



**Marco Del Prete**

**LA CANZONE PETTORANESE E IL CONTESTO REGIONALE.  
LO STATO DEGLI STUDI. POPOLARITÀ E TRADIZIONE.**

**Intervento al Convegno: "Emigrazione ed immigrazione. Canti e canzoni"**

**Pettorano sul Gizio 11-8-2007**

1.1. Parlando delle canzoni pettoranesi, e in modo particolare delle Serenate di Capodanno, che sono quelle più caratterizzanti per il nostro paese, mi pare opportuno fare il punto, preliminarmente, sullo stato degli studi, attraverso una rapida ricognizione dei saggi critici e delle diverse edizioni a stampa che -da trent'anni a questa parte- le hanno avute ad oggetto, in una sorta di work in progress, in cui peraltro il «testo primario» non è «soltanto la fonte distante di una proliferazione esegetica autonoma»<sup>1</sup>. Insomma, il susseguirsi degli studi e degli affondi critici non ci ha fatto dimenticare la canzone, che continua ad essere studiata, ma continua anche ad essere felicemente cantata.

Riguardo ai saggi, fondamentale quello di Vittorio Monaco, *Forme e significato della canzone pettoranese*<sup>2</sup>, del 1982, che introduceva la raccolta delle canzoni, e che della canzone e della Serenata tracciava un esaustivo profilo storico, con le tappe ormai largamente note: i canti di questua, poi nel 1924 la nascita del Concertino di Silvio Setta, le poche interruzioni e la ripresa di una tradizione che dura tuttora. A questo saggio di Monaco vanno aggiunti la *Nota introduttiva*<sup>3</sup> a *Le canzoni di Pettorano 2* e i suoi scritti antropologici<sup>4</sup>, che hanno naturalmente toccato anche la Serenata.

Poi i saggi del sottoscritto, pubblicati dall'Associazione Culturale Pietro De Stephanis<sup>5</sup>: *Tra la lingua e la poesia. Note sulla canzone pettoranese*<sup>6</sup>, del 1989, e *La scrittura e la scrizione. Il*

---

<sup>1</sup> Se ne lamentava George Steiner in *Vere Presenze*. La citazione è riportata in Lavagetto M., *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino, 2005, p. 4.

<sup>2</sup> Monaco V., *Forme e significato della canzone pettoranese*, in Setta S.-Monaco V. (a cura di), *Le canzoni di Pettorano*, Ed. Biblioteca Comunale, Pettorano sul Gizio, 1982, pp. 5-14.

<sup>3</sup> Monaco V., *Nota introduttiva*, in AA.VV., *Le canzoni di Pettorano 2*, Ed. Biblioteca Comunale, Pettorano sul Gizio, 1988, pp. 5-8.

<sup>4</sup> Monaco V., *Riti abruzzesi arcaici di Capodanno: Pettorano sul Gizio*, allegato al n.29 di *Provinciaoggi*, 1992; Monaco V., *Capodanni d'Abruzzo. Usi, canti e serenate di Pettorano sul Gizio*, in AA.VV., *Capodanni d'Abruzzo vol. I*, Ed. Ass. Cult. Pietro De Stephanis, Pettorano sul Gizio, 1996, pp.11-34; Monaco V., *I riti del solstizio d'inverno e le canzoni di Capodanno*, in Bonitatibus M. (a cura di), *Serenate di Capodanno*, Ed. Ass. Culturale Pietro De Stephanis, Pettorano sul Gizio, 2002, pp. VII-XIII; Monaco V., *Capetièmpe. Capodanni arcaici in area peligna*, Synapsi Edizioni, Sulmona, 2004.

<sup>5</sup> L'Associazione Culturale "Pietro De Stephanis" nasce a Pettorano nel 1989, con la denominazione di A.C.P. (Associazione Culturale Pettoranese), e vede come soci fondatori Marcello Bonitatibus, Michelina Boschiero, Antonio Carrara, Marco Del Prete e Giuseppe Ginnetti.

<sup>6</sup> Del Prete M., *Tra la lingua e la poesia. Note sulla canzone pettoranese*, in AA.VV., *Pettorano Arte e Storia*, Ed. A.C.P., Pettorano sul Gizio, 1989, pp. 51-68.

*dialetto nelle Serenate di Capodanno*.<sup>7</sup>, pubblicato nel 1996, ai quali rimando per ogni approfondimento di tipo linguistico; di più ampio respiro, *Testo e contesto. Appunti per uno studio della Serenata di Capodanno*.<sup>8</sup>.

