

Francesca Falangone
Università del Salento

“*CANTAMU QUEDDHA...*”.
*Pratiche collettive e iniziativa individuale nel
canto tradizionale salentino*

Abstract

The topic of this article is the traditional song practice from Salento, in particular in the form of folk song "stornello" considered in the area of Nardò in association with the women workers of tobacco and agricultural workers in general. The considered repertoire, unpublished and not studied yet, is that of Alba Filieri (1939-2016) and of her family. The aim of this research was to verify the possible links of this practice with the rhythms, productivity and work conditions during the tobacco harvesting and manufacture in the same area. The results of the researches carried on this repertoire - together with the framing of contexts, the collected informations from the field and from the available databases and the comparisons of similar repertoires - show that the song intonation practices were both linked to productivity parameters and specific inclinations, both individual and collective.

Keywords: *Ethnomusicology; Salento; folk song; stornello; women.*

Lo spunto iniziale di questo articolo, nell'ambito delle ricerche sul canto tradizionale salentino, nasceva come tentativo di ricostruire il repertorio di un singolo cantore (nella fattispecie un soggetto femminile).

Le raccolte dei repertori di cantori singoli o di gruppi consolidati sono piuttosto rare nel Salento (Puglia meridionale): Uccio Aloisi, Luigi Stifani, Uccio Bandello, i Cantori di Martano, Pino Zimba, le Sorelle Gaballo, Cici Cafaro, Niceta Petrachi detta la “Simpatichina”¹ e pochi altri, accanto a documentazioni generali collettanee su particolari paesi o aree geografiche, oppure su specifici generi o tradizioni, come quelle dei canti pasquali o altri repertori in grecanico.

Il più delle volte queste raccolte non possono considerarsi esaustive. Raramente, specie nel nostro secolo, si è avuta la possibilità di registrare i cantori popolari sul campo o nel contesto performativo originale (ad esempio la festa, il lavoro agricolo, il corteggiamento); generalmente sono documentazioni registrate in un ambiente domestico su richiesta del raccogliitore, altre volte in concerto, o addirittura in studio di registrazione.

Fatte tali premesse ritenevo, nella preparazione di questo intervento, che il caso di Alba Filieri, da me studiato, potesse considerarsi particolare. Innanzitutto perché si tratta di un'interprete finora sconosciuta ai più, anche per il fatto di non essersi mai esibita in concerto o in feste popolari. In secondo luogo perché uno dei due cicli di registrazioni su cui si basa la mia ricerca risponde a una precisa richiesta di contestualizzazione storico-sociale nella realizzazione del reperto (la raccolta di informazioni, la registrazione dei canti). Questo secondo ciclo consiste, in una serie di riprese audiovisive realizzate dalla scrivente (in rapporto di parentela con la cantrice: Alba Filieri era la mia prozia). Alba rispondeva alla mia richiesta di illustrare lo specifico repertorio cantato da

¹ Per Uccio Aloisi cfr. Aloisi U. 2004; per Luigi Stifani, Stifani L. 2000 e Inchingolo R. 2003; sui cantori di Martano, AA.VV. 2006; su Pino Zimba, Mighali G. 2004; sulle sorelle Gaballo, Muci D. 2008; su Niceta Petrachi, Petrachi N. 2003 e Spedicato G. 2005.

lei e dalle sue compagne nel loro lavoro di tabacchine nell’Arneo, tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, aggiungendovi anche varie considerazioni autobiografiche. Chiamerò questa raccolta di riprese audiovisive (realizzate tra ottobre 2015 e febbraio 2016) “fondo Falangone”, in quanto prodotto per il mio archivio personale.

Nelle mie intenzioni di partenza, il lavoro di ricostruzione del repertorio di Alba Filieri e della sua famiglia si poneva come obiettivo principale, la possibilità di offrire alla ricerca sul canto tradizionale salentino un esempio di repertorio riscontrabile in una pratica sociale: il canto che accompagna un determinato lavoro agricolo, in un determinato contesto storico-sociale, non privo di riferimento a situazioni personali e collettive, nella pratica di una singola cantrice, del suo gruppo familiare, e di un gruppo di lavoratori in azione. Parallelamente, un altro era anche di avviare una riflessione sulle pratiche di canto tradizionale nell’area neretina (Nardò e territori limitrofi): area finora studiata quasi esclusivamente in virtù dell’interesse verso i canti del tarantismo e della figura di Luigi Stifani. Solo recentemente sono state documentate in modo egregio le sorelle Gaballo da Dario Muci² nella collana di musica salentina diretta da Luigi Chiriatti: e tuttavia l’area risulta ancora studiata solo limitatamente, benché – come ritengo personalmente – abbia ancora molto da offrire all’interesse di studiosi e cultori di canto popolare.

