aveva annualmente anche al Bombone, e da noi si chiamava zinganetta.

All'approssimarsi del carnevale alcuni giovanotti tra i meno agresti del paese si mettevano d'accordo formando come una compagnia teatrale, e sotto la guida di uno di loro, certo Gigi Battaglini, una specie di poeta estemporaneo amante di letture e scritture, il quale s'incaricava anche di scegliere e procurarsi non so come il libretto del testo, cominciarono a preparar lo spettacolo che doveva aver luogo negli ultimi giorni della settimana grassa [...]. Si trattava, per quanto riguarda l'ultima zinganetta cui assistetti, di una maniera di commedia primitiva degenerata in forme settecentesche da Commedia dell'Arte, di trama complicatissima e di argomento piscatorio, sebbene i personaggi si chiamassero, come nelle commedie di ogni altro genere, Rosaura, Arlecchino, il Dottore, il Capitano, la Vecchia e vi figurasse anche il Notaro per il finale contratto di matrimonio.

Essa s'iniziava con una cantata evocativa e propiziatoria in forma di prologo eseguita dalla Zinganetta, personaggio allegorico, la parte del quale era sostenuta, appunto dal nostro Battaglini [...]. Ho conservato memoria di una parte di tale cantata; la quale diceva:

*Io scendo appunto adesso  
Dal cerchio della luna  
E porto la fortuna  
A voi mortali*

*Ho visto cose tali  
In quel mondo novello,  
Quanto di qua è più bello  
Ed uniforme!*

*Gli uccelli a torme a torme  
Si prendon con le mani,  
Di starne e di fagiani  
È un cibo vile.*

*Senti parlar civile  
Come le scelte genti,  
E eran di rozzi armenti  
Alla pastura.*

*Delle città le mura  
Colà son di cristallo,  
Le travi di corallo  
Hanno le case.*

Finito quello, che era come un preludio, fra gli applausi strepitosi degli spettatori dilaganti dai margini del palco per tutta quanta la piazza e la strada, l'azione drammatica propriamente detta si sviluppava intorno a rivalità amorose tra il Capitano, una sottospecie di *miles gloriosus*, e Arlecchino, entrambi pretendenti alla mano di Rosaura, figlia di Beco vecchio pescatore, (il quale dava poi il nome alla commedia di cui *Il Pescatore* era infatti il titolo). Ne seguivano duelli strepitosi e mischie generali con spari di schioppo che facevano tremare il palcoscenico e mandavano sempre più in visibilibio la buona turba paesana<sup>1</sup>.

Etnografo involontario, ma forse meglio dire osservatore assai attento e magari anche coinvolto, Soffici pur schernendosi nel dire che poco ricorda, in realtà ci offre una narrazione densa di particolari, più dettagliati riguardo all'ambientazione, alla povera scenografia, ai costumi, ai pochi attrezzi di scena, ai colori, alla recitazione degli attori e anche ai brividi di freddo che li percorrono, poiché lo spettacolo si svolge all'esterno ed è tempo di Carnevale.

La rappresentazione cominciava nelle prime ore del pomeriggio e durava poi fino a dopo il tramonto. Mi sarebbe ora difficile dire in che cosa precisamente consistesse l'azione e quale ne fosse la vicenda<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> A. Soffici, *L'uva e la Croce. Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo. I l'infanzia*, Firenze, Vallecchi, 1951, pp. 219-23.

<sup>2</sup> Ivi, p. 219.

Un po' meno attento all'azione teatrale vera e propria e al testo, sebbene ne riassume la trama, oltre a riportare i versi del canto con il quale ha inizio. Ma nemmeno omette di informare sui preparativi: il formarsi della compagnia, il lavoro organizzativo sotto la guida attenta del Battaglini «una specie di poeta estemporaneo amante di letture e scritture»<sup>3</sup> che procura il copione, provvede ad assegnare le parti agli attori affinché le imparino a memoria, presiede alle prove e infine anche lui recita interpretando la zingara.

Lo sguardo si posa poi sul “popolo” del Bombone, non senza esimersi dall'esprimere un giudizio poco lusinghiero.

Così su per giù si svolgeva la rappresentazione della *Zinganetta* presso di noi. Ed è incredibile il favore che simili scempiaggini ottenevano ogni carnevale tra quell'adunanza di villani, per i quali codeste recite grossolane figuravano il *non plus ultra* del meraviglioso teatrale<sup>4</sup>.

Quella gente che si affanna a preparare e subito dopo a fruire della rappresentazione, in tal modo gli appare quando la memoria torna su quanto vissuto con consapevolezza costruita successivamente, ma assai differente si presenta nel ricordo vivido delle emozioni provate da un adolescente.

Quanto a me, lo spettacolo scenico e della folla ondeggiante in piazza nel chiaro-veespertino che illuminava i visi animati dalle diverse emozioni e tingeva di un pallido color di rosa le facciate delle case circostanti, mi empiva di stupore e di gioia [...]. Per allora, la mia ammirazione per tali produzioni teatrali si convertì subito nel desiderio di fare anch'io qualcosa di simile, e senza por tempo in mezzo mi misi a scrivere una zinganetta sul modello di quelle che avevo visto rappresentare nel mio villaggio e altrove. L'ultima cui avevo assistito e che più mi aveva impressionato, stante anche la mia età che mi permetteva di meglio comprenderne il meccanismo, era come si è visto *Il Pescatore*; io, che avevo la mania della caccia, pensai di celebrare questa nel mio componimento scenico e candidamente lo intitolai *Il Cacciatore*.

Non saprei dire ora che razza di roba ne venisse fuori (il bello è che trattaron persino di rappresentarla), come fosse congegnata, articolata; né mi ricordo di una sola scena né di un verso. L'unica cosa che mi è rimasta in mente è il formato lungo e stretto del quaderno nel quale l'avevo scritta, e che era esattamente uguale a quello procurato dal solerte Battaglini<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Ivi., p. 220.

<sup>4</sup> Ivi., p. 225.

<sup>5</sup> Ivi., p. 226. Le pagine di Soffici sono ampiamente citate in P. Toschi, *Le origini*

G. RUOTA

## PROGRAMMA CARNEVALE

SALA PARROCCHIALE RUOTA

1979

DOMENICA 11/2  
ORE 20,303 TOMBOLE PREMI VARI  
SCENETTE RAGAZZI

SABATO 17/2

ORE 21

GIOVEDÌ 22/2

ZINGARESCA

SABATO 24/2

ZINGARESCA

"LA GESIRA"

## PERSONAGGI

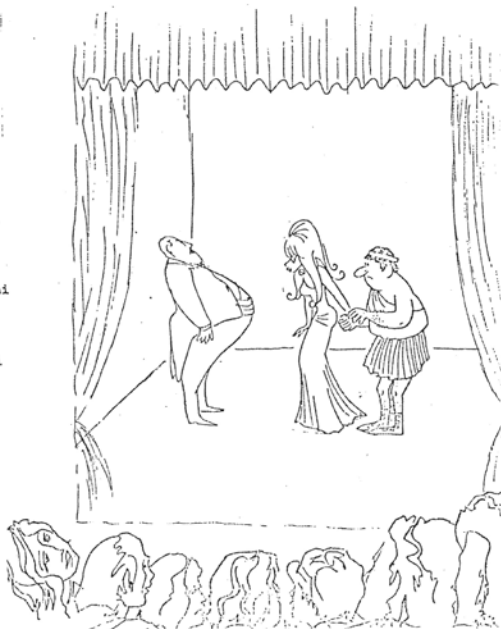
FAGLIACCIO - Sirio Barsocchi  
 TOMASO - Angelo Paolini  
 GESIRA - Giorgio Mei  
 BERLANTE - Franco Barsocchi  
 ARGILLANO - Luigi Pucci  
 CARCINO - Italo Guerra  
 ALEO - Paolino Farrini

## COLLABORATORI

Guido Paolini  
 Giovacchino Landini  
 Don Sergio Di Girolamo  
 Mario Barsocchi

## MUSICA

Alfio e la sua fisarmonica





Per l'artista e scrittore si tratta di una commedia o dramma rustico, chiamato forse Bruscello o forse Zinganetta, e chissà che quello spettacolo non abbia contenuto davvero elementi dell'uno e dell'altro. L'ipotesi potrebbe non essere del tutto peregrina: sono sicuramente da ascrivere alla Zingaresca il metro e il contenuto dei versi iniziali, nonché la presenza della zingara quale personaggio e lo sviluppo della trama, che replica il modello del mogliazzo; parrebbero appartenere

più appropriatamente al Bruscello<sup>6</sup> il titolo e, a quanto se ne racconta, l'insistere del testo sull'esito di una pesca scarsa unitamente ad alcune soluzioni sceniche atte non soltanto a suscitare l'ilarità, ma anche a sottolinearne, probabilmente, un aspetto centrale.

Dopo di che, tirata fuori dalla zucca un'aringa, la scaraventava per aria, e con tal forza che essa andava a finire nel canto più remoto della piazza o sopra un tetto<sup>7</sup>.

Che si possa equivocare a proposito delle varie forme che via via ha assunto la commedia popolare, non sorprende, sia per le contaminazioni, sia perché nel tempo lo schema del contrasto per nozze ha finito per prevalere nel Bruscello come nella Buffonata; nel Contrasto propriamente detto e nella Zingaresca. Affinità riconosciute da Gio-

*del teatro italiano. Origini rituali della rappresentazione popolare in Italia*, Torino, Boringhieri, 1976 (1 ed. Einaudi 1955), pp. 599-600.

<sup>6</sup> Riguardo al Bruscello, Paolo Toschi propone in merito ai temi trattati una tripartizione: il contrasto per la mano di una ragazza (mogliazzo), l'epico o cavalleresco e il cosiddetto Bruscello caccia. «Vogliamo dire che anche la tradizione popolare ci conserva qualche caso di bruscello che ha per tema la caccia agli uccellini. Uno, composto verso la fine dell'Ottocento da un tal Angelo Tramonti di Torrita (...) è una breve, garbata satira dei cacciatori che si avviano con grandi speranze e promesse, e tornano con la carniere vuota. Fra i personaggi, oltre al Vecchio (del Bruscello) troviamo Fucile, Civetta, Paniaccio, Zucca e il Cuoco: alcuni di essi sono la personificazione dei mezzi di caccia agli uccelli». Cfr. Toschi, *Le origini de teatro italiano*, cit., pp. 380-1. Cfr. anche K. Farsetti, *Quattro bruscelli senesi*, Firenze, 1887 (rist. an. Montepulciano -SI- Editrice le Balze, 2000). Per analogia ai componimenti sulla caccia, ve ne sono altri che hanno quale tema la pesca. Non ho notizia di edizioni a stampa, soltanto una trascrizione che mi è stata fornita dal dottor Vais Viti di Sinalunga (SI), assieme a quella di altri Bruscelli provenienti dalla tenuta La Fratta, datati dal 1765 al 1797. Fra essi: *Bruscello di nove parti intitolato la Pesca per l'ultimo giorno di Carnevale* e *Bruscello di otto parti intitolato I pescatori d'Arbia. Mascherata*. In quest'ultimo, fra i personaggi, oltre al Vecchio compaiono Amo con l'amo; Nasse con la nassa; Guada con la guada; Tramaglio con il tramaglio; Pasta con la zucca; Fiocina con la lanterna; Candelaià.

<sup>7</sup> Soffici, *Luva e la Croce. Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, cit., p. 224.

vanni Giannini in un articolo apparso sull' «Archivio delle tradizioni popolari» nel 1888<sup>8</sup> e successivamente ripreso nella *Prefazione* al suo *Teatro popolare lucchese* dove cerca di tracciare, per ognuna di esse, confini più delineati e netti.

E non altro che farse popolari sono la *Zingaresca*, il *Contrasto* e il *Testamento* che si recitano di Carnevale da giovani mascherati, generalmente di sera e nelle case private. Tutt'e tre hanno a comune lo schema metrico -che è quello del Sirventese, della strofa cioè di tre settenarj e un quinario, rimanti il secondo con il terzo e il quarto con il primo della strofa seguente- l'uso delle maschere popolari come il *Dottore*, il *Capitano*, *Arlecchino*, *Pulcinella* e *Stenterello*, e spesso anche l'intreccio e i caratteri; ma differiscono in questo: che nella *Zingaresca* la parte principale è sostenuta da una Zingara, la quale, dopo aver decantato la propria abilità ed enumerato i prodigi dell'arte sua, si vale di questa a beneficio degli amanti disgraziati, procurando loro coi suoi incantesimi il modo di ottenere il fine bramato [...]<sup>9</sup>.

Una qualche confusione si è avuta anche nella storia degli studi letterari del XVIII secolo, giacché non sempre è stato chiaro se nel parlare di *Zingaresca* ci si riferisse a un metro, a un contenuto o a un contesto rappresentativo.

Mentre il Crescimbeni parla della zingaresca soprattutto come genere teatrale, definendola «una sorta di farsa», il Quadrio e, dopo lui l' Affò, ne documentano la fortuna con una serie di esempi riconducibili a diversi ambiti letterari, ma apparentemente accomunati dal contenuto<sup>10</sup>.

Ma è comunque a questi storici della letteratura che si deve il tentativo di definire un nuovo genere e la ricerca di una genesi che va rintracciata nella combinazione di una figura, la zingara, e di una

<sup>8</sup> G. Giannini, *Il Carnevale nel contado lucchese*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», VII (1888), 1, pp. 301-343.

<sup>9</sup> *Teatro popolare lucchese*, a cura di G. Giannini, Torino-Palermo, Carlo Clausen, 1895 (rist. an. Bologna, Forni, 1966), pp. XVI-XVII. Il Giannini, e insieme a lui tanti altri, definiscono il metro Sirventese, ma, nonostante questa forma strofica non osservi uno schema fisso, pare più corretto dire metro della *Zingaresca*, come proposto da F. Magnani, *La Zingaresca. Storia e testi di una forma*, Parma, Università di Parma, Istituto di filologia, 1988.

<sup>10</sup> Ivi, p. 13. G. M. Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, Venezia, Beseggio, 1731; F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1724; *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare del P. Ireneo Affò*, Parma, Carmignani, 1777.

forma metrica « le cui prime attestazioni sono databili intorno alla seconda metà del Quattrocento»<sup>11</sup>.

Si tratta di strofe concatenate di tre settenari con i due centrali a rima baciata e un verso finale che può essere indifferentemente un quaternario o un quinario in rima con il primo verso della strofe successiva.

La misura del versetto finale varia a seconda che questo inizi con vocale (quinario) o con consonante (quaternario); in tal modo questo verso costituisce sempre il secondo emistichio di un endecasillabo *a maggiore*, di cui il settenario che precede forma il primo emistichio. Di fatto quindi le strofe possono essere considerate di tre o quattro versi, cioè due settenari e un endecasillabo con rima al mezzo; entrambe le forme sono attestate nelle stampe antiche, ma con netta preferenza per la prima<sup>12</sup>.

La storia della zingaresca, così come è stata tracciata, rivela, fino ad oggi parecchie complicazioni e qualche passaggio non ben chiarito. La causa risiede nei tanti piani che aggettano l'uno sull'altro: la comparsa di una figura storica le cui origini hanno per tanto tempo albergato nella leggenda; le suggestioni che ne sono derivate e con esse le interpretazioni-restituzioni spettacolari, letterarie, teatrali; l'adozione e la stabilizzazione di un metro che, in molti dei contributi di cui oggi disponiamo, finisce per essere il principale filo conduttore e, infine, per quanto riguarda la sua veste teatrale i modi e i luoghi della produzione.

È qui infatti il momento in cui si intrecciano i destini della futura ricezione; per un certo periodo testi comici con al centro l'esotica figura della zingara sono stati composti da autori che si muovevano ai margini della variegata e complessa scena teatrale seicentesca, intellettuali che facevano parte delle tante accademie minori che in quel momento prosperavano e che in modo occasionale prestavano la loro penna per brevi drammi da recitare per lo più in occasione del Carnevale<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Magnani, *La Zingaresca. Storia e testi di una forma*, cit. p. 18.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 13-14. Una definizione del metro della Zingaresca è già in F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1739, p. 302.

<sup>13</sup> «Un intellettuale di questo tipo è Giovanni Briccio, la cui poliedrica attività non manca di investire l'ambito culturale più strettamente religioso e nello stesso tempo è decisamente interessata ai molteplici aspetti di una cultura di stampo popolare»

Più tardi, quando il pubblico che va a teatro raffina i suoi gusti, la Zingaresca come forma di espressione teatrale, con la sua comicità giuocata sulla parodia, sull'equivoco linguistico, su certa iperbolicità delle immagini materiali corporee, come il tema della fame atavica proposto dalle varie maschere che vi compaiono, "migra" nel contado. Gli autori sono allora dei popolani, popolare è il pubblico cui è diretta e diviene oggetto di attenzione per i folkloristi, ma repertori e storia materiale di questo teatro, l'intreccio del fare e le biografie degli attori, i modi della rappresentazione, attendono ancora un supplemento di indagine.

In questo panorama una sicura influenza negli studi compiuti sullo scorcio dell'Ottocento e nella prima metà del Novecento avrà un breve saggio di Emilio Lovarini edito nel 1891;<sup>14</sup> sono due note pubblicate all'interno del volume curato da Mario Menghini, *Canzoni antiche del popolo italiano riprodotte secondo le vecchie stampe*. Al Lovarini va ascritta la formulazione dell'ipotesi di un processo evolutivo della Zingaresca da poesia lirica, detta anche zingaresca monologo, a forma drammatica, intesa come farsa, cui sarebbe giunta dopo aver attraversato la fase del contrasto con due (o più) personaggi. Sempre a lui dobbiamo il ricongiungimento del metro con quello della poesia profetica trecentesca che però lo condurrà verso fantasiose supposizioni sul ruolo degli zingari nella produzione e denominazione del genere. Analogamente, anche l'osservazione sulla lingua dei due testi contenuti in Menghini<sup>15</sup>, l'esito di -o tonico in -u in sillaba finale, non verrà riconosciuto come patina siciliana, ma come la testimonianza di un passaggio degli zingari dalla Sicilia dove per la prima volta avrebbero appreso a parlare con gli italiani. Non manca poi di esprimersi sulla possibile cristianizzazione della zingara sulla scorta di alcuni testi della Canzone della zingarella.

che nello spettacolo comico trova il suo momento di attivazione e vivificazione». Cfr. L. Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Roma, Bulzoni editore, p. CLXV. Un ricco repertorio di testi stampati tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, in W. Hirdt, *Zigeunerstücke. Flugschriftenliteratur Italiens zwischen 1580 und 1630*, Bonn, Romanistischer Verlag, 2004.

<sup>14</sup> E. Lovarini, *Nota*, in *Canzoni antiche del popolo italiano riprodotte secondo le vecchie stampe*, a cura di M. Menghini, Roma, Tipografia del Senato C. Forzani e C, 1890, pp. 118-28 e 138-144.

<sup>15</sup> Sono due Zingaresche in monologo: *Frottola di una cingana da dare la ventura alle donne in maschera* e *Zingaresca nuova da recitare per Carnevale & altre feste*.



## LA ZINGARELLA

che va incontro alla Madonna, nella fuga in Egitto col Bambino Gesù, e il suo sposo Giuseppe.

### ZINGARELLA

Dio ti salvi o bella Signora,  
Il ciel ti guardi in ogni ora,  
Benvenuto, o Vecchiarello,  
Col tuo Bambin vago e bello.

### MADONNA

Don'teanta, sorella mia,  
La sua grazia, Dio ti dia  
Ti perdoni i tuoi peccati,  
E a Lui porgi affetti grati.

### ZINGARELLA

Siete stanchi, o poverini,  
O miei cari pellegrini,  
Favorite di smontare,  
E in mia casa riposare.

### MADONNA

Voi che siete, sorella mia,  
Tutta piena di cortesia,  
Dio vi rimerti la carità,  
Coll' immensa sua bontà.

### ZINGARELLA

Io non son più una Zingarella  
Souo una povera villanella;  
Ciò nonostante non vi sia ingrato  
Posarvi quà e pascere l' asinello al prat.

La mia casuccia l' ho pulita tutta,  
Ho messo in serbo belle frutta;  
Ho pane fresco e buon vin nuovo  
E due galline che ogni dì fan l' uovo.

### MADONNA

Sia per me, Dio lodato  
E da tutti ringraziato  
Pel vostro buon cuore  
Che per me sente amore.

### ZINGARELLA

Venite venite pure, Signora mia,  
Appagate il desir dell' alma mia.  
Oh diva Madre, oh divo infante!  
Oh! cari nomi, oh! felice istante!

### MADONNA

Eccomi quà nella vostra dimora,  
A questo punto che vi è andata;  
Un laudate di vero cuore,  
Adorate Gesù Bambin vostro Signore.

### ZINGARELLA

Se vi piace, o gran Signore  
Accordarmi sì gran favore,  
Mi prostro a terra e bacio  
Col piante le mani del Signore.

Sono piena d' allegrezza,  
Piena son di contentezza,  
Colla mente in gloria il mio  
Che in questa festi ad essere.

Fosti sempre da Dio amato,  
Tutta pura e immacolato,  
Voi siete di Dio la Madre,  
E dal ciel vi guarda Dio Padre.

Da tutte le generazioni sarei amata,  
Tutte quante il alma beata,  
T' ama Gesù con divino cuore,  
Cielo e terra son per me d' amore.

Maria che sei fonte di grazia,  
Da te una grazia imploro:  
Non chiedo gemme ed oro  
Chiedo grazia d' intercessione.

Per fare una vera contrizione  
Acciò l' alma mia, dopo morte  
Entri per le celesti porte.  
Viva Gesù, Giuseppe e Maria!  
E così sia.

Queste osservazioni verranno variamente riprese dal Giannini<sup>16</sup>, dal Bragaglia<sup>17</sup>, dal Toschi.

Si ebbero zingaresche liriche e zingaresche drammatiche, e inoltre si ebbero commedie di ampio sviluppo nelle quali la zingara continuò a essere il principale personaggio. Sebbene non sia stata fatta un'indagine cronologica relativa queste due diverse forme assunte dalla zingaresca, noi incliniamo a credere, per vari motivi, che la zingaresca lirica abbia preceduto, come tipo, quella drammatica<sup>18</sup>.

In assenza di ulteriori indicazioni si deve supporre che zingaresca lirica equivalga a poesia zingaresca, ovvero quei componimenti cantati o recitati da singoli "a qualche dama affacciata alla finestra" o da gruppi di persone mascherate durante il Carnevale<sup>19</sup>. Nella forma del monologo da indirizzare a una donna, si ha una zingara che narra della sua provenienza da lontani paesi, del suo penoso peregrinare, della sua potente arte magica con conseguente offerta di predire la sorte e, poiché si è in presenza di un ammiratore, si tratterà di una buona ventura.

A conforto della sua tesi, Toschi parla della *Contentione di un villano e di una zingara* di Bastiano Francesco Legnaiuolo (o Linaiuolo a seconda delle grafie), edita a Siena nel 1520, il primo o uno dei primi esempi di comparsa della zingara in un testo teatrale<sup>20</sup> che si presenta polimetro «terzine, ottave, quartine di settenari, non la zingaresca (...)»<sup>21</sup> e svolge un contrasto tra i due soli personaggi citati nel titolo cui si aggiunge una dama "muta" alla quale i versi sono indirizzati.

Il trapasso dalla lirica al dramma fu dunque abbastanza rapido, se lo troviamo già avverato nel 1520 in forma di contrasto fra due maschere, zingara e villano: e questa volta la concezione evolucionistica dei generi ha di che compiacersi, in quanto il "contrasto" è il primo stadio del trapasso dalla lirica al dramma. E che per questa "contentione" si tratti proprio di una zingaresca nel metro e nello stile

<sup>16</sup> *Teatro popolare lucchese*, cit.

<sup>17</sup> A. G. Bragaglia, *Le maschere romane*, Roma, Colombo, 1947.

<sup>18</sup> Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit. pp. 587-8.

<sup>19</sup> Vd. L. Piasere, *Buoni da ridere, gli zingari. Saggi di un'antropologia storico-letteraria*, Roma, CISU, 2006, pp. 38-9.

<sup>20</sup> «La prima che si conosca è antecedente al 1518; a lungo è stata attribuita al poliziano, ma è ormai assodato che è opera di Baldassarre Olimpo da Sassoferrato», ivi, p. 122.

<sup>21</sup> Magnani, *La Zingaresca. Storia e testi di una forma*, cit., p. 47.

di quelle liriche, non c'è alcun dubbio, poiché tutto il breve componimento si attiene alle formule della zingaresca tradizionale<sup>22</sup>.

Lo studioso cade però in errore confondendo il testo della *Contentione* con quello della *Zingaretta in dialogo ovvero Zingara e Tognone*, questo sì nel metro della Zingaresca, del quale riporta le due strofe iniziali che riprende, citandolo, dal Mazzi<sup>23</sup>.

Alla Zingaresca Paolo Toschi dedica il capitolo XIV de *Le origini del teatro italiano* e la colloca tra le profezie e i pronostici quali riti di propiziazione per l'inizio di un ciclo annuale.

Nel tracciarne il profilo mette in evidenza che si tratta di componimento che ha al centro la figura della zingara, maschera presente assieme alle altre nel carnevale, dalla quale il genere avrebbe mutuato il proprio nome, precisando che essa «non può essere anteriore alla venuta degli zingari in Italia»<sup>24</sup>. Abbiamo così un termine *a quo*, che fa data dagli inizi del XV secolo, quando «gli Zingari ripresero la loro marcia verso l'ovest»<sup>25</sup>.

Toschi accenna all'espandersi nell'Italia del Cinquecento – e della grande fortuna nei due secoli successivi – di questa poesia che chiama popolareggiante, anche se non si diffonde nell'illustrare che cosa intenda con quell'aggettivo che qui si accoglie nel significato largamente condiviso che gli studiosi di letteratura popolare ne davano ancora alla prima metà del Novecento, quale poesia riconducibile al gusto e alla sensibilità popolare per il linguaggio, per le situazioni che sviluppa e, quando diventa dramma, per i personaggi che la popolano: la zingara, il villano, il norcino più tutte le note maschere della Commedia dell'Arte<sup>26</sup>. Prodotta in ambito non “popolare”, ma la cui fruizione è destinata anche al popolo. In merito alla possibile genesi, egli utilizza un argomento metrico e, appellandosi alla *Nota* del Lo-

<sup>22</sup> Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 593.

<sup>23</sup> C. Mazzi, *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1882, p.191.

<sup>24</sup> Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 587-8.

<sup>25</sup> F.(de) Vaux de Foletier, *Mille anni di storia degli zingari*, trad. di M. Karpati, Milano, Jaca Book, 1977, p. 51.

<sup>26</sup> La figura della zingara, invece, non entrerà a far parte del sistema dei personaggi della Commedia dell'Arte, cfr. *I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A. Testaverde, Torino, Einaudi, 2007.

varini<sup>27</sup>, conclude che le zingaresche sono composte sul metro della profezia, non più politica o morale, ma carnevalesca, riproponendo il noto schema del meccanismo di “discesa” che aleggerebbe su tutta la produzione letteraria popolare e popolareggiante: dall’aulico alla satira per villani o comunque a quella comicità buona per il mondo rovesciato dei giorni di Carnevale. Come spesso accade, però, il movimento alto/basso non è unidirezionale

Nell’affermarsi delle zingaresche come genere autonomo ha certo influito il gusto diffuso nella letteratura popolare e semipopolare del secondo Cinquecento per previsioni, pronostici, vaticinii<sup>28</sup>.

### 1. La Zingara

Oggi, con Zingaresca, si è soliti indicare, fra possibili altri, un componimento in versi nel quale compare (o no) una zingara, un monologo recitato da una persona travestita da zingara, un contrasto fra due o più zingare, o fra due o più personaggi di cui uno è una zingara<sup>29</sup>, ma perché si possa parlare di zingaresca gli elementi che sembrano essere imprescindibili, in compresenza, o alternativi, sono la metrica e la presenza della zingara fra i personaggi, sebbene la zingaresca “vera”, quella prototipica possiamo dire però, è quel componimento che riunisce schema ritmico della zingaresca e presenza del personaggio della zingara<sup>30</sup>.

Zingara come figura esotica che colpisce la fantasia e si declina in molteplici vesti.

Si suole datare la presenza di gruppi di zingari sul territorio italiano a partire da una nota Cronaca bolognese del 1422 nella quale si narra che il giorno 18 di luglio venne a Bologna un duca d’Egitto con al seguito un centinaio di persone: donne, uomini e bambini. Avendo

<sup>27</sup> E. Lovarini, *Nota*, in Menghini, *Canzoni antiche del popolo italiano riprodotte secondo le vecchie stampe*, cit., pp. 118-28.

<sup>28</sup> Magnani, *La Zingaresca. Storia e testi di una forma*, cit. p. 46.

<sup>29</sup> Per un quadro completo cfr. Piasere, *Buoni da ridere gli zingari*, cit., p. 122.

<sup>30</sup> L. Piasere, *Il braccio ridicolo del potere. Le zingaresche (e i rom) nella Roma Barocca*, relazione presentata nell’ambito del seminario *Histoire des minorités migrantes en Europe*, presso l’Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi, in data 8 Febbraio 2005. Ora con modifiche in Piasere, *Buoni da ridere gli zingari*, cit.



il duca rinnegato la fede cristiana, il re d'Ungheria si era impossessato della sua terra e della sua gente, mandando a morte coloro che non vollero riabbracciare la fede e offrendo agli altri, quale via di salvezza, il Battesimo e un esilio di sette anni che doveva comprendere un pellegrinaggio a Roma presso il Papa.

Et quando gli arivono a Bologna si erano andati cinque anni, et si n'era morti più della mitade; et si haveano uno decreto dal re d'Ungharia, lo quale era imperadore, per vigore de quello ch'egli posseano robare per tucti quilli sette anni, in ogni parte che igli andasseno che 'l non ne possesse essere facto zustizia [...] et steno in Bologna 15 dì, et in quello che steno in Bologna gli andava de molta gente a vedere, perché gli era la moglie del ducha, la quale diseva che la sapeva indivinare e dire quello che la persona dovea avere in soa vita et ancho quello che havea al presente, et quanti figlioli haveano, et se una femina gli era bona o cativa, et s'igli haveano difecto in la persona; et d'asai disea el vero e d'asai no. Et quando le persone gli andava, zoè quilli che voleano fare vedere e indivinare de soi facti, pochi gli n'andavano ch'elle non le robasseno o de la bursa, o tagliavano el tesudo a le femine; et anche si andava le femine soe per la terra, sie e otto insieme, et si se fichavano in le chase et si gli devano canze una de loro o doe, et li altre si fichavano sotto quello ch'ele posevano robare; et ancho andavano in le boteghe et mostravano de conparare, et una de loro si rubava<sup>31</sup>.

Troviamo subito due fra gli stereotipi pregiudiziali che accompagneranno e stigmatizzeranno gli zingari per tutta la loro storia fino ai nostri giorni, che si concretizzano ed esprimono attraverso il riconoscerne due peculiari abilità: l'arte del furto e quella divinatoria, comprensiva comunque del raggio.