Un taglio ovviamente filologico ha infine la *Prefazione*<sup>9</sup> di Pasquale Orsini alla sua edizione critica delle Serenate del 1996, pubblicata anch'essa, come gli ultimi due scritti appena citati, nel primo volume di *Capodanni d'Abruzzo*.

1.2. Abbiamo accennato alle diverse edizioni delle canzoni. Ne scrive in dettaglio Orsini nella *Prefazione* di cui si è detto. Dopo i fogli volanti a stampa, alcuni dei quali sarebbero stati poi recuperati alla fine degli anni Ottanta tra le carte del maestro Setta, una prima raccolta, *Pettorano ed il suo Folk*<sup>10</sup>, risale al 1976. La raccolta che possiamo definire fondante è però sicuramente quella del 1982, *Le canzoni di Pettorano*<sup>11</sup>, a cura di Vittorio Monaco e Silvio Setta, integrata sei anni dopo con *Le canzoni di Pettorano 2*<sup>12</sup>. La Monaco-Setta è l'edizione che ha attestato il recupero della tradizione antropologico-culturale forse più caratterizzante -come si è detto- per Pettorano, ed ha fornito il materiale di partenza per tutti i nostri studi. Senza questo ed altri lavori di Vittorio Monaco, oggi forse non saremmo qui a parlare della Serenata di Capodanno ed in genere della canzone pettoranese.

A distanza di alcuni anni, nel 1996, viene pubblicata, in *Capodanni d'Abruzzo vol. I*, un'edizione critica delle Serenate di Capodanno<sup>13</sup>, curata da Pasquale Orsini. Si tratta di un lavoro di grande qualità filologica e di utilità incomparabile, visto che ricostruisce il percorso testuale delle canzoni, attraverso la collazione tra i volantini d'epoca rinvenuti tra le carte di Setta dopo la sua morte, i dattiloscritti, i manoscritti e le edizioni a stampa. Questa deve essere considerata

---

<sup>7</sup> Del Prete M., *La scrittura e la scrizione. Il dialetto nelle Serenate di Capodanno*, in AA.VV., *Capodanni d'Abruzzo vol. I*, op. cit., pp. 105-118.

<sup>8</sup> Del Prete M., *Testo e contesto. Appunti per uno studio della Serenata di Capodanno*, in AA.VV., *Capodanni d'Abruzzo vol. I*, op. cit., pp. 159-186.

<sup>9</sup> Orsini P., *Prefazione*, in AA.VV., *Capodanni d'Abruzzo vol. I*, op. cit., pp. 37-47.

<sup>10</sup> AA.VV., *Pettorano ed il suo folk. Raccolta di canzoni della tradizione pettoranese*, Ed. Biblioteca Comunale, Pettorano sul Gizio, 1976, pp. 25-41.

<sup>11</sup> Monaco V.-Setta S. (a cura di), *Le canzoni di Pettorano*, Ed. Biblioteca Comunale, Pettorano sul Gizio, 1982, pp. 15-92.

<sup>12</sup> AA.VV., *Le canzoni di Pettorano 2*, Ed. Biblioteca Comunale, Pettorano sul Gizio, 1988, pp. 9-30.

<sup>13</sup> Orsini P. (a cura di), *Serenate di Capodanno. Edizione critica*, in *Capodanno d'Abruzzo vol. I*, op. cit., pp. 49-104.

decisamente l'edizione di riferimento per chi voglia lavorare sulla Serenata, perché offre tutto il materiale testuale disponibile, grazie ad un apparato variantistico e ad una nota preliminare che denotano l'acribia di Pasquale Orsini, che da anni mette il suo rigore di ricercatore a disposizione della De Stephanis e di Pettorano.

Nel 2002 viene infine dato alle stampe, sempre dalla De Stephanis, a cura di Marcello Bonitatibus, e con la consulenza di Walter Matticoli e di Vittorio Monaco, il volume *Serenate di Capodanno*<sup>14</sup>, che, a fronte di alcune collocazioni cronologiche imprecise -per la correzione delle quali rimandiamo naturalmente alla Orsini 1996- e a fronte dell'assenza -voluta- dei testi di cui non si conserva musica, presenta due grossi pregi che attengono alla fruibilità estesa. Anzitutto riporta, accanto ai testi, gli spartiti musicali, che era poi il fine principale della pubblicazione. In secondo luogo, propone una trascrizione omogenea dei testi dialettali, soprattutto per quanto attiene all'indicazione del grado di apertura delle vocali medie toniche (le /e/ e le /o/, per capirci), che per l'utilizzazione pratica è un'indicazione necessaria, trattandosi nel nostro caso di un dialetto municipale che è privo di tradizione letteraria e che fa parte di una regione -come è noto- dal vocalismo molto differenziato<sup>15</sup>.