Nel corso di questo primo contributo alla ricerca su detto territorio, però, è stato il materiale stesso (e in primo luogo il modo in cui Alba Filieri ha fornito il suo contributo) a sollecitare alcune riflessioni ulteriori.

² Cfr. Muci 2008.

Ho infatti utilizzato come termine di confronto un precedente ciclo di registrazioni, solo audio in questo caso, messo cortesemente a disposizione da un ricercatore indipendente, Massimiliano Morabito, che ebbe occasione di registrare Alba e alcuni suoi parenti circa dieci anni prima di me, sempre in un ambiente domestico³. Il confronto era inteso a chiarire o verificare alcuni spunti problematici che emergono dalle registrazioni del fondo Falangone, e ha dato i suoi frutti: alcuni dei quali inaspettati.

Ulteriori verifiche infine sono state operate intervistando Silvio Filieri, fratello di Alba, contadino e suonatore a partire dal 1967 circa nell'Arneo, vasta area rurale del versante ionico della regione (l'intervista contiene alcuni interventi della moglie Graziella Durante).

Dalla prima ipotesi di lavoro, sottoposta al vaglio dei materiali e al lavoro comparativo, sono emersi nuovi spunti. Ho conservato in parte quello che era il mio punto di partenza: una discussione delle modalità di organizzazione del materiale melodico e lirico in performance. I risultati hanno, però, messo in discussione l'inquadramento stesso della questione "formale". In ogni caso, è sempre bene partire dai contesti.

1. Il contesto storico-sociale: le tabacchine

La questione del canto popolare contadino del Salento, nella seconda metà del Novecento e in particolare negli anni Cinquanta, quando il fenomeno era particolarmente vitale, si iscrive nella più vasta questione meridionale, e specificamente nel rapporto economico, politico e culturale delle comunità agricole con il loro territorio di riferimento.

³ Ringrazio Massimiliano Morabito per avermi, generosamente donato le sue preziose registrazioni della famiglia Filieri.

Alba nasce e cresce in un territorio sconfinato del Salento: l’Arneo. Vittorio Bodini lo definirà «Una landa macchiosa che ci circonda a perdita d’occhio [...] deserta ispida e priva d’acqua e di comunicazioni e di ogni altro segno umano che non siano i cartelli di caccia [...]. Da Nardò fino a Taranto non c’è nulla, c’è l’Arneo, un’espressione vagamente favolosa [...] con vuoti di terre improvvisi che si aprivano nel cuore di terre raggiunte dalla civiltà»⁴. In questo contesto avvengono fatti significativi e cambiamenti radicali che miglioreranno le condizioni di vita dei contadini ma soprattutto delle donne lavoratrici nei campi e nelle fabbriche⁵.

Il lavoro delle tabacchine⁶ comprendeva fasi differenti ed eterogenee: semina, raccolta, dissecazione, confezionamento. Ma gli studi storici che ho potuto consultare trattano soprattutto delle fasi della lavorazione del prodotto. Le interviste che ho realizzato ci offrono un dato preciso, a riguardo. Come Alba sostiene, il tabacco, giunto nei magazzini, veniva lavorato spesso (anche se non necessariamente) dagli stessi contadini che si erano occupati della raccolta. Non c’era un criterio di selezione dei lavoratori. Visto che la produzione era tanta, quasi tutte le donne della provincia di Lecce venivano convocate, e anche gli uomini, destinati, però, a lavori più pesanti. I bambini venivano lasciati o in mezzo alla strada o a casa di persone anziane, o magari a qualche vicino di casa; c’era un clima di solidarietà molto superiore a quello di oggi.

Di seguito cercherò di integrare le testimonianze contenute nei lavori storici con quelle raccolte, da me, presso la mia famiglia.

⁴ Bodini 2015: p. 35.

⁵ In proposito cfr. De Francesco 2015.

⁶ Sulla questione storico-sociale delle tabacchine dell’Arneo cfr. Catamo / Pati / Mazzotta 1998 e Santoro / Torsello 2002.

2. Il racconto di Alba

Riguardo al lavoro nei campi, Alba Filieri (mia prozia da parte di madre, nata nel 1939, e tabacchina negli anni Sessanta-Settanta), mi racconta che la giornata lavorativa iniziava alle quattro, per sfruttare le ore solari il più possibile. Qui di seguito darò una sintesi della sua testimonianza personale sulle condizioni del lavoro.