Dal paradigma etnico si passa a quello biologico: nella Cronaca, pur riferendosi all'intero gruppo di nomadi guidati dal duca d'Ungheria, chi pratica sia l'una, sia l'altra arte, sono sempre le donne.

Donne diverse e riconoscibili per i loro modi di vita poco convenzionali, che denotano tutta la loro alterità «[...] et una di loro, fé uno putto in suso el merchato sotto el portegho, et de cho de tre dì ella si andò intorno cum le altre»<sup>32</sup>; per l'abbigliamento vistoso «[...] et le femine si andavano in camisa et poi portavano una schiavina a arma-

<sup>31</sup> Cfr. L.A. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, tomo XVIII, parte I, vol. III, Bologna, Zanichelli, 1920, pp. 568-70.

<sup>32</sup> Ivi, p. 569.

collo et le anelle a le orecchie et pur asai velame in testa»<sup>33</sup>. Non solo, la Cronaca bolognese ricorda che gli zingari sono “nigri” e altrove vengono addirittura detti “nerissimi”, particolare che Giovanni Briccio ne *La zingara sdegnosa*<sup>34</sup>, sottolinea più volte.

La par una guaina  
del me bel cortèlli  
e sì l'ha un musetì  
un poch negret. (vv. 213-16)

Mo ti me ste a vuardar  
con quel negro mostazzo;  
al sangue, che t'ammazzo,  
e sì, te 'l zuro. (vv.335-38)

Te haggio pure trovato,  
Zingara, in concrusione;  
creo che col caruone  
sii lisciata (vv.413-16)

È un ulteriore tratto che contribuisce, unitamente all'abbigliamento, a decretarne il successo come maschera carnevalesca<sup>35</sup> e abbastanza per dare corpo e forma a un'immagine anche fra coloro che, forse, una zingara non l'avevano mai vista:

Allora noi bambine venivamo composte per l'uscita, ispezionate da capo a piedi perché non andassimo fuori “come una zingara”, con un disordine di abiti e di capelli significante (ma allora ancora non lo sapevamo) la nostra perdizione. Ma il fantasma della zingara era sempre lì pronto a tornare, ogni volta che si decidesse di aprire la porta di casa: ben inteso, solo in situazioni rituali e ben codificate.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *La zingara sdegnosa. Composta in forma di commedia da Giovanni Briccio Romano* (Roma, Pietro Discepolo 1620), in Magnani, *La Zingaresca. Storia e testi di una forma*, cit., pp. 112-147. Testo edito anche in A. Colocci, *Gli zingari. Storia di un popolo errante*, Torino, 1889 (rist. an. Bologna, Forni, 1971). Per i nomi con cui gli zingari venivano chiamati a causa del colore della pelle, cfr. (de) Vaux de Foletier, *Mille anni di storia degli zingari*, cit., pp. 21-22.

<sup>35</sup> Notizia di una festa in maschera alla corte d'Inghilterra nel 1517, dove alcune nobili signore indossarono un costume zingaresco, in (de) Vaux De Foletier, *Mille anni di storia degli zingari*, cit., p. 62; per le mascherate secentesche del carnevale romano si vedano A. Ademollo, *Il carnevale di Roma nei sec. XVII e XVIII*, Roma, A. Sommaruga & co., 1883; F. Clementi, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee*, 2 voll., Città di Castello, RORE, 1939 e Bragaglia, *Le maschere romane*, cit.

Come, ad esempio, il carnevale.[...] Una vera zingara mai avrebbe potuto varcare la soglia di casa nostra. Una zingara *rappresentata*, sì. E ci stava anche bene, purché fosse rappresentata da persone convenienti, in termini convenienti e in situazioni convenienti<sup>36</sup>.

In modo quasi esclusivo è così la figura femminile, che fra il XV e il XVIII secolo, diventa oggetto di indagine e rappresentazione nella pittura<sup>37</sup> come nei testi teatrali – dalla commedia a intermezzi<sup>38</sup>, alle ridicolose, fino al melodramma –<sup>39</sup>, che di volta in volta le fanno assumere il ruolo di maga, di profetessa, di chiromanente, di seduttrice.

Ma la zingara finisce per essere anche simbolo di malvagità e

<sup>36</sup> C. Gallini, *I volti della zingara. Quando appare lo spettro dell'incontrollabile*, in «Il Manifesto», 26 Novembre 1987, p. III de *La talpa del Giovedì*.

<sup>37</sup> Una zingara imbrogliona è raffigurata in un arazzo della fine del XV secolo conservato a Manchester presso la Currier Gallery of Art e proveniente dalla manifattura Tournai, cfr. J.P. Cuzin, *Le diseuse de bonne aventure*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1977, p. 16. Jeronimus Bosch, nel 1490, utilizza il tema della lettura della mano nella tavola centrale de *Il Carro di fieno* (Madrid, Museo del Prado), fino ai due famosi dipinti “gemelli” del Caravaggio, *La buona ventura*, al Louvre di Parigi e alla Pinacoteca Capitolina di Roma, cui fa da contrappunto *La buona ventura* di George de La Tour (New York, Metropolitan Museum). Significativo appare che da parte della critica d'arte il dipinto caravaggesco sia stato associato all'altra grande sua opera *I bari* (Fort Worth, Kimbell Art Museum) per analogia di tema e, forse, anche perché originariamente allocati in uno stesso ambiente. Cfr. M. Cinotti, G.A. Dell'Acqua, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Banca popolare di Bergamo, Bergamo, 1983, p. 556. Numerosi altri gli esempi di artisti che in vario modo ritraggono l'apparente alterità, o per l'abbigliamento, o per la pratica del raggio, della figura femminile: Bartolomeo Manfredi e Simon Vouet, vd. Cusin, *Le diseuse de bonne aventure*, cit., pp. 30-32; Valentin de Boulogne e ancora un' incisione del Caravaggio conservata presso il Gabinetto Nazionale delle stampe di Roma, vd. Piasere, *Buoni da ridere gli zingari*, cit. Una descrizione (e illustrazione) dell'abito di foggia zingaresca in C. Vecellio, *Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, edito a Venezia nel 1590 presso Damiano Denaro. Per Nicolas Tournier, vd. B. Nicolson, *Caravaggism in Europe. Second edition, revised and enlarged by Luisa Vertova*, Torino, Allemandi & C., 1990.

<sup>38</sup> «[...] quando lo spettacolo di intermezzi allestito nel 1859 nella sala grande sopra gli Uffizi fu replicato, alla *Pellegrina* di Girolamo Bargagli furono sostituite due recite di comici dell'arte, e precisamente dei Gelosi che si trovavano allora “per caso” a Firenze. I quali rappresentarono, in due sere successive, due commedie: la prima fu la *Zingara*, che ebbe per protagonista femminile Vittoria Piissimi, la seconda fu la *Pazzia di Isabella*, cavallo di battaglia della Andreini», cfr. C. Molinari, *La commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 120-21.

<sup>39</sup> Una certa fortuna letteraria gli zingari e, in particolare le donne zingare, godono nel melodramma. G. Paisiello, *Zingari in fiera* (libretto di G. Palomba), 1789; G. Verdi, *Il Trovatore* (libretto di S. Cammarano), 1853; G. Bizet, *Carmen* (libretto di H. Meilhac e L.Halévy), 1873.

spregevolezza, essendo colei che, secondo leggenda, comprò i chiodi per la crocefissione di Cristo. In tal guisa la si trova protagonista nelle processioni del Venerdì Santo in alcuni paesi del Vulture<sup>40</sup>. Nella solenne compostezza della rappresentazione, è l'unica che nel corteo non occupa un posto fisso, ma lo ripercorre più volte ostentando allegria e sfrontatezza, dileggiando il Cristo al quale lancia ceci e confetti.

Del resto un nutrito gruppo di leggende<sup>41</sup> vuole che siano stati proprio gli zingari a forgiare i chiodi per il suo martirio ed è ancora una volta la figura femminile, la zingara, a portare nelle proprie mani quei ferri. Sul rapporto fra la chiesa cattolica e gli zingari si registra per lungo tratto una malcelata ostilità e in qualche caso una decisa avversione mitigata, in virtù del nuovo umanesimo che si fa strada a partire dal XIX secolo, da un atteggiamento di paternalistica comprensione. Chissà dunque se il sorgere e il diffondersi di queste leggende non sia da ascrivere anche a tale condiviso clima culturale che comprende gerarchie ecclesiastiche e semplici fedeli sicuramente impauriti di fronte a un popolo del quale poco o nulla conosce e che senz'altro è stato percepito come fonte di destabilizzazione.<sup>42</sup> Ma laddove le leggende vengono diffuse e vivono, entro la pratica di

<sup>40</sup> La più famosa di queste processioni è senz'altro quella che si celebra a Barile, una delle tre comunità *arbëreshe* della provincia di Potenza. Per le vie del paese sfila un imponente corteo che rievoca la *Via Crucis* dove accanto ai centurioni a cavallo, a una lunga teoria di personaggi biblici, ai gruppi confraternali e associativi v'è anche una giovane donna che indossa un costume dall'ampia gonna colorata ed ha cuciti sul corpetto (ma anche come decorazione di braccia, mani, dita, testa) una gran numero di monili d'oro frutto del prestito temporaneo della comunità. Nelle edizioni 2002 e 2004, alle quali ho assistito, la quantità di oro "indossato" dalla zingara era di oltre dieci chilogrammi (e proprio per tanta ricchezza era scortata da due carabinieri). Sempre nel 2004, in una analoga processione, ma che si svolge il Sabato Santo, a Rionero del Vulture, la zingara indossava monili falsi.

<sup>41</sup> Si vedano (de) Vaux de Foletier, *Mille anni di storia degli zingari*, cit. e F. Predari, *Origine e vicende dei Zingari*, Milano, Lompatò, 1841.

<sup>42</sup> A questo clima si sottrae l'opera di alcuni pittori che, fra XVI e XIX, secolo si ispirano alla figura della zingara in opere di soggetto biblico. La foggia dell'abito, così come descritta dalla cronaca bolognese – ampi mantelli ad armacollo, il turbante arrotolato in testa – rivestono le Madonne del Correggio, *Madonna con Bambino*, più nota come *Zingarella* (Napoli, Museo Capodimonte); di Giovanni Andrea Ansaldi, *Riposo in Egitto* (Roma, Galleria Nazionale); di Simone Cantarini, *Riposo in Egitto* (Roma, Galleria Doria). Il colore scuro dell'incarnato è invece all'origine del titolo del quadro del Tiziano, *Madonna degli zingari* (Vienna, Kunsthistorisches Museum). *Madonna delle vie* o *La zingarella* è poi il titolo del dipinto di Roberto Ferruzzi (1866), immagine che ha goduto di ampissima diffusione popolare.



9. RV., Compagnia di sant'Andrea di compito, 1986. Maschere per il costume dei Diavoli

narrazioni continuamente riproposte, ne sono fiorite altre di segno opposto, altrettanto numerose e che vedono la zingara quale protagonista. Le più diffuse hanno come sfondo il Natale<sup>43</sup> e la fuga in Egitto della Sacra Famiglia, anche in questo caso con duplice e opposta versione: la zingara che non accetta di dare ricovero ai fuggiaschi – e da qui discenderebbe la maledizione del nomadismo –, ma anche colei che darà loro ospitalità.

Soltanto di questa seconda versione, che io sappia, oltre al testo in prosa hanno circolato a stampa e ancora circolano nella tradizione orale testi in quartine di ottonari (con schema prevalente aabb). Tali componimenti, per lo più noti come Canzone della zingarella, presentano un dialogo tutto al femminile fra la zingara e la Madonna. La negatività della protagonista si dissolve nell'atto di pietà che essa compie e nei toni di umana comprensione che il dialogo assume nella sua prima parte; ma quasi a voler sottolineare il non compiuto

<sup>43</sup> Si veda quella riportata da R. De Simone, *Il presepe popolare napoletano*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 21-22, a illustrazione della presenza della zingara fra i personaggi del presepe. Cfr. anche Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 607.

affrancamento della zingara, il testo epiloga con la triste profezia della morte del Bambino in un crescendo drammatico.

Verrà Giuda traditore  
darà un bacio al tuo Signore  
e per sei denari e trenta  
venderà l'alta clemenza.

I giudei lo legheranno  
e così lo porteranno  
da pontefice a Pilato  
sarà da tutti maltrattato.

Poi legato alla colonna  
ne starà con gran vergogna  
e di spine, o mia signora  
metteranno la corona. (vv. 61-72)<sup>44</sup>

Sulla scorta dei testi editi dal Vigo e da Salomone Marino, nonché della notizia di una versione andalusa ricordata da De Gubernatis e del catalogo del Giannini che riprende quello di D'Ancona,<sup>45</sup> Paolo Toschi scrive:

Il grande favore goduto dalle zingaresche deve aver indotto i parroci e, in genere, il clero che vive più a contatto con il popolo, a modificare il personaggio della zingara, adattandolo a concezioni e a riti cristiani. Così la zingara invece di predire la ventura alle ragazze desiderose di marito e di insegnare sortilegi e magie, predirà la venuta di Cristo e accoglierà nella sua povera casa la sacra famiglia. E anche questa cristianizzazione della zingaresca ha dato luogo a forme drammatiche. La più importante, anche in considerazione della grande fortuna incontrata presso il popolo, è costituita dalla canzone della *Zingarella*, diffusasi

<sup>44</sup> Raccolta Venturelli, Eglio di Molazzana (LU). Testo registrato a Galliciano (LU) il 22.II.1980 da Gino Biagioni.

<sup>45</sup> L. Vigo, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, II ed., Catania, Tipografia Galatola, 1870-1874 (rist. an. Forni, Bologna 1974); S. Salomone Marino, *Di tre storie popolari a stampa*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», I (1882), pp. 597-98 (rist. an. Bologna, Forni 1968); A. De Gubernatis, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, Milano, Treves, 1869; G. Giannini, *Poesia popolare a stampa*, Udine, I.D.E.A., 1938; A. D'Ancona, *Saggio di una bibliografia ragionata della poesia popolare a stampa del secolo XIX*, in *Bausteine zur romanische philologie. Festgabe für A. Mussafia zum feb. 1905*, Halle, a. d. S., 1905.

sia per mezzo di stampe popolari, sia attraverso la tradizione orale in gran parte d'Italia, soprattutto nel Mezzogiorno<sup>46</sup>.

La stampa resa nota da Salomone Marino ha presumibilmente come autore Pietro da Palermo, un frate cappuccino, ma su questa debole base pare assai azzardato affermare che il clero possa aver mutato convinzioni, per altro sulla scia della fortuna, presso il popolo, di un personaggio allocato entro un' assai differente forma drammatica quale è la zingaresca. Anche l'ipotesi della cristianizzazione appare un po' forzata, sebbene egli ripercorra i tanti punti di contatto che legano la figura della zingara a quella della sibilla causa le comuni doti profetiche, ma ancor più per essere entrambe personaggi "del dramma sacro del ciclo natalizio", nel quale la sibilla sta fin dal medioevale *Ordo prophetarum*, mentre quello della zingara sarebbe un ingresso recente, proprio attraverso la Canzone della Zingarella, le cui prime edizioni a stampa datano a partire dagli ultimi anni del XVIII secolo<sup>47</sup>. Non ci sono però tracce che il breve testo della Canzone, seppur organizzato come dialogo, abbia mai dato vita a vere e proprie rappresentazioni; anzi, a dispetto di quel titolo, che all'interno della letteratura popolare potrebbe generare una qualche confusione, non è con tutta probabilità un testo concepito per il canto.

La zingara della Canzone e quella della Zingaresca testimoniano della pluridimensionalità di questa figura, ma i componimenti che la vedono protagonista sono differenti per nascita, per linguaggio, per forme, per modi e contesto della rappresentazione, per il metro.

## 2. Una forma metrica, la zingaresca e un luogo, il contado toscano

A pochi anni e a pochi chilometri di distanza da Bombone, a San Donato a Menzano, nel comune di Pian di Sco, nel 1886, e precisamente il 17 febbraio, in occasione del Carnevale, venne recitata la Zingaresca, o, più opportunamente, la Zinganetta, come lì si dice. La notizia è contenuta nella nota introduttiva all'edizione del testo, condotta da Dante Priore e pubblicata nel 1985<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., p. 605.

<sup>47</sup> Una delle più antiche è la *Canzonetta/Sopra la Madonna quando si portò in/Egitto col Bambino Gesù, /e San Giuseppe*, datata 1795 e stampata a Prato dalla tipografia Vestri et Guasti.

<sup>48</sup> D. Priore (a cura di), *Zinganetta da casa Biondo*, Terranuova Bracciolini, Quaderni

La *Zinganetta da casa Biondo*, così si intitola, è un testo giunto anonimo ed è contenuto in un fascicolo manoscritto assai ben conservato ad eccezione delle ultime due pagine. Anche in questo caso è la zingara ad aprire la rappresentazione e i versi iniziali costituivano l'unica parte cantata dell'intero spettacolo.

Vengo dalla montagna  
 Dove sorge il vulcano  
 Là nel Napoleta[no]  
 A voi palese.  
 Giunsi in questo paese  
 Perché mi piace assai  
 E non partirò mai  
 Senza decoro. (vv.1-8)<sup>49</sup>

La vicenda intreccia le profferte d'amore di Stenterello e Capitano per la zingara, che vengono affidate al servo messaggero Pulcinella e contemporaneamente un contrasto per nozze che ha per protagonisti il Vecchio e la Vecchia, genitori di Giulietta, e il di lei fidanzato Cecchino. I due giovani convoleranno a nozze, così come la zingara e il capitano e per entrambe le coppie esse sono celebrate da un improbabile Dottore che assume il ruolo di notaio. Oltre a quelle iniziali la zingara, che compare anche come Antinesca/ Antinisca, ha poche altre battute di scarsa significatività. L'ultima parte del testo, gravemente corrotto e frammentario, lascia intuire che fossero sue le parole del commiato.

Altra Zingaresca della quale ci è giunta notizia sia stata messa in scena in quegli anni è *Beo di Berto, 50* per il Carnevale del 1878, a

della Biblioteca, n. 9, marzo 1985. Priore dà notizia di un altro testo, *Il bosco misterioso*, dove compare la zingara, raccolto a San Giovanni Valdarno e rappresentato più volte nel primo trentennio del Novecento a Terranuova Bracciolini e a Pian di Loro. Cfr. D. Priore, *Canti popolari della valle dell'Arno*, Firenze, L.E.F., 1978, pp. 38-41.

<sup>49</sup> *Zinganetta da casa Biondo*, a cura di D. Priore, cit., p. 7.

<sup>50</sup> *Teatro popolare lucchese*, cit., pp. 24-51. Si ha inoltre notizia di un'altra rappresentazione, il *Testamento del dottor Bardello*, durante il Carnevale del 1860 a San Michele di Moriano, sempre in provincia di Lucca. Cfr. *Un "Testamento faceto" del contado lucchese*, a cura di A. Parducci, Cividale del Friuli, Officina grafica F.lli Stagni, 1910, pp. 10-16. Il testo, redatto nel metro della zingaresca, presenta due soli personaggi: Dottore e Servitore. Il Servitore ha quale unico compito quello di introdurre il Dottore che si cimenta in una lunga narrazione sui viaggi da lui intrapresi, sul potere dei suoi rimedi e sulle portentose guarigioni che ha operato.



Loppeggia di Pescaglia, in provincia di Lucca, ma il testo proviene da Veneri, Valdinievole<sup>51</sup>. Qui la zingara è chiamata Strolaca, prende la parola subito dopo le battute introduttive del Paggio e nelle 24 quartine che seguono tesse un omaggio alla bellezza di Tea, figlia di Beo e futura sposa di Mencio; narra della sua provenienza da lontani lidi, dà la buona ventura alla ragazza, enumera i molti oggetti che costituiscono il suo armamentario magico. Poiché Beo si oppone alle nozze della figlia, quest'ultima scappa con il suo innamorato e Beo, per ritrovarla, assieme a Arlecchino suo servo, chiede aiuto alla Strolaca che gli predice un futuro colmo di disgrazie. Beo al sommo dell'irritazione la offende e viene castigato con la morte, non prima però di aver fatto testamento. Compare sulla scena un Capitano deciso a vendicare quella morte, ma la Strolaca se ne innamora e decide di resuscitare Beo. Il testo si conclude con le nozze dei due giovani annunciate nelle battute finali della Strolaca stessa.

I tre esempi di rappresentazioni ottocentesche condividono, oltre alla testimonianza di almeno un allestimento avvenuto, una trama simile – nei modi del mogliazzo –, il metro e la zingara fra i personaggi, figura non sempre presente, anzi, assai sporadica. La sua rarefazione è già avvenuta nel XIX secolo, ovvero a cominciare dal momento in cui disponiamo dei primi studi; Alessandro D' Ancona, nel 1896, pubblica qualche stralcio di un testo proveniente dalla lucchesia che è nel metro della Zingaresca, ma non prevede la zingara fra i personaggi<sup>52</sup>; lo stesso è per il *Testamento di un vecchio con una gamba malata*, proveniente da Collodi (Lucca, oggi Pistoia) edito dal Giannini nel 1888<sup>53</sup> e per gli altri due testi pubblicati nel 1895<sup>54</sup>: *Contrasto fra un vecchio avaro e un guerriero*<sup>55</sup>, che presenta anche cinque ottave iniziali e tre a fine testo, e *Testamento-monologo*<sup>56</sup>, redatto nel metro della Zingaresca e affine alla Zingaresca monologo, nello svolgimento del tema della *peregrinatio*<sup>57</sup>.

<sup>51</sup> La Valdinievole, al tempo provincia di Lucca, passerà alla provincia di Pistoia nel Gennaio 1927.

<sup>52</sup> A. D'Ancona, *La rappresentazione drammatica del contado toscano. Le buffonate e i contrasti*, in «Nuova antologia», Sett-Ott. 1896, pp. 282-7.

<sup>53</sup> Giannini, *Il carnevale nel contado lucchese*, cit.

<sup>54</sup> *Teatro popolare lucchese*, cit.

<sup>55</sup> Veneri (Lucca, oggi Pistoia).

<sup>56</sup> Porcari (Lucca).

<sup>57</sup> Qui è un vecchio che racconta del suo lungo vagare alla ricerca di una moglie che non trova.

La situazione si presenta sostanzialmente immutata per tutto il secolo successivo, la rappresentazione della Zingaresca, farsa da recitarsi a Carnevale, si è ben attestata in Toscana ed ha quali luoghi di elezione la lucchesia, comprensiva della Valdinievole, e l'aretino<sup>58</sup>; i testi vengono pubblicati come Zingaresche soltanto sulla base del metro e indipendentemente dalla presenza della zingara fra i personaggi.

Dopo Toschi, la storia degli studi registra ben poco; due fuggevoli accenni da parte di Vittorio Santoli<sup>59</sup>, l'attestazione della sua vitalità in Friuli e in Toscana, segnalata da D'Aronco<sup>60</sup>, una breve nota di Bronzini<sup>61</sup> e la citazione dell'esistenza del genere da parte di Cocchiara<sup>62</sup>.

In tempi più recenti, la vicenda della Zingaresca può essere ripercorsa attraverso il lavoro di due studiosi che hanno fatto della ricerca etnografica sul campo il perno del loro lavoro: Dante Priore e, soprattutto, Gastone Venturelli.

Le indagini di Venturelli attorno alla Zingaresca in area lucchese iniziano alla metà degli anni Settanta del Novecento e si concentrano nel Compitese, l'unica area nella quale la Zingaresca in quegli anni viene ancora di tanto in tanto rappresentata e ancor più lo sarà nel decennio successivo. Il grande lavoro di scavo nella memoria di coloro che hanno partecipato agli spettacoli come attori, spettatori,

<sup>58</sup> Oltre ai testi ricordati vanno aggiunti per quest' area: *La selva incantata del castello d'Infe*, proveniente da Cavriglia (AR), cfr. A. Bonaccorsi, *Il teatro delle campagne toscane*, in «Lares», VI (1935), pp. 40-5, ora in A. Bonaccorsi, *Il folklore musicale in Toscana*, Firenze, Olschki, 1956, pp. 61-9. Sono editi soltanto alcuni brani; non c'è la zingara, ma vi compare il mago Ismeno; *Contrasti amorosi*, proveniente da San Giovanni Valdarno e citata da Priore, *Canti popolari della valle dell'Arno*, cit., pp. 43-4. Al Bonaccorsi si deve anche la cura della voce *Zingaresca* per l'Enciclopedia Italiana della quale non si dà conto poiché assolutamente caotica.

<sup>59</sup> V. Santoli, *Il canto popolare e i canti popolari italiani*, in *Enciclopedia italiana*, VIII, 1930, pp. 790-803, ora in V. Santoli, *Canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 3-20; *Nuove questioni di poesia popolare. (A proposito di una raccolta di canti toscani)*, in «Pallante: Studi di filologia e folklore», V (1930), ora in Santoli, *Canti popolari italiani*, cit., pp. 21-63.

<sup>60</sup> G. D'Aronco, *Manuale sommario di letteratura italiana*, Udine, Del Bianco, 1961, pp. 121-22.

<sup>61</sup> G. B. Bronzini, *Origini ritualistiche delle forme drammatiche popolari*, Bari, Adriatica, 1974, pp. 153-163.

<sup>62</sup> G. Cocchiara, *Le origini della poesia popolare*, Torino, Paolo Boringhieri, 1966, p. 259. Il Cocchiara cita la zingaresca nel titolo del capitolo 17, ma poi non ne fa più cenno; riporta soltanto due strofe del *Testamento monologo* del Giannini e lo ascrive, appunto, al genere testamento.

autori; la ricerca di testimonianze e di vecchi copioni, si traduce nella pubblicazione di ben 18<sup>63</sup> testi, in parte da lui stesso curati, e stampati nella collana dei Quaderni del Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari della provincia di Lucca che ha diretto dal 1979, anno della sua fondazione, al 1985.

Non è la prima volta che il teatro popolare approda alla stampa, numerosi sono gli antecedenti soprattutto per il Maggio drammatico, basti guardare all'attività di alcune importanti tipografie che a cavallo fra XIX e XX secolo hanno prodotto povere edizioni diffuse attraverso fiere e mercati: si pensi a Sborgi di Volterra, Carrara e Baroni di Lucca, Salani di Firenze<sup>64</sup>. È però la prima volta che i testi sono sistematicamente offerti corredati da note critiche. Com'è prassi nel teatro popolare solo qualche volta ci è noto il nome dell'autore; molti dei copioni che ci sono rimasti, invece, non lo riportano e ciò ha condotto, nelle edizioni, a utilizzare la formula "Secondo il testo adottato dalla compagnia". L'attribuzione al tipo Zingaresca, definizione che compare su tutte le copertine, si deve all'adozione di un criterio emico, giacché viene riconosciuta come tale dalle compagnie che la rappresentano e dal pubblico che vi assiste. Ancora una volta il metro è senz'altro un criterio guida anche se, probabilmente, non l'unico<sup>65</sup>.

Tale attività editoriale è intimamente connessa alla ricostituzione delle compagnie, alla ripresa degli spettacoli, all'emergere di nuovi autori; un grande e rinnovato interesse da parte delle comunità del Compitese, cui la ricerca promossa da Gastone Venturelli non è certo

<sup>63</sup> Il testo *La Sandrina*, della compagnia di Ruota, ha avuto due edizioni, 1980 e 1984.

<sup>64</sup> Soltanto per Sborgi esiste una bibliografia pressoché completa; Cfr. G. Giannini, *Bibliografia dei Maggi della tipografia Sborgi di Volterra*, in «Rassegna volterrana», II (1925), 3, pp. 141-68.

<sup>65</sup> Almeno altri due testi, fra quelli rinvenuti durante la ricerca sul teatro comico lucchese, che pure presentano il metro della Zingaresca, sono riconosciuti come Buffonata. Ambedue provengono da Palagnana, nel comune di Seravezza (Lucca), dove dalle indagini risulta sconosciuta la Zingaresca, mentre è presente la Buffonata, analoga forma teatrale carnevalesca, la cui veste strofica generalmente presenta 5 versi ottonari con schema abbaa senza la ripresa della rima nel verso successivo. Cfr. *Simone. Buffonata*, secondo il testo adottato dagli attori di Palagnana (LU), a. c. di M. Elena Giusti, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari, 1982; il secondo testo, inedito, *Il turco mercante*, è conservato nella Raccolta Venturelli, Eglio di Molazzana (LU), con segnatura Ms. Tc. 6-104.

estranea, tanto che egli agisce anche quale promotore e organizza, attraverso il Centro lucchese, una Rassegna annuale del teatro comico popolare<sup>66</sup>.

Quattro le località che durante gli anni Ottanta hanno visto la riproposizione della Zingaresca: Ruota, Sant' Andrea di Compito, Pieve di Compito e San Ginese di Compito, tutte frazioni del comune di Capannori. La stagione venne inaugurata dalla Compagnia di Ruota durante il Carnevale del 1979 con la rappresentazione de *La Cesira*; successivamente si costituì la Compagnia di Sant'Andrea di Compito che un anno dopo mise in scena *Orvilla*. L'anno seguente la Compagnia di Pieve di Compito, che già aveva ripreso le rappresentazioni del Bruscello, allestì *Germira* e, infine, nel 1982 anche San Ginese di Compito riprese le rappresentazioni con un testo composto *ex novo* per l'occasione: *L'Egizia de' Marchetti*.

Le Zingaresche edite (e rappresentate) a partire dal 1979, sono per la Compagnia di Ruota: 1979 *La Cesira*; 1980 *La Sandrina*; 1981 *Un sogno del re turco* e *L'ombrellaio* (Farsa); 1982 *La Sarina* ( di Giacomo Pagnucci); 1983 *La figlia del corsaro* (di Giacomo Pagnucci); 1985 *L'avversa sorte di Marghera* (di Giacomo Pagnucci). Compagnia di Pieve di Compito<sup>67</sup>:1980 *Germira*,1983 *Aquilina*, 1990 *Il bosco misterioso* (di Marco Nicolosi); 1991 *Bardone e linchetto* (di Marco Nicolosi); 1992 *Né per scherzo né per burla* (di Marco Nicolosi); 1995 *Tebardo alle crociate* (di Marco Nicolosi). Compagnia di S. Andrea di Compito: 1980 *Orvilla*,1981 *Doralice*, 1982 *Fragolina*. Compagnia di S. Ginese di Compito: 1982 *L'Egizia de' Marchetti* (di Mario Giovannoni e Roberto Belluomini), 1983 *Rosolina de' Durante* (di Roberto Belluomini e Mario Giovannoni).

La zingaresca è spettacolo carnevalesco, pienamente inserito in quei riti di propiziazione che stanno alla base della ricorrenza annuale del carnevale. La figura della zingara (o maga o strolaca) che predice il futuro, presente nelle più antiche zingaresche popolari, ne è sicura conferma. Non meraviglia tuttavia il fatto di non trovare alcuna zingara nel testo che stiamo per presentare. È infatti assai frequente, nel mondo della tradizione popolare, che il motivo centrale sul quale e in virtù del quale nasce e si sviluppa una tradizione, venga, col passare del tempo, a cristallizzarsi o a perdersi del tutto, mentre

<sup>66</sup> Dal 1980 al 1983.