1.3. Un esempio varrà a chiarire il concetto. Consideriamo la Serenata del 1933, *Chitarrata malandrina*. Nell'edizione Monaco-Setta del 1982 non ci sono che sporadiche indicazioni di pronuncia. Se il fruitore è pettoranese, saprà -oggi, in sincronia- come leggerla e come cantarla, ma se non ha competenza del dialetto pettoranese andrà per forza di cose a tentoni. L'edizione Orsini del 1996 -abbiamo detto- è di tipo filologico ed ha un suo impianto estremamente coerente, per cui -laddove sia stato rinvenuto- riporta come testo-base quello d'epoca, con le varianti a piè pagina. In questo caso viene riportato il foglio volante stampato nel 1933. Pasquale Orsini trascrive, ad esempio, nel corpo del testo, i termini *'ntengule* ('intingolo'), *s'assembrane* ('si assebrano'),

---

<sup>14</sup> Bonitatibus M. (a cura di), *Serenate di Capodanno*, Ed. Ass. Culturale Pietro De Stephanis, Pettorano sul Gizio, 2002, pp. 1-114.

<sup>15</sup> Per approfondimenti si rimanda ad *Abruzzo Dialettale* di Ernesto Giammarco (Ferretti, Pescara, 1973), agli studi di Ugo Vignuzzi, agli scritti di Ottaviano Giannangeli (in particolare *all'Appendice sui codici* linguistici pubblicata in calce a *Lu libbre d'Ottavie*, Di Cioccio, Sulmona, 1979), e al capitolo di Francesco Avolio sull'Abruzzo ne *I Dialetti Italiani. Storia, strutture, uso* (Utet, Torino, 2003).

*ciocce* ('ciuccio') e *prencepie* ('principio') così come vennero stampati nel 1933: ed è chiaro che per il rigore di strutturazione del suo lavoro non può fare diversamente<sup>16</sup>. Il caso vuole che il trascrittore o lo stampatore del 1933 non avessero grande dimestichezza con l'accento grave e acuto come indicatore del grado di apertura vocalica: e infatti purtroppo stamparono *'ntèngule*, *s'assèbrane*, *ciòcce* e *prencèpie*, sfarinando gli accenti sul testo un po' a caso, e commettendo evidentemente diversi errori. Noi oggi sappiamo infatti che in pettoranese si dice -e si diceva di sicuro anche settantatre anni fa- *'nténgule*, *s'assèbrane*, *ciòcce* e *prencèpie*. Ma non è detto che tra altri settantatre anni di questa pronuncia si conserverà contezza. D'altra parte Pasquale Orsini, con l'avvedutezza e la serietà di studioso che gli sono consuete, ci mette opportunamente sull'avviso: «Bisogna ammettere -scrive nella sua *Prefazione*- che a volte correzioni o errori possano essere stati commessi, nel passaggio da manoscritto a volantino stampato, o in tipografia durante la composizione per la stampa o da parte dell'ultima persona che ha avuto il manoscritto tra le mani prima che fosse portato in tipografia (questa persona può essere, per esempio, il musicista, nel caso in cui il testo sia stato composto prima della musica)»<sup>17</sup>.

Acclarata perciò l'insostituibilità della Orsini 1996, la Bonitatibus-Matticoli-Monaco va a collocarsi bene sul terreno della utilizzabilità pratica. Insomma, e visto che fortunatamente la tradizione continua, grazie alla passione dei cantori e grazie all'impegno, all'avvedutezza e alla lungimiranza del presidente della De Stephanis, Marcello Bonitatibus<sup>18</sup>, sulle Serenate e in genere