Il lavoro di coltivazione nei campi di tabacco è durissimo, perché quando è la stagione della raccolta del tabacco, durante l'estate, le donne, ma anche gli uomini, devono andare a raccogliere il tabacco prima ancora che faccia giorno, quando le foglie si staccano più facilmente dalla pianta e non si rompono. Raccolto il tabacco, poco dopo l'alba, i contadini si sedevano nella casa colonica, nella masseria, ma sempre vicino ai campi: infilavano il tabacco in lunghi fili di spago e cantavano per non addormentarsi. Ogni filo che veniva completato veniva disposto su dei telai, poi messi al sole. Un lavoro duro, ma continuativo e sicuro.

Il lavoro era difficile e rischioso e raramente si parlava: erano obbligatorie concentrazione e velocità, altrimenti «ti ndi mandavanu e truavanu l'addhe» (ti mandavano via e ne trovavano altre), però «quandu si inchia lu camion ndi priciavamu», cioè quando si riempiva il camion che doveva scaricare il raccolto nel capannone, lontano dalle terre che lavoravano, i contadini erano felici perché avevano la possibilità di mangiare, giocare e cantare.

Uomini e donne impiegati si facilitavano il lavoro aiutandosi l'un l'altro: gli uomini, ad esempio, davano una mano alle donne più lente nella raccolta dell'uva. Il rapporto tra contadini, soprattutto, e contadine si fondava su un rispetto reciproco, perché basato su una comune condizione di subalternità; anche

se fra subalterni c'è sempre quello che è più subalterno degli altri, e di solito sono le donne.

La raccolta del tabacco era un lavoro stagionale, che durava tutta l'estate fino ad agosto; una volta seccato, il tabacco veniva conferito alle fabbriche e magazzini. La lavorazione avviene in tutto il Salento fin dai primi anni del XX secolo, quando si scopre che il territorio salentino è particolarmente adeguato alla lavorazione del tabacco (come succede anche in Bulgaria, in Grecia e altrove grazie al clima favorevole⁷).

A novembre le donne venivano chiamate per svolgere il seguito della lavorazione del tabacco nelle fabbriche: scioglievano i nodi (fasci appesi a seccare), sceglievano le foglie una per una, le stiravano sulla gamba, le impacchettavano e poi le accatastavano nelle casse controllando che non ci fosse umidità. Poi le foglie venivano mandate alle fabbriche di sigarette⁸.

Già sappiamo che «il lavoro consisteva nel confezionare i teli nei quali veniva imballato ed esportato il tabacco. La foglia veniva spiantata, selezionata e imballata, suddividendola per colore e qualità. Lo spiantamento avveniva sulle ginocchia. La posizione in cui si era costrette a lavorare spezzava la schiena e toglieva il respiro. Le foglie si disponevano una accanto all'altra, come un ventaglio a strati e si confezionavano a balle»⁹.

Le condizioni di vita di questi poveri contadini, precarie e purtroppo inevitabili, erano ulteriormente complicate dagli abusi da parte del padrone, al quale raramente si ribellavano, e anzi, pur di sopravvivere, si concedevano facilmente. Se ne ha traccia

⁷ Eugenio Imbriani, comunicazione personale, 25 Febbraio 2016.

⁸ Eugenio Imbriani, comunicazione personale, 25 Febbraio 2016.

⁹ Spedicato 1998: p. 42.

perfino nel corpus dei canti, come in alcuni famosi versi di *Fimmine fimmine*.

Era difficile imporsi come uomini, come donne, come esseri umani in quegli anni. Una vera libertà di parola o di espressione del proprio pensiero, un senso di stabilità e giustizia sociale, erano praticamente assenti. C'era solo una condizione particolare che dava la forza a tutti di continuare: la ricerca della felicità. Alba Filieri me lo conferma dicendo: «Era megghiu prima di mo', mo' mi pare nc'è chiù tristezza!». Tra i rari motivi di gioia, zia Alba considerava anche il canto: lo testimonia il caso stesso in cui, cinquant'anni dopo, intonava felice le sue strofe, come mostrano le riprese video da me realizzate.

Al quadro storico-sociale del lavoro di raccolta, essiccazione e confezione del tabacco, ben documentato negli studi storici, bisogna però aggiungere alcuni riscontri da me cercati presso Silvio Filieri, fratello di Alba. Nei suoi racconti Silvio, significativamente, non parla della lavorazione manuale del tabacco e neppure della raccolta, ma di una fase ancora precedente, che assume come ambiente generale del canto, nella loro famiglia: la semina. D'altronde anche nella citata *Fimmine fimmine*, il cui testo parla anche di attività di raccolta (come quella delle olive o la vendemmia), a proposito del tabacco si parla del piantarlo, non del raccoglierlo. Nella realtà – o nell'immaginario – locale la dimensione sociale del ciclo produttivo del tabacco sembrerebbe dunque più spesso associata al piantare: e a questa attività si riferiscono sia *Fimmine fimmine* che lo scenario del canto di lavoro come viene rievocato dai miei zii.