<sup>67</sup> Della Compagnia di Pieve di Compito è stato edito anche il testo della Zingaresca *La Pia De' Tolomei*, nel 1979 che, a che io ricordi, non è stata rappresentata.

continua a vivere il complesso della tradizione nelle sue molteplici e lente rielaborazioni<sup>68</sup>.

Secondo Venturelli la progressiva marginalizzazione della figura della zingara, che in numerosi testi, anche dei più antichi, ha un ruolo limitato a inizio rappresentazione, si deve al mancato riconoscimento di una sua funzione nell'economia dello spettacolo e la valenza del meraviglioso contenuta nella profezia viene recuperata attraverso l'inserimento di altri personaggi, quali il mago o la maga, mentre il ruolo che in alcuni casi aveva svolto quale pronuba, viene assunto da altra figura femminile, una serva o un'amica, mai meglio specificate.

In questo gruppo di testi, la zingara compare soltanto in *Rosolina de' Durante* e in *Né per scherso, né per burla*; ambedue ne recuperano la figura sebbene essa fosse assai sbiadita nella memoria degli attori più anziani.

Giovannoni e Belluomini assegnano alla loro zingara il ruolo di fatucchiera, così come esplicitato anche dalla tabella dei personaggi che precede il testo. Rolando, giovane povero è innamorato, corrisposto, di Rosolina che il padre ha però destinata in sposa al ricco Dano. Rolando si dispera e una zingara, che compare casualmente, dopo avergli letto la mano gli predice il buon esito delle sospirate nozze. Rivendica le sue arti magiche e fa bere al giovane una pozione, ma in realtà sconfiggerà Dano con uno stratagemma assai terreno: alleata con la madre di Rosolina lascia incustodito un prezioso gioiello, Dano lo vede e se ne appropria. La mancata onestà del pretendente convincerà il vecchio padre ad abbandonare il proposito di fargli sposare la figlia.

Anche nel testo di Nicolosi la zingara, che si chiama Lompra, assume il ruolo di aiutante magica; qui è l'innamorato di Milena, Garise, a ricorrere al suo aiuto, ma in questo caso l'incontro non è fortuito. Garise ha saputo che un gruppo di persone, circensi o giostrai a giudicare dalla presenza di Mangiafuoco che lo accompagna dalla zingara, si è accampato poco lontano e decide di chiedere aiuto per far sì che Milena corrisponda al suo amore. La zingara, dopo essersi accertata che l'uomo possa pagare le sue prestazioni, prepara una

<sup>68</sup> *La Cestra. Zingaresca*, secondo il testo adottato dagli attori di Capannori (Lucca), a cura di G. Venturelli, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari, 1979, p. 3.

palla con la quale colpire Milena, palla che per errore verrà scagliata su Stenterello suo servo.

C'è una differenza, nelle due scritture, rispetto alla collocazione della zingara; nel primo caso presenza e battute sono distribuite su tutto il testo, è personaggio che compare dall'inizio alla fine, suoi sono i saluti al pubblico. La zingara non soffre di particolari connotazioni, non rivendica nessun passato né le arti magiche di cui è in possesso; anche la preparazione e somministrazione del filtro al giovane innamorato è azione che rimane senza seguito. Essa si rivela piuttosto come un'amica di madre e figlia e lo sviluppo dell'azione sottolinea semmai una solidarietà tutta femminile. Nel secondo caso, invece, la presenza della zingara occupa soltanto la scena della quale è protagonista e, significativamente, il personaggio cui sono attribuite le battute non è zingara o Lompra, ma Maga.

Le due zingare hanno mutato in qualche misura il loro antico ruolo, sono state reinserite nei testi non tanto sulla scorta di una memoria viva, quanto piuttosto in virtù di una ricerca che gli autori avevano condotto sulla Zingaresca, originata dalle lunghe conversazioni avute con Venturelli che ha sempre interpretato il suo lavoro di indagine nei modi di un fitto dialogo con i suoi interlocutori, teso sempre a favorire o restituire consapevolezza rispetto al loro sapere.

Poi, come sempre avviene nel dominio del "popolare", quanto si è acquisito lo si reinterpreta liberamente; ne è esempio, nel teatro, il rapporto con le fonti extrafolkloriche. E così la zingara non più compresa come figura esotica rappresentante un'umanità distante, la si riporta all'oggi, all'esperienza che quotidianamente se ne ha: legge la mano e divina il futuro, si fa pagare per l'attività prestata, vive in un campo nomadi.

# “FREDDO VENTO, ORRIDO VERNO”, NOTE SU UNA SACRA RAPPRESENTAZIONE DELLA NATIVITÀ E DELLA STRAGE DEGLI INNOCENTI

Philip aveva qualche dubbio sulla sacra rappresentazione, come l'aveva sul pane indovino: poteva facilmente scivolare nell'irriverenza e nella volgarità. Ma ai fedeli piacevano tanto che se non le avesse autorizzate avrebbero messo in scena loro stessi un dramma fuori dalla chiesa; e senza la sua supervisione sarebbe diventato senza dubbio scollacciato. E poi i più entusiasti erano i frati che l'interpretavano: travestirsi e fingere di essere altre persone, e comportarsi in modo riprovevole o addirittura sacrilego poteva offrire loro una specie di sfogo, probabilmente perché passavano gran parte della vita comportandosi con tanta solennità<sup>1</sup>.

Dalla finzione narrativa proviene una pagina che con indubbia efficacia racconta e quasi ci trasporta in una situazione che potremmo definire concretamente attuale per lo meno in quell'ambito che siamo soliti definire popolare: l'uso del teatro quale occasione di sfogo; di desiderio del travestimento con l'indossare panni altrui, per esperire nell'arco breve di una recita, il senso dell'alterità nel trascolorare da persona a personaggio.

E, poiché di dramma sacro si tratta, la necessità della supervisione ecclesiastica acciocché non si travalichino i limiti imposti dal pudore e dall'ortodossia.

Ancora oggi, in questo dominio, quando si decide di rappresentare un pezzo di storia sacra e si sceglie di utilizzare quale spazio scenico l'interno di una chiesa si deve compiere una mediazione con i parroci ospitanti per convincerli del rispetto assoluto delle Scritture nella sceneggiatura, di quello del pudore nella messinscena, poiché ancora alta è, almeno in questo contesto, la diffidenza nei confronti del teatro.

<sup>1</sup> Ken Follet, *I pilastri della terra*, Milano, Mondadori, 1990, p. 566. Titolo Originale, *The pillars of the Earth*, 1989, trad. it. Di Roberta Rambelli.

Eppure è proprio attorno alla Chiesa che si assiste alla nascita di forme drammatiche – dopo la scomparsa delle antiche forme sceniche – in vesti cristiane e popolari – e che si usa datare dall'invenzione dei *tropi*<sup>2</sup>. Non importa qui ripercorrere una storia già tante volte scritta, ma solo ricordare come si ascriva l'origine del teatro religioso medioevale a una certa casualità quando per risolvere i problemi esecutivi delle *jubilationes* affidate a cantori e maestri non sempre forniti di solida preparazione si pensò di far concordare con le note della *jubilatio* parole trovate a caso che servissero da schema mnemonico<sup>3</sup>.

(...) il cantore Notker discepolo di Romano, uno dei cantori inviati da papa Adriano a Carlo Magno, pensò a San Gallo di dare alle parole un senso logico. Il tropo era così inventato e l'ufficio veniva a modificarsi, poco dapprima, più profondamente poi. Non è molto, se si pensa che il primo passo era nell'arbitrio lasciato ai cantori di variar la *jubilati*, e di esprimere con la modulazione della cantilena uno spirito che non poteva essere contenuto esplicitamente nel testo originario; ma l'effusione musicale si sottrae ad ogni determinazione logica del sentimento e la variazione non doveva apparir così nettamente ai profani quanto ai cantori; quando furono poi inserite nella musica le parole, allora la novità implicita divenne esplicita, ché le parole hanno appunto tal potere di concretezza, costringono e forse riducono l'ancor vaga e inattiva forma sentimentale ad un rapporto dove già all'invenzione artistica si mescolano altre proposte capaci d'impegnare in un certo indirizzo la vita pratica. L'invenzione di Notker, dunque, ebbe valore non in quanto aprì inconsapevolmente la strada ad una drammaturgia che nasceva spontanea sopra un atto casuale, ma proprio perché consapevolmente precisava i limiti delle variazioni liturgiche assegnando loro una portata che altri poteva non sospettarvi. E che il valore della riforma sia questo lo prova anche il fatto che non ci si limitò alle sole parole, ma si procedette ad una concretezza anche maggiore assegnando alle parole dei gesti, e organizzando delle pause teatrali con un colloquio, un accompagnamento mimico, ed un minimo di scenografia. Di tutto ciò l'autore non fu Notker: Hartmann e Ratperto proseguirono sulla strada aperta da lui ampliando con più libertà. Tutitone<sup>4</sup> interpretò i testi sacri con versetti e ritornelli che a taluno parvero d'ispirazione popolare<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1924, p. 117; I. Sanesi, *La commedia*, Storia dei generi letterari italiani, I, Milano, Vallardi, 1911, pp. 16 e sgg.

<sup>3</sup> L'introduzione nella chiesa transalpina della liturgia romana, fece sì che nei più importanti monasteri francesi e tedeschi sorgessero delle *Scholae Cantorum* sull'esempio di quelle del Vaticano e del Laterano dove andarono a insegnare maestri di musica romani che molto si esercitarono sulle *sequelae* o *sequentiae*, lunghi gorgheggi (*jubilationes*), sull'ultima a dell' *Alleluja*, difficili da tenere a mente.

<sup>4</sup> Notker, Hartmann, Ratperto e Tutitone erano i maestri dell'Abbazia di San Gallo.

<sup>5</sup> M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, I, Firenze, Sansoni, 1981, p. 40.



Abbiamo dunque il primo dialogo tripartito, secondo il De Bartholomaeis, tra personaggi collettivi, le due *parietes* del Coro<sup>6</sup> e, fin qui, nulla più di quanto non fosse già previsto nella liturgia romana, mentre si raggiunge una vera drammatizzazione con il tropo dell’Ufficio pasquale, quando l’Angelo, rivolto alle pie donne, pronuncia le parole presenti nei Vangeli di Marco e di Matteo “*Quem queritis?*”, cui segue la risposta, “*Jesum*”.

Ed ecco, per la prima volta nell’Europa moderna, prodursi il dramma regolare, comportante un dialogo tra personaggi determinati<sup>7</sup>.

Questa, assai concordemente, viene ritenuta la tesi dell’origine, quanto a quel che è seguito è forse il caso di problematizzare le ipotesi di tipo evolucionistico che percorrono quella parte della storia degli studi che si orienta nel pensare un progressivo arricchimento di contenuti rappresentativi nel tragitto che porta al dramma Sacro.

I percorsi sono stati più d’uno e le storie degli stessi drammi hanno proceduto per fratture; sono infatti da distinguere le allegorizzazioni della messa, la *Visitatio Sepulchri* e le rappresentazioni in volgare; la *Visitatio*, ad esempio, nasce entro una celebrazione religiosa, ma non entro il momento sacramentale della Messa. Si tratta di rappresentazione mimetica i cui “attori” sono chierici che

(...) agiscono e cantano ad *imitationem mulierum e angelorum* (...). Ma la struttura liturgica rimane intatta. La *imitatio*, ad esempio, non porta all’uso di costumi ma solo a un impiego accortamente simbolico delle vesti consuete e dei vasi del rito liturgico. Le Marie si coprono, è vero, la testa *ad modum mulierem*, ma con i paramenti liturgici (*amitta, bumerale, capitagia*). Le rubriche parlano in modo neutro di *parare o induere*, a volte anche di *ornare (more muliebri ornatis)*. I chierici non recitano ciò che non sono, ma all’interno dei loro ruoli rimangono chierici e, come tali, rimangono celebranti di una cerimonia liturgica<sup>8</sup>.

Se riguardo al costume, segno distintivo dell’attore, l’opzione per una soluzione poco più che simbolica è dato descrittivo ampiamente documentato dalle rubriche, maggiore prudenza richiede forse l’in-

<sup>6</sup> Cfr. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, cit., p. 127.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Cfr. R. Warning, *Estraneità del dramma medioevale*, in *Il teatro medioevale*, a cura di J. Drumbl, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 116.

interpretazione in ordine al grado di assunzione del ruolo attoriale da parte dei chierici.

Nella narrazione di Ken Follet ci sono attori chierici che recitano davanti a un pubblico composto in larga parte da chierici e par di capire che si è operata una trasformazione del senso culturale del ruolo. Gli attori non sono più agenti di un rito, ma di un atto performativo.

Prima della rappresentazione vi fu un regolare servizio religioso che il sacrista sbrigò in fretta. Quindi Philip espose brevemente la vita immacolata e le opere di sant'Adolfo, e prese posto tra il pubblico per assistere allo spettacolo. Dietro il paravento di sinistra uscì una figura voluminosa avvolta in quella che sembrava un'informe veste colorata; ma guardando meglio si vedeva che erano pezzi di stoffa multicolore avvolti alla meglio e fissati con gli spilli. L'uomo aveva la faccia dipinta e portava una grossa borsa di denaro: era il barbaro ricco. Il suo abbigliamento destò mormorii di ammirazione, seguiti da risate quando gli spettatori riconobbero l'attore. Era frate Bernard, il capo cuiniere che tutti trovavano simpatico. Il barbaro andò avanti e indietro diverse volte in modo che tutti potessero guardarlo, e finse di lanciarsi contro i bambini in prima fila, che gettarono strilli di paura; poi si avvicinò all'altare, si guardò intorno come per accertarsi di non essere solo, e vi nascose la borsa del denaro. Si rivolse al pubblico con un ghigno e disse a voce alta: "Questi sciocchi cristiani non oseranno rubare il mio argento perché credono che sia protetto da sant'Adolfo. Ah-Ah!". E si ritirò dietro il paravento.

Dalla parte opposta entrarono alcuni fuorilegge; erano vestiti di cenci e armati di spade e scuri di legno. Le facce erano impiasticciate di gesso e fuliggine. Girarono intorno alla navata fino a quando uno di loro vide la borsa dietro l'altare. Vi fu una discussione. Dovevano rubarla o no? Il Buon Fuorilegge disse che avrebbe portato sfortuna; il Cattivo Fuorilegge disse che un santo morto non poteva far loro nulla di male. Alla fine presero il denaro e si ritirarono in un angolo per contarlo.

Il barbaro tornò, cercò dovunque il suo denaro, e s'infuriò. Si avvicinò alla tomba di sant'Adolfo e impreò perché il santo non aveva protetto il suo tesoro.

Il santo si levò dalla tomba.

Il barbaro tremò di terrore; ma il santo lo ignorò, si avvicinò ai fuorilegge e, teatralmente, li abbatté a uno a uno puntando l'indice. I fuorilegge si contorsero nell'agonia rotolandosi a terra e facendo smorfie terribili.

Il santo risparmiò solo il Buon Fuorilegge, che andò a rimettere il denaro dietro l'altare. Il santo si rivolse al pubblico e disse: "Stiano in guardia coloro che dubitano del potere di sant'Adolfo!"

Gli spettatori applaudirono e acclamarono. Gli attori si schierarono nella navata e sorrisero timidamente. La finalità della sacra rappresentazione stava nella morale; ma Philip sapeva che il pubblico apprezzava soprattutto i particolari grotteschi, la rabbia del barbaro e l'agonia dei fuorilegge<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Follet, *I pilastri della terra*, cit., pp. 566-567.

Ci sono nelle origini di questo teatro, distinzioni che vanno nel segno della discontinuità: una cosa è la rappresentazione mimetica che occupa lo spazio della commemorazione, che per altro mantiene almeno in parte l'uso del latino, altra cosa i drammi volgari o *ludi*.

Ai secondi andranno così ascritte quelle forme drammatiche in volgare che, pur mettendo in scena momenti della storia sacra o vite dei santi, si sono collocate da subito all'esterno della chiesa, sia dell'edificio, sia da rapporti di contiguità con le forme del culto religioso, sebbene in apparenza ad esso subordinate.

Gli spettacoli, allestiti da confraternite laiche o da gruppi amatoriali, le une dedite a rappresentare moralità e miracoli, gli altri un teatro a carattere profano, prendono forma nel corso del XIII secolo e necessitano per la loro organizzazione del concorso di una qualche struttura sociale che possa sorreggere, anche economicamente, l'opera di compagnie di dilettanti.

Le prime rappresentazioni a carattere sacro che si svolgono all'esterno della chiesa e ormai scisse dalla liturgia rimangono comunque ad essa legate, sia perché si utilizza quale spazio scenico un luogo nelle vicinanze, spesso quello antistante l'ingresso principale, sia per essere dirette da chierici, come testimonia la conservazione dell'uso del latino per le didascalie.

Per quanto prevalentemente organizzato e realizzato da laici il mistero è prima di tutto una forma di teatro cristiano: esso si può infatti definire la visualizzazione e la drammatizzazione delle sacre scritture e della vita dei santi, cioè, almeno come tendenza, della storia universale, per quell'intima connessione in cui, per la cultura medioevale cristiana, sono stretti tra loro tutti gli avvenimenti, quasi anelli di un'unica catena che conduce la stirpe umana dalla sua origine alla soluzione celeste del suo destino<sup>10</sup>.

Con devozione e con profondo senso del sacro i Cantori della Compagnia di Gragnanella, piccolo paese della Valle del Serchio, dal 1976<sup>11</sup>, ogni anno mettono in scena la *Sacra rappresentazione del-*

<sup>10</sup> Cfr. C. Molinari, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 69 (I ed., Mondadori, 1972)

<sup>11</sup> Il 1976 segna la data di una ripartenza dopo oltre venti anni di silenzio, l'ultima messinscena è del 1956. Ovviamente questa forma di teatro, la cui cronistoria è ricostruibile a memoria d'uomo era largamente presente in tutta la valle.

la *natività e della strage degli innocenti o Befana*<sup>12</sup>, come qui viene chiamata, poiché in passato recitata prevalentemente nell'intervallo di giorni tra Natale e l'Epifania e per un esplicito rimando alla pagina evangelica del 6 Gennaio che racconta della visita dei Magi alla cappa di Betlemme e accenna alla strage ordinata da Erode.

Quella di Gragnanella non è l'unica sacra rappresentazione della Natività nella montagna lucchese, altre piccole comunità, Limano, Galliciano, Poggio, Gorfigliano, Piano di Coreglia, per tutti gli anni Ottanta, e Gorfigliano ancora oggi, hanno allestito spettacoli analoghi, ma è senz'altro quella che più di ogni altra esibisce il senso della propria appartenenza al religioso, come conferma il suo essere riallestita all'interno della chiesa, dopo che per il passato testimonianze concordi indicano che luoghi di elezione erano stati i piccoli teatri di paese o le stanze di abitazioni private.

È una forma di teatro in musica, che si avvale di un testo completamente scritto, pervenuto anonimo e di una melodia, anonima anch'essa, ma in questo caso tramandata oralmente.

Tre sono le melodie impiegate, una per le stanze del *recitativo* (quartine di ottonari a rima baciata) e due per le *ariette*<sup>13</sup> (quartine di settenari o senari con l'ultimo verso ossitono che nell'esecuzione viene ripetuto).

La scena occupa il transetto dove si alternano Maria, Giuseppe e gli angeli, mentre il bambino adagiato in una cesta di vimini o in braccio alla Madonna è un giocattolo. Quello stesso spazio viene successivamente occupato dalla corte di Erode; gli unici personaggi che agiscono al di fuori sono quelli non regali: i pastori.

La gestualità degli attori, ovviamente non professionisti, costituisce la totalità dell'azione e non è arbitraria ma sta "in stretto rapporto con le strutture musicali drammatiche della rappresentazione"<sup>14</sup> e anch'essa partecipa di un senso della misura e della compostezza che è ritenuta conforme al carattere non profano.

Il codice gestuale prevede che l'angelo tenga le braccia protese in avanti, nell'annunciare la venuta del Cristo, e subito dopo le rivolga in alto accompagnando il movimento con lo sguardo. Anche

<sup>12</sup> Da non confondere con la *Befanata* che è il canto di questua.

<sup>13</sup> *Arietta*, altrove *sonetto* è il nome locale che si dà a questo tipo di strofe.

<sup>14</sup> Cfr. L. Barwick-Joanne Page, *Gestualità e musica di un Maggio Garfagnino*, Lucca, Centro tradizioni popolari, 1994, p. 21.

Maria e Giuseppe, che sono seduti, utilizzano il movimento della parte superiore del corpo, braccia e mani protese che si congiungono ripetutamente verso il petto; sguardo che passa dalla culla al cielo. Di segno contrario i gesti dei pastori che riconducono al quotidiano con l'enfatizzare i movimenti delle braccia e della testa accompagnati da brevi passi e, soprattutto, con una marcata espressività del volto. Nella scena è prevista anche una breve parentesi mimica in cui Alessio e Coridone – i pastori portano i nomi di quelli della seconda Egloga virgiliana – abbandonano il canto e fingono di mangiare e bere ottenendo un esito volutamente comico.

La scena della strage, ambientata alla corte di Erode, popolata di guerrieri e sacerdote, lascia spazio a una gestualità più marcata; i movimenti delle braccia sono vigorosi, la mano dei guerrieri cerca spesso la spada, i passi sono più lunghi e frequenti. È tutto il corpo dell'attore che partecipa e il grado di massima espressività è raggiunto dal re che non sta mai fermo, percorre lo spazio muovendosi lateralmente a destra e a sinistra sempre rivolto verso il pubblico. Impugna lo scettro che fa passare da una mano all'altra e stringe i pugni per manifestare il proprio potere; scuote con frequenza la testa e si batte il petto nei momenti di rabbia o di sgomento.

La balia di Erode e le donne i cui figli cadono decapitati, compiono gesti di protezione: stringono i bambini al petto, li accarezzano. L'ultima scena vede l'intervento del diavolo che trascinerà il re all'Inferno; è l'unico personaggio muto e l'unico che indossa una maschera a coprire il volto; impugna un tridente e indossa una calzamaglia rossa alla quale sono attaccate pesanti catene.

Si muove carponi facendole risuonare in modo fragoroso e percorre lo spazio con movimenti improvvisi e repentini che ricordano quelli di una belva chiusa in gabbia. Ancora una volta l'esito è di indubbia comicità e suscita il riso degli spettatori.

Il violinista, unico musicista cui è affidato l'accompagnamento musicale, così come il suggeritore, sta sempre in scena, un po' in disparte, mentre chi ricorda agli attori-cantori versi e battute si muove accanto a ognuno di loro come fosse un'ombra.

Il testo utilizzato dalla Compagnia di Gragnanella per lo spettacolo del 1976 (poi 1977 e 1978) proviene da un manoscritto conservato in paese datato 1945 e non firmato, ma riconducibile a Azelio Giannotti, l'allora parroco, che lo avrebbe ricostruito sulla base di un testimone

precedente frammentario e lacero integrato da quanto proveniva dalla tradizione orale. A Gragnanella sono poi conservate altre tre copie da questo provenienti, una datata 1956, senza firma del copiatore, riprodotta in occasione dell'allestimento dello spettacolo da parte di una compagnia di bambini; una seconda copia per mano di Simonetta Grassi, figlia di uno degli attori, che aggiunge una nota sui motivi della necessità di una nuova trascrizione: "copia fatta per non danneggiare troppo il ms. precedente che si stava deteriorando"; infine la terza, collocabile alla fine degli anni settanta, che dipende dalla seconda ed è conservata in fotocopia poiché l'originale è andato perso<sup>15</sup>.

I testi del teatro di tradizione sono sempre sottoposti a un meccanismo di copia e elaborazione e quello della *Sacra rappresentazione* non sfugge alla regola, sebbene da una redazione all'altra i cambiamenti non siano così profondi come avviene per i testi teatrali non religiosi, sia perché sottoposti al controllo diretto o indiretto dei parroci, sia per una sorta di autocensura dettata dal pudore di chi interviene.

Per lo spettacolo allestito nel 1980, la compagnia manifesta l'esigenza di rinnovare in qualche modo il testo, poiché esso viene contemporaneamente utilizzato anche dai cantori di Gorfigliano.

Il suggeritore e capo compagnia Piergiorgio Lenzi, cui viene delegato il compito di provvedere, accoglie tre episodi: *Annuncio dell'angelo a Maria*, *Visita di Maria a Santa Elisabetta* e *Turbamento di Giuseppe*, che prepongono alla scena della Natività.

#### ANNUNCIAZIONE

ANGELO	Vi saluto mia Signora, volto bello angelicato: son dal ciel da Dio mandato a nunziarvi la parola.
MADONNA	Parla pur stella lucente, che del ciel rassembri un giglio.
ANGELO	Vuole in te incarnarsi un figlio per salvar l'umana gente. Tra le donne benedetta,

<sup>15</sup> Per una puntuale descrizione dei mss. e per la ricostruzione della tradizione, cfr. *La sacra rappresentazione popolare. Edizioni critiche e note*, a cura di G. Venturelli, Lucca, Centro tradizioni popolari, 1980.

sopra tutte la maggiore,  
madre ancora del Signore  
tu sarai, vera e perfetta.

Tu sarai tra l'alte squadre  
Vergin santa e sì gloriosa,  
di Giuseppe sarai sposa,  
del Figliol di Dio madre.

MADONNA      Come mai possibil sia,  
                         mai un uomo ho conosciuto!  
ANGELO        Tu non devi dar rifiuto,  
                         segui il passo mio, Maria.

O Giuseppe in questo punto  
son venuto in compagnia  
con la Vergine Maria,  
tu sarai a lei congiunto.

GIUSEPPE      Non distogli la parola  
                         dell'eterno Creatore,  
                         se così vuole il Signore,  
                         benedetta sia quell'ora.

ANGELO        Dunque a lei stringi la mano  
                         con un cuore umile e pio.  
GIUSEPPE e    Se così contento è Dio  
MADONNA      ambedue contenti siamo.

ANGELO        Sposi addio, ritorno al cielo!  
                         Gran miserie patirete;  
                         fame, sonno, freddo e sete,  
                         ma fra voi sia pace e zelo.

GIUSEPPE e    Sian contenti di patire  
MADONNA      fame, sonno, freddo e gelo  
                         per amor del re del cielo  
                         e per lui anche morire.

*VISITAZIONE*

MADONNA      Voglio andare a visitare  
                         Elisabetta, mia parente;  
                         sempre è stata a me obbediente.

GIUSEPPE           Vanne pur senza tardare.

MADONNA           Dove siete o Elisabetta?  
 ELISABETTA        Chi è colei, sento chiamare.  
 MADONNA           Una donna singolare,  
                           giù alla porta, che vi aspetta.

ELISABETTA        Siete voi, cara parente?  
                           A me brilla il petto e il cuore.  
                           Siete madre del Signore  
                           così credo certamente.

*ANNUNCIO A GIUSEPPE*

GIUSEPPE           Son tre mesi che mia sposa  
                           è di Nazaret partita,  
                           se non torna, la mia vita  
                           non ha più pace e riposo.

MADONNA           O Giuseppe son tornata,  
                           cavalcato ho la montagna,  
                           visitato ho la campagna,  
                           Elisabetta mi cognata.

GIUSEPPE           Ma dal viaggio disastroso,  
                           io mi trovo incomodata.  
                           Vanne pur, consorte amata,  
                           vanne pure al tuo riposo.

La mia mente si confonde,  
 mille furie sento al cuore,  
 sono immerso nel timore,  
 dell'idee alte e profonde.

Niente a lei vo' far palese  
 vo' di Nazaret fuggire:  
 affrettar vo' il mio partire  
 e trovarmi altro paese.

ANGELO             O Giuseppe, non partire  
                           e dai bando al tuo timore,  
                           io son l'angel del Signore,  
                           molte cose ti ho da dire.



Fu dall'angel Gabriello  
annunziata, ti sto a dire,  
che doveva partorire  
un fanciullo vago e bello.

E da questa, certamente,  
deve nascer Gesù Cristo,  
sol per far del mondo acquisto  
e salvar l'umana gente.

Sarai padre putativo  
di quel figlio, re del mondo.  
GIUSEPPE S'è così più non m'ascondo,  
son di sensi quasi privo<sup>16</sup>.

Le 22 strofe erano state recuperate e registrate da Venturelli nel vicino paese di Riana da un unico testimone, Vittorio Salotti, che aveva memorizzato l'intero testo dopo averlo tante volte rappresentato ricoprendo vari ruoli; e così la tradizione orale si innesta su quella scritta secondo i modi del mutuo prestito sempre presenti nella letteratura popolare.

Risultano giustapposti sulla scena due momenti assai distinti, la rappresentazione della Natività vera e propria e la strage. Per la prima fungono da pretesto e da cornice nella scrittura drammaturgica le pagine evangeliche di Matteo 2, 1-23 e Luca 2,1-20; dalla narrazione di Matteo provengono il turbamento di Erode, l'incontro con i Magi, l'apparizione della cometa, l'ordine della strage, la morte di Erode e la fuga in Egitto, mentre da quella di Luca è ripreso l'episodio dei pastori.<sup>17</sup> Come si sia giunti alla drammatizzazione di questi episodi e soprattutto quando, per il dramma popolare, non è dato sapere; senza dubbio però, per il tema e per le soluzioni linguistiche, con

<sup>16</sup> *La sacra rappresentazione popolare*, cit., stanze 1-22.

<sup>17</sup> Tema sviluppato autonomamente nella rappresentazione del *Gelindo*. Vd. C. Nigra-D. Orsi, *Il Natale nel Canavese*, Torino-Roma, L. Roux Editore, 1894; R. Renier, *Il Gelindo. Dramma sacro piemontese della Natività di Cristo*, Torino, Clausen, 1896; *La cantata di Gelindo. Secondo il testo adottato dalla Compagnia di Limano*, a cura di Gastone Venturelli, Centro Tradizioni Popolari, Lucca, 1982; R. Leydi, *Gelindo ritorna. Il Natale in Piemonte*, Torino, Omega, 2001. Lo stesso tema ha poi altro autonomo sviluppo ne *Il vero lume tra le ombre, ovvero la cantata dei pastori* composta nel 1698 dal napoletano Andrea Perrucci. Si veda anche R. De Simone, *La cantata dei pastori*, Torino, Einaudi, 2000.

ogni probabilità i testi debbono aver visto, in origine, la scrittura di un prete o comunque di un uomo di chiesa e chissà, forse anche una sua qualche conoscenza della laude drammatica o delle rappresentazioni successive che hanno per soggetto la Natività, l' Annunciazione, l' Epifania, i Magi, la Fuga in Egitto, la Presentazione al tempio, per lo meno attraverso le versioni a stampa che cominciarono a circolare dal XVI secolo in avanti.<sup>18</sup>

Il corpo centrale del dramma (stanze 29-89) si svolge alla corte di Erode il Grande -eccetto la breve parentesi delle stanze 49-58 che vedono ancora protagonista la Sacra famiglia nell'incontro con i Magi- dove si consuma la tragedia di un re angosciato dalla possibile perdita del potere e che prima di morire ordina e fa eseguire la strage di tutti i bambini nati in quei giorni entro la quale, per errore, viene ucciso anche suo figlio.