---

<sup>16</sup> Con Orsini si affrontò il problema prima della stesura dell'edizione critica, e se ne condivise l'impostazione: «Nel progettare questa edizione critica, avevamo avuto la tentazione di omologare la grafia dei testi dialettali, relegando nell'apparato critico le varianti delle versioni originali: cosa che avrebbe senz'altro garantito una corretta lettura e una più agevole fruizione del testo, ma che avrebbe anche significato intromettersi indebitamente nella scrittura altrui, visto che non abbiamo a disposizione solo versioni ricostruite attraverso la tradizione orale, ma anche testi d'epoca. È per questo motivo che abbiamo sacrificato la maggiore leggibilità sull'altare della fedeltà al testo originale, predisponendo altresì un apparato filologico delle varianti e questa nota dialettologica in cui si spiegano e si discutono i criteri grafici, ma anche le scelte grammaticali e stilistiche operate dagli autori delle Serenate dialettali». (Del Prete M., *La scrittura e la scrizione. Il dialetto nelle Serenate di Capodanno.*, in *Capodanni d'Abruzzo vol. I*, op. cit., p.106).

<sup>17</sup> Orsini P., *Prefazione*, in AA.VV., *Capodanni d'Abruzzo vol. I*, op. cit., p.44. È appena il caso di sottolineare, dunque, come vadano vagliati attentamente anche i volantini, i dattiloscritti e perfino i manoscritti d'autore, se è vero che -ad esempio- il dattiloscritto della Serenata del 1988 riporta una strofa (vv. 11-15) che venne espunta in corso di prove e che non è stata mai eseguita, e se è vero che nella Serenata del 1992 il v.7 del manoscritto venne modificato, con il consenso obbligato dell'autore, per adeguarlo alla musica, e nella versione originaria non è stato mai cantato.

<sup>18</sup> Si ricordi anche il lavoro degli altri presidenti della De Stephanis che si sono avvicendati negli anni: Michelina Boschiero, Michele Ciccolella, e Mimì D'Aurora, che si fece promotore di un grande rilancio della Serenata di Capodanno nella prima metà degli anni Novanta.

sulle canzoni pettoranesi c'è ancora da lavorare incrociando i diversi approcci: la ricostruzione filologica, la fruibilità estesa e l'analisi sulla sedimentazione del testo di una canzone che è canzone d'autore ma che inevitabilmente, al di là dell'"autorità" autorale, in qualche misura si popolarizza, nel senso che diventa oggetto di varianti che si sedimentano nell'uso, e che l'autore stesso -talvolta volentieri, talvolta obtorto collo- accetta e battezza per buone.

1.4. Anche per questa fattispecie, e per capirci, un esempio: *ridente* o *silente notte di gel*, nella Serenata del 1929?

Anno novel [/novello] - ognun ti [/t'] attende  
nella ridente [/silente] - notte di gel: [!/]<sup>19</sup>.

L'edizione del 1982 e quella del 2002 riportano *silente*, mentre l'edizione del 1996 prende come riferimento il volantino d'epoca e riporta, in modo anche qui filologicamente corretto e in linea con l'impianto, *ridente*. Resta però da chiedersi -e non è una domanda oziosa- da dove venga la variante *silente*, che non deve essere né un refuso né un'interpolazione arbitraria, attestata com'è in un'edizione, quella del 1982, curata da Monaco e soprattutto da Silvio Setta, che quella canzone l'ha fatta presumibilmente cantare, in quel modo, per anni. Se il volantino d'epoca riportasse *silente* e i testi seguenti *ridente*, non si porrebbero -come è ovvio- grossi problemi: visto che è il contrario, e che siamo di fronte ad una *lectio difficilior* posteriore, c'è da riflettere. Sappiamo che Carrara era a Roma e mandava i testi a Setta. Potrebbe essere intervenuta una lettura errata del testo manoscritto: potremmo essere cioè di fronte ad un *silente* letto erroneamente da Setta come *ridente*. È un'ipotesi che la dottrina ci insegna essere da ultima spiaggia, ma è comunque un'ipotesi. Oppure, più probabilmente, potrebbe darsi che Carrara avesse scritto un *silente* corretto da Setta in *ridente* per allinearlo all'allegria del concertino, mentre invece Carrara parlando di *silente notte di gel* intendesse riferirsi proprio all'atmosfera ovattata che precedeva la mezzanotte (come si evincerebbe dal contesto: *anno novel ognun t'attende...*), quell'atmosfera che si respirava negli esterni, cioè per le strade e nelle piazze del paese, prima dell'irrompere festoso e vociante del

---

<sup>19</sup> Si riporta qui la versione di Orsini 1996, e tra parentesi quadre le varianti di Monaco-Setta 1982 e Bonitatibus 2002; si tralasciano le varianti relative all'esplicitazione grafica del doppio quinario.