3. *Varietà del cosiddetto “Canto di lavoro”*

A parte casi specifici come quello di *Fimmine fimmine*, o dei canti dei *trainieri*, gli uomini che conducevano il traino adibito al trasporto di merci e persone, raramente i canti intonati durante il lavoro si riferivano direttamente alle specifiche di quel lavoro. Tra i contadini impegnati nell’Arneo, come altrove, si trovano documentati repertori eterogenei (dalle filastrocche ai canti di corteggiamento, dai “canti a dispetto” fino ai lamenti funebri, le ninna nanne, gli stessi canti dei *trainieri*) che, secondo gli informatori, senza nessun requisito apparente di coerenza contestuale o tematica, venivano intonati indifferentemente. Quest’ultimo avverbio, ovviamente, va preso con le pinze, perché altre ragioni – legate a condizioni esterne, ad associazioni di idee, a fattori di varia natura – possono intervenire nella formazione del repertorio e nella sua prassi.

È dunque più prudente innanzitutto relativizzare la definizione di “canto di lavoro” e studiare intanto l’assortimento di canti e generi di canto utilizzati nella prassi reale, storicamente documentabile attraverso gli informatori: contadini, interpreti vocali o testimoni del fenomeno.

Un approccio categoriale più oggettivo o neutrale può consistere nel suddividere il repertorio di Alba Filieri nel fondo Falangone in base a criteri linguistici e tematici, in tre gruppi:

- 1) Canti in dialetto salentino, di tradizione tipicamente meridionale e/o di probabile origine locale.
- 2) Canti di tema o tono popolare, ma in altri dialetti.
- 3) Canti prevalentemente in lingua italiana, o di palese italianizzazione a partire da fonte non meridionale (anche se con eventuali termini o espressioni salentinizzate).

Qui considereremo solo i canti in salentino.

La prima intenzione del mio lavoro era di confrontare le esecuzioni di Alba Filieri da me raccolte con diverse versioni altrui degli stessi canti, registrate soprattutto durante la seconda metà del Novecento nel territorio salentino, onde poterne trarre considerazioni non solo su forme musicali e temi lirici, ma anche sulle prassi esecutive, ed eventualmente su possibili tratti caratteristici locali. Nel corso del lavoro di analisi, però, successivamente alle prime considerazioni svolte nella mia tesi di laurea triennale¹⁰, è emerso un punto di interesse inaspettato: le registrazioni audio e video della mia prozia, infatti, evidenziano anche una rilevanza dei modi “personali” di esecuzione del canto da parte di Alba Filieri, che forse sono “personali” solo in relazione a un contesto. In questo articolo, perciò, mi soffermerò in particolare sul modo in cui la mia prozia mi ha esposto e comunicato il suo repertorio.

4. Analisi del Fondo Falangone

L’aspetto intrinseco più interessante del fondo Falangone sta nella prevalenza di stornelli. Questa prevalenza andrà interpretata, per verificare se corrisponda a un fattore di gusto personale di Alba Filieri o a qualcosa di pertinente a una pratica più generale adottata durante il lavoro nell’Arneo. Inoltre, in quanto dato differenziale, qualsiasi prevalenza può essere confrontata con altri fattori (generi di canto, nel nostro caso) che siano invece rari o assenti nel territorio.

Ma bisogna anche considerare il fatto che la mia prozia può aver interpretato in modo specifico la mia richiesta di esemplificarmi cosa cantassero mentre raccoglievano il tabacco, non solo fornendomi il *cosa*, ma anche il *come*: cioè esemplificando, in modo selettivo o allusivo, quello che era il

¹⁰ Falangone 2016.

meccanismo di esecuzione dei canti e in particolare degli stornelli. Ciò spiegherebbe la forma frammentaria nella quale Alba ha eseguito per me, *separatamente, singole strofe da stornello*¹¹: nel fondo Falangone, infatti, gli stornelli non vengono *mai* eseguiti da Alba Filieri nella loro concatenazione strofica.