Qui la fonte è da rintracciare nel poemetto- o in una sua riduzione a fini divulgativi- di Giovan Battista Marino, *Strage degli innocenti*, stampato a Napoli nel 1632 e, in particolare dal libro III che contiene una lunga serie di infanticidi ad opera di Malecche, uno dei fidi di Erode.

La vicenda ben si presta alla riscrittura del teatro popolare poiché contiene numerosi elementi sui quali esso si impenna: la regalità, rappresentata da Erode e dalla sua corte, la fusione del registro eroico e di quello tragico, la rappresentazione del Male, la certezza del Bene che non può non affermarsi. Ma senz'altro il poemetto deve la sua fortuna per aver incontrato il gusto dei meno alfabetizzati anche in virtù della scrittura in Ottave, uno dei metri più apprezzati e utilizzati nella poesia popolare del centro Italia. La conclusione dello spettacolo, che presenta una struttura circolare, mette in scena Giuseppe, Maria e il Bambino di ritorno dall'Egitto.

La lingua dell'intero testo ha pretese letterarie, registro che si alterna assai di frequente con uno più basso e domestico, quando come in questo caso si è inserita l'oralità con tutto il suo portato di fraintendimenti o di lacune nella memoria, ma anche quando per deliberata scelta stilistica si tende ad umanizzare, rendendo più simile a sé l'immagine che ci si è costruiti di una domesticità frequentata da personaggi divini.

<sup>18</sup> Cfr. A. Cioni, *Bibliografia delle Sacre rappresentazioni*, Firenze, Sansoni, 1961.

Anch' essa partecipa del processo di rielaborazione dei testi e nel trascorrere degli anni e nel susseguirsi delle rielaborazioni si allontana dalla tensione primitiva per accogliere modi e termini dell'uso colloquiale contemporaneo e, sempre all'interno di questa tensione che spesso significa impoverimento, i testi, giudicati dagli stessi attori eccessivamente lunghi e mal sopportabili per il pubblico di oggi, finiscono per essere continuamente ridotti: dalle 209 stanze dell'allestimento del 1997-98, nel caso di Gragnanella, si è arrivati alle 94 dello spettacolo del 2010.

*Natività*<sup>19</sup>

ANGELI	<p>6</p> <p>Messaggeri del Signore siam venuti sul terreno a lodar il Nazareno nato in terra per amore.</p> <p>7</p> <p>Venite adoriamo noi tutti il Signore. Gesù Redentore del mondo e del ciel.</p> <p>8</p> <p>GIUSEPPE</p> <p>Madre Vergine del Figlio nostro amabile diletto, già lo veggio pargoletto tra gli affanni ed il periglio.</p> <p>9</p> <p>MARIA</p> <p>Freddo vento, orrido verno sposo mio certo ci affanna, su da questa umil capanna incomincia il Regno eterno.</p>
--------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>19</sup> Il copione del testo per l'allestimento del 2010 mi è stata fornita da Piergiorgio Lenzi che ne ha curato la redazione. Non ho avuto una versione manoscritta, ma un allegato con la posta elettronica. Sul testo ho operato soltanto alcuni interventi riguardanti la punteggiatura e la correzione di alcuni accenti. Ho espunto le strofe dell'*Annunciazione*, che sono passate da 10 a 5, poiché precedentemente riportate; questo il motivo per cui la numerazione parte dalla stanza 6.

- 10  
Fuoco non ho né panni  
per ricopriarti, o caro.  
Ma questo pianto amaro  
è pegno del tuo amor.
- 11  
GIUSEPPE Il mio lacero mantello  
ecco a te, su lui lo stenda.
- MARIA Deh ti copra e ti difenda  
questo almen, mio bambinello. *I pastori nelle vicinanze della capanna*
- 12  
CURIDONE Dove Alessi e dove mai  
pascolar potrem l'armento?  
La burrasca, il freddo vento  
disseccate han l'erbe ormai.
- 13  
Solo il ciel, mio Curidone,  
provveder potrà al bestiame.  
Il mio muor quasi di fame  
in sì rigida stagione.
- 14  
ALESSI Questa terra arida e nuda  
d'ogni fior mi muove il pianto.  
Muoverà sorriso e canto  
quando nasca Iddio di Giuda.
- 15  
CURIDONE Nostro duol riconsoliamo  
di sì bella amata speme.  
Or che siamo, Alessi, insieme  
il Messia benediciamo.
- 16  
ALESSI e CURIDONE Tu devi venire  
dal seno del Padre  
da Vergine Madre  
predetto Signor.
- 17  
Allora gioire  
noi tutti vogliamo,  
deh vieni aspettiamo  
la pace, la fe'.

*Giunge la sera*

8  
ALESSI Or che tace l'aquilone  
ed accalma ogni altro vento  
sarà ben che m'addormento.

CURIDONE E così fa Curidone.

*Si addormentano*

19  
ANGELO O pastori su sorgete  
ormai l'alba s'avvicina.  
C'è una grotta qui vicina  
il Messia nato vedrete.

20  
ALESSI Curidon, sogno o vaneggio?

CURIDONE Non è un sogno nunziatore,  
questo è l'angel del Signore.

ALESSI Curidon, più non lo veggio.

21  
CURIDONE Oh che luce! Oh meraviglia!  
C'è nell'aria un che di strano,  
forse è nato il Dio sovrano  
dell'antica ebrea famiglia.

22  
ALESSI Dunque in cerca del Signore  
andiam presto con premura.

ANGELO Non si appressi a queste mura  
chi non prova fede e amore.

23  
ALESSI Siamo in cerca del Bambino.  
CURIDONE Siam pastori, abbiamo fede.  
ANGELO Se così, aprir si deve  
ecco qui il Re Divino.

24  
ALESSI e Il Messia, l'atteso sole  
CURIDONE di Giudea che tanto affanna.  
ANGELO Vi prostrate alla capanna  
sta del ciel l'eterna Prole.

*I pastori adorano il Bambino*

25  
ALESSI e Riverenti a cenno vostro  
CURIDONE le ginocchia a terra vanno.  
È finito il grave affanno,

ti adoriamo Signor nostro.

26

Vogliamo adorarti  
vogliamo seguirti.  
Che farti, che dirti  
possiamo di più.

MARIA e  
GIUSEPPE

27

Diletti pastori  
la vostra innocenza  
vi guidi in presenza  
di chi vi creò.

ALESSI e  
CURIDONE

28

Ripieni di zelo  
di gioia e stupore,  
lodando il Signore  
partiamo di qui.

*Alla corte di Erode: il sogno di Baruccho*

ERODE

29

Fidi miei del regno mio  
giubilar mi sento il petto.

BARUCCO

Se è contento il re diletto  
rallegrar mi voglio anch'io.

ERODE

30

Non lo fosti fino ad ora?

BARUCCO

Sì, lo fui, ma un dubbio strano  
mi ha recato un sogno arcano  
da me fatto in sull' aurora.

ERODE

31

A me narra il sogno fatto  
senza tema, apertamente.

BARUCCO

Mi sognai, o re possente,  
ch' eri tu vinto e disfatto.

32

E noi sudditi infelici  
già rimasti in abbandono  
senza forza e senza trono.

ERODE  
RIZZEO

Sogno barbaro!  
che dici?

33  
ERODE Non si turbi la mia corte  
di sì perfido pensiere.  
BARUCCO Re diletto il tuo volere  
MALECCHHE noi farem fino alla morte.

34  
ERODE Muora colui che tenta  
rapir la mia corona:  
giura e così ragiona  
la maestà di un re. *Il Paggio presenta ad Erode i Re Magi*

35  
PAGGIO Con amor di eterna lode  
ecco a te queste corone.  
RE MAGI Umiliam nostre persone  
al poter del grande Erode.

36  
ERODE Egualmente a voi m'inchino  
e vi rendo eterno omaggio.  
Perché fate questo viaggio  
da levante al mio confino?

37  
RE MAGI Per veder forse presente  
la mia corte e farmi onore?  
Altra brama, o gran Signore,  
guida noi per l'Occidente.

38  
ERODE Deh lo dite, se possiamo  
saper noi la vostra idea?  
RE MAGI Per le terre di Giudea  
il Messia nato cerchiamo.

39  
ERODE Ah che nuova felice  
portaste nel mio cuore,  
udir che un tal Signore  
nel regno mio sarà.

40  
CORTE Ah per noi fausta novella!  
Deh se fosse a noi vicino!  
RE MAGI Che vi sia l'almo Bambino

ce l'addita un'alta stella.

41  
 ERODE Dunque voi ite a cercarlo  
 e trovato a me tornate,  
 ond' io possa con le armate  
 andar tosto a venerarlo.

42  
 CORTE Quanto di voi godiamo  
 somme corone, oh quanto!  
 ERODE Io già mi sento il manto  
 cader per gioia al piè.

43  
 RE MAGI Così ti lasciam noi  
 pieno di gaudio il cuore.  
 Andiam per il Signore  
 poi tomerem da te.

*I Re Magi vanno via*

44  
 ERODE a Non vi è dubbio, ai segni loro  
 BARUCCO il tuo sogno ecco si avvera.  
 Il mio cuor teme e dispera  
 di salvare il mio decoro.

45  
 RIZZEO Non temer che fu predetto  
 ch' Egli vien per non regnare,  
 ma soltanto ad insegnare  
 il sentiero al ciel diretto.

46  
 BARUCCO Invenzion per sostenere  
 il principio all'altro Stato.  
 MALECCHHE Quando noi l' avrem trovato  
 lo farem morto cadere.

47  
 ERODE Or si finga onoree fede  
 finché giunga al nostro orecchio,  
 poi con provvido apparecchio  
 lui cadrà con chi lo crede.

48  
 CORTE Siate fedeli al soglio  
 diletta miei baroni.  
 Noi per le tue ragioni  
 tutto farem per te.



*I Re Magi giungono alla capanna e gli angeli li introducono davanti al Bambino*

49  
PRIMO RE        Quanti giorni è che viaggiamo  
                     e la stella ancor cammina.  
SECONDO RE    Spunta l'alba mattutina.  
TERZO RE        Sempre avanti procediamo.

50  
PRIMO RE        Quel che vedo, oh meraviglia!  
SECONDO RE    S'è fermata.  
TERZO RE        Oh, che stupore!  
                     Forse è nato là il Signore  
                     dell'antica ebrea famiglia.

51  
ANGELO           Qua venite e lo adorare  
                     fra la paglia ed i giumenti.  
RE MAGI         Ecco a te Re dei viventi  
                     nostre fronti al suol chinate.

52  
MARIA            Oh pietà meravigliosa!  
                     Oh grandezza umile e grata!  
PRIMO RE        Al tuo Figlio, o Madre amata,  
                     offro in dono mirra odorosa.

53  
MARIA            Del tuo don meraviglioso  
                     Ei daratti ricompensa.  
SECONDO RE    Come re di posta immensa  
                     offro in dono oro prezioso.

54  
GIUSEPPE        Del tuo don avrai compenso  
                     dal figliol creduto mio.  
TERZO RE        Come a nostro vero Dio,  
                     offro in dono grato incenso.

55  
MARIA            Io son colma di stupore.  
GIUSEPPE        Io ripieno di gran gioia.  
RE MAGI         A portarvi lode e gloria  
                     sian venuti con amore.

56  
                     Noi partiam, caro Bambino  
                     e torniamo nell'Oriente.

ANGELO Ad Erode non dite niente.  
 RE MAGI Noi terrem altro cammino. *Via i Re Magi*

57  
 ANGELO Per salvarci dalla guerra  
 già da Erode meditata  
 ci convien lasciar l'amata  
 Betlemme e la sua terra.

58  
 angeli Partiam di Giudea  
 giuseppe andiamo in Egitto,  
 e maria acciò che trafitto  
 non resti Gesù.

*Cresce il turbamento di Erode che decide la strage dei bambini al di sotto dei due anni*

59  
 ERODE Confidente a me diletto  
 più non spero di regnare,  
 questa notte ebbi a sognare  
 la cagion del mio sospetto.

60  
 Non in regio alto palagio,  
 ma in tugurio desolato  
 io vedea il Messia adorato  
 dall'amor di ogni Re Magio.

61  
 Poi partir per altra strada  
 con promesse di adorarlo,  
 più non spero di trovarlo  
 senza oprar lancia e la spada.

62  
 BARUCCO Se non tornano quegl' empi  
 orientali e menzogneri.  
 MALECCHE Noi faremo volentieri  
 sulla plebe enormi scempi.

63  
 RIZZEO Non si faccia tanto danno  
 ma si cerchi quello solo.  
 ERODE Vo' che muoia ogni figliolo  
 che non passi il second' anno. *Via Barucco e Malecche*

64  
 RIZZEO Dai rimorsi notte e giorno

sempre avrai l'alma turbata.  
Questa corte bella e ornata  
diverrà tetro soggiorno.

65  
Le madri e gli innocenti  
vendetta grideranno  
contro quel re tiranno,  
contro quel re crudel.

*LA STRAGE DEGLI INNOCENTI*

66  
MALECCHHE Mio signor giusto è il comando  
a BARUCCO sta l'editto a ogni colonna.  
Qua da noi viene ogni donna  
con il figlio sospirando.

67  
DONNE Non versare, o scellerato,  
l'innocente e puro sangue!  
O mio Dio quanto si langue,  
morirem col figlio al lato.

68  
MALECCHHE Non più indugio.  
DONNE O fier che vuoi?  
MALECCHHE Vostri figli.  
DONNE Ah, traditore!  
MALECCHHE Vo' svenarli.  
DONNE Oh, duro cuore!  
MALECCHHE Or li uccido.  
DONNE Uccidi noi.

69  
PRIMA DONNA Scellerato, empio e crudele  
perché uccidi il figlio mio?  
MALECCHHE Perché voglio amar quel Dio  
che si aspetta in Israele.

*Lo uccide*

70  
SECONDA DONNA La mia sorte si avvicina  
morirò col figlio al seno.  
MALECCHHE Ti accontento in un baleno  
ambedue ite in rovina

*Uccide donna e bambino*

71  
Ora tu che al mio cospetto

sei venuta e perché vedi  
 dunque il figlio a me concedi.  
 È figliol del re diletto.

BALIA

72

MALECCHE Non lo credo.  
 BALIA A questo segno,  
 creder déi.

MALECCHE Quest' è un inganno.  
 Chi non passa il second' anno  
 dée morir in tutto il regno.

*Uccide il figlio di Erode*

73

TERZA DONNA Per me sia bella la morte  
 se da lui ne son divisa.

MALECCHE Si finisca in questa guisa  
 di Giudea l'ultima sorte.

74

BARUCCO Confidente, Barucco andiamo  
 là da Erode che ci aspetta.  
 È finita la vendetta  
 nostro re riconsoliamo.

75

BARUCCO e Andiamo dal sire  
 MALECCHE che tanto temeva.  
 Malecche la rea  
 sua tema finì.

76

ERODE Eseguiate il dato editto  
 miei campioni dell'impero?  
 BARUCCO e Fu eseguito per l'intero  
 MALECCHE ogni figlio è già trafitto.

77

BALIA Rasserena il mesto ciglio,  
 riconsola in petto il cuore.  
 Non è tempo, o mio signore,  
 che fe' morto anche tuo figlio.

78

ERODE O Malecche, è ver?  
 MALECCHE La sorte

lo chiamò entro l'editto.  
 Come gli altri fu trafitto.  
 ERODE Deh per me, nuova di morte.

- 79  
Maledetto il regno mio  
che mi ha reso me tiranno.  
RIZZEO A chi reca agli altri affanno  
reca pene e morte, addio!  
*Rizzeo abbandona Erode*
- 80  
ERODE Figlio mio che giaci estinto  
per te tolta è la corona.  
Pur tuo padre l’abbandona  
pien di furie a mille avvinto.
- 81  
Vengo, diletto figlio,  
deh placa il mio furore.  
Tiranno genitore  
a sospirar con te.
- 82  
BARUCCO e Siam pronti a sostenerti  
MALECICHE non dubitar di noi.  
ERODE Ah maledetti voi  
fuggite via da me.  
*Via Barucco e Malecche*
- 83  
Ho mille furie intorno  
tutto m’ ispira orrore.  
Un freddo sangue al cuore  
mi sento circolar.
- 84  
Suvvia, o diavoli, mi aprite  
le gran porte dell’inferno.  
Del mio corpo in sempiterno  
dunque voi v’ impadronite.  
*Entra il diavolo*
- 85  
Fuoco su di me piove  
mi porta via la morte.  
O maledetta sorte  
dove conduci un re.
- 86  
Le furie a mille a mille  
cangian di me il governo.  
Piombo nel basso inferno  
tiranni dèi del ciel  
*Il diavolo lo porta via*

- 87  
 MALECCHE Perché qua con tanto ardire  
 scellerata sei venuta?
- BALIA Per far questo risoluta  
 anche tu devi morire. *Lo uccide e fugge*
- 88  
 BARUCCO O Malecche! Perfida Ebrea!  
 Uccidesti il gran barone.  
 Maledetta! Per qual ragione  
 ti sei fatta tanto rea?
- 89  
 È morto il mio signore  
 Rizzèo se n'è fuggito.  
 Malecche è stato ucciso  
 io morirò da me. *Si uccide*
- 90  
 GIUSEPPE Finalmente in Giudea  
 MARIA dall'Egitto ritorniamo.  
 ANGELI Il furor più non temiamo  
 dell'orrenda strage rea.
- 91  
 GIUSEPPE Il mio Figlio nel Giordano  
 s'è lavato il puro viso  
 per aprire il paradiso  
 all'amor di ogni cristiano.
- 92  
 MARIA L'acqua pura in vero vino  
 nessun pria cangiar sapea.  
 Di già l'acqua in Galilea  
 vino fece il mio Bambino.
- 93  
 TUTTI Voi popoli miei  
 contenti sarete  
 se Dio amerete  
 Maria e Gesù.
- 94  
 GESÚ Sempre paventi l' empio  
 l' Epifania e rispetti.  
 Popoli miei diletti  
 ci rivedremo in ciel.

## IN RICORDO DI ROMOLO FIORONI

Per tanti anni, almeno dieci, l'appuntamento è stato alla Carbonaia di Costabona il 15 di Agosto, nel giorno dell'Assunta.

Da me, a Eglio, piccolo paese della Garfagnana, è il giorno della festa patronale e dopo la Messa solenne celebrata nella chiesa di Santa Maria, preceduta e seguita dalle campane che suonano il *doppio*, nelle case giunge l'ora del pranzo che riunisce le famiglie al gran completo con tutti i parenti che abitano lontano e ritornano per la breve vacanza ferragostana.

Anche a casa mia si celebrava attorno a un tavolo la festa della patrona e quella familiare con la presenza di prozii e cugini di secondo e terzo grado, nipoti e pronipoti.

Il tempo di festa si coniuga al tempo di lavoro, nell'occasione quello della componente femminile affaccendata ai fornelli a preparare e a servir pietanze: attimi frenetici tra i tortelli che scuociono e il fritto che si brucia e, poiché femmina, mio malgrado non avevo possibilità di sottrarmi alle numerose incombenze che mi venivano affidate in una folle girandola di ordini e contrordini provenienti da mia madre e dalle sue sorelle.

Ad essi se ne aggiungevano altri contemporaneamente impartiti da Gastone, mio cugino, che mi chiedeva di preparare cavi, microfoni, nastri, perché da lì a poco saremmo partiti per Costabona, dove il Maggio iniziava alle tre del pomeriggio.

Tra borbottii di disapprovazione una delle mie zie si alzava da tavola e mossa da pietà ci preparava un caffè che ingoiavamo in piedi, con l' UHER già a tracolla, così bollente che spesso mi ustionavo la bocca, mentre l'altra zia ci preparava un vassoietto con il dolce, la torta di noci, che avremmo mangiato durante il viaggio perché, al solito, avevamo fatto tardi.

Saliti sulla Panda iniziava la nostra corsa i cui primi momenti erano dedicati a un ripasso mentale nel tentativo di ricordare se nella baulliera tutto era stipato: registratore, telecamera, cavalletti e l'ombrello, perché anche se in Toscana brillava il sole spesso le nubi ci accoglievano al Passo delle Radici e, talvolta, in Emilia pioveva.

Scendevamo velocemente a Castelnuovo Garfagnana, poi la Panda

arrancava nel tratto dalla Boccaia a San Pellegrino in Alpe; infine le Radici e il paesaggio dell'Appennino, così diverso da quello apuano, più smussato e senza il castagno.

Arrivati alla Carbonaia lo spettacolo era invariabilmente già iniziato e Romolo, a fianco dei suoi *maggerini* intento a suggerir versi, ci salutava con un breve cenno della mano.

Non ho memoria del nostro primo incontro avvenuto forse a Costabona, o presso la sede del Comune a Villa Minozzo o "giù in Toscana", come si dice da quelle parti, una delle innumerevoli volte in cui era stato lui a venire, per vedere il Maggio di una qualche compagnia garfagnina.

So soltanto che per anni ci siamo incontrati di frequente per gli spettacoli, per le riunioni che precedevano la loro stagione, nel tentativo di mettere assieme date e esigenze delle compagnie, per i Convegni che a questa forma teatrale sono stati dedicati.

Sempre discorrevamo di Maggio; qualche volta seduti vicino abbiamo commentato lo spettacolo che si svolgeva dinanzi a noi e intrecciato considerazioni da studiosi a quelle più dirette, emotive, dettate dall'essere ambedue anzitutto degli appassionati e come tali, come fa il pubblico del Maggio, commentando canto e gesti, testo e azioni degli attori e del suggeritore non senza una qualche spietatezza nel valutare dettagli anche minimi.

Una conversazione sempre aperta fra lui, Venturelli e me, entro la quale trovavano posto aggiornamenti e notizie vicendevolmente scambiate; ampia convergenza di vedute e qualche dissonanza espressa con toni anche aspri, soprattutto con Venturelli, ma sempre entro il riconoscimento reciproco che contemplava stima, amicizia e la consapevolezza d'esser portatori di due caratteri non docili. Nelle tante interviste che ho fatto ad attori, autori, suggeritori, non mi è mai venuto in mente di farne una a Romolo che pure era autore, suggeritore, organizzatore, forse proprio in virtù della natura del nostro dialogare che non sembrava destinato ad interrompersi; collaborazione rinnovata per telefono ogni volta che mi era necessaria qualche notizia, parere o suggerimento.

Ammiravo l'ordine e la perizia con la quale teneva il suo archivio; quando dopo esser stati sullo stesso campo io riponevo frettolosamente nella borsa nastri e appunti sparsi mentre mi raccontava che lui, non appena a casa avrebbe catalogato e riposto il suo materiale e dentro di me pensavo alla confusione in cui sarebbe precipitato il



mio, accatastato da qualche parte e mai a portata di mano quando necessario, conseguenza di un'etnografia assai imperfetta.

Quella precisione era riflessa nei suoi interventi pubblici: a Terranuova Bracciolini nel 1996, a Villa Minozzo nel 2000 per l'inaugurazione del Museo del Maggio, a Buti nel 2003 e sempre nello stesso anno, ancora a Villa Minozzo, nei quali l'analisi era sempre anticipata da puntuale disamina dell'attività della Società del maggio costabonese e delle compagnie emiliane in genere.

Abbiamo avuto modo, nel corso degli anni, di scambiarci opinioni attorno alla presenza delle donne negli spettacoli, a quel ruolo femminile che diceva, concorde con sua moglie Caterina Bonicelli, splendida interprete, "ingentilisce il Maggio", mentre io ero affascinata dalla donna guerriera presa a prestito dai poemi cinquecenteschi della quale anche Romolo riconosceva l'importanza, ma non sapeva rinunciare, nei suoi testi, a quel tratto elegiaco che innesta nell'epica la parentesi del lirismo dai toni alti e severi.

Ne parlammo diffusamente nel 2003, quando invitata a un Convegno a Roma pensai di occuparmi dei temi della *Chanson de geste* nei testi del Maggio attraverso il suo *Roncisvalle*. A proposito di Alda, in una conversazione telefonica, mi disse: "il personaggio si presta per la vicinanza che mostra a Orlando, per come affronta una vicenda che sa che finirà male". Eroine interpreti di quei valori profondi cui Romolo credeva e a proposito delle quali scrive:

Prima di giungere al trionfo finale, infatti devono superare le prove più difficili e impensate che, ad arte, ogni autore crea per i suoi beniamini. E, ancora, in Angelica, ricca di ogni femminilità, che nel poema dell'Ariosto appare veramente donna, tenera, gentile e appassionata, dopo l'incontro con Medoro, e come tutta trasformata dalla pietà e dall'amore a cui perdutoamente s'abbandona senza calcoli e senza finzioni, possiamo ritrovare tutte le figure femminili del "maggio": Valentina, Selene, Dusolina, Alda, Emelina e Cilene che, con la loro grazia, hanno ingentilito quei campi di guerra, quello spettacolo di forza che in sostanza il *maggio* cantato rappresenta<sup>1</sup>.

L'autore crea, e così nel *Roncisvalle* Alda (Alde/Aude nel poema) da sorella di Oliviero diventa figlia di Carlo; promessa sposa di Orlando non

<sup>1</sup> R. Fioroni, *Filoni ariosteschi nel "Maggio" dell'Appennino* in «Bollettino storico reggiano», VII (1974), 25, p. 9.

morirà di dolore, tornerà a Parigi e diverrà l'artefice della conversione della regina Braminunda (Bramimonda/Bramidonia), sposa di Marsilio.

Ma la creazione, che è innovazione, non si arresta qui; per sua stessa ammissione proprio con questa vicenda inaugura un percorso nuovo; convinto che ogni testo trasmetta un messaggio educativo, sostituisce “la regola che in ogni maggio vuole la vittoria del bene sul male, tanto cara ai tradizionali spettatori”, con “ il realismo, ossia il racconto della vicenda come si presenta”. Pertanto anche Orlando muore e ciò non piacque agli spettatori, come spesso ricordava pensando alla prima rappresentazione del 1966, “anche se il messaggio che l'eroe trasmette è chiaro e entusiasmante: il dovere e l'onore che si deve alla patria e alla parola data” e, aggiungeva con malcelato orgoglio, che successivamente, a partire dal 1984, lo spettacolo era stato rappresentato per ben 32 volte, segno di una mutata realtà ricettiva che egli stesso aveva contribuito a fondare.

Gli undici miei componimenti mantengono fede, sono coerenti con questo principio che ritengo sia in grado di trasmettere messaggi eloquenti, come il tempo ha dimostrato. Con una sola eccezione, *I figli della foresta*, composto nel 1970, che però considero una brutta copia dei componimenti del nonno Stefano, ma che non reputo coerente con il mio modo di pensare<sup>2</sup>.

Di quel nonno, Romolo diceva d'esser figlio d'arte (suo padre era morto prematuramente in guerra), anch'egli un innovatore perché con i copioni da lui composti e con i tanti rivisitati per la Compagnia di Costabona, aveva interrotto un ciclo, quello degli spettacoli di guerra che avevano dominato dalla metà dell'Ottocento, per aprirne uno nuovo. Nei suoi testi, infatti, prevale l'elemento elegiaco-sentimentale come tratto dominante e come messaggio educativo<sup>3</sup>.

Da autore, Romolo Fioroni riflette sulla sua opera, sulle possibilità espressive dei personaggi, tenendo insieme tradizione e innovazione senza dimenticare il compito primo cui questa letteratura pare destinata a dover assolvere:

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> R. Fioroni, *Romolo Fioroni autore*, relazione presentata al Convegno “Come va cantando a Maggio...” (Pisa, Buti, 7 -8 Novembre 2003). Gli Atti sono in corso di stampa, la citazione è stata trascritta da una registrazione magnetofonica.

Mi preme ancora sottolineare il concetto che informa tutti i componimenti maggistici: alla gloria si assurge non per destino, ma per aver amato più di ogni altro, per aver saputo soffrire più di ogni altro con la dignità dei forti, per aver saputo accettare, più di ogni altro, con umiltà le prove che Iddio riserva a coloro che ama. Su questi valori il pubblico del “maggio” non transige. Sono le condizioni che l'animo popolare pone per riconoscere in un mortale l'eroe, il suo eroe, che è poi fondamentalmente quello vero<sup>4</sup>.

Nel comporre testi è stato un anticipatore, così come nell'adozione di formule organizzative, per i tempi inusuali, quali la costituzione della Società del maggio Costabonese che porta la data del 25 Settembre 1962, istituita con regolare statuto e organi direttivi come si legge sul n. 5 della rivista “Il Cantastorie” del 1971, che sottraeva quella Compagnia dall'associarsi spontaneistico prevalente negli altri gruppi. Di indubbio interesse la finalità perseguita: dieci anni di tempo per consentire, data la possibilità offerta dalla tecnologia, la documentazione di questa peculiare attività artistica e al termine di quel decennio, sempre per amor di precisione e con la volontà di tener fede all' impegno sottoscritto, il bilancio viene reso pubblico ancora sulle pagine della rivista di Giorgio Vezzani. Documentare per conservare memoria, vera e propria missione che ha improntato il suo lavoro così come quello di Gastone Venturelli. Costituzione di un patrimonio documentario, come auspicò all'inaugurazione del Museo del Maggio di Villa Minozzo nel 2000, che possa creare le basi per essere entità viva e stimolante senza rinunciare a una funzione educativa.

Considerava la vita del Maggio indissolubilmente legata al territorio che lo esprimeva, a quel contesto culturale che trovava terreno elettivo all'interno di grandi famiglie come i Fioroni a Costabona o gli Zambonini in Asta; nel legame mai lacerato fra chi vive ancora in quella montagna e coloro che, pur lontani per ragioni di vita e di lavoro, lo hanno tenuto attivo con la presenza costante di ogni fine settimana.

Il maggio cantato ha bisogno, ha necessità di questo substrato affettivo, di questo legame, di questo tipo di cultura. In altri centri dell'Appennino questi elementi sono venuti a mancare e il maggio, così come altre forme della tradizione, ha inesorabilmente e fatalmente cessato di vivere. L'importante, per il breve periodo in cui ancora sopravviverà in alcuni paesi, è assicurarli le singolari, semplici ca-

<sup>4</sup> Fioroni, *Filoni ariosteschi nel “Maggio” dell'Appennino*, cit., p. 9.

ratteristiche che lo hanno portato ad essere un grande spettacolo. Il giorno in cui verranno a mancare e si canterà il maggio come rievocazione folkloristica o come fatto prettamente commerciale, come si è iniziato a fare da qualche tempo, meglio riporlo fra le preziose costumanze di un'epoca, oggi soprattutto che tutto quello che si poteva documentare è stato documentato<sup>5</sup>.