Concertino. Riassumendo: Carrara da Roma scrive *silente*, Setta corregge in *ridente* e fa stampare il volantino, Carrara non gradisce e fa ripristinare nelle esecuzioni il *silente*. Potrebbe anche darsi -ma lo ritengo meno probabile, da un'analisi stilistica neanche tanto approfondita della produzione dei due- che Carrara avesse scritto effettivamente *ridente* e che sia stato Setta, subito o con gli anni, a cambiarlo in *silente*, sacrificando sull'altare di una più raffinata coerenza contestuale la maggiore eufonia della coppia *attende-ridente* rispetto all'altra *attende-silente*. Certo è che se un informatore anziano come il padre di Vittorio Monaco, che provava canto e contro canto delle Serenate insieme al suo compare Pasquale Carrara, scandiva *silente*, che è un termine ai limiti dell'aulico e non rientra certo nel patrimonio lessicale d'uso di un parlante di scarsa alfabetizzazione, vuol dire che al novantanove virgola nove per cento (e lasciando lo zero-virgola al dubbio pecco di prudenzialismo) la canzone si cantava così. Comunque sia, io stesso, nel centone introduttivo alla mia Serenata del 1995, ho scritto *silente*, e invece nell'opuscolo *Serenate fuori stagione*, stampato nel dicembre scorso a supporto del cd dei DisCanto, mi è piaciuto riportare il *ridente* del volantino recuperato da Pasquale Orsini: a mettere in evidenza che, in una tradizione che nasce sì da testi d'autore ma che poi si oralizza e diventa patrimonio collettivo, il discorso da fare è complesso, e le varianti non vanno viste sempre e comunque come corruzioni, perché fanno parte a pieno titolo del gioco e vanno studiate, dal momento che sono da considerare «un segno di ricezione, di possesso e di ricreatività da parte del popolo»<sup>20</sup>.

2.1. Siamo al discorso che ci interessa particolarmente: quello della “popolarità” -tra molte virgolette- delle canzoni. E sarà bene avvertire che ci stiamo spostando su un terreno insidioso, sia dal punto di vista terminologico che concettuale.

---

<sup>20</sup> Giannangeli O., *Canti popolari tuttora resistenti presso le formazioni corali abruzzesi*, in *Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi.*, anno XL, gennaio-dicembre 2002, p.70; cfr. anche Santoli V., *I canti popolari italiani: ricerche e questioni*, Sansoni, Firenze, 1968, p.9.

Prima di parlare della canzone pettoranese, è necessario allargare per un momento il discorso alla regione. Cercando di semplificare, e con le approssimazioni che il caso richiede, mi pare si possa tracciare una linea verticale sufficientemente plausibile.

Punto di partenza, il *canto popolare* lirico monostrofico di diffusione centro-meridionale, e nel nostro caso lo stornello, che in Abruzzo perde in genere il quinario o l'endecasillabo iniziale e si presenta come distico rimato o assonanzato. In questa sede, per i rapporti con la canzone, ci interessano i canti d'amore, che presentano una maggiore resistenza rispetto agli altri canti cosiddetti "in funzione", che risentono invece della crisi irreversibile della civiltà contadina.

Quesct'è la funtarella di l'amore,  
Viate chi va l'acqua a pijare.

Amore, amore, nin mi fa l'inganno;  
all'avitre de' le ros'e a me li fronne.

Sono due esempi tratti dai *Canti popolari abruzzesi*<sup>21</sup> di Tommaso Bruni, del 1907, che ci torneranno utili in seguito.

2.2. Sui canti popolari non mi soffermo<sup>22</sup>. Si tratta di canti naturalmente anonimi, come anonime sono le canzoni abruzzesi che da quei canti derivano<sup>23</sup>:

Tutte le funtanelle se sò seccàte.  
Pover'amore mi'! More de séte.

Tromma lari lirà, l'amore è belle.  
Tromma lari, lirà, vvivà ll'amóre!

D'Annunzio la riporta nel *Trionfo della morte* e così ne scrive, esplicitandone la struttura: Favetta «cantava un distico; e le compagne cantavano in coro un ritornello»<sup>24</sup>. Con l'avvertenza che si resta -come nota Giannangeli- in una «configurazione poetica (...) monostrofica e in una configurazione musicale monotematica», dal momento che «il ritornello concluderebbe,

---

<sup>21</sup> Bruni T., *Canti popolari abruzzesi*, Zazzetta, Pescara, 1907.