Ciò costituisce un primo elemento di riflessione, da far interagire con quanto già conosciamo delle prassi esecutive. Il cantore tradizionale, al di fuori dell’ambito strettamente narrativo o amoroso (ad esempio nell’esecuzione solitaria di una serenata), e tanto più nelle situazioni collettive, ha la possibilità di sfruttare la forma strofica anche in modo dialogico, generalmente a scopo ludico e talvolta anche sottilmente agonistico: a botta e risposta. L’abilità del cantore popolare, infatti, si esprime facendo capo a varie risorse: nel serbatoio della memoria sono presenti la quantità, qualità e varietà di strofe che egli o ella sono in grado di ricordare. Il prestigio o l’ammirazione di cui gode un singolo cantore da parte della sua comunità dipendono anche da fattori di questo genere.

Simili risorse consentono, specie nella forma giocosamente eclettica e spesso gaiamente illogica dello stornello, di inanellare una sequenza di strofette che, utilizzando più volte la stessa melodia, compone in tempo reale una successione di quadretti arguti basati su ritratti di personaggi stereotipati, allusioni ai loro comportamenti personali, frammenti di racconto, considerazioni sul loro aspetto fisico, sulle tendenze caratteriali, sui desideri, le idiosincrasie, l’erotismo. Eseguire collettivamente, alternandosi, sequenze di questo tipo produce gratificazione ed euforia, e rinsalda le relazioni interpersonali e i vincoli comunitari.

¹¹ In generale, per le forme del canto popolare italiano, cfr. Sanga G. 1989; per la tradizione salentina, Malecore I.M. 1967.

Nel canto popolare in generale e in particolare nel contesto salentino ciò dà luogo a una specie di *scatola di montaggio*, una sorta di gioco del Meccano o del Lego in forma musicale e poetica, a scopo ricreativo, senza troppa preoccupazione della consequenzialità tematica o della coerenza logica, con risultati spesso esilaranti, sia per chi canta sia per chi ascolta. Un po' gioco di società, un po' medicina dell'anima¹².

Un criterio che può soggiacere ai frammenti di stornelli regalati a me e alla mia ricerca dalla zia Alba, cioè al corpus come insieme intenzionale e coerente, sta in effetti nello svelamento del meccanismo del gioco. Alba Filieri sembra abbia avuto l'intuito e la generosità di illustrarci, a modo suo, una vera e propria operazione di decostruzione. Un riscontro illuminante possiamo trovarlo confrontando il repertorio del fondo Falangone con più vasti cataloghi di canti salentini raccolti sul campo, come quello organizzato dal M° Daniele Durante per la sua tesi di Dottorato discussa all'Università del Salento nel 2011¹³, e disponibile agli studiosi grazie a un accordo formalizzato dallo stesso Durante con l'Università del Salento il 9 gennaio 2012 tramite il suo tutor, professor Gianfranco Salvatore.

I frammenti di stornelli (o “mattoncini di Lego”) del fondo Falangone si possono infatti trovare in versione “montata” in varie esecuzioni estese di stornelli registrate in varie epoche e in varie località del Salento presenti nella collezione Durante. Ad esempio la zia Alba canta: “Damme la manu di sotta lu cippone / E tune calandra / E io lu calandrone / Ci la vuei na grappa d'ua / Sciamu sciamu la preula / C'è la bianca nc'è la

¹² Ringrazio Gianfranco Salvatore per avermi generosamente consentito di utilizzare, sia qui che più avanti, alcune analisi e riflessioni contenute in un suo libro sul canto salentino ancora in fase di preparazione.

¹³ Durante 2011.

nera / C'è di tutte qualità”. In una versione analoga cantata da Uccio Aloisi troviamo, invece, anche i motivi del grappolo e della pergola (“fuci fuci la pergulà”). Una versione dei Cantori di Martano propone, oltre all’uva, altri frutti simbolo di offerte e richieste sessuali (“milu”, “piru”, “vernicocca”, “persicà”). Nel libro che raccoglie il repertorio di Lucia De Pascalis, di Martano¹⁴, il canto si sofferma su un altro particolare: “E damme nu ricciu e de li toi capelli / Son ricci e son belli innamorar mi fanno”. Qui la ciocca di capelli diventa pegno d’amore. Infine nel *Canzoniere* compilato da Chiriatti e Durante il colore dei capelli viene descritto come “A cannuli d’oru e a cannuli d’argentu”¹⁵ e messo in risalto dalla presenza di un agente atmosferico: il vento. Dall’insieme risulta la libertà di combinazione e incatenamento delle strofe, e la varietà dei “materiali da montare” nella memoria individuale e collettiva dei cantori.