Ora il testimone passa ai figli Stefano e Lorenzo, da tempo preziosi collaboratori del padre, alla Società del Maggio Costabonese e a tutti coloro che hanno lavorato con lui in questi anni con l'auspicio di garantire vita all'opera del "maestro", perché Romolo ha insegnato a tutti noi.

<sup>5</sup> R. Fioroni, *Teatro popolare della nostra montagna*, in *Le tradizioni orali*. Atti del Convegno in ricordo di Gastone Venturelli (Terranuova Bracciolini 28 aprile 1996), Terranuova Bracciolini, Biblioteca Comunale e Assessorato per la Cultura, 1998, pp. 133-134.

# ETNOGRAFIA SUL TEATRO DEI MAGGI. UN BILANCIO DEGLI ULTIMI 30 ANNI. IL PROGETTO E L'OGGETTO

L'occasione fornita dalla partecipazione a un progetto di ricerca<sup>1</sup> ha favorito la ripresa dell'indagine attorno al Maggio drammatico sul territorio della provincia di Lucca dando così l'avvio ad una nuova stagione di incontri con le Compagnie, di dibattito e anche di bilancio di un lavoro che dura da oltre trent'anni.

Il ripercorrere sentieri a lungo indagati ha avuto, in questa speciale occasione, un "differente sapore", perché veniva a configurarsi come un lavoro in certo qual modo "su commissione" e dunque all'interno di tempi e modalità stabilite dalla natura e dalla *mission* del progetto.

Ha significato riprendere un discorso, mai completamente interrotto, che è partito con un diverso esordio: raccontare ad ognuno degli interlocutori che cosa stavamo tentando di fare, rendere tutti partecipi di premesse, scopi, possibili obiettivi che ponevano al centro il problema delle politiche sul patrimonio immateriale e la sfida della condivisione e del confronto con altri prodotti dell'oralità presenti sull'area del progetto: l'improvvisazione poetica in ottave della Toscana centro-meridionale, quella del Chjama e Rispondi còrso, delle forme di improvvisazione campidanese e logudorese per la Sardegna; ma anche il teatro del Maggio di area pisano-butese o il Bruscello sempre di area pisana; e ancora il Maggio drammatico e quello di questua delle province di Massa e Grosseto che includono l'uso del cantar d'improvviso. I numerosi eventi pubblici costruiti fra 2010 e 2011, i due anni di durata del progetto a questo son serviti, sia quando proposti come momenti di spettacolo, sia nella formula del seminario-concerto<sup>2</sup> che si è rivelata assai proficua e per il gra-

<sup>1</sup> Progetto IN.CON.T.R.O (PO, Transfrontaliero Italia-Francia) il cui acronimo sta per Interventi Condivisi Transfrontalieri di Ricerca sull'Oralità, 2009-2011.

<sup>2</sup> Si veda a tal proposito A. Fanelli, *Un mare di incontri. Note di viaggio e seminari concertati: il racconto di INCONTRO*, in D. Caocci, I. Macchiarella, *Progetto INCON-TRO, Materiali di ricerca e analisi*, Nuoro, Edizioni ISRE, 2011, pp. 12-43.



10. Cogna, Piazza al Serchio (LU), 1922-1923; Maggio di *Fioravante*. Collezione Privata

dimento dei poeti e per quello del pubblico cui si rivolgeva.

Il secondo momento di discussione partecipata ha riguardato il complesso problema della salvezza e della trasmissione di questo patrimonio poetico, i modi, le forme, i dispositivi atti a contrastarne la dispersione o peggio ancora la completa sparizione, sicuramente più presunta che reale; ma soprattutto la trasmissione è apparsa come l'urgenza maggiormente significativa a tutti gli attori coinvolti e in primo luogo si è rivelata esigenza sentita dai depositari delle forme e delle pratiche poetiche.

Il livello di consapevolezza espresso nei vari momenti di discussione dà il senso di un discorso ampiamente praticato sul quale da tempo si appunta la riflessione, precede dunque e non nasce con il progetto che ha semmai svolto un ruolo di riattualizzazione tematica e di apertura verso ipotesi di azioni a più vasto respiro quali quelle connesse con le politiche e le modalità di salvaguardia di un organismo sovranazionale come l'UNESCO. Conservare, divulgare, consegnare ad altri ciò che si sente come parte costitutiva della propria identità culturale fortunatamente, in questo caso, scevra da ostentati, esclusivi o insistiti riferimenti di appartenenza geografico-identitaria, sono state le forme verbali che tassonomicamente hanno dominato la comune discussione svoltasi a più riprese e in contesti diversi per luo-

go e per partecipazione degli attori sociali, di volta in volta presenti.

Un sentire condiviso, reso esplicito con accenti e sfumature non prive di qualche differenza, costituisce oggi una piattaforma comune che impegna tutti: studiosi, poeti, istituzioni, ognuno per la propria parte e specificità, nel contribuire alla riflessione da tempo aperta attorno ai beni culturali immateriali e segnatamente a quei beni che sono “doppiamente volatili”<sup>3</sup>, perché appartengono statutariamente all’oralità e dunque la loro vita è affidata alla parola e in secondo luogo, strettamente dipendente dalla premessa, perché riferibili al contesto demologico o popolare (o comunque lo si voglia chiamare) che ne ha assicurata sin qui una vita, in qualche caso unicamente la mera sopravvivenza, che oggi viene percepita come minacciata.

Sebbene non esplicitata nel testo è la stessa percezione che pare aver guidato gli estensori della *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, conclusa a Parigi il 17 ottobre 2003<sup>4</sup>:

La Conferenza generale dell’Organizzazione delle Nazioni Unite per l’educazione, la scienza e la cultura denominata qui di seguito UNESCO, riunitasi a Parigi dal 29 settembre al 17 ottobre 2003, nella sua trentaduesima sessione, considerando l’importanza del patrimonio culturale immateriale in quanto fattore principale della diversità culturale e garanzia di uno sviluppo duraturo, come sottolineato nella Raccomandazione UNESCO sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folclore del 1989, nella Dichiarazione universale dell’UNESCO sulla diversità culturale del 2001 e nella Dichiarazione di Istanbul del 2002 adottata dalla Terza tavola rotonda dei Ministri della cultura; considerando la profonda interdipendenza fra il patrimonio culturale immateriale e il patrimonio culturale materiale e i beni naturali; riconoscendo che i processi di globalizzazione e di trasformazione sociale, assieme alle condizioni che questi ultimi creano per rinnovare il dialogo fra le comunità, creano altresì, alla stregua del fenomeno dell’intolleranza, gravi pericoli di deterioramento, scomparsa e distruzione del patrimonio culturale immateriale, in particolare a causa della mancanza di risorse per salvaguardare tali beni culturali: consapevoli della volontà universale e delle preoccupazioni comuni relative alla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale dell’umanità; riconoscendo che le comunità, in modo particolare le comunità indigene, i gruppi e in alcuni casi gli individui, svolgono un ruolo importante per la salvaguardia, la manutenzione e il ripristino del patrimonio culturale immateriale contribuendo in tal modo ad arricchire la diversità culturale e la creatività umana (...); adotta la presente Convenzione.

<sup>3</sup> Mutuo l’espressione dal titolo del volume di A.M. Cirese, *Beni volatili, stili, musei. Diciotto altri scritti su oggetti e segni*, Prato, Gli Ori, 2007.

<sup>4</sup> <http://www.unesco.org>

È questa la premessa che contiene petizioni di principio senz'altro sottoscrivibili pur nella loro genericità; meno condivisibili, nel tempo, si sono semmai rivelati i criteri preposti a guida delle procedure e dei meccanismi che conducono alle candidature e alla loro accettazione.

Quello che qui importa, però, è l'approdo cui si giunge, al termine di un percorso avviato con la *Dichiarazione dei Principi della Cooperazione Culturale Internazionale* del 1966, atto d'avvio delle politiche UNESCO relative alla cultura; nella Convenzione del 2003 si trova, a partire dall'articolo 2, comma 2 una enumerazione di "settori" (così nel testo) che comprende al primo posto proprio "tradizioni ed espressioni orali".

L'introduzione del concetto di patrimonializzazione, per altro ampiamente e criticamente discusso<sup>5</sup> costringe all'adozione di un nuovo linguaggio e al confronto con nuovi paradigmi che, più o meno accettati o condivisi, entrano comunque nello spazio della ricerca etnografica e ne condizionano il tragitto.

Intervistato e intervistatore hanno chiara coscienza della velocità e dell'entità dei processi di trasformazione sociale e comunicativa; ne conoscono l'impatto su ciò che entrambi riconoscono come fatti appartenenti a una tradizione che, nella mente del secondo, si configurano come fatti della storia (la sua e quella del gruppo di appartenenza) dei quali coglie in prima istanza l'ansia di una deriva che passa dalla corruzione rispetto a un'idea di purezza più o meno mitizzata alla quale si associa un misconoscimento di tipo generazionale. Sarebbero i giovani, individui appartenenti a una meta categoria priva di distinzione, quelli distratti dalle mille occasioni di utilizzo del tempo libero che il presente offre, a non raccogliere il testimone che viene loro porto. L'affermazione non è priva di una certa genericità,

<sup>5</sup> Si vedano B. Palumbo, *Patrimoni-identità: lo sguardo di un etnografo*, in «AM-antropologia museale», I (2002), 1, pp. 14-19; Id., *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Roma, Meltemi, 2003; F. Dei, *Antropologia critica e politiche del patrimonio*, in «AM-antropologia museale», II (2002), 1, pp. 34-37; Id., *Realdo Tonti e il "popolare underground": per salvare l'ottava rima dall'Unesco*, in *L'albicocco e la rigaglia. Un ritratto di Realdo Tonti*, a cura di P. Clemente, A. Fanelli, Iesa (SI), Gorée, 2009; L. Mariotti, *La convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale. Un'analisi*, in «AM/Antropologia museale», VI (2007-2008), 18, pp. 51-54; P. Clemente, *Antropologi tra museo e patrimonio*, in «Antropologia», VI (2006), 7, pp. 155-173; Id., *Tra cosmo e campanile*, 2001, <http://www.incontrotransfrontaliero.co>.



ci sono situazioni differenziate, ma è senz'altro rappresentativa di un'opinione comunemente accettata.

Di non secondaria importanza è poi l'uso che si fa delle parole con le quali, in rigoroso ordine temporale prima lo studioso e successivamente il suo interlocutore, che nel frattempo ha senz'altro avuto modo di ritrovarle nei modi comunicativi della carta stampata, della televisione o di internet, vengono volgarizzati contenuti e concetti della patrimonializzazione che possono indurre alla costruzione di una rappresentazione del sé e del proprio ruolo non senza un certo autocompiacimento non disgiunto da una vaga idea della propria insostituibilità.

La salvaguardia viene ad occupare il centro del discorso; così come proposta e recepita nel concetto vulgato si traduce nell'insieme di pratiche il cui elenco è contenuto nell'articolo 3 della Convenzione:

Per "salvaguardia" s'intendono le misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ivi compresa l'identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione, in particolare attraverso un'educazione formale e informale, come pure il ravvivamento dei vari aspetti di tale patrimonio culturale.

Nelle occasioni di IN.CON.T.R.O, quando la parola dei poeti si è fatta pubblica, generale è stato il riconoscimento dell'importanza del lavoro di documentazione, archiviazione e studio, nonché l'auspicio della restituzione attraverso il *web*, vista come risorsa per la propria visibilità.

L'azione ritenuta più importante rimane la trasmissione e vede nella scuola comunque articolata, che si tratti dell'istituzione canonica o di particolari corsi attivati da Associazioni culturali o da gruppi che si rivolgono anche a discenti adulti, l'ancora di salvataggio.

Si impongono due riflessioni: la prima ha a che fare con un'azione di supplenza e mediazione cui la scuola viene chiamata in assenza della possibilità di attivare percorsi di trasmissione, secondo i modi noti, all'interno del gruppo o della comunità; la seconda, invece, riguarda come anche il tragitto di tipo "scolastico" possa, magari inconsapevolmente, attivare un percorso viziato da essenzialismo a partire dalla riduzione delle variazioni e dall'imposizione di un modello standardizzato che, nell'immediato, può proporre soltanto brutte repliche di prodotti culturali, nel nostro caso di formalizzati orali. La cultura è segnata da dinamismo, quella popolare compresa e tale prerogativa

si esplica in un contesto coeso e vitale che trova al proprio interno la forza e anche la fantasia, attraverso il processo di proposta-sanzione, per accogliere e socializzare o rifiutare. Un modello di necessità semplificato e unico, in aggiunta veicolato da un centro per quanto autorevole esterno al gruppo detentore, può configurare una proposta “ossificata”.

Non intendo dire che sia necessariamente così, e certamente non lo è in modo generalizzato, intendo soltanto rilevarne il rischio.

Nemmeno tutti i prodotti dell'oralità sono esposti in eguale misura, i problemi maggiori si presentano, a mio parere, per quelli che si fondano su un'elaborazione tematica che fa largo uso di fonti non folkloriche e segnatamente l'improvvisazione in Ottave e il Maggio drammatico.

Prima ancora dei modi assunti nella rappresentazione ai fini dello spettacolo, viene, per entrambe le forme, il testo; nell'un caso improvvisato, nel secondo scritto, ma pur sempre atto creativo di un poeta che ha alle spalle un lungo percorso di autoformazione esercitata sulle opere della letteratura nazionale e non. Quante volte si è detto dei contadini e dei mezzadri toscani che mandano a memoria ampi passi de la *Divina Commedia*, del *Furioso*, della *Liberata*, dei *Paladini di Francia*?

L'esercizio mnemonico sta a indicare da un lato senz'altro l'unica modalità di “possedere” un testo per chi era analfabeta (pochi), dall'altro -ed è più pregnante- il gusto della sua frequentazione, l'amore per la parola e il lento indugio sui modi del suo disporsi<sup>6</sup>. Si possono costruire lunghe serie di endecasillabi organizzati in ottave o di ottonari disposti in quartine a rima alterna, ma può rivelarsi, e sempre più spesso avviene, una mera acquisizione di tecniche versificatorie.

Tale processo, interessante e degno di analisi sotto il profilo degli studi antropologici, ci interroga a proposito del ruolo che noi svolgiamo sul campo nel momento in cui il nostro esserci implica una partecipazione che può rivelarsi eccessivamente intrusiva, quando diventiamo l'interfaccia tra gli attori del territorio e le istituzioni, dall'amministrazione comunale all'Unesco, nel perseguimento di politiche

<sup>6</sup> M. E. Giusti, *Scrittura e oralità nell'ottava toscana*, in *L'albicocco e la rigaglia. Un ritratto di Realdo Tonti*, a cura di P. Clemente, A. Fanelli, Iesa (SI), Gorée, 2009.



11. Varliano, (LU), 2006. Lo spazio scenico. Foto Giusti

culturali da queste ultime propugnate. Il nodo sta racchiuso nel “che fare” alla luce delle molteplici istanze: vocazione alla salvaguardia da tutti anelata e pratiche per la sua messa in opera comprensive della strategia dell’ostensione festivaliera e mediatica; difficoltà di un equilibrio assai arduo da raggiungere sul quale gravano perplessità e nessuna risposta univoca.

La scelta del Maggio drammatico quale oggetto di indagine si giustifica con il suo radicamento sul territorio della Toscana nord-occidentale; per l’esserne la manifestazione che nel tempo ha acquisito più visibilità, anche in virtù di percorsi strategico-comunicativi e politico-culturali, tanto da apparire oggi come l’espressione che più di ogni altra concorrerebbe a definire il profilo identitario dell’area.

Negli studi si è convenuto di chiamarlo Maggio Drammatico per evitare un’aggettivazione elencatoria che di volta in volta lo definiva epico o religioso, o agiografico, a seconda dei caratteri tematici di ciascun testo e inoltre perché, sebbene la teoresi abbia ampliato a dismisura la nozione di teatro – includendovi molteplici espressioni spettacolari –, il riferimento va a un prodotto che sta tutto dentro al dominio della scrittura, che si avvale di testi completamente scritti con assegnazione precisa delle parti ai personaggi, che sotto il profilo

dell'allestimento prevede le prove, un'azione di coordinamento registico, una compagnia, degli autori.

È teatro che poco ha da spartire con l'oralità, eccetto il fatto che qualcuno possa mandarne brani a memoria, né con l'improvvisazione; è altra cosa rispetto al canto di questua e al rito arboreo, sebbene tutte e tre le tipologie condividano lo stesso nome.

Il canto lirico eseguito fra il 30 Aprile e il primo maggio, infatti, appartiene ad altra fenomenologia e può anche darsi che su quell'azione rituale si sia innestato il dramma e che dunque esista un rapporto di filiazione, ma, allo stato attuale degli studi, non siamo in grado di poterlo sostenere con certezza neanche approssimativa a causa degli anelli che ancora mancano al definitivo saldarsi dell'ipotesi.

Certo è che il teatro, inteso in senso ampio e generale, ha stretta parentela con il rito<sup>7</sup>; ed è altrettanto certo che nel Maggio Drammatico sono presenti tracce di elementi propri del rito. Al canto, alla musica, alla danza (non soltanto la *Moresca* che talvolta in chiusura viene ancora eseguita, ma il continuo spostarsi dei piedi degli attori)<sup>8</sup>, alla questua, già segnalati da Toschi, vanno aggiunti l'agonismo, le lodi alla Primavera delle strofe contenute nel prologo e quelle di commiato (nelle quali si promette al pubblico di ritornare l'anno successivo), il consumo collettivo di cibo a fine spettacolo.

Un'azione che conserva una qualche memoria del rito, anche quando, come in questo caso, si compie attraverso la messa in scena di uno spettacolo, non può proporre se non un esito positivo e infatti, nel Maggio, il finale è sempre lieto: si tratti della celebrazione di giuste nozze o del trionfo dell'eroe. Infrequente, dunque, in questa letteratura la morte del protagonista, come talvolta avviene, che potrebbe apparire come una contraddizione, ma lo è solo in apparenza: in realtà il principio lo si recupera attraverso l'esemplarità di un caso di eroismo passivo<sup>9</sup>. D'altro canto l'appagamento del pubblico risiede

<sup>7</sup> A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891; P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955; G. B. Bronzini, *Origini ritualistiche delle forme drammatiche popolari*, Bari, Adriatica, 1984; V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986 [1982]; I. Sordi, *Teatro e rito. Saggi sulla drammatica popolare italiana*, Milano, Xenia, 1990.

<sup>8</sup> L. Barwick, J. Page, *Gestualità e musica di un maggio garfagnino*, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari/Provincia di Lucca, Lucca 1994.

<sup>9</sup> R. Fioroni, *Roncisvalle*, Reggio Emilia, Amministrazione Provinciale, 1967; M. E.

nella proiezione; il potere evocativo dei buoni sentimenti, o come in questo caso, di una morte eroica, svolge funzione catartica e, per lo spazio breve di uno spettacolo, ci si trova ad aver riacquisito la propria capacità emotiva.

«Per la sua natura sincretica il Maggio elude costantemente ogni ricerca diretta a ricostruirne la genesi»<sup>10</sup> e al di là della tesi dell'origine che vorrebbe riconnetterlo a una ritualità agraria, magari anche probabile, è forse il caso di problematizzare e di guardare per lo meno con antropologico sospetto alle ipotesi di tipo evolucionistico che hanno immaginato un oggetto progressivo di elementi drammaturgici sulla strada che porta dal rito al teatro.

I percorsi (non solo del Maggio, ma di tutto o quasi il teatro di tradizione) sono stati con ogni probabilità più d'uno e le storie degli stessi drammi hanno proceduto per fratture; sicuramente la più profonda ha riguardato la metamorfosi del ruolo degli attori passati da agenti di un rito a personaggi di un atto performativo. Esistono, nelle origini di questo teatro, i segni della discontinuità, c'è infatti differenza grande fra la rappresentazione mimetica entro il contesto cerimoniale e rituale e una consapevole azione drammatica.

Oggi questo teatro è vivo e produttivo nelle province di Pisa, Lucca, Modena e Reggio Emilia<sup>11</sup>; area di presenza che nel tempo si è ridotta dacché fra 800 e primi del 900 essa comprendeva a nord la provincia di Parma, lambiva quella di La Spezia; interessava l'Appennino bolognese e la montagna di Pistoia, per estendersi a sud nella Maremma pisana, poi livornese. Assieme al territorio coinvolto è diminuita anche la capillarità della presenza.

Si tratta di una forma performativa quasi sempre imperniata sul dualismo fra i principi oppositivi del Bene e del Male, rappresentati nei copioni più antichi da due popoli e da due eserciti rivali: il cristiano e il pagano (turco, saraceno, musulmano). Sulla base di questi pochi elementi viene tessuta la trama più semplice, ma anche più

Giusti, *Higbury bore me. Richmond and Kew /Undid me la Pia de' Tolomei nelle scritture popolari*, in «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti. Rivista di Storia-Lettere e Arti», (2008), 75, pp. 533-549.

<sup>10</sup> T. Magrini, *Identità del maggio drammatico*, in *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, a cura di T. Magrini, Bologna, Analisi, 1992, p. 7.

<sup>11</sup> Le compagnie attive nel 2011 sono: Buti (PI), Gorfigliano, Gagnanella-Filicaia-Casàtico (LU), Partigliano LU); Montignoso (MS), con presenza carsica in questi ultimi anni; Asta, Val Dolo e Giovani della Val Dolo, Paladini della Valle, Costabona (RE).



12. Compagnia Gorfigliano-Piazza al Serchio (LU), 2010. Giovane guerriero. Foto Giusti

classica: un principe pagano si innamora di una principessa cristiana (o viceversa); il loro amore è di necessità contrastato e causa di una lunga lotta che si svolge fra alterne fortune finché l'esercito pagano non viene definitivamente sconfitto, il principe si converte alla fede cristiana e la vicenda si conclude con le nozze che avvengono in un ambiente di nuovo pacificato.

Questa la *fabula*, qui volutamente semplificata, sulla quale si sviluppano numerosi testi di Maggio, non a caso comunemente definiti "Maggi di fantasia".

Ma già nell'Ottocento accanto alla trama ora ricordata, se ne aggiungono altre attinte dalla letteratura di ogni tempo della quale gli autori attraversano i generi: dall'epica al romanzo, dalla novellistica al melodramma. Altri testi attingono alla storia – dall'antichità fino ai nostri giorni –, dalle scritture sacre, dall'agiografia. In epoca più recente ha poi fatto ingresso nel Maggio anche il cinema: «la materia letteraria necessaria per la creazione dei drammi è minima» (Magrini, 1990, p. 21); in sostanza quasi ogni vicenda può diventare fonte per la scrittura di un Maggio. È doveroso comunque tener presente nel

rapporto con le fonti, che l'invenzione prevale sul loro rispetto e che la maggior parte dei copioni di derivazione culta prende a pretesto il testo letterario per poi svilupparlo autonomamente. Del resto, non sempre alla base della creazione c'è la conoscenza diretta dell'originale a cui ci si ispira; larga parte di questa letteratura ha circolato in edizioni ridotte, in forma di lunghe serie di *ottave* o in prosa, appositamente concepite per essere vendute a poco prezzo nei mercati e nelle fiere. Di grande interesse, a questo proposito, il rinvenimento in terra emiliana della *Storia dei paladini di Francia* (1858-60) "la cosiddetta Bibbia dei pupari" di Giusto Lo Dico, che si deve a Jo Ann Cavallo<sup>12</sup>. L'opera, in 4 volumi, contiene un rifacimento dei testi più frequentati dagli autori del teatro dei pupi e di quelli dei Maggi. La geografia della circolazione di testi ad uso divulgativo si arricchisce di un nuovo e importante tassello che tiene insieme la storia del gusto e quella di due forme teatrali vicine anche sotto il profilo spettacolare, a cominciare dai costumi per giungere all'uso del gesto codificato.

Non ho personalmente notizia della presenza del testo palermitano fra gli autori toscani, ma la tipologia entro cui si colloca è del tutto simile a quella di tanti altri testi che son serviti per scrivere Maggi; nelle biblioteche domestiche degli autori talvolta si rinvengono versioni ridotte o variamente riadattate, in versi o in prosa di opere inizialmente destinate ad altro pubblico, come la versione romanzata de *I due sergenti* di J.M.T.B. D' Aubigny e la versione polimetra per cantastorie, *I due sergenti o la vera amicizia. Fatto avvenuto al porto Vandrè (Francia)* (Firenze, Salani 1906), o le tante edizioni in poesia (Ottave) e in prosa della *Pia de' Tolomei* che dipendono dal poemetto di Benedetto Sestini, edito nel 1844, o ancora *La strage degli innocenti*, dall'omonima opera di Giovan Battista Marino, attraverso una stampa Sborgi del 1882.

Più spesso, nella poco numerosa dote di libri, si trovano le edizioni integrali della *Commedia*, del *Furioso*, della *Gerusalemme Liberata*; a tale scelta partecipano ragioni di predilezione che, nel cuore della Toscana, non sono soltanto personali, ma in qualche modo sono state collettivizzate e se ne viene a conoscenza dalle testimonianze degli autori quando raccontano del loro apprendistato fatto invaria-

<sup>12</sup> J. A. Cavallo, *L'opera dei Pupi siciliana e il Maggio epico tosco-emiliano: due tradizioni a confronto*, in «Archivio antropologico mediterraneo», V/VI (2002-2003), pp. 1-14.

bilmente di veglie e di letture ad alta voce, di declamazione dei passi memorizzati. Qui, e mi riferisco in modo particolare alla provincia di Pisa, il Maggio convive con il canto d'improvvisazione in Ottave e l'esercizio del costruir versi ha sviluppato nei poeti il gusto per la parola raffinata, motivo per cui, forse, nella produzione maggesca odierna si coglie meno il trascolorare del registro letterario al colloquiale come invece avviene nel nord della provincia di Lucca (Garfagnana). Sebbene asimmetrici, i rapporti di mutuo scambio tra oralità e scrittura costituiscono, nel caso del Maggio in primo luogo, ma anche degli altri generi teatrali presenti nella regione, un terreno continuamente frequentato in ambo le direzioni: dalla tradizione letteraria alla memorizzazione, al testo drammatizzato, sebbene non necessariamente in questo ordine. Si può giungere alla stesura del copione passando dalla memoria orale, in genere per porzioni di testo più o meno ampie, o direttamente dalla rielaborazione di un originale e quindi da scritto a scritto. L'altro percorso bidirezionale si verifica nel transitare dalla stampa al manoscritto, le redazioni a stampa dei maggi ottocenteschi o del primo novecento uscite dalle tipografie Sborgi, Baroni, Carrara, Salani<sup>13</sup>, vengono rielaborate e affidate alla scrittura per poi tornare, soprattutto dagli anni ottanta in avanti, quando si afferma una capillare attività editoriale per questo genere di testi, alla stampa.

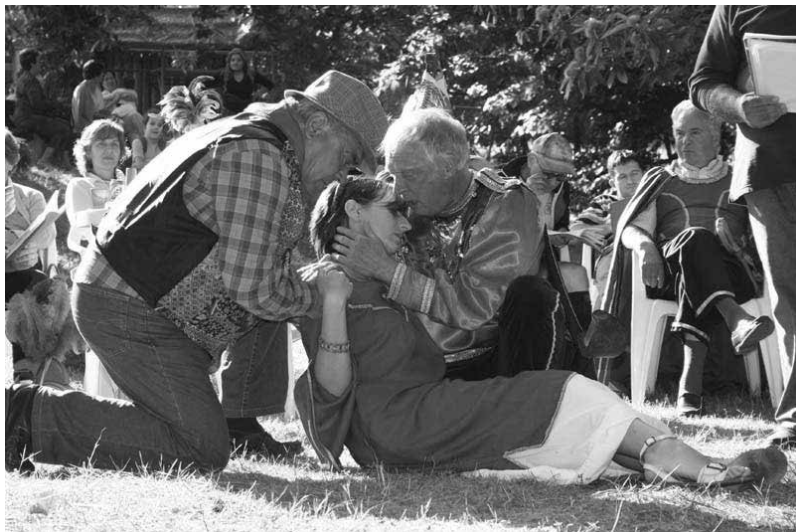
Non è questa la sede per rivisitare la storia di un genere, sebbene si sia convinti che esaminare il passato degli studi rappresenti assai più che un'operazione storiografico-cronologica. I lavori fondamentali di D'Ancona e di Toschi, o da prospettiva assai differente, di Lo Nigro, hanno rappresentato apporti di indiscutibile valore, ma non rendono conto del tutto, né lo potrebbero, rispetto a una sicura origine sia temporale, sia spaziale<sup>14</sup>.

Le notizie più attendibili attorno a questa forma di spettacolo non

<sup>13</sup> Soltanto per Sborgi esiste una bibliografia pressoché completa. Cfr. G. Giannini, *Bibliografia dei Maggi della tipografia Sborgi di Volterra*, in «Rassegna volterrana», II (1925), 3, pp. 141-68. Ristampata in *La poesia popolare a stampa nel secolo XIX*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1938.

<sup>14</sup> Continuità degli studi anche per la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento, dopo D'Ancona, G. Rezasco, *Maggio*, Genova, Tip. R. Istituto Sordo-muti, 1886; G. Giannini, *Teatro popolare lucchese*, Torino-Palermo, Clausen, 1895; L. Baroni, *I Maggi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954; S. Fontana, *Il Maggio*, Firenze, Olschki, 1964; E. Pea (nella duplice o triplice veste di autore, organizzatore di spettacoli, studioso), *Il maggio in Versilia*, in *Lucchesia*, in *Lunigiana*, Sarzana, Carpena, 1954.





13. Compagnia di Gorfigliano (LU), 2006. Maggio *La Guerra di Troia*. Foto Giusti

vanno più in là dell'inizio dell'Ottocento e dunque il Maggio drammatico, presumibilmente, ha poco più di due secoli di vita. Se ci atteniamo alle fonti scritte, a oggi, il testo più antico conservato di ciò che è più simile a un Maggio, si trova nella Biblioteca Palatina di Parma. Marcello Conati che lo ha rinvenuto, lo colloca fra il 1750 e il 1760, ricorrendo a parametri quali la grafia e l'*usus scribendi*, ma avverte che potrebbe essere posteriore: «è bene tener presente possibili ritardi in aree periferiche o comunque extra-urbane nell'impiego di uno stile scrittorio, o quanto meno una resistenza prolungata nel recepire innovazioni; per cui appare prudente per il momento non risalire oltre l'ultimo venticinquennio del Settecento»<sup>15</sup>.

La prima descrizione di uno spettacolo è di poco posteriore e la dobbiamo a Pietro Contrucci che inviò una nota all'amico Giuseppe Tigri, da quest'ultimo edita nei suoi *Canti popolari toscani* del 1860.

<sup>15</sup> M. Conati, *Il Maggio Drammatico nel parmense (a proposito di un testo manoscritto del fondo Mariotti)*, in *Musica e spettacolo a Parma nel Settecento*. Atti del Convegno di studi (Parma, Istituto di Musicologia dell'Università, ottobre 1979), Parma, Università di Parma-Regione Emilia Romagna, 1985.