<sup>22</sup> [Per i canti popolari si rimanda all'intervento di Vittorio Monaco riportato in questi Atti e all'Appendice. (n.d.c.)]

<sup>23</sup> Cfr. Giannangeli O., *Dal canto popolare alla canzone abruzzese d'autore*, in *Operatori letterari abruzzesi*, Ed. Itinerari, Lanciano, 1969, pp. 168-178.

<sup>24</sup> D'Annunzio G., *Trionfo della morte*, Libro terzo, VII.



musicalmente, il giro melodico senza “aprire” un nuovo motivo»<sup>25</sup>. Il “ritornello” in questo caso è fatto per metà di vocalizzi, che occupano i primi emistichi, e per metà da generici richiami all’amore: ma in qualche versione -anche in quella riportata da D’Annunzio- i vocalizzi occupano per intero il primo verso (*Tromma larì lirà, larì lalléra*).

Ricordiamo anche *All’orte*, e *La fija mè*, una “partenza”, per la quale è stata avanzata l’ipotesi che si possa trattare della corruzione di un lamento funebre, per via del riferimento alla *banda* che si porta via la protagonista. Ma ricordiamo soprattutto i distici della bellissima *Amore amore*:

Amore amore acciùccheme ssa rame,  
fammelu cojje a me ssu belle fiore,

con l’evidente metafora sessuale confermata più esplicitamente nel distico seguente:

Amore amore, nen me fa’ l’inganne,  
damme la rosa nghe tutte le fronne:

che è poi -con una variante nel secondo verso- il distico che abbiamo visto riportato dal Bruni, per cui si coglie qui in tutta evidenza il rapporto di derivazione dal canto popolare.

Le canzoni che abbiamo citato ad esempio, *Tutte le funtanelle*, *All’orte*, *La fija mè*, *Amore amore*, possiamo definirle *canzoni popolari abruzzesi*.

2.3. Poi ci sono le canzoni abruzzesi che hanno padri certi, sia per il testo che per la musica, come -per fare l’esempio più noto- *Vola vola vola*, di Luigi Dommarco e Guido Albanese. Giannangeli<sup>26</sup>, sulla scorta di Piovano<sup>27</sup>, ci fornisce anche una sorta di data di nascita della canzone d’autore abruzzese, il lunedì in Albis del 1888, quando a Francavilla venne eseguita *Se na scingiate te putesse dà*, di Tommaso Bruni, musicata da Francesco Paolo Tosti.

Strutturalmente, la caratteristica è la presenza pressoché generalizzata di un ritornello vero e proprio, da cui molto raramente gli autori prescindono, introducendo talora anche un elemento di transizione tra la strofe e il ritornello stesso, il cosiddetto “ponte” (o “coda”), come in *Dindo’ di*

---

<sup>25</sup> Giannangeli O., *Dal canto popolare alla canzone abruzzese d’autore*, op. cit., p.168.

<sup>26</sup> Giannangeli O., *Dal canto popolare alla canzone abruzzese d’autore*, op. cit., p. 175.

<sup>27</sup> Piovano A., *Storia del canto popolare abruzzese*, Emblema, Pescara, 1968.

Cesare De Titta, in *Chi v`à... chi v`è...* di Evandro Marcolongo, o in *Addie, addie muntagne* di Ottaviano Giannangeli, anch'essa musicata, come le due precedenti, da Antonio di Jorio:

Mo stenghe assai luntane da ssa terre  
che m'ha allattate d'arie e ciele blù,  
ma tenghe nu sapore tra le labbre  
che da lendanne ns'è scriate chiù...

Vulesse remenì, muntagne care,  
ma è troppe amare po' lu ripartì...

Addie, addie muntagne,  
de neve mmaculate,  
addie, addie, Maielle!  
Gransasse belle, addie!  
Ah, quanta nustalgie  
luntane aja pruvà!...