Tornando al repertorio di Alba Filieri, troviamo la quartina “Allora sciamu, / Tienime beddhu mia cu no catimu / Ma sci catimu nui an terra sciamu / Anima piettu e core ndi unimu”, che rappresenta una variante di un canto famosissimo, di ampia diffusione nazionale, *La Rondinella*: “Sott’acqua e sotta ientu caminamu: / e sottafundu nata lu delfinu. / Nui simu to’ marange sobbra nu ramu: / Tininde, beddha mia, cu nno catimu. / ‘Ene lu ientu e cotula lu ramu: / Tininde, beddha mia, cu nno catimu. / Ca ci catimu nui, a n’terra sciamu: / Simu ti cristallu e ndi rumpimu”.

Nel repertorio di Alba troviamo anche delle strofe sciolte di tema scherzoso: “Ddha fessa di muggherima co dorme scuscitata / Cu la finescia perta e la porta stampagnata”, oppure

¹⁴ De Pascalis 2002: p. 80.

¹⁵ Chiriatti / Durante 1990: p. 35.

“E muggherima quandu cerne tutta tutta si cutulau / Pi lu pisu di li menne la farina se ndi ulau”. Secondo Daniele Durante¹⁶ si tratta di concatenazioni di saperi che venivano fra loro associati o cantati singolarmente in qualsiasi luogo: in particolare le strofe di tema sessuale, come ritiene Durante, venivano intonate nelle osterie in cui tra un bicchiere di vino e qualche “pezzetto” di carne equina la dimensione umana veniva esaltata, a volte in modo sorridente e malizioso, nei suoi aspetti più vitalistici.

Ciò conferma una volta di più l’eterogeneità della “scatola di montaggio”.

5. Il Fondo Morabito

Un ulteriore terreno di riscontro è dato dal fondo Morabito. La sua raccolta risale all’anno 2007 circa. Massimiliano Morabito, fisarmonicista del Canzoniere Grecanico Salentino, dopo un’esibizione a Boncore, frazione di Nardò, conobbe Silvio Filieri, fratello di Alba, spontaneamente presentatosi per complimentarsi per la sua performance. La simpatia di Silvio, da un lato, e dall’altro la disponibilità e l’interesse nei confronti della storia delle tradizioni popolari pugliesi da parte di Morabito, portarono i due a un secondo incontro, qualche giorno dopo, dove furono registrati, con l’accompagnamento della fisarmonica suonata da Silvio, vari canti eseguiti dagli altri fratelli: Alba, Antonietta e Walter.

Il fondo Morabito presenta ventidue registrazioni. Il confronto consente di osservare che Alba, assieme ai suoi fratelli, vi canta canzoni e stornelli che dieci anni dopo, alla sottoscritta, non ha proposto. Sarà solo il passare del tempo a cancellare dalla memoria di Alba alcuni canti? Oppure Alba ha omesso intenzionalmente alcuni tipi di brani (forse perché rappresentano

¹⁶ Comunicazione personale, 15 maggio 2017.

per lei ricordi troppo personali)? Un'altra possibilità, più specifica, sta però nella prassi di esecuzione collettiva che ho ricordato poc'anzi: ciascuno inserisce in tempo reale la strofa che ritiene più adatta al momento o che semplicemente ricorda meglio, e comunque sempre rispondendo alle incitazioni degli altri fratelli espresse con frasi del tipo: “Cantamu queddha ca faccia cusì...”. Queste incitazioni costituiscono una sorta di contesto operativo, o almeno il modo in cui esso ci viene restituito da una esecuzione in ambiente domestico sollecitata da un ricercatore.

I temi delle canzoni affrontati dai canti nel fondo Falangone abbracciano momenti diversi della vita (certo non solo delle tabacchine) come erano sentiti nella tradizione popolare ancora tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento. L'amore “*A quindicià*” con annessi consigli “*cu no cacci li corna*”, i piccoli e umili regali donati alla propria amata durante il lavoro “*cu si stuscia lu sudore*”, come “*lu muccaturu di colore*”, riferimenti ai mezzi di trasporto dell'epoca come “*lu scialabà*”, il rischio di stupro subito dalle donne durante il lavoro nei campi (“*Ndi sciati toi e ndi turnati quattru*”), le promesse ai propri amati partiti in guerra (“*tu per me devi far penitenza*”) e le preoccupazioni delle famiglie: “*marità*” i figli.

Anche il confronto tematico appare suggestivo. Per quanto frammentario, il repertorio di Alba Filieri nel fondo Falangone presenta caratteristiche di varietà sia nei generi del canto che nei suoi temi. Curiosamente, invece, il repertorio dei Filieri nel fondo Morabito rappresenta un unico grande tema universale: l'amore.