Si trattava della Giostra del *Conquisto di Gerusalemme* che egli vide rappresentare a Calamecca, in territorio pistoiese, nel 1808. Stando all'Emilia, il documento più antico qui rinvenuto "*Maggio dato l'anno 1808*" è un testo senza titolo proveniente dalla montagna reggiana scoperto da Romolo Fioroni e custodito nel suo archivio. Si tratta di un componimento piuttosto breve, di sole 82 stanze, che narra dell'incontro fra Rinaldo e Orlando, della passione di Ruggero per Bradamante, della morte di Rodomonte<sup>16</sup>.

I copioni e, nel tempo, si registrano le tante variazioni che si sono prodotte riguardo i supporti materiali, dal quaderno scolastico all'immaterialità della videoscrittura, al numero di copie e agli strumenti tecnici con i quali sono state confezionate.

Cambia, dato più significativo, la considerazione che li investe; via, via diventati sempre più preziosi agli occhi dei loro possessori questi poveri manufatti, inizialmente donati con generosità a chiunque manifestasse interesse nei loro confronti, rientrano nel chiuso di cassetti e scansie.

In tal modo si compie la chiusura di un processo circolare che ha visto una sorta di "patrimonializzazione" domestica riflessa nell'averli conservati a lungo, poiché memoria di padri e nonni, nell'averli alienati affinché godessero di considerazione pubblica e, in ultimo, la proiezione di un differente legame affettivo che condensa nella loro sottrazione ad occhi altrui un sentimento di fedeltà alla relazione che li lega al passato.

Nella scrittura la variazione investe soprattutto un'esigenza di tipo estetico che è mutata di pari passo con i cambiamenti intervenuti nella società e legati al variare del gusto.

Non è di fatto possibile rappresentare un Maggio che non sia gradito alla compagnia che assieme al capo maggio legge e discute preliminarmente il testo. In quella sede il capo maggio, la cui autorità è senz'altro da tutti riconosciuta, deve accollarsi l'onere della mediazione per rispettare al meglio le istanze che gli attori pongono. Interviene dunque, anche per un prodotto che appartiene al dominio della scrittura assai più che a quello dell'oralità, la sanzione collettiva, ovvero, in

<sup>16</sup> R. Fioroni, G. Vezzani, *Vengo l'avviso a dare. Appunti per una bibliografia della drammatica popolare. Indagine sull'attività dei complessi del Maggio dell'Appennino reggiano e modenese: 1955-1982*, in «Bollettino storico reggiano», XVI, (1983), 56, pp. 5-187.

ultima analisi, la garanzia della sua popolarità che può anche andare a discapito della letterarietà del testo, soprattutto per le opere di autori contemporanei dove non troviamo più la tensione verso una lingua aulica e dove germano, brando, donzella sono stati sostituiti. Può essere che l'impoverimento lessicale dipenda dal generale semplificarsi della lingua e sia dunque segno dei tempi; oppure che la lingua dei Maggi di recente composizione risponda esattamente come ieri al criterio, universalmente valido nella letteratura popolare, del rifiuto dell'oscurità a favore di una immediata comprensione. La lingua dell'intero testo ha pretese letterarie, registro che si alterna sempre più frequentemente, nei componimenti di recente stesura, con uno più basso e domestico.

Nel comporre poesia, approcci e strumenti del poeta popolare sono analoghi a quelli del poeta culto sebbene assai maggiori siano i vincoli imposti da quanti lo hanno preceduto. L'autore, ogni autore, nel momento in cui vuole comunicare qualcosa cerca il modo più conveniente per farlo e deve decidere se tale modo si ritrovi convenientemente nel continuare, nel modificare o nel rifiutare il sistema che trova davanti a sé. Mentre ognuna di queste possibilità è aperta al poeta culto, in ambito popolare la scelta potrà essere operata in prevalenza sulla prima opzione, ci potranno essere caute aperture nei confronti della seconda, mentre la terza rimarrà sempre esclusa, poiché il rifiuto della collettività determinerebbe di fatto la morte della tradizione. Fra gli autori contemporanei è dunque presente la riflessione sulla propria opera.

Anche per il Maggio, ma il discorso potrebbe estendersi a tutta la produzione di testi teatrali popolari, si può forse mutuare la distinzione proposta da Vittore Branca fra tradizione caratterizzata e tradizione caratterizzante: «la prima allude all'esame delle testimonianze in funzione del testo critico, la seconda allo studio delle vie e dei modi particolari a ogni opera secondo i quali avvenne e si sviluppò la circolazione dei testi»<sup>17</sup> (Branca, 1958, p. XV). Produzione e circolazione sono nel nostro caso così strettamente connesse che non può darsi approccio metodologicamente corretto senza la paritetica considerazione dei due momenti.

<sup>17</sup> V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.



14. Compagnia Monte Cusna di Asta (RE), 2006. Guerriero

### *Trent'anni di Studi e ricerche*

Quella che comunemente indichiamo come ripresa del Teatro dei Maggi, ma anche delle Sacre Rappresentazioni natalizia e pasquale che ad esso in larga parte è simile, viene datata a partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento. Anzitutto, *in principio*, viene il Convegno *Il Maggio Drammatico nell'area toscano-emiliana*, svoltosi fra Buti e Pisa nel 1978, preceduto di qualche anno dal *Convegno di Studi sul folklore padano* di Modena del 1974. Fra le numerose relazioni presentate in quell'occasione vi furono anche quelle di Sesto Fontana, *Il Maggio nel modenese e nel reggiano dal 1964 al 1974* e quella di Sebastiano Lo Nigro, *Genesi e funzione dei Maggi drammatici in Toscana*. Nello stesso anno si tenne anche il Convegno di Montepulciano, *Forme di spettacolo della tradizione popolare toscana e cultura moderna*. Dal *Documento di promozione del Convegno - Rassegna*, a firma del Comitato Promotore e contenuto negli Atti, pubblicati nell'Ottobre del 1978, sappiamo che esso si proponeva di:

«Svolgere un panorama informativo [sic] di studi e ricerche esistenti o in atto, su Maggi, Bruscelli, feste di carnevale (Sega- la-Vecchia) ed altre forme di "teatro tradizionale"; promuovere, con la sollecitazione di materiali visivi, un dibattito tra pubblico, studiosi e operatori culturali sulla validità della ripresa delle rappresentazioni popolari tradizionali (nel quadro del folk-revival), o sulla linea delle ricerche teatrali legate al territorio; creare delle condizioni di dibattito che favoriscano la presa di posizione dei poteri locali e delle organizzazioni culturali, sui problemi della tutela, sviluppo e modificazione delle esperienze espressive tradizionali»<sup>18</sup>.

Come appare in modo assai chiaro cominciava a porsi il problema attorno al che fare di fronte a queste espressioni teatrali tradizionali (e più in generale culturali) ancora vive e attive sul territorio; è una sorta di reinizio, o di vero e proprio cominciamento, a partire da una ricognizione degli studi passati e presenti. Ma si evidenzia con forza anche il problema dell'intervento pubblico: eravamo agli inizi degli anni Settanta, in condizioni più favorevoli di quelle attuali e si ricercava, attraverso modalità condivise un senso, chiedendosi pubblicamente come procedere, come studiare, rivelando anche una qualche incertezza sul cammino da seguire: in quale cornice ricomprendere le nuove vie dell'indagine fra *folk revival* e ricerche di taglio teatrale.

<sup>18</sup> *Teatro popolare e cultura moderna*, cit., pp. 268-269.

Eppoi, come procedere rispetto alla loro tutela, a possibili linee di sviluppo, da ricercare e concordare con le amministrazioni locali, partendo dall'assunto dell'allora attuale oggetto di dibattito: il rapporto tra il patrimonio culturale popolare e i problemi della cultura moderna. A proposito di quest'ultimo si auspicava un'ampia azione di censimento, tutela, sviluppo di modi e forme utili ai fini della fruizione-restituzione dei beni culturali, proprio perché in concomitanza si assisteva ad una vasta ripresa di interesse, di studi e di iniziative nel campo del folklore. In sostanza si cercavano risposte interpretative e "restitutive" di fronte alla diffusa e confusa teatralità che l'antropologia incontrava.

Una ripresa spesso disordinata o disorientata, in cui si mescolano impegni conoscitivi e critici, distorsioni consumistiche alla moda, spinte turistiche e localistiche e anche la non sopita passione popolare per la riproposta di forme espressive che fanno parte del patrimonio culturale delle classi subalterne (canti, feste, spettacoli). Nel campo del folklore appaiono orientamenti diversi, come per esempio la riproposta esatta di vecchie forme e contenuti espressivi, la rimanipolazione e adeguamento delle forme tradizionali del gusto corrente; la ripresa delle forme tradizionali stesse per farne veicolo di messaggi culturali diversi e più attuali<sup>19</sup>.

Ma è Buti che segna l'avvio della nuova stagione "sul che fare", perché quel convegno non rimarrà soltanto un appuntamento fra studiosi; di grande importanza saranno gli sviluppi. È dopo Buti che a Lucca nasce il Centro Tradizioni Popolari, ed è dopo Buti che ogni anno si ripeterà *La Rassegna del Maggio Drammatico*, da quel Centro organizzata, nonché varie altre rassegne locali. Di quel Convegno, forse, possiamo rimpiangere che non esistano gli Atti, sebbene, fortunatamente, parte del dibattito sia stato recuperato da Anna Barsotti nel suo *Il teatro dei "Maggi" in Toscana* (1983).

Gli appuntamenti successivi sono stati il Convegno di Villa Minozzo (RE) del 2000, in occasione dell'Inaugurazione del locale Museo del Maggio, il Convegno *Il Maggio drammatico*, presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze nel 2003<sup>20</sup>, *La Pasqua Rosada*, Milano 2004<sup>21</sup> dedicato a varie espressioni teatrali, fra cui il Maggio. Nel 2008 Buti ha voluto celebrare il trentesimo anniversario del primo appunta-

<sup>19</sup> Ivi, p. 267.

<sup>20</sup> Organizzato presso il Dipartimento di Italianistica da Michele Feo e M. Elena Giusti.

<sup>21</sup> Ideato da Jo Ann Cavallo della Columbia University.

mento con il *Convegno Maggio, Ottava e Cultura italiana* e, sempre a Buti, gli ultimi appuntamenti del 2009 nel corso del *Workshop tecnico. Incontri Scientifici, Eventi spettacolari*, con la sessione *Esperienze e progetti di incontro dell'oralità e del teatro popolare col cinema, il teatro sperimentale e la cultura moderna* e, infine, nel 2010 *Maggio, cultura orale e cinema di qua e di là dell'Appennino e attraverso il Tirreno*. Per ognuna di queste occasioni la formula è stata quella del Convegno Rassegna: riflessioni e spettacoli.

Il Centro Tradizioni Popolari della Provincia di Lucca<sup>22</sup>, momento di incontro fra l'Amministrazione locale e Gastone Venturelli – lo studioso che al Maggio Drammatico e al teatro tradizionale toscano ha dedicato oltre 25 anni di ricerche –, nasce nel 1979. Nei poco più di trent'anni di attività ha svolto un'opera meritoria assolvendo in larga parte ai compiti che statutariamente si era prefisso, sebbene attraverso alterne vicende in cui le scelte politiche non sono state estranee.

Parlo da testimone, in quanto lì dentro ho lavorato dalla sua fondazione al 1985, anno che ha visto consumarsi la rottura fra l'Amministrazione provinciale e Venturelli che ne abbandonò la direzione; vi ho poi prestato e attualmente presto collaborazione con mutato ruolo rispetto al passato. Questa breve premessa non vuol essere sfoggio di particolari autobiografici, ma intende soltanto sottolineare una frattura all'interno della storia del Centro che credo possa leggersi come divisa fra un'era Venturelli e una *post* Venturelli, sottolineata con forza dalle parole attuali degli attori/agenti, quando ho chiesto loro di ricordare.

La denominazione ufficiale è *Centro per la Raccolta, lo studio e la valorizzazione delle Tradizioni Popolari della Provincia di Lucca* e tale lunga denominazione contiene le ragioni della sua nascita e degli scopi che si prefigge: la raccolta, anzitutto, dei documenti della tradizione e la loro valorizzazione. Sono anni in cui grazie alle riflessioni uscite dai Convegni del '74 e del '79, in Toscana gli enti pubblici intraprendono un rapporto proficuo con gli studiosi di discipline demotno-antropologiche per una rivalutazione del territorio e dei prodotti culturali che ciascuna realtà esprime. Gli indirizzi della politica regionale già da alcuni anni prevedevano la salvaguardia delle “permanenze” come dato ineludibile e la restituzione delle conoscenze acquisite

<sup>22</sup> D'ora innanzi CTP.

alle comunità locali. La “valorizzazione” che si era voluto fortemente sottolineare, si poneva come un completamento della raccolta e dello studio. Non si accennava a “patrimonio” così come si era fatto a Montepulciano (chissà se troppo in anticipo sui tempi), ma a quella nozione si voleva in qualche modo adombrare nell'intento di offrire agli attori/agenti la possibilità di riflettere sulla propria produzione. La vocazione prima del Centro lucchese è stata senz'altro quella della ricerca e della documentazione con la proposta di un'indagine capillare sul territorio che tenesse in considerazione la letteratura popolare e le inchieste dialettali; le feste calendariali, la magia, la religiosità, la medicina, il rito; la cultura materiale e la sua musealizzazione. Anche l'area di indagine, da subito, ha finito per non essere compresa soltanto nei confini amministrativi della Provincia di Lucca, ma si è espansa a quelle immediatamente limitrofe: la vicina Lunigiana massese e il versante emiliano dell'Appennino.

La globalità degli interessi si è però spesso scontrata con la carenza di risorse umane ed economiche, nonché con le scelte politico-culturali da parte degli amministratori – non sempre lungimiranti e consone – tanto da costringere chi vi operava a scegliere di volta in volta temi specifici sui quali intervenire.

L'attenzione maggiore è andata senz'altro al teatro: Maggio, Sacra Rappresentazione, Zingaresca, Bruscello, Buffonata, Befanata Drammatica, Gelindo, Farse di Carnevale, Sega la Vecchia. Scelta di un campo di studi non solo doverosa, ma inevitabile, se si pensa che tutte queste forme teatrali sono (o erano agli inizi degli anni Ottanta) compresenti sul territorio Toscano, unico caso non solo in Italia, ma in Europa e che tutte, ad eccezione del Sega la Vecchia e della Befanata drammatica erano presenti sul territorio lucchese. Essendo centro per la raccolta, l'avvio ha comportato una ricerca etnografica con tutte le Compagnie ancora in attività: sono stati recuperati i copioni dei testi, abbiamo partecipato alle prove e seguito ogni gruppo fino alla realizzazione degli spettacoli; si è molto discusso con gli attori attorno alle scelte sulla messa in scena dei medesimi e non sempre ci siamo trovati d'accordo: osservazione e partecipazione, con marcato accento sulla seconda.

Il nostro intervento, però, non ha mai avuto carattere invasivo; credo di poter dire che comunque ogni Compagnia ha elaborato autonomamente le proprie scelte sulla via del cambiamento o attualizzazione del proprio modo di fare teatro. Ma sarebbe disonesto tacere



il fatto che, come sempre avviene, dopo il passaggio di chi indaga e studia, il “campo” sia rimasto incontaminato.

I mutamenti sono avvenuti in relazione ad altri fattori, comunque messi in opera dall’azione che in quegli anni conducevamo.

Il lavoro attorno alle forme drammatiche popolari trova una delle sue finalità nell’organizzazione di Rassegne di spettacoli proposte con cadenza annuale, quella del Maggio è giunta alla sua 33ma edizione, mentre le Sacre Rappresentazioni Natalizia e Pasquale, sebbene non più organizzate in una rassegna, ancora oggi vengono proposte secondo le ricorrenze calendariali.

Era una possibile risposta a quella che avevamo chiamato “valorizzazione”: quel teatro sul territorio c’era e si esprimeva per proprio conto, l’appuntamento annuale con il passaggio di tutte le Compagnie in un luogo (in una selva del paese di Gragnanella fu allestito un rudimentale palco) ebbe il senso di dare un riconoscimento ufficiale e di portarlo alla conoscenza di un numero più vasto di spettatori.

L’altra risposta intesa a valorizzare, cui si connetteva lo studio, sta nell’attività editoriale con la pubblicazione dei testi rappresentati e l’avvio, inizialmente inconsapevole – il primo quaderno numerato è il 39 e da lì abbiamo cominciato a contarli – della collana *Quaderni del C.T.P.*

Stampe di poco pregio, sotto il profilo editoriale, ma preziose per i loro contenuti; la stragrande maggioranza di esse contengono testi teatrali (oltre 100) e credo si tratti della collezione a stampa più ricca messa insieme nell’ultimo quarto di secolo.

Non era la prima volta che il teatro tradizionale e in specie il Maggio approdava alla stampa, numerosi sono gli antecedenti presso le tipografie Salani di Firenze, Baroni e Carrara di Lucca, la già citata Sborgi di Volterra, è però la prima volta, fatte salve alcune eccezioni<sup>23</sup>, che i testi sono stati sistematicamente offerti corredati da note critiche. Questa piccola avventura editoriale è un altro “lascito” del Convegno butese; è per quell’occasione, infatti, che dopo l’attività delle stampe ora ricordate, vengono di nuovo pubblicati i copioni per consentire una più completa fruizione ad un pubblico assai variegato e non uso a questo tipo di spettacolo.

<sup>23</sup> Cfr. *Re Filippo d’Egitto*. Maggio epico garfagnino, a cura di G. Venturelli, Urbino, 1974. Precedentemente c’erano stati i lavori di Fontana e Baroni che però non indicano i criteri a cui si sono ispirati. S. Fontana, *Il Maggio*, Firenze, 1964 (I ed. Motta di Livenza 1929); L. Baroni, *I Maggi*, Pisa, 1954.

La stampa dei testi, da parte del CTP, finì per assolvere anche ad un altro compito, garantire un supporto economico alle compagnie (tutte rigorosamente non professionali) che comunque dovevano affrontare i costi degli spettacoli, gli spostamenti, il rinnovo dei costumi. Il Centro lucchese metteva a disposizione mille copie di ogni testo che venivano vendute durante gli spettacoli alla modica cifra di mille lire ciascuna. La somma realizzata si aggiungeva ai proventi della questua. Per lungo tratto, questa soluzione ha rappresentato una forma di finanziamento indiretto che ha contribuito alla vita delle compagnie e alla messa in scena degli spettacoli; dispiace semmai che ultimamente, causa le mutate esigenze e senz'altro i maggiori costi di gestione, tale formula sia caduta un po' in disuso, come testimonia l'esiguo numero di quaderni editi negli ultimi dieci anni.

La collezione propone una mappa che dà conto del variegato assemblarsi di comunità, spesso molto piccole, per dar vita ad una singola compagnia ed è nel contempo testimonianza di un'attività scientifica che non si è limitata all'area lucchese, ma che ha guardato all'intero territorio toscano comprendendovi i territori senese, aretino, grossetano, pisano, nonché quelli della montagna reggiana e modenese, inseguendo tutte le espressioni teatrali tradizionali e tutti i gruppi ancora attivi.

L'introduzione della stampa e l'organizzazione delle Rassegne hanno inciso sull'attività delle Compagnie e degli autori dei testi. La stampa ha portato al riconoscimento di una autorità autoriale, presente per l'area pisana e emiliana, ma sconosciuta a quella garfagnino-lunigianese, modificando in parte i modi della trasmissione e della scelta dei testi da parte delle compagnie, ora più attente al riconoscimento dell'autore primo o presunto tale; a un differente dosaggio degli interventi sul testo da parte dei capi maggio o "registi", come sono per funzione e come si chiamano in Emilia.

I copioni hanno visto un incremento notevole delle note di regia e anche il copiatore-rifacitore o, talvolta il capomaggio, ha preteso il suo nome in calce in modo da veder riconosciuto il proprio lavoro. Non solo, produrre testi per la rappresentazione, editare componimenti di autori contemporanei ha promosso il loro nome sulle copertine e sui frontespizi e, così, ciò che valeva per il presente è stato rivendicato,

è il caso di dirlo, ogni volta che fosse possibile, anche per il passato<sup>24</sup> (Giusti 2002). Caso esemplare è quello del testo de *La Guerra di Troia*, rappresentata dalla Compagnia di Gorfigliano, pubblicata anonima nel 1978 e che nella edizione successiva del 1983 aveva recuperato un autore; una vicenda relativa all'attribuzione che Gastone Venturelli ha ripercorso nella nota introduttiva di quest'ultima edizione<sup>25</sup>.

La partecipazione delle Compagnie alla stagione-vetrina annuale ha fatto sorgere momenti di competizione che, in ordine alla stesura del testo ha portato all'incremento massiccio di *ariette* (per lo più quartine di settenari abbx) e *ottave*, momenti in cui il canto si dispiega e le voci risaltano, esecuzioni sempre seguite da applausi scroscianti cui nessun attore/cantore intende più rinunciare. Segno evidente che si sono ben appresi i meccanismi della spettacolo.

E proprio con l'intento di essere sempre più aderenti a un certo tipo di spettacolo, di orientare, non so dire quanto deliberatamente le impressioni del pubblico, si è intervenuti sui costumi, ad esempio la Compagnia di Frassinoro (MO) ha abbandonato quelli usuali "di fantasia" e ha adottato costumi consoni alla vicenda rappresentata; oppure il suggeritore/regista sempre più frequentemente interrompe il canto, si rivolge al pubblico anticipando e riassumendo larghe sezioni della trama del testo per esplicitare quei passaggi che di norma venivano lasciati all'intuizione degli spettatori. Altre variazioni si registrano per tutti quegli accorgimenti adottati, relativi a scenografia e recitazione, nel tentativo di introdurre elementi di veridicità in uno spettacolo che ne era esente.

Cambiamenti che, come è norma, sarebbero comunque intervenuti in risposta a un mutato sentire e che forse sono stati, qualche volta, indotti dall'esigenza di una maggiore spettacolarizzazione cui anche il nostro intervento con la Rassegna-Spettacolo ha contribuito. Non lo sappiamo.

Il paradosso si coglie semmai nel fatto che per anni abbiamo

<sup>24</sup> M. E. Giusti, *Inventario della raccolta di Maggi di Gastone Venturelli*, Pisa, ETS, 2002.

<sup>25</sup> *La guerra di Troia. Maggio di Mario Pellegrinotti. Secondo il testo rielaborato e adottato dai maggianti di Gorfigliano (LU)*, a cura di Gastone Venturelli, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari della Provincia di Lucca, 1983. Minori problemi pongono le Sacre Rappresentazioni in virtù della stabilità del testo, che ha come unica fonte il dettato evangelico, cui si aggiunge, in quella natalizia, per l'episodio della *Strage degli innocenti* il solo rinvio al poemetto secentesco di Giovanbattista Marino.



15. Compagnia Monte Cusna di Asta (RE), 2011., Maggio *Viviano e Rosita*. Rosita

guardato al Maggio di Buti come punta avanzata di contaminazione, e questo riguarda la sua particolare storia<sup>26</sup>, che invece ai nostri giorni conferma uno spettacolo con alto grado di coerenza rispetto alla propria tradizione. L'altro elemento che ha senz'altro influito nel modificare rapporti e ridisegnare geografie, in modo significativo per le compagnie di area garfagnina, meno forse per altre, è quello economico. L'intervento iniziale dell'Amministrazione lucchese, regalare mille copie di un testo che poi sarebbe stato rivenduto, aveva il carattere della prudenza. Si voleva aiutare economicamente, ma non avallare un mercato. Per alcuni anni tale dispositivo si è rivelato efficace, poi – senz'altro a causa di mutate condizioni economiche e del lievitare dei prezzi degli allestimenti, sebbene si tratti sempre di cifre assai modeste – quel cespite non è più stato ritenuto sufficiente.

Da parte delle Compagnie provenivano con frequenza crescente richieste di aiuto economico, cui si è fatto fronte con finanziamenti *ad hoc* (per esempio nel caso di necessario rinnovo dei costumi), ma il segnale di un differente rapporto è giunto nel momento in cui esse hanno volentieri rinunciato alla stampa dei libretti a favore di una monetizzazione diretta, o quando il ricavato di una stagione di spettacoli, tolte le spese, anziché essere impiegato per occasioni conviviali (di solito qualche cena che metteva insieme gli attori e le loro famiglie, più coloro che a qualsiasi titolo avesse collaborato) è stato diviso fra i membri della compagnia, magari a fine spettacolo.

Se guardiamo allo stato dell'arte mi pare assai evidente che Buti goda di ottima salute che le compagnie emiliane, sebbene decurtate nel numero, stiano abbastanza bene, che l'area garfagnina, per non dire di quella massese, siano in uno stato di grave sofferenza.

Aldilà degli interventi programmati e istituzionali, che certo possono essere utili ma che non tutto risolvono, il Maggio di Buti ha avuto la "fortuna" di incontrare il cinema e successivamente la sperimentazione teatrale attraverso il Centro per la sperimentazione teatrale di Pontedera<sup>27</sup>; tragitto innovativo che non solo non ha tolto niente al "tradizionale", ma ha semmai incrementato la consapevolezza rispetto

<sup>26</sup> F. Franceschini, *Maggio popolare e teatro dei signori nella comunità di Buti*, in *Teatro popolare e cultura moderna*, cit., pp. 188-198

<sup>27</sup> D. Marconcini, "Se ci avesse presi in braccio, come si fa coi bambini, ci saremmo stati sempre", in *Maggio, cultura orale, cinema. La figura e l'opera di Vincenzo Pardini*, a cura di I. Garosi – G. Pardini, Pisa, Felici, 2010.

al fare teatro che si è tradotta nella crescita di autostima per la compagnia.

In modi diversi anche alcune delle compagnie emiliane e in particolare quella di Asta ha compiuto percorsi di apertura verso una dimensione sperimentale che in questo caso si è avvalsa del contributo di giovani autori, come la collaborazione di Luca Sillari con Jo Ann Cavallo nella sceneggiatura di un *Orlando Innamorato* appositamente concepito per la rassegna *La Pasqua rosada*. Ma qui la vitalità si coniuga anche a un forte radicamento identitario con il territorio alimentato, non a caso, dall'uso generalizzato del dialetto e di una altrettanto forte coscienza di sé che, nella montagna lucchese si fa fatica a trovare, non certo nelle parole, ma nella sostanza; ciò che in Emilia è palpabile, superato il confine diventa etereo.

La ripresa degli studi dalla fine degli anni Settanta del XX secolo segna alcune discontinuità rispetto alla fase precedente. Non si indagano esclusivamente i testi, ma la complessità di un fenomeno, attraverso una serie di ricerche settoriali che vedono la presenza di studiosi con competenze differenti: filologi, antropologi, musicologi. L'attenzione degli studiosi attorno al Maggio Drammatico e alle altre forme teatrali è ripresa contestualmente alla riproposta degli spettacoli e al rinvigorirsi di una tradizione che per altro non era certo spenta giacché sia in Toscana, sia in Emilia, soprattutto i Maggi sono stati rappresentati, stando alle fonti bibliografiche, con continuità dalla metà dell'Ottocento su tutta l'area interessata<sup>28</sup>.

I testi vengono pubblicati in edizione critica, come nella collana *Biblioteca di tradizioni popolari* diretta da Michele Feo, per i tipi della pisana ETS, o comunque corredati di note critiche, come in quella più dimessa, per precarietà di tempi e condizioni, dei *Quaderni del Centro tradizioni popolari di Lucca*.

L'obiettivo si sposta sui contesti di produzione e fruizione per indagarne l'universo delle relazioni sociali tra gli individui e tra i gruppi

<sup>28</sup> Nel caso del Maggio continuità non significa che ogni paese organizzasse una propria compagnia, né che essa rappresentasse uno o più spettacoli ogni anno. Tutt'altro, il proliferare dei gruppi si deve ai meccanismi messi in atto con la riproposta che data dalla fine degli anni 70. Fino a quel momento, come si ricostruisce attraverso le testimonianze orali e assai rari documenti scritti per uso privato, su tutto il territorio interessato potevano essere attive due, tre compagnie che vivevano per pochi anni e potevano esserci intervalli di tempo più o meno lunghi prima della ripresa dell'attività.

analizzato alla luce dei contenuti espressivi e teatrali: riconnettendolo alle espressioni della modernità (i numerosi interventi presenti negli Atti di Montepulciano); andando alla ricerca di modelli narrativi<sup>29</sup>; guardando alla produzione di un singolo autore<sup>30</sup>. Attraverso la ricerca etnografica, come quella ventennale di Gastone Venturrelli, vengono messi in luce i modi del comporre i testi, della gestione dello spettacolo, della lettura dei simboli non verbali, delle innovazioni metriche<sup>31</sup>; testi e biografie d'autore sono invece il frutto della campagna di ricerca del gruppo coordinato da Gianni Bosio<sup>32</sup>. Attenzione nuova viene rivolta alla musica<sup>33</sup> e alla produzione di materiali sonori e multimediali: *I maggi della Bismantova*, a cura di Gianni Bosio, Archivi Sonori dell' Istituto De Martino, 1967; *Il Maggio in Toscana e in Emilia*, a cura di Gastone Venturrelli, Documenti originali del folklore europeo, Albatros, 1979; *Il Maggio Drammatico* di Tullia Magrini (DVD- Si Lab., s.d.) e *Il Maggio emiliano: ricordi, riflessioni, brani*, di Jo Ann Cavallo (DVD- Pal, 2003). Per l'Emilia vanno poi ricordate le ricerche di Giorgio Vezzani e Romolo Fioroni con la costante attività di monitoraggio sulla rivista «Il Cantastorie»<sup>34</sup>.

### *Etnografia di ritorno: rimpianti e conflitti*

Sotto il profilo metodologico è ampiamente noto che l'eccessiva vicinanza al nostro oggetto di studio può inficiarne l'osservazione

<sup>29</sup> F. Franceschini, *Maggio popolare e teatro dei signori nella comunità di Buti*, in *Teatro popolare e cultura moderna*, a cura del Teatro Regionale Toscano, Firenze, Vallecchi, 1978.

<sup>30</sup> C. Racioppa, *La tradizione del Maggio a Vagli. Due autori a confronto*, Castelnuovo Garfagnana (LU), Lotti, 1994; *Nello Landi. Dodici Maggi (1941-2001)*, a cura di F. Franceschini, 2 voll., Pisa, ETS, 2003; *La figura e l'opera di Enzo Pardini*, a cura di I. Garosi, G. Pardini, Pisa, Felici, 2010.

<sup>31</sup> G. Venturrelli, *Le aree del Maggio*, in *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, a cura di T. Magrini, Bologna, Analisi, 1992.

<sup>32</sup> *I maggi della Bismantova*, a cura di G. Bosio, Milano, Edizioni del Gallo, 1966.