Per quanto attiene al contenuto, gli autori si fanno interpreti di una “popolarità” molto filtrata, e per certi aspetti di una “regionalità” che è in piena sintonia con la poesia dialettale del primo Novecento (Pasolini ha parlato di «mistica regionale»), dando vita a quelle che potremmo definire, all'ingrosso, *canzoni abruzzesi popolareggianti*. Si legga quanto scriveva Alessandro Dommarco, poeta dialettale di vaglia e figlio di Luigi Dommarco, parlando dell'“abruzzesità” dei “canti” del maestro Guido Albanese: «Così intimamente nostri, così addolciti da antiche patine di colori e di clima, così collettivi per rappresentazione di ambienti ed aspirazioni e sentimenti, da sembrare anonimi, tornati di lontano, addirittura ancestrali». E continuava ricordando come *Vola vola vola* fosse stata in qualche occasione ritenuta, «anche in un'epoca come questa, in cui tutto è registrato e descritto, (...) opera di trascrizione anziché di creazione»<sup>28</sup>.

Un ruolo importante per la nascita e la diffusione di queste canzoni riveste la Maggiolata di Ortona, che venne organizzata per la prima volta nel 1920 con il nome di “Piedigrotta abruzzese”, in omaggio alla più famosa kermesse partenopea, grazie a Guido Albanese, Antonio di Jorio, Evandro Marcolongo, Gildo Ricci. In quella prima edizione vennero eseguite nove canzoni di Cesare de Titta. Da allora, le migliori canzoni abruzzesi sono passate da Ortona. Esigenze di spazio

---

<sup>28</sup> Dommarco A., *Ricordo di Guido*, in *Ortona -7 agosto 1966*, libretto della XXVI Maggiolata Abruzzese, Ortona, 1966.

mi impongono purtroppo di limitarmi a qualche titolo: le già citate *Vola vola vola* e *Dindò*, *Lucenacappelle* di Sigismondi-Gargarella, *Amore che se ne va* (*Come 'na vena d'ore*, per intenderci) di Illuminati-Di Jorio, *Lu piante de le fòjje* e *L'acquabbelle* di Cesare De Titta e Guido Albanese. A diverse edizioni della Maggiolata ortonese ha preso parte, con i suoi testi, anche Ottaviano Giannangeli, che ha diretto tra l'altro per molti anni il coro di Raiano: ricordiamo, tra le altre canzoni presentate alla Maggiolata, *Addie, addie muntagne* e *E passe l'anne e passe...* .

2.4. Fanno discorso a parte le *canzoni in dialetto abruzzese* che non si pongono l'obbiettivo dell'adesione alla "tradizione", né regionale né locale, e men che meno l'obbiettivo della ricerca della popolarità. Canzoni d'autore tout court, come i brani di *Serenata fuori stagione*<sup>29</sup> dei DisCanto<sup>30</sup>, che sono testi poetici di Vittorio Monaco musicati da Michele Avolio, e che hanno come sfondo, in questo caso, Pettorano, ma che potrebbero utilmente attagliarsi, mutato il dialetto, ad un qualsiasi altro paese dell'entroterra abruzzese o -che so- lucano che sia stato soggetto a forti movimenti migratori in uscita.

Parlare in questa sede delle Monaco-Avolio ci porterebbe largamente fuori tempo massimo<sup>31</sup>. Monaco è uno dei più convincenti poeti dialettali abruzzesi del secondo Novecento, e la qualità della sua poesia non ne consente una trattazione interstiziale. Dal canto loro, i DisCanto sono un gruppo di assoluto rilievo nel panorama della canzone abruzzese, e non si può parlare in modo superficiale o impressionistico del loro pluridecennale lavoro di ricerca, ricostruzione e rielaborazione, che ha coniugato la filologia con la «rimozione di quella patina archeologica che offusca spesso operazioni del genere», come scriveva Eugenio Bennato parlando delle *Villanelle popolareshche del '500* eseguite da Teresa De Sio. Per queste ragioni si rimanda -senza altro

---

<sup>29</sup> Il cd *Serenata fuori stagione* è stato inciso nel 2005 dai DisCanto, con testi di Vittorio Monaco e Marco Del Prete e musiche di Michele Avolio.

<sup>30</sup> Dei DisCanto fanno parte, oltre a Michele Avolio, Massimo Pacella, Sara Ciancone, Germana Rossi e Antonello Di Matteo.

<sup>31</sup> Si leggano Del Prete M., *L'abbraccio di Ulisse*, e Avolio M., *Radici e vibrazioni*, in Del Prete M. (a cura di), *Serenate fuori stagione. Le canzoni pettoranesi di Zanna*, Pettorano sul Gizio, 2005.

aggiungere- all'ascolto, che consentirà di apprezzare direttamente lo spessore dei testi di Monaco e la grande qualità del lavoro di Michele Avolio e dei DisCanto<sup>32</sup>.