Consideriamo ad esempio questa strofa di stornello come si presenta nel fondo Morabito: “*Passa lu ientu e cotula lu ramu / Tininde beddha mia cu no catimu / E ci catimu nui / An terra*

sciamu / Anima piettu e core ndi unimu [...]”. Ci viene offerta l’immagine di un uomo e una donna in un momento di prossimità fisica. Nella versione del fondo Falangone, però, Alba esordisce con un “Allora sciamu” (Allora andiamo) al posto di “Passa lu ientu e cotula lu ramu” (Passa il vento e scuote il ramo). Al di là della rinuncia alla metafora del vento, metricamente la sostituzione operata da Alba produce nella strofa la struttura di uno stornello toscano, un quinario seguito da tre endecasillabi a rima baciata. La sostituzione può essere dovuta alla semplice attrazione o anticipazione di un verso successivo (“An terra sciamu”), ma la variante metrica rimane significativa: zia Alba conosceva e praticava anche strutture diverse da quelle dello stornello salentino. Benché non si tratti di un caso isolato (si vedano altri repertori come quello di Uccio Aloisi o della Simpatichina), anche questo fattore conferma l’opzione della varietà e dell’eterogeneità. Pur considerando in questo articolo, per ovvie ragioni di spazio, solo il repertorio dialettale, non si può fare a meno di osservare che la varietà appare come un criterio diffuso e condiviso, *anche* da Alba quando canta – per noi... - da sola, ma *non necessariamente* quando la famiglia si esprime collettivamente.

Continua, Alba, nel fondo Falangone: “Una cu era propriu la mamma mia / L’addha lu figghiu sua m’era dare”. Qui, oltre a chiedere aiuto alla propria madre, fa riferimento a quella che nel testo appare come la figura della madre di un ragazzo. La non sequenzialità è una traccia ulteriore di “scatola di montaggio”, ma i valori poetici seguono una loro logica. È la stessa varietà ed eterogeneità del repertorio a stimolare, plausibilmente, qualche concatenazione – estemporanea o tradizionale che sia – per associazione di idee.

Emerge, anche in questo canto, il sentimento della solitudine, della paura di affrontare la vita senza qualcuno che possa sostenerti e consolarti, aiutandoti ad affrontare momenti difficili. Ma c'è la paura di essere catturati da quel sentimento così totalizzante: l'amore, pur non pronunciando mai la parola "amore". La poesia popolare, spesso esplicita fino alle soglie di un'aperta trivialità, riesce invece, in occasioni come questa, a dimostrarsi delicata e persino ellittica. L'unico sentimento che si fa strada prepotentemente nell'ultimo verso è la forza del desiderio di trovare un marito, travestita da un altro desiderio, quello di una seconda madre.

Come già accennavamo, è nella natura dello stornello, anche al di fuori del Salento, l'alternanza di più voci da una strofa all'altra. Benché nel Salento gli stornelli siano spesso di argomento amoroso, e addirittura intonati nel corteggiamento¹⁷, il loro utilizzo durante il lavoro seguiva regole e scopi precisi. Silvio Filieri ci informa infatti che l'abbrivio veniva dato dal “capu antieri”, cioè dal lavoratore a cui era affidato il compito di coordinare e sorvegliare il lavoro dei braccianti a giornata.

L'informazione è preziosa e ricca di implicazioni. Ci conferma ad esempio l'antica funzione del canto di lavoro, o del canto comunque intonato durante il lavoro: quello di accompagnare e alleviare (e perfino coordinare) la fatica; il che non è pregiudizialmente in contraddizione col fatto che si utilizzassero strofe di tema amoroso o scherzoso. Ma l'affidamento del “lancio” di uno stornello a chi aveva la responsabilità dell'efficienza dei braccianti è illuminante per riconoscere una sorta di *economia libidinale*, per dirla alla Lyotard¹⁸, dove il canto come principio di gratificazione e di

¹⁷ Graziella Durante, comunicazione personale, 5 giugno 2017.

¹⁸ Lyotard 2012.

piacere viene impiegato quale motore di produttività. Una volta avviato, però, il meccanismo continua a generare il noto processo: l'alternanza spontanea dei braccianti-cantori nello scambiarsi strofe mantenendo vivo il flusso e il ritmo.