<sup>33</sup> T. Magrini, *Identità del maggio drammatico*, in *Il maggio drammatico*, cit.; L. Barwick, J. Page, *Gestualità e musica di un maggio garfagnino*, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari/Provincia di Lucca, 1994; *Con la guazza sul violino. Tradizioni musicali nella provincia di Modena*, a cura di F. Buonvicini, Milano, Squilibri, 2009.

<sup>34</sup> Molti gli interventi sulla stampa locale e non; si citano soltanto alcune testate: «Gazzetta di Parma», «Gazzetta di Reggio», «Illustrazione emiliana», «Versilia Oggi», «Le Apuane», «La provincia di Lucca», «Il Ponte», «La Nazione», «Il Tirreno», «Il resto del Carlino», «La Stampa».

perché si è emotivamente coinvolti; qui, però, non mi riferisco al coinvolgimento che la storia degli studi antropologici, nel corso del tempo, ha tentato di strutturare quasi a volerne trarre un'elaborazione normativa, né a quello derivante dall'immersione in una cultura distante dalla propria, ancor oggi motivo di un continuo interrogarsi che costituisce gran parte della riflessione sul metodo.

Il coinvolgimento preso in esame ha natura diversa, è quello che nasce quando si è figli e portatori della stessa cultura (o di alcuni suoi tratti) entro il quale soggetto e oggetto finiscono inevitabilmente per permearsi fino a rendere, talvolta, poco districabile il groviglio, perché "l'osservatore stesso è una parte della sua osservazione"<sup>35</sup>.

Uno degli errori in cui più frequentemente si incorre nel fare un'etnografia domestica è guardare con gli occhi del miope, dando per scontato ciò che sottoposto a sguardo altrui non è di così immediata leggibilità e, nella restituzione, sottacere nessi e relazioni che possono avere indubbia rilevanza ai fini dell'interpretazione.

La domanda inevitabile è allora se non sia il caso di volgersi verso oggetti più distanti e cessare un esercizio in apparenza sterile o, per lo meno, non compiutamente significativo.

D'altra parte l'anomalia refrattiva consente una visione nitida a breve distanza e ciò permette di cogliere tanti piccoli, apparentemente insignificanti aspetti; di percepire ancor prima di capire tanti nessi e relazioni che allo sguardo di chi osserva in modo partecipante, ma è inevitabilmente estraneo alla realtà osservata, possono sfuggire; in questo caso la difficoltà è semmai rappresentata dal trovare modi e vie di restituzione che possano render conto "dell'unità del molteplice" senza troppo indulgere nel descrittivismo per accumulo.

La riflessione epistemologica attorno a statuto, oggetto di ricerca e modalità di rappresentazione di quest'ultimo, nell'etnografia "di ritorno" impone uno sforzo ulteriore nel tentativo di rendere esplicito a se stessi, prima ancora che agli altri, che cosa si desideri aggiungere al processo di traduzione, fine ultimo di ogni scrittura.

Nell'occuparsi della vita di una comunità locale, o di un suo aspetto - come in questo caso - si impone anzitutto il riesame del quadro politico che sta sullo sfondo della ricerca stessa, nel frattempo mutato

<sup>35</sup> C. Lévi-Strauss, *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*, in M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965 [1950], p. xxxi.



e, nel caso di nuovi approdi, l'orientamento teorico.

Ebbene, è stato proprio riascoltando le interviste condotte in questi ultimi due anni ai protagonisti di quella particolare forma di "teatro in musica" che è il Maggio drammatico che sono emerse necessità e urgenze non percepite in precedenza, nei circa venti anni di intenso lavoro sul campo con le compagnie<sup>36</sup>. Il ri-pensare si connette a un breve e immaginario viaggio, vista l'esiguità del territorio interessato al fenomeno, ai tanti spettacoli che ho visto, ai tanti incontri che ho avuto e che hanno finito per descrivere una percorso circolare nel quale l'etnografia diventa storia, parafrasando Lévi Strauss di *Tristi tropici*, di un certo mondo e anche mia.

Il fenomeno indagato vive su questo territorio da poco più di duecento anni di cui gli ultimi trentacinque sono stati segnati dall'intervento delle politiche delle amministrazioni locali tese a valorizzarne la specificità culturale con annessa esaltazione del carattere e del ruolo identitario territoriale.

Alle soglie degli anni Ottanta, inizialmente soltanto per curiosità e in seguito con differente impegno, ho iniziato il mio lavoro con gli attori (uso il termine in senso proprio) di questo teatro di cui qualcosa già sapevo dai racconti e dall'esecuzione di brani ascoltati da mio padre e dai miei vicini di casa.

Ogni stagione degli studi ha i suoi parametri di riferimento e i propri presupposti, i nostri allora andavano nella direzione della "scoperta", delle tracce che permettessero di ricostruire il quadro della storia e della geografia -cercando testimonianze, circoscrivendo aree di pertinenza e spostamenti di testi e compagnie; indagando i modi della rappresentazione scenica, comparando con quanto la memoria d'uomo permetteva rispetto al passato. Quasi contemporaneamente, poi, ha preso l'avvio un'azione tesa a favorire la ricomposizione o la neo composizione di gruppi nell'agire attivo da promotori culturali<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Durante la prima stagione di ricerca si è fatto largo uso di fotocamera e videocamera per gli spettacoli e del registratore per le interviste. Gli stessi strumenti sono stati utilizzati anche nella seconda fase con l'uso della telecamera anche nelle interviste. I colloqui, in ragione della loro frequenza, non sono stati sempre ripresi, poiché avvenuti in molteplici momenti della vita quotidiana: al bar e per la strada; incontrandosi al mercato o al ristorante, o presso qualche studio medico.

<sup>37</sup> Non è questa la sede, né lo è il taglio del mio intervento, per un resoconto particolareggiato di quella stagione che per essere compresa non può prescindere, per l'intensità dei modi in cui è stata segnata, dalla ricerca di Gastone Venturrelli per l'area

Sono stata su quel campo con sistematicità fino alla metà degli anni Novanta, poi la mia presenza si è rarefatta per tornare ad essere di nuovo attiva a partire dal 2005 e alla fine del decennio la mia ricerca personale e autofinanziata si è incontrata con quella finalizzata al progetto.

I dieci anni di assenza non hanno comportato la mia sparizione da quel terreno; non poteva d'altronde darsi una simile eventualità, visto che esso coincide con quello in cui abito e dove sta il tessuto delle mie relazioni umane e amicali che comprende anche molti *maggianti*. Sono stati però anni diversi in cui andavo sporadicamente a vedere qualche spettacolo, finalmente da spettatrice.

Quello che non si è mai interrotto è stato il filo del discorso, il parlare del Maggio, di ciò che era diventato per chi ancora lo cantava, dei problemi connessi alla vita delle compagnie resa più difficile da un mancato ricambio generazionale, dai problemi economici – in verità assai banali, ma nelle loro parole enfatizzati – dei difficili rapporti con l'amministrazione pubblica un tempo così solerte e a poco a poco diventata sorda alle loro esigenze: madre che si era fatta matrigna.

E, sempre sotteso, ma qualche volta anche apertamente manifesto, il loro rimprovero nei miei confronti per non aver interpretato il ruolo che essi da me pretendevano: cura, tutela, disponibilità a un ascolto quotidiano, interprete del loro malessere presso le istituzioni, espresso talvolta con accenti marcati e fors' anche sgradevoli, sebbene non mi abbiano mai detto: "Well, I'm sorry to tell you (...) but you are not welcome"<sup>38</sup>.

Il ritorno etnografico, agli inizi, mi ha collocata in una "zona di disagio" di cui percepivo l'entità, ma non mi erano chiari i motivi se non la connotazione ambivalente contenuta nella ripetizione di azioni già compiute e di parole tante volte pronunciate. Ripercorrere strade conosciute, rinnovare incontri, porre ancora domande nello sforzo continuo di trovare le parole che meglio potessero farsi veicolo per ristabilire il rapporto con gli interlocutori.

Nella prima fase dell'indagine erano presenti *in nuce* alcuni di quegli atteggiamenti che poi avrei scoperto come dialogismo e riflessivismo, ma in modi prematuri e praeterintenzionali; non sistematiz-

lucchese e massese (nonché in parte per quella emiliana) o di quella di Fabrizio Franceschini per il territorio pisano.

<sup>38</sup> N. Scheper-Hughes, *Ire in Ireland*, in «Ethnography», I (2000), 1, p. 118.

zati e senza ancora l'ausilio della teoria. Traspariva la contestualizzazione dell'analisi interpretativa che posiziona informatore (uso il termine in senso proprio) e studioso, ma a partire dalla convinzione che le verità venivano scoperte e non certo costruite, certezza che proveniva dal rigore dell'indagine e dalla solidità della documentazione che ne era il frutto. Le interviste sono state condotte tutte personalmente, ritenendo che dalla loro conduzione dipendesse la qualità delle risposte; sono state ampiamente ripetute presso tutti gli interlocutori a distanza di tempo, allargate ai familiari degli interpreti e a chi, non direttamente coinvolto negli spettacoli ne era comunque fruitore partecipe. La reiterazione con un elevato numero di testimoni concorrevva da un lato all'oggettivazione delle informazioni e, dall'altro, a cogliere le tante varianti e le mille sfumature dell'autorappresentazione. In modi consapevoli l'agire aveva carattere prudenziale, il momento della conoscenza empirica non precludeva un'eventuale sistematizzazione interpretativa, ma in accordo con un modello classico, la teorizzazione avrebbe riguardato un secondo momento. Non bandivamo la soggettività interpretativa, di per sé sempre confutabile, ma il raggiungimento di conclusioni affrettate non sufficientemente suffragate da prove "osservabili"; in piccolo la ricerca della "falsificazione" e un doppio esercizio di controllo sul proprio operato a favore di se stessi e della restituzione. Lo scardinamento di presunte certezze ha presupposto l'obbligo di riconsiderare la propria e l'altrui collocazione, anche attraverso la verifica in ordine all'applicabilità delle teorie che si rivolgono alla comprensione culturale, a come pensare per comunicare al fine di non riprodurre un'immagine statica.

L'inizio della seconda fase del lavoro etnografico è partito con toni dimessi da parte mia, senza preoccupazione dell'ordine delle cose e senza schemi prestabiliti.

In risposta, da parte loro, ciò ha generato, o forse soltanto contribuito a generare, un discorrere dall'andamento circolare, quasi tautologico, spesso perfino irritante e, quale argine, in prima istanza, ha comportato un'intrusione massiccia delle mie parole nelle loro, alle quali per conferire maggior forza -lo rilevo a posteriori dal riascolto delle interviste filmate- ho aggiunto la colorazione dialettale. Superare l'*empasse* e al contempo ritrovare gli obiettivi originari dell'etnografia: osservare, ascoltare, è stato il passo successivo doveroso e necessario. Alle testimonianze doveva essere assegnato lo spazio più pertinente: quello che sta nel margine fra silenzio e dialogo, con una rinnova-

ta attenzione al loro uso della parola per farne emergere il nucleo “drammatico” che le pervade, ovvero la solitudine nella quale si sentono nonostante tutte le azioni tese al recupero e alla valorizzazione di quella cultura, e fra esse anche IN.CON.T.RO. Nel dispositivo che ordina e dota di senso la *performance* narrativa dei testimoni, il termine più frequentemente usato per significare il loro allarme è “passione” intesa come meccanismo primo dell’agire, quella che permette di resistere e difendere pervicacemente il loro canto, l’espressione più viva di quel teatro che incarna un sistema di valori, ancora oggi, ampiamente condiviso. Non si tratta di un sentimento intimo, quando si domanda che cosa essa sia esattamente la risposta transita dal piano definitorio a quello giustificativo e si scopre che la si è ereditata (quasi tutti provengono da famiglie in cui uno o più componenti hanno avuto a vario titolo a che fare con il Maggio), all’ interno di un sistema dove sono stati “incorporati” i modi del sentire e dell’agire.

Il contesto non è mai neutro, vi agiscono inevitabili e impari rapporti di forza; non certo con chiara consapevolezza – quella che rende esprimibili i concetti attraverso il discorso – ma di questa indubitabile verità gli attori sociali hanno precisa cognizione.

Il rischio comunicativo che intravedo è che rimanga troppo ampia la distanza che intercorre fra conoscenze e saperi, per dirlo con un unico termine cultura, i suoi protagonisti e l’uso pubblico che se ne fa nella divulgazione globale, onde non generare nuove forme di marginalizzazione.

# BIBLIOGRAFIA

Oltre ai testi citati nel volume, questa bibliografia offre riferimenti più ampi sul Maggio Drammatico.

Agip, *Un rapsodo della montagna*. In «Notiziario della circoscrizione scolastica della montagna reggiana», Reggio Emilia, Arti Grafiche Emiliane, 1952.

Alberghi G., Fontana R., *Villa e Piandelmonte. Dialogo fra Giacomo e Remigio*, in «Alpe», II, 1920.

Alberghi P., *Cantano favolose storie d'amore i Maggiarini di Morsiano*, in «Gazzetta di Reggio», 5 agosto 1952.

Alberghi P., *Morte sull'aia*, Modena, Tip. AGAM, 1964.

Alberghi P., *Novellano*, in «Gazzetta di Reggio», 31 luglio 1969.

Alberi F., *Il martirio di Tarcisio*, Costabona, Società Maggio Costabonese, 1984.

Alberi F., *Re David*, Reggio Emilia, Tecnostampa, 1985.

Andreuccetti F., *Della Maddalena. Dramma lirico*, a cura di Gabriella Mazzei, Pisa, ETS, 2003.

Andreuccetti F., *Achille a Troia e la distruzione di Troia*, a cura di C. Domenici, Pisa, ETS, 2016.

Aniceti E., *Tesi di laurea del mondo popolare: i Maggi e le feste agrarie di fertilità*, in «Il Cantastorie», 1964.

Aravecchia L., *Tonino e Montei*, Costabona, Società Maggio Costabonese, 1972.

Aravecchia L., *Elogio del Maggio*, in «Gazzetta di Reggio», 23 agosto 1973.

Aravecchia L., *La mano destra*, Reggio Emilia, Tecnostampa, 1984.

Aravecchia L., *Amore e sangue*, Reggio Emilia, Tecnostampa, 1985.

Arcari P., *Costumi italiani. Un canta-maggio nell'Appennino Parmense*, in «Pro Familia», I, 46, 1901.

Arrighi G., *Il Maggio della Pia de' Tolomei a Pieve di Compito*, in «La Provincia di Lucca», n. 3, 1969.

Azzali F., *Il maggio sotto il noce*, in «Settimo Giorno», settembre 1950.

Azzali F., *Rivivono gli eroi dell'Ariosto*, in «Il Resto del Carlino», 3 luglio 1962.

Baroni F., *Maggio: ipotesi su un fenomeno di teatro popolare. Catalogo della mostra "Immagini del maggio"*, Lucca, Amministrazione Provinciale, Centro tradizioni popolari, 1987.

- Baroni L., *I Maggi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954.
- Barsotti A., *Il teatro novecentesco di Enrico Pea e i Maggi*, in «Il Ponte», nn. 7-8, 1978.
- Barsotti A., *Pea drammaturgo e la tradizione dei "Maggi"*, in *Dedicato a Enrico Pea*, Sarzana, Carpena, 1980.
- Barsotti A., *Per uno studio dei Maggi drammatici toscani*, in «Il Ponte», 6, 1982.
- Barsotti A., *Il teatro dei "Maggi" in Toscana*, Roma, Lucarini, 1983.
- Barwick L., Page J., *Gestualità e musica di un Maggio garfagnino*, Centro tradizioni popolari, Lucca, 1994.
- Battaglioli E., *Il maggio a Monchio delle Corti*, in «Il Cantastorie», 9-12, 1967.
- Bellini G., *I Maggi nella montagna reggiana*, in «La Giovane Montagna», XXXVIII, 1937.
- Bellocchi U., *Reggio Emilia. Vicende e protagonisti*, Bologna, Edison, 1970.
- Bersini M., *Dall'arpa all'olifante*, in «Gazzetta di Parma», 1 luglio 1967.
- Bersini M., *Rivive sui monti reggiani l'antico folclore dei Maggi*, in «Gazzetta di Parma», 8 settembre 1970.
- Bersini M., *Con Gli esiliati a Barra nuovo modo di cantar Maggio*, in «Gazzetta di Parma», 6 agosto 1978.
- Bersini M., *Con l'estate ritorna l'antica tradizione del cantamaggio*, in «Gazzetta di Parma», 5 agosto 1984.
- Bertagni G., 1980, *Gli orfanelli di Valbruna: Maggio*, a cura di Daniela Manchelli, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari di Lucca.
- Bertagni G., *Tancredi e Clorinda: Maggio secondo il testo adottato dalla compagnia di Filicaia-Gragnanella*, a cura di Daniela Manchelli, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari di Lucca, 1980.
- Bertani R., *L'inconfondibile anima montanara dei Maggi della montagna reggiana*, in «Le Apuane», II, 1981.
- Bertolucci R., *Qualche nota sul Maggio*. In *Dedicato a Enrico Pea*, Sarzana, Carpena, 1980.
- Bertolucci R., *Il teatro come esperienza: la tradizione del Maggio*, in *Pea, uomo di Versilia*, Viareggio, Ed. della Fontana, 1970.
- Bertuccelli G., *Ad Antona si torna a "cantar Maggio"*, in «Le Apuane», I,I, 1981.
- Biagiola S. (a c. di), *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Etnico Linguistico Musicale della Discoteca di Stato*, Roma, Il Ventaglio, 1986.
- Bianchi A.G., *Canzoni di maggio*, in «La lettura», 21, 1921.
- Biondini J.M., *Usi e leggende frassinoresi*, in *Frassinoro e le Valli del Dolo e del Dragone. Atti e Memorie del Convegno di Studi (Frassinoro il 5-6 giugno 1971)*, Modena, Aedes Muratoriana, 1972.

- Biondini J.M., 1978, *Frassinoro una volta*, Modena, Teic.
- Bocchialini J., *Maggi cornighianesi del Settecento*, in «La Giovane Montagna», XXVII, 50 (1926).
- Bocchia E., *Drammatica a Parma 1400-1900*, Parma, Battei, 1913.
- Bonaccorsi A., *Maggio*, in *Enciclopedia italiana*, vol. 21, 1934.
- Bonaccorsi A., *Canti in Lucchesia*, in «Musica oggi», VII, 1925.
- Bonaccorsi A., *Il teatro nelle campagne toscane: il Maggio*, in «Rivista musicale italiana», XXXVII, I, 1930.
- Bonaccorsi A., *Il folclore musicale in Toscana*, Firenze, Olschki, 1956.
- Bonicelli P., *Il ritorno degli esiliati*, Costabona, Società Maggio Costabonese, 1967.
- Bonvicini F., *Con la guazza sul violino*, Roma, Squilibri, 2009.
- Borghi C., *Il Maggio. Ossia feste e sollazzi popolari italiani. Memorie raccolte*, Modena, Rossi, 1848.
- Borghi G. P., Fioroni R., Vezzani G., *Le forme drammatiche popolari: il Maggio in Toscana e in Emilia: testo della conferenza tenuta il 22 giugno 1984 presso la Biblioteca Comunale di Terranuova Bracciolini*, Terranuova Bracciolini, Biblioteca Comunale, 1987.
- Borghi G. P., Vezzani G., *La nuova compagnia del Maggio di Frassinoro. Intervista con Marco Piacentini*, in «Il Cantastorie», 1979.
- Borghi G. P., Zagnoni R., *Dal bolognese a San Pellegrino. Aspetti della devozione dalla Valle del Reno bolognese a San Pellegrino dell'Alpe: culto, pellegrinaggi tradizionali, reminiscenze folcloriche*, in «Le Apuane», III, 1983.
- Bozzi C., Coppini D. (a cura di), *I Maggi di Castagneto-Bolgheri II*, Pisa, ETS, 2000.
- Bronzini G. B., *Origini ritualistiche delle forme drammatiche popolari*, Bari, Adriatica, 1968.
- Bronzini G. B., *La drammatica popolare fra storia del teatro, storia della letteratura e storia della cultura*. In *La drammatica popolare nella Valle Padana*, Atti del 4° convegno di studi sul folklore padano (Modena, 22-23 maggio 1974), Firenze, Olschki, 1976.
- Bronzini G. B., *Rito e letteratura dei Maggi*, in «Lares», XLVIII, 3, 1982.
- Brooks P., *L'immaginazione melodrammatica*. Parma, Pratiche, 1985.
- Burgalassi S., *La Pia de' Tolomei in vernacolo pisano: riflessioni sociologico-letterarie*, in «Le Apuane», XVI, 31, 1996.
- Calendoli G., *Il mondo del "Maggio"*, in «La Fiera letteraria», 31 ottobre 1954.
- Canovi G., *Guerra e pace*, Costabona, Società Maggio Costabonese, 1979.
- Canovi G., *Guerra e pace*, in «Il Cantastorie», LIV, 3, 1981.
- Capelli G., *I cantamaggio dell'Appennino. Una tradizione che muore*, in «Valle dei Cavalieri. Annuario di storia e vita dell'alta Val d'Enza e della Val Cedra», 2, 1972.

- Cappelletti D., *Teatro in piazza: ipotesi sul teatro popolare e la scena sperimentale in Italia*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Cappelletti G., *Acherone*, in «Il Cantastorie», serie 3, LIV, 1981.
- Carmi M., *Danze popolari emiliane*, in «Niccolò Tommaseo», I, 1904.
- Carpi U., *Classi dominanti e letteratura popolare nella Toscana dell'Ottocento*, in «Lavoro critico», 14, 1978.
- Cassio da J., *La morte di Elia Del Fante*, in «La Giovane Montagna», X, 51, 1909.
- Cerretti D., *Il presente e l'avvenire d'Italia*, a c. di Gastone Venturèlli, Lucca, Biagini, 1979.
- Chiarabini F., *Maggio di Fermino o I misteri del Monte Orziero*, Costabona, Società Maggio Costabonese, 1978.
- Chiarabini F., *Maggio di Fermino*, Felina, Nuova Tipolito, 1982.
- Chiarabini F., *Maggio di Corinto*, Villa Minozzo, Centro Culturale "Benedetti", 1984.
- Cirese A. M., *Letteratura popolare*, in «Letteratura», II, 10, 1954.
- Cirese A. M., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1973.
- Clemente P., *Lo spettacolo popolare*, in *Teatro popolare e cultura moderna*, Materiali del Convegno rassegna "Forme di spettacolo della tradizione popolare toscana e cultura moderna" (Montepulciano, 21-24 Novembre 1974), Firenze, Valecchi, 1976.
- Clemente P., Fresta, M., *Forme di spettacolo della tradizione popolare in provincia di Siena*, in «Biblioteca teatrale», 17, 1976.
- Clemente P. [et al.], *Mezzadri, letterati e padroni nella Toscana dell'Ottocento*, Palermo, Sellerio 1980.
- Clemente P. [et al.], *Vecchie segate ed alberi di Maggio: percorsi nel teatro popolare toscano*. Montepulciano (SI), Editori del Grifo, 1983.
- Coltelli G., *Re Eronte: maggio; secondo il testo adottato dai maggianti di Vagli di Sopra - Roggio (LU)*, a cura di Daniela Menchelli, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari di Lucca, 1979.
- Menchelli D., (a c. di), *Il conte Biancamano: maggio, secondo il testo adottato dai maggianti di Gorfigliano (LU)*, Lucca, 1980.
- Corezzola E., *Le manifestazioni a Cervarezza*, in «Gazzetta di Reggio», 8 luglio 1952.
- Corsi M., *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano, Rizzoli, 1939.
- Costa A., *Rivivono ancora oggi nei Maggi le leggende dell'antico Medioevo*, in «Il Giornale» (ed. Reggio Emilia), 22 luglio 1981.
- Costa A., *Per essere un buon Maggerino almeno dieci anni di esperienza*, in «Il Giornale» (ed. Reggio Emilia), 22 luglio 1981.
- Costa Caccialupi B., *A proposito di un poeta montanaro*, in «Notiziario della circoscrizione scolastica della montagna reggiana», Reggio Emilia, Arti Grafiche Emiliane, 1953.



- Costi T., *Il Maggio*, Domenico Amorotto, L'Amorotto, in «Il Cantastorie», 18, 1969.
- Costi T., *Il Maggio dell'Appennino tosco-emiliano*, in «Il Cantastorie», 3, XXII, 1970.
- Crocioni G., *Note di letteratura reggiana*, in *Studi di storia di letteratura e d'arte in onore di Naborre Campanini*, Reggio Emilia, Coop. Lavoranti Tipografi, 1921.
- Dalgas A., *Teatri all'aperto: i Maggi in Versilia*, in «Il Marzocco», XVIII, 23, 1913.
- Dall'Olio E., *Ritorna il «Maggio» sull'Appennino*, in «Gazzetta di Parma», 12 agosto 1980.
- Dall'Olio E., *Esaltazione della pace*, in «Gazzetta di Parma», 12 agosto 1980.
- D'Ancona A., *La rappresentazione di Santa Uliva, riprodotta sulle antiche stampe*, Pisa, Nistri, 1863
- Ancona A., *Origini del teatro in Italia*, Firenze, Le Monnier, 1877.
- D'Ancona A., *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Firenze, Le Monnier, 1872.
- D'Ancona A., *Saggi di letteratura popolare*, Livorno, Raffello Giusti Editore, 1913.
- D'Ancona A., *I drammi del contado toscano*, in «Nuova antologia», 33, 1869.
- De Bartholomaeis V., *Le origini della poesia drammatica italiana*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1852.
- Degani G., *Le cantate del Maggio sull'Appennino Reggiano*, in «Progresso d'Italia», 30 maggio 1950; (rist. in Degani G., *Provincia non provincia*, Reggio Emilia, Tecnostampa, 1982).
- Degani G., *I Maggi*, in «Turismo e svago», II,4, 1950.
- Degani G., *Antiche tradizioni italiane. I Maggi*, in «Turismo e svago», II,4, 1952.
- Del Beccaro F., *La drammatica popolare in provincia di Lucca*, in *Atti del Congresso di studi etnografici italiani*, Napoli, Pironti, 1953.
- Del Beccaro F., *L'opera teatrale di E. Pea*, in «La Fiera letteraria», 7 maggio 1950.
- Del Beccaro F., *Itinerario del maggiante*, in «La Fiera letteraria», 2 giugno 1953.
- Del Fante E., *La famiglia di Giacobbe*, Codogno, Tip. Cairo, 1880.
- Del Fante E., *Una farsa di moda e due avverbi di tempo*, Parma, Tip. Ferrari e Pellegrini, 1889.
- Del Fante E., *Il congedo dei Cantamaggio*, in «La Giovane Montagna», II, 39, 1901.
- Del Fante E., *I Montanari della cetra*, in *In occasione di preziose nozze*, Parma, Tip. Zerbini, 1903.
- Del Fante E., *Rendimento di grazie*, in «La Giovane Montagna», X, 43, 1909.
- De Martino E., *Il mondo popolare nel teatro di massa*, in «Emilia», 3, I, 1952.
- Dieci B., *Il Conte d'Altavilla*, Villa Minozzo, Centro Culturale "Benedetti", 1986.

- Dini D., *Il Maggio di Donna Oliva*. Milano, Treves, 1922.
- Eberle O., *Cenalora*. Milano, Il Saggiatore, 1966.
- Emiliani-Giudici P., *Storia del teatro in Italia*. Milano-Torino, Guigoni, 1860.
- Falabrino G.L., *Il "Maggio" di Pea*, in «Corriere mercantile» (Genova), 9 agosto 1954.
- Fazzi D., *Il Maggio*, in «Le Apuane», I, 1981.
- Felici N., *Il pentimento di un matricida, ovvero Orazio del Leone, Villa Minozzo*, Comune di Villa Minozzo, 1982.
- Felici N., *L'esiliato d'Irlanda, ovvero Leocorno*, Villa Minozzo, Centro Culturale "Benedetti", 1985.
- Ferrari G., *Una espressione di teatro popolare: il Maggio dell'Appennino emiliano*, tesi di laurea, Libera Università degli Studi di Trento, a.a. 1979-80.
- Ferrari G., *La tradizione del Maggio*, in «La Provincia di Reggio Emilia», IX., 1982.
- Ferrari V., *I Maggi. Costumi poetici-teatrali dell'Appennino Reggiano*, in «Illustrazione Emiliana», I, 3-4, 1906.
- Festosa prima di un maggio» in un anfiteatro di castagni* in «Gazzetta di Reggio», 30 giugno 1966.
- Filippi G., *Genoveffa: maggio, secondo il testo adottato dalla compagnia "P. Frediani" di Buti (PI)*, a c. di F. Franceschini, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari di Lucca 1982.
- Fioroni R., *Gerardo di Fratta di Marino Bonicelli*, Costabona, Società Maggio Costabonese 1964.
- Fioroni R., *Stefano Fioroni*, in «Il Cantastorie», 3-4, 1964.
- Fioroni R., *Roncistalle*, Reggio Emilia. Amministrazione Provinciale, 1967; (rist. Villa Minozzo, Centro Culturale «Benedetti», 1984).
- Fioroni R., *Autori e attori del Maggio cantato*, in «Il Cantastorie», 15, 1968.
- Fioroni R., 1968, *Una giornata a Vaglie*, in «Il Cantastorie», 16, 1968.
- Fontana E., *Canti di vita*, Pescara, Euroeditrice, 1965.
- Fontana, S., *Il Maggio nell'alto Appennino modenese*, «L'Eco dello Scoltenna», a. 3, n. 2, n. 6, 1947.
- Fontana, S., *Il Maggio*. Firenze, Olschki, 1964.
- Fontana, S., *Letteratura popolare emiliana*, «Lares», a. 37, n. 3-4, 1971.
- Fontana S., *Il Maggio nel Modenese e nel Reggiano dal 1964 al 1974*, in *La drammatica popolare nella Valle Padana*, Atti del 4° convegno di studi sul folklore padano, Modena, 22-23 maggio 1974. Firenze, Olschki, 1976
- Fioroni R., *L'Amorotto. I motivi di una scelta*, in «Il Cantastorie», 18, 1969.

- Fioroni R., *I Maggi: una raccolta di ottanta componimenti manoscritti*, in «Bollettino Storico Reggiano», III, 8, 1970.
- Fioroni R., *Repertorio bio-bibliografico dei reggiani illustri*, in U. Bellocchi, *Reggio Emilia. Vicende e protagonisti*, Bologna, Edison, 1970.
- Fioroni R., *I figli della foresta*, in «Il Cantastorie», II, 21, 1970; (rist., Buti-Pisa, Amministrazione Provinciale di Pisa, 1978).
- Fioroni R., *La vendetta di Erone*, in «Gazzetta di Reggio», 27 giugno 1971.
- Fioroni R., *Filoni ariosteschi nel Maggio dell'Appennino*, in «Bollettino Storico Reggiano», VII, 25, 1974.
- Fioroni R., *Costantino e Massenzio. Storia di un copione. 1858-1976*, in «Il Cantastorie», 20, 1976.
- Fioroni R., *Isoletta, Costabona*, Società del Maggio Costabonese, 1980.
- Fioroni R., *Antigone*, Felina, La Nuova Tipolito, 1982.
- Fioroni R., *Gerarda e Cavalcante, Costabona*, Società del Maggio Costabonese, 1985..
- Fioroni R., *Ivanboe*, in «Il Cantastorie», serie 3, 22 (73), 1986.
- Fioroni R., *Angelica Montanini*, in «Il Cantastorie», serie. 3, 22 (73), 1986.
- Fioroni R., *Epopea del Maggio*, Comune di Villa Minozzo, Villa Minozzo 2010.
- Fioroni R., Vezzani, G., *Vengo l'avviso a dare. Appunti per una bibliografia della drammatica popolare*, in «Bollettino Storico Reggiano», XVI, 56 1983.
- Fioroni S., *Brunetto e Amatore*, in V. Pandolfi, *Copioni da quattro soldi*, Firenze, Landi, 1958.
- Fioroni S., *Ventura del Leone*, «Il Cantastorie», 5 (24), 1971; (rist., Villa Minozzo, Centro Culturale "Benedetti", 1983).
- Fioroni S., *Ginevra*, in «Il Cantastorie», 14 (33), 1974.
- Fioroni S., *Brunetto e Amatore*, in «Il Cantastorie», 17 (36), 1975.
- Fontana E., *Foglie del faggio. Versi*, Genova, Edizioni "Cusna", 1954.
- Fontana E., *L'attimo fuggente. Versi*, Genova, Edizioni "Cusna", 1955.
- Fontana E., *Il Maggio*, [poesia], in «Il Cantastorie», n. 3-4, 1964.
- Fontana E., *Canti di vita*, Pescara, Euroeditrice, 1965.
- Fontana S., *Il Maggio nell'alto Appennino modenese*, in «L'Eco dello Scoltenna», 3, nn. 2- 6, 1947.
- Fontana S., *Il Maggio*. Firenze, Olschki, 1964.
- Fontana S., *Letteratura popolare emiliana*, in «Lares», a. 37, n. 3-4, 1971.
- Fontana S., *Il Maggio nel Modenese e nel Reggiano dal 1964 al 1974*, in *La drammatica popolare nella Valle Padana*, Atti del 4° convegno di studi sul folklore padano, Modena, 22-23 maggio 1974. Firenze, Olschki, 1976.

- Fornaciari G., *In un bosco di castagni rivivono Orlando e Re Artù*, «L'Avvenire d'Italia», 10 luglio 1965.
- Franceschini F., *Maggio popolare e teatro dei signori nella comunità di Buti*, in *Teatro popolare e cultura moderna*. Materiali del Convegno rassegna. Forme di spettacolo della tradizione popolare toscana e cultura moderna, Montepulciano, 21-24 Novembre 1974, Firenze, Valecchi, 1978, pp.188-198.
- Franceschini F., *Autorità politiche e clero di fronte al canto del Maggio*. In *La festa, la rappresentazione popolare, il lavoro*, Pisa, Archivio di Stato, 1984.
- Franceschini F., *Il Maggio drammatico nel Sangiulianese e nel Pisano durante il XIX secolo*, Pisa, Giardini, 1982.
- Franceschini F., *Storie di eroine pisane*, Pisa, Nistri-Lischi e Pacini, 1987.
- Franceschini F., *Il canto del Maggio: un'antica tradizione pisana*, «Er Tramme», 11, 2-3, 1995.
- G., C., *Rappresentazioni popolari: i Maggi*, «La Stampa», 21 gennaio 1929.
- Galassini A., *Il Maggio*, «Lo Scoltenna. Strenna di Pievepelago per l'anno 1890», 10, 1889.
- Galassini A., *Il Maggio*, «La Rassegna Nazionale», 12, 55, 1890.
- Galassini A., *Usi e costumi*, in *L'Appennino modenese. Descritto ed illustrato*, Bologna, Cappelli, 1895.
- Galaverni D., *La Banda di Villaminozzo*, in Vezzani G. (a cura di), *Maggio. Estate 1967. Roncisvalle. Il ritorno degli esiliati*, Reggio Emilia, Società Maggio Costabonese, 1967.
- Garosi I., Pardini G. (a cura di), *Maggio, cultura orale e cinema. La figura e l'opera di Enzo Pardini*, Pisa, Felici, 2010
- Giampaoli S., *Aspetti del folclore massese nei secoli passati*, In «Atti e memorie della deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», serie 10, 5, 1970.
- Gianetti B., *La Befana vien di notte*, «Er Tramme», 8, 1, 1992.
- Giannini G., *Decreti e bandi della Repubblica di Lucca contro i Maggi, i Bruscelli ed altre cantate*. In «Bollettino storico lucchese», a. 5, n. 1, 1933.
- Giannini G., *Teatro popolare lucchese*, in *Curiosità popolari tradizionali*, a cura di Giuseppe Pitré, vol. 14, Torino-Palermo, Clausen, 1895.
- Giannini G., *La poesia popolare a stampa nel secolo XIX*, Udine, Istituto Ed. Accademiche, 1938.
- Giannini G., *Bibliografia dei Maggi stampati dalla Tipografia Sborgi di Volterra*, «Rassegna volterrana», 2, 3, 1925.
- Giannini G., Parducci A., *Il popolo toscano*, Milano, Trevisini, 1926.
- Giberti G., *Il complesso bandistico di Cinquecerri*, 1966, in *Estate 1966. Maggio Cilene alla Città del Sole*, Costabona, Società del Maggio Costabonese, 1966.
- Giusti M. E. (a cura di), «*Canterem mirabil cose*». *Immagini e aspetti del Maggio drammatico*, Pisa, ETS, 2000.

- Giusti M. E., *Inventario della raccolta di Maggi di Gastone Venturelli*, Pisa, ETS, 2002.
- Giusti M. E. (a cura di), *Quaderni del centro tradizioni popolari della provincia di Lucca*, Ristampa anastatica. CD rom, Pisa, PLUS, 2004.
- González Mollá, F., *Biar: origen de las fiestas de Moros y Cristianos*, Alicante, Excma, 1980.
- Governari T., *Fioravanti e Rizeri*, Villa Minozzo, Centro Culturale "Benedetti", 1983.
- Govi S., *L'Appennino modenese. Guida pubblicata sotto gli auspici del Touring Club e del Club Alpino*, Modena, Formiggini, 1910.
- Govi S., *L'Appennino modenese e zone circonvicine*. 2 ed. completamente rifatta, Roma, Formiggini, 1936.
- Grandini G., *Leopoldo di Castiglia*, a cura di Daniela Menchelli, Lucca, Centro per la raccolta e lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari, 1979.
- Grifo (pseud. di G. Fornaciari), *Esprime ancora tutto il suo fascino l'antica rappresentazione del maggio*, «Gazzetta di Reggio», 17 agosto 1963.
- Grulli B., *Balli, strumenti, suonatori e canti tradizionali del Comune di Collagna*, in A. Gianolio (a cura di), *Librogiornale Collagna 1982*, Reggio Emilia, Tecnostampa, 1982.
- Gruppo di drammaturgia 2, *Il Gorilla Quadrumano. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- Gualerzi F., *I Canta-Maggi nell'Appennino Reggiano*, in *La Montagna fra la Secchia e l'Enza*, Reggio nell'Emilia, Tip. Calderini, 1876.
- Inventario delle fonti sonore della musica di tradizione orale italiana (fascia folklorica)*, Roma, Associazione Italiana Museo Vivo, 1973.
- Jacopetti I. N., *Pariana di Massa: storia, ambiente, usi e costumi, dialetto*, Cremona, Turris, 1992.
- Laghi G., *I Maggi poetici dell'Appennino reggiano*, «Il Pescatore reggiano», 105, 1951.
- Landi N., *Dodici Maggi (1941-2001)*, a cura di Fabrizio Franceschini, 2 voll., Pisa, ETS, 2003.
- Lapucci C., *Teatro popolare minimo*, Montepulciano (SI), Editori del Grifo, 1990.
- Lenzi A. L., *Il Maggio a Granaglione e Lustrola*, «Il Cantastorie», n.s., 31, 1980.
- Leydi R., *Gruppo di ricerca per la comunicazione orale e tradizionale in Emilia-Romagna*, in *Canti e balli popolari in Emilia Romagna*, ciclostilato, s.l., 1975.
- Leydi R., Mantovani S., *Dizionario della musica popolare europea*, Milano, Bompiani, 1970.
- Linfa (pseud.), *Un Maggio versiliese*, «Il Passerotto», suppl. a «Giornalino della Domenica», Firenze, 1920.
- Lipparini G., *Passeggiate*, Firenze, Vallecchi, 1923.
- Lipparini G., *Un maggio*, in A. Banorri, A. Gimorri, *Antologia Frignanese*, Pavullo, Umberto Borella Libraio Ed., 1924.

- Lipparini G., *Un Maggio*, «Charistas», 1933.
- Lo Nigro S., *Genesi e funzione dei Maggi drammatici in Toscana*, in *La drammatica popolare nella Valle Padana*. Atti del 4° convegno di studi sul folklore padano, Modena, 22-23 maggio 1974, Firenze, Olschki, 1976.
- Lucchesini P., *Il teatro parlato*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1977.
- Lumini A., *Le Sacre rappresentazioni italiane dei secoli XIV, XV e XVI*, Palermo, Tipografia di Pietro Montaina, 1877.
- Luzi M., *I Maggi*, «Giornale del mattino», (Firenze), 10 settembre 1954.
- Maggi della Bismantova (I)*, Milano, Edizioni del Gallo, 1966.
- Maggio della Passione di Nostro Signore G.C.*, Fivizzano, Fausto Sardini, 1973.
- Maggio drammatico (II): una tradizione di teatro in musica* (a cura di Tullia Magrini), Bologna, Ed. Analisi, 1992.
- Magrini T., Leydi R., *Guida allo studio della cultura del mondo popolare in Emilia e in Romagna. Lo spettacolo*, Bologna, Nuova Alfa, 1987.
- Malecore I. M., *Elementi magici liberatori e sociali della drammatica popolare*, In *La drammatica popolare nella Valle Padana*. Atti del 4° convegno di studi sul folklore padano, Modena, 23-26 maggio 1974, Firenze, Olschki, 1976.
- Mamoli A., *Costumanze e tradizioni. I Canta Maggio*, «La Provincia di Reggio», III, 1, 1924.
- Manari S., Manari A., *E il Maggio è stato dedicato a Minghin muratore e regista*, «Gazzetta di Reggio», 18 agosto 1984.
- Manni D. M., *Il Maggio: ragionamento storico*, Firenze, Stecchi, 1746 (rist. a cura di Michele Feo e Gabriella Mazzei, [s.l., s.n.], 1996).
- Mansanet Ribes J. L., *La Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy y sus instituciones*, Alcoy, Mansanet Ribes, 1981.
- Mantovi F., *Per un trono conteso battaglia in un boschetto*, «Il Resto del Carlino», 27 luglio 1965.
- Mantovi F., *Con due opere inedite riprende l'attività il Cantamaggio*, «Appennino Emiliano», 1, 4, 1967.
- Marchetti P., *Storia della frana*, «Atti e Memorie de 'Lo Scoltella'», terza serie, 2, 1934.
- Marchetti P., *Storia della frana. Nuova storia sulla riedificazione di Sant'Anna dopo la Frana*, «Atti e Memorie de 'Lo Scoltenna'», terza serie, 3, 1935-36.
- Marchiaro B., *L'antico "Canto di Maggio" con il teatro in Lucchesia*, «La Stampa», 18 luglio 1981.
- Mariotti D., *Come sentir cantare un Maggio*, Reggio Emilia, Rotary Club, 1964.
- Marmiroli R., *Son tornati i «Canta Maggio» in un superbo scenario di monti*, «Gazzetta di Reggio», 10 ottobre 1951.

- Marmioli R., *Il torneo dei Maggerini si è iniziato in un suggestivo scenario naturale*, «Gazzetta di Reggio», 2 Luglio 1952.
- Marmioli R., *La terza giornata del Torneo dei Maggerini*, «Gazzetta di Reggio», 15 luglio 1952.
- Marmioli R., *Leggenda e poesia nel Maggio cantato*, «La Scala», 48, 1953.
- Maselli F., *Torri di paglia e fiumi di seta*, «Cinema Nuovo», 42, 1954.
- Matteoni, A., *Un Maggio inedito del 1845*, «Versilia oggi», 17, 175, 1982.
- Mattioli A., *I Maggi nel Reggiano. Folklore e dinamica culturale*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1984-1985.
- Meconi R., *La Griselda* (a cura di Luigi Spagnolo), Pisa, ETS, 2004.
- Melloni R., *Il teatro popolare, in Cultura popolare nell'Emilia-Romagna. Espressioni sociali e luoghi d'incontro*, Milano, Silvana, 1978.
- Micheli G., *Le Valli dei Cavalieri*, Parma, Tip. Federale, 1915 (rist. anast. Roma, Multi-grafica, 1977).
- Micheli G., *Leggende, canti e rappresentazioni popolari nelle Valli dei Cavalieri*, «La Provincia di Reggio», VI, 1, 1927.
- Micheli S., *Una seduta per Pia*, in *Dedicato a Enrico Pea*, Sarzana, Carpena, 1980.
- Monaci E., *Per la storia del dramma in Italia*. Roma, Accademia dei Lincei, 1911.
- Mondo di Granaglione (II). Storia, arte, tradizioni e ambiente di una comunità della montagna bolognese*, Bologna, Tamari, 1977.
- Monelli E., *Notte in montagna. L'Addio dei greggi*, «Notiziario della circoscrizione scolastica della montagna reggiana», Reggio Emilia, Arti Grafiche Emiliane, 1950.
- Monelli E., *Ettore Monelli pastore-poeta* [nota autobiografica], in A. Gianollo (a cura di), *Librogiornale Collagna 1982*, Reggio Emilia, Tecnostampa, 1982.
- Monelli E., *Osservai, pensai e scrissi* [poesie], s.l., s.d., s.n.
- Monti U., *I nostri Maggi*, «Alpe», 4, 3-4, 1922.
- Monti U., *I nostri Maggi*, «Alpe», 7, 1-5, 1925.
- Monti U., *Il Maggio nella montagna reggiana*, «La Provincia di Reggio», 4, 1925.
- Monti U., *Il Maggio in Asta*, «Alpe», 8, 1-5, 1926.
- Moratti S., *Il Maggio a Busana*, «La Giovane Montagna», a. 40, n. 10, 1939.
- Moretti A., *Recensione a Il Maggio in Versilia, in Lucchesia e in Lunigiana come lo ha visto Enrico Pea*, «Le Lettere italiane», gennaio-marzo 1955.
- Morte di Elia Del Fante (La)*, «La Giovane Montagna», 10, 50, 1909.
- Morteo G. R., *Il teatro popolare in Francia: da Gémier a Vilar*, Bologna, Cappelli, 1960.
- Mosti M., Nancesi M., *Borgo del Ponte: un millennio di storia e tradizioni*, s.e., 1987.

- Nascita d'Italia (La)*, Cerredolo, Società Folkloristica Cerredolo, 1981.
- Nieri I., *Usanze tradizionali, superstizioni e pregiudizi lucchesi, Lucca, Azienda grafica lucchese, 1965.*
- Nobili A., *Un concorso e una rassegna per salvare i Cantamaggio*, «Il Resto del Carlino», 2 settembre 1987.
- Notari D., *Gerusalemme liberata*, Villa Minozzo, Centro Culturale "Benedetti", 1984.
- Palmarocchi R., *Drammatica popolare toscana: i Maggi*, «La lettura», 11, 1911.
- Palmarocchi R., *I Maggi*. In *Atti del I Congresso di etnografia italiana*, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, 1912.
- Parnaso popolare butese* (a cura di Leopoldo Baroni), Livorno, Ediz. di Il giornale di politica e letteratura, 1929.
- Pea, E., *Il Maggio in Versilia, in Lucchesia e in Lunigiana*, Sarzana, Carpena, 1954.
- Pedrazzi A., *Vagabondaggi in Provincia*, Modena, s.n., 1950.
- Petrocchi P., *Teatri vernacoli e teatro popolare italiano*, Milano, Vallardi, 1881.
- Petronilli, G., *Il "Maggio" come lo ha visto Enrico Pea*, «Corriere della Spezia», 2 febbraio 1954.
- Piacentini M., *Tristano e Isotta*, «Il Cantastorie», terza serie, 3, 54, 1981.
- Pia de' Tolomei (La): maggio, secondo il testo adottato dai maggianti di Buti (Pisa)*, a cura di Gastone Venturelli, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari, 1980.
- Pia de' Tolomei (La): befanata, secondo il testo adottato dalla Compagnia di Soiana (PI)*, a cura di Daniela Menchelli, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari, 1980.
- Piombi G., *I maggerini di Villaminuzzo stanno per entrare in lizza*, «L'Avvenire Italia», 19 luglio 1952.
- Piombi G., *Viaggio nell'Appennino tosco-emiliano: i Maggi*, «La Martinella di Milano», 21, 3-4, 1967.
- Piombi G., *I Maggi*, «La Martinella di Milano», 21, 3-4, 1967.
- Piovene G., *Un lamento*, in *Idoli e ragione*, Milano, Mondadori, 1975.
- P. L. C., *Maggio per l'eccidio del '44*, «Il Resto del Carlino» (ed. Reggio Emilia), 19 marzo 1983.
- Poesia estemporanea sull'Appennino reggiano*, «La Giovane Montagna», 42, 2, 1941.
- Polini A., *Maggio di Torquato Tasso e la principessa Eleonora d'Este*, «Le Apuane», 1, 1, 1981.
- Prati B., *Ricordi di un passionista*, «Il Cantastorie», n.s., 3, 22, 1970.
- Prati M., *Cilene alla Città del Sole*, in *I Maggi della Bismantova*, Milano, Edizioni del Gallo, 1966.



- Prosperi A., *La religione della Controriforma e le feste del Maggio nell'Appennino toscano-emiliano*, «Critica storica», 18, 2, 1981.
- Raffaelli P., *Il mese di maggio nella città di Firenze e nelle montagne*, in *Racconti popolari dell'Ottocento toscano*, Palermo, Edikronos, 1982.
- Re Filippo d'Egitto: maggio, secondo il testo adottato dai maggianti di Casatico* (a cura di Daniela Menchelli), Lucca, Biagini, 1989.
- Rezasco G., *Maggio, Majo*, «Giornale linguistico di Archeologia, Storia e Letteratura», XIII, 1886.
- Rezasco G., *Maggio*, Genova, Tip. R. Istituto Sordo-muti, 1886.
- Romei Correggi T., *Il Maggio di Paris e Vienna*, «Gazzetta di Reggio», 21 giugno 1952.
- Roncaglia G., *I Maggi nell'Appennino modenese*, «La cultura musicale», 1, 2-3, 1923.
- Roncaglia G., *I Maggi modenesi*, «La Rassegna musicale», 8, 4, 1935.
- Ronco D., *Il Maggio e la cultura popolare: origine delle forme e sviluppo della tradizione (con particolare riferimento ai Maggi del 'ciclo' di Uliva)*. Tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 1986-87.
- Sacra rappresentazione della Natività e della strage degli innocenti: la Befana, secondo il testo adottato dai cantori di Gorfigliano (LU)*, a cura di Gastone Venturelli, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari, 1980.
- Sala M., *L'arme e gli amori: Maggio, secondo il testo adottato dai maggianti di Gorfigliano*, a cura di Gastone Venturelli, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari di Lucca, 1982.
- Sala R., *Zanclera delle stelle*, in *I Maggi della Bismantova*, Milano, Edizioni del Gallo, 1966.
- Sala R., *Il ponte dei sospiri*, in *I Maggi della Bismantova*, Milano, Edizioni del Gallo, 1966.
- Sala R., *La figlia del mare*. Villa Minozzo, Comune di Villa Minozzo, 1982.
- Sala R., *Viviano e Rosita*, Villa Minozzo, Comune di Villa Minozzo, 1982.
- Sala R., *Il conte di Montecristo*, Villa Minozzo, Centro Culturale "Benedetti", 1983.
- Salvatori L., *Rappresentazioni popolari nella Versilia: i Maggi*, «Rassegna latina», 1-5 sett. 1907.
- Santi V., *Memorie storiche di Sant'Anna Pelago nel Frignano*, Modena, Tip. Soliani, 1892.
- Schenda R., *Per un'analisi sociologica della drammatica popolare*, in *La drammatica popolare nella Valle Padana*. Atti del 4° convegno di studi sul folklore padano, Modena, 22-23 maggio 1974, Firenze, Olschki, 1976.
- Schenetti A., *Epurazione in Medio Oriente*, «Gazzetta di Reggio», 23 agosto 1973.
- Schenetti A., *La nascita d'Italia*, Cerredolo, Società Folkloristica Cerredolo, 1981.
- Sereni U., *La "piramide rovesciata". Alle origini della Garfagnana moderna*, in *Atti del Convegno sullo sviluppo ineguale dell'Italia postunitaria*. Massa Carrara, Amministrazione Provinciale, 1979.

- Sordi I., *Teatro e rito: saggi sulla drammatica popolare*, Milano, Xenia, 1990.
- Spagnolo L. (a cura di), *I Maggi di Valdottavo VI*, Pisa, ETS, 2004.
- Il suo bassorilievo al museo Municipale*, «Gazzetta di Reggio», 29 gennaio 1986.
- Teatro goliardico senese*, a cura di Giuliano Catoni e Sergio Galluzzi, Siena, Periccioli, 1985.
- Teatro popolare e cultura moderna* (a cura del Teatro Regionale Toscano), Firenze, Vallecchi, 1978.
- Toschi P., *Saggi di letteratura popolare*, Milano, Montuoro, 1943.
- Toschi P., *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955 (poi Torino, Boringhieri, 1976).
- Toschi P., *Guida allo studio delle tradizioni popolari*, Torino, Boringhieri, 1962.
- Toschi P., *Invito al folklore italiano*, Roma, Studium, 1963.
- Toschi P., *L'antico teatro religioso italiano*, Matera, Montemurro, 1966.
- La tradizione del maggio (istruzioni di lettura)*, Villa Minozzo, Comune di Villa Minozzo, 1982.
- Turrini T., *I fratelli ammutinati*, in *I Maggi della Bismantova*, Milano, Edizioni del Gallo, 1966.
- Valeri D., *L'efficacia del teatro popolare francese sul teatro di P. Ferrari*, Roma, Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, 1909.
- Valgimigli A., *Maggio lucchese*, «La nuova rassegna», n. 38, 1893.
- Validissimo con la sgorbia un artista mutilato*, In «Gazzetta di Reggio», 24 luglio 1966.
- Veggetti (sic) A., *Vera storia. Le atrocità compiute dai nazifascisti*, La Spezia, Tip. Fabiani, s.d. (rist., Reggio Emilia, Tecnostampa, 1976).
- Venturelli G., (a cura di), *Re Filippo d'Egitto. Maggio epico garfagnino*, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1974.
- Venturelli G., *Il Maggio epico fra tradizione e invenzione*, in: *Teatro popolare e cultura moderna*. Materiali del Convegno rassegna. Forme di spettacolo della tradizione popolare toscana e cultura moderna, Montepulciano, 21-24 Novembre 1974, Firenze, Vallecchi, 1978, pp.123-130.
- Venturelli G., *Qualche precisazione sul teatro popolare di tradizione folclorica*, in *Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare*, Atti del VI Convegno di Studio 27-31 Maggio 1981, Viterbo, Centro di studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1982, pp. 371-407.
- Venturelli G. (a cura di), *Due maggi di tradizione garfagnina*, Castelnuovo Garfagnana, Edizione della Rocca, 1988.
- Venturelli G., *Le aree del Maggio*, in T- Magrini a cura di, *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, Bologna, Edizione Analisi 1992, pp. 45-128.

- Venturini G., *Ricordi di Gaspare Venturini*, in Sforza, G., *Cronache di Massa di Lunigiana*. Lucca, 1882.
- Verdi A., *La freccia nera*, Villa Minozzo, Centro Culturale "Benedetti", 1983.
- Vezzani G., *Un Maggio: Brunetto e Amatore*, «Il Cantastorie», 3-4, 1964.
- Vezzani G., *Estate 1965*, Costabona, Società del Maggio Costabonese, 1965.
- Vezzani G., *Estate 1966. Maggio Cilene alla Città del Sole*, Costabona, Società del Maggio Costabonese, 1966.
- Vezzani G., *La Società del «Maggio» di Costabona*, in R. Leydi, *Alla ricerca delle scholae cantorum del mondo popolare*, «Marcatre», 34-36, 1967.
- Vezzani G., *Maggio a Riolunato e Monchio delle Corli*, «Il Cantastorie», 9-12, 1967.
- Vezzani G., *Ci si fa avanti anche a Morsiano*, «Gazzetta di Reggio», 23 luglio 1968
- Vezzani G., *Le compagnie del Maggio della montagna reggiana*, «Il Cantastorie», n. 16, 1968.
- Vezzani G., *Intervista con i Campomagnani*, «Il Cantastorie», 16, 1968.
- Vezzani G., *Francesco Chiarini*, «Il Cantastorie», 15, 1968.
- Vezzani G., *Si canta il maggio dell'Amorotto*, «Gazzetta di Reggio», 28 giugno 1969.
- Vezzani G., *L'Amorotto e tornato nella sua montagna*, «Gazzetta di Reggio», 2 luglio 1969.
- Vezzani G., *Teatro montanaro: il Maggio*, «Gazzetta di Reggio», 2 agosto 1970.
- Vezzani G., *Il teatro nel bosco*, «Il Cantastorie», n.s., 6, 25, 1971.
- Vezzani G., *I paesi della tradizione montanara: Toano*, «Gazzetta di Reggio», 26 luglio 1972.
- Vezzani G., *Estate: sono tornate le compagnie del Maggio*, «Gazzetta di Reggio», 2 agosto 1972.
- Vezzani G., *Le rappresentazioni del Maggio a Cerredolo e Novellano*, «Il Cantastorie», n.s., 7-9, 26-28, 1972.
- Vezzani G., *Continua la tradizione degli autori del Maggio della montagna modenese*, «Gazzetta di Reggio», 23 agosto 1973.
- Vezzani G., *«Pia dei Tolomei» in Val Dolo*, In «Gazzetta di Reggio», 7 agosto 1975.
- Vezzani G., *Continuità di una tradizione*, «Il Cantastorie», n.s., 18, 37, 1975.
- Vezzani G., *Incontro con Virgilio Rovali*, «Il Cantastorie», n.s., 31, 1980.
- Vezzani G., *Il teatro popolare della montagna reggiana*, «Strenna del Pio Istituto Artigianelli», 1980.
- Vezzani G., *La società degli attori contadini*, «Strenna del Pio Istituto Artigianelli», Reggio Emilia, 1981.
- Vezzani G., *Mostre e rassegne a Reggio*, «Il Cantastorie», terza serie, 3, 54, 1981.

- Vezzani G., *Incontro con un autore di Maggi: Romolo Fioroni*, «Strenna del Pio Istituto Artigianelli», Reggio Emilia, 1982.
- Vezzani G., *Maggerino, ovvero figlio d'arte*, «Strenna del Pio Istituto Artigianelli», Reggio Emilia, 1983.
- Vezzani G., *Il Maggio: mostre, libri, rassegne*, In «Il Cantastorie», terza serie, 10-11, 61-62, 1983.
- Vezzani G. (a cura di), *Maggio. Estate 1967. Roncisvalle. Il ritorno degli esiliati*, Reggio Emilia, Società Maggio Costabonese, 1967.
- Vezzani G. (a cura di), *Tavola rotonda del maggio*, «Il Cantastorie», n. 16, 1968.
- Vezzani G. (a cura di), *La «Società del Maggio Costabonese» presenta «Fermino ovvero i misteri del Monte Orziero di Francesco Chiarini*, «Il Cantastorie», n. 15, 1968.
- Vezzani G. (a cura di), *La «Società del Maggio Costabonese» presenta il Maggio L'Amoroto di Teobaldo Costi*, «Il Cantastorie», 18, 1969.
- Vezzani G. (a cura di), *Le rappresentazioni del Maggio a Cerredolo e Novellano*, «Il Cantastorie» n.s., 7-9, 26-28, 1972.
- Vezzani G. (a cura di), *«Novecento e il mondo contadino. Campegine, Costabona, Romanoro*, «Gazzetta di Reggio», 4 gennaio 1977.
- Vezzani G. (a cura di), *Intervista con Alberto Schenetti*, «Il Cantastorie», n.s., 27, 46, 1978.
- Vezzani G. (a cura di), *Cerredolo in Maggio «Francesca da Rimini*, «Il Cantastorie», n.s., 29, 48, 1979.
- Vezzani G. (a cura di), *La tradizione del Maggio. Mostra documentaria*, Reggio Emilia, Tecnostampa, 1983.
- Vezzani G. (a cura di), *La «Società del Maggio Costabonese, 1962-1986. 25 anni per il teatro popolare*, «Il Cantastorie», terza serie, 22, 73, 1986.
- Vezzani, G. (a cura di), *Per Romolo Fioroni*, «Il Cantastorie», terza serie, numero monografico, 48, 77, 2010.
- Villani D., *Il maggio drammatico: teatro, canto e comunità*, «Antropologia e teatro. Rivista di studi», 4, 2013.
- Viner B., *Maggi versiliesi*, «La scuola in Toscana», 1, 12, 1924.
- Volta la carta... ecco la casa: dalla rappresentazione: origini, tradizioni e forme teatrali della cultura e del linguaggio contadini*, Tavarnelle Val di Pesa, Comune di Tavarnelle Val di Pesa, 1984.
- Zambeni A., *Maggi e maggiente di E. Pea*, «L'Avvenire d'Italia», (Bologna), 10 agosto 1954.
- Zambonelli A., *Quando maggio non è solo un mese*, «L'Unita», 25 agosto 1978.
- Zamboni A., *Nel feudo del Conte di Culagna*, In «La Giovane Montagna», 38, 12, 1937.
- Zamboni A., *Poesia estemporanea sull'Appennino reggiano*, «La Giovane Montagna», 42, 2, 1941.

Zamboni A., *Vita sull'Appennino*, Torino, SEI, 1951.

Zamboni A., *Appariranno sullo schermo i Maggi dell'Appennino reggiano*, «Il Resto del Carlino», 28 novembre 1953.

Zamboni A., *Il Maggio, spettacolo tradizionale di popolo*, «Notiziario della circoscrizione scolastica della montagna reggiana», 4, 1954.

Zambonini B., *Carlo Magno*, Villa Minozzo, Centro Culturale "Benedetti", 1986.

Zannini D., *Il ponte dei sospiri*, Lucca, Provincia di Lucca, 1979.

Zannini D., *Ezzelino da Romano*, Villa Minozzo, Comune di Villa Minozzo, 1980.

Zannini D., *I due selvaggi*, «Il Cantastorie», terza serie, 3, 54, 1981.





Finito di stampare nel mese di Luglio 2017  
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.  
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa  
Tel. 050 313011 • Fax 050 3130300  
[www.pacineditore.it](http://www.pacineditore.it)