La testimonianza di Silvio Filieri ci offre così un anello mancante nella catena di riflessioni che avevamo precedentemente avviato. La scatola di montaggio ha un suo demiurgo: le istruzioni le conoscono tutti, lo "spartito" sta nella cultura e nella tradizione orale, ma c'è una sorta di direttore di orchestra che dà il la. È anche plausibile che conti la connotazione maschile di questo ruolo demiurgico. Riascoltando registrazioni sul campo del 1959 di pizziche e stornelli di Diego Carpitella e Ernesto De Martino¹⁹, dove lo scambio di strofe avviene in un gruppo domestico di maschi e femmine, tutti possono intervenire senza differenze di genere, ma gli uomini sembrano impegnati con particolare fierezza e fervore. Non è neppure escluso che questo predominio maschile non dipenda tanto da una gerarchia di genere quanto dalla funzione di corteggiamento che in altri contesti vengono attribuite alle medesime strofe. In ogni caso l'esistenza di questa struttura gerarchica, o quantomeno eterodiretta, nel contesto contadino dell'Arneo secondo l'informazione fornita da Silvio Filieri, spiega perfettamente perché sua sorella Alba ci abbia cantato le sue strofe "smontate". In quanto donna, e bambina o ragazzina, Alba partecipava democraticamente al gioco collettivo, esprimendo sé stessa e il suo modo di percepire la propria tradizione, e di parteciparvi. Ma quel gioco era tale solo in parte, e solo in parte costituiva un piacere, perché concesso in ragione di un processo produttivo.

¹⁹ Cfr. cd allegati ad Agamennone 2008.

“CANTAMU QUEDDHA...”. *Pratiche collettive e iniziativa individuale nel canto tradizionale salentino*

Ragioni collettive, apporti individuali, funzioni ricreative e sociali, ambigui principi di efficienza lavorativa e al tempo stesso di economia libidinale, dovere e piacere, regola e licenza, interazione collettiva e gusto personale: un mondo espressivo articolato e complesso emerge anche da un piccolo microcosmo come quello della famiglia neretina dei Filieri, testimoni discreti e *unsung heroes* del canto tradizionale salentino.

Bibliografia

1. AA.VV. 2006: *I cantori di Martano*, Kurumuny, Calimera, 2006.
2. Agamennone M. 2008: *Musiche tradizionali del Salento*, Squilibri, Roma 2008.
3. Bodini V. 2015: *La Luna dei borboni e altre poesie*, Mondadori, Milano 2015.
4. Catamo A. / Pati V. / Mazzotta W. 1998: *Arneo, Aspetti storico sociali di uno dei comprensori più discussi del mezzogiorno d'Italia*, Assessorato alla cultura, Veglie 1998.
5. Chiriatti G. 2006: *I Cantori di Martano*, Edizioni Kurumuny, Copertino 2006.
6. Chiriatti G. / Durante D. 1990: *Canzoniere. Musiche, canti, racconti popolari di terra d'Otranto*, Edizioni Erreci, Maglie 1990.
7. De Francesco G. 2015: *Le Operaie Tabacchine di Tiggiano e lo Sciopero Generale del 1961*, Castiglione, Tiggiano 2015.
8. De Pascalis A.L. 2002: *Cantare a Kurumuny. Suoni, canti, e voci di Martano*, Kurumuny, Calimera 2002.
9. Durante D. 2011: *La musica popolare nel Salento. Ricerche e catalogazione*, tesi di dottorato, Università del Salento, Lecce, 2011.
10. Falangone F. 2016: *Il canto delle tabacchine*, tesi di laurea, Università del Salento, Lecce, 2016.

11. Inchingolo R. 2003: *Luigi Stifani e la pizzica tarantata. Studi sugli strumenti musicali, sulla musica "numerica" e sulle musiche eseguite dal gruppo di Luigi Stifani durante le cure rituali del morso della mitica taranta*, Besa, Nardò, 2003.
12. Lyotard J.F. 2012: *Economia libidinale*, Pgreco, Milano 2012.
13. Malecore I.M. 1967: *La poesia popolare nel Salento*, Olschki, Firenze 1967.
14. Mighali G. 2004: *Zimba. Voci, suoni, ritmi di Aradeo*, Kurumuny, Calimera, 2004.
15. Muci D. 2008: *Sorelle Gaballo*, Kurumuny, Calimera 2008.
16. Petrachi N. 2003: *Malachianta*, Kurumuny-libri, Calimera 2003.
17. Sanga G. 1989: *La comunicazione orale e scritta: il linguaggio del canto popolare*, Giunti/Marzocco, Milano 1989.
18. Santoro V. / Torsello S. 2002: *Tabacco e tabacchine nella memoria storica*, Manni, Lecce 2002.
19. Spedicato G. 2005: *Modelli melodici del canto popolare salentino: il repertorio di Niceta Petrachi*, tesi di laurea quadriennale, Università del Salento, Lecce.
20. Spedicato M. 1998: *Politica e conflitti sociali nel Salento-postfascista*, Conte, Lecce 1998.
21. Stifani L. 2000: *Io al Santo ci credo. Diario di un musico delle tarante*, Aramirè, Lequile, 2000.