2.5. Quindi, tornando a noi e riassumendo: canti popolari, canzoni popolari abruzzesi, canzoni d'autore popolareggianti, canzoni in dialetto abruzzese svincolate dalla tradizione. È una linea di svolgimento corretta, ma che abbisogna di qualche avvertenza. Anzitutto, la "popolarità" e la "regionalità", come è ovvio, non vanno affatto a braccetto. I canti popolari, per la loro origine e per la loro circolazione, sono spesso almeno panmeridionali, e comunque meno marcati in senso regionale delle canzoni d'autore. Soprattutto, tra le canzoni popolari e quelle che definiamo -per larghe approssimazioni- "popolareggianti" non può essere assunta come principale o addirittura come unica discriminante l'opposizione anonimato/autorialità. Intanto, e a ben riflettere, si potrebbe dire molto semplicemente che anche nelle canzoni popolari qualche mano d'autore nell'elaborazione ci deve essere stata. E comunque, al di là del discorso sull'anonimato e sull'autorialità, vanno necessariamente individuati e approfonditi tratti distintivi meno estrinseci e più pregnanti. In questo caso specifico, da un primo sguardo d'insieme, mi pare di poter ipotizzare che la canzone d'autore abruzzese del Novecento attinga al patrimonio del canto popolare -nei testi, e anche nelle melodie<sup>33</sup>-, ma lo elabori artisticamente filtrando -come si è detto- quella materialità che caratterizzava il canto e la canzone popolare, anche d'amore. Naturalmente si tratta di una prima impressione che attende verifiche e conferme dallo spoglio accurato e sistematico dei testi.

3.1. Fatta questa premessa storico-metodologica, e tornando a Pettorano, cerchiamo di capire in che senso e entro quali limiti si può parlare, per le nostre canzoni, di "popolarità" e di "tradizione". Rileggo quello che ebbi modo di scrivere nel 1996 in *Testo e contesto*, sollecitato dal fatto che da qualche parte si ipotizzava che le Serenate degli ultimi anni segnassero uno scarto rispetto ad una presunta e non meglio precisata popolarità delle Serenate della prima metà del

---

<sup>32</sup> [Al Convegno sarebbe seguito, infatti, un concerto dei DisCanto. (n.d.c.)].

<sup>33</sup> *Vola vola vola* non fu premiata ad un concorso che si tenne a Lanciano nel 1922, perché nelle prime note era troppo simile a *Tutte le funtanelle*.

secolo: se per popolare si intende prodotto dal popolo -scrivevo-, allora «la Serenata, nella forma che ha assunto dopo il 1924, popolare non lo è mai stata. [...] Se invece per popolare si intende [estensivamente] qualcosa che sia ampiamente partecipata dal popolo, che il popolo sente sua, allora la Serenata di Capodanno, anche quella d'autore, quella posteriore al 1924, nasce [...] popolare. Chi compone la canzone mette cioè la sua sapienza tecnica di facitore di versi (o di musica) al servizio di una collettività che lo delega, per dir così, a rappresentarla, a darle voce. A questo punto, un prodotto non popolare -in senso stretto- diventa popolare per la sua circolazione». E facevo, a seguire, in ossequio al titolo del saggio, una breve ricognizione per dimostrare come il contesto influisse, nei diversi periodi, sul grado di circolazione e dunque sul tasso di popolarità raggiunto dalla canzone. Ecco, è in questo senso -e solo in questo senso- che la canzone pettoranese della prima metà del secolo, e diciamo pure fino ai primi anni Sessanta, è più popolare rispetto a quella che verrà dopo. È senza dubbio un aspetto importante, quello che Giannangeli definisce «il viaggio della ricezione, della “risorgenza” e dell'esito del prodotto di un individuo geniale sulla massa che lo rievoca, lo adotta e lo ricanta»<sup>34</sup>.

3.2. Ovviamente non è tutto. Ettore Montanaro, che raccoglie in due volumi, nel 1924 e nel 1927, i *Canti della terra d'Abruzzo*, e musica testi di Luigi Dommarco e di De Titta, al podestà di Ortona che gli chiede di partecipare alla *Maggiolata* del 1928, risponde senza troppi giri di parole che vi parteciperà solo se ne sarà garantita la fedeltà all'«arte canora popolare» abruzzese<sup>35</sup>.

Vediamo allora cosa succede a Pettorano con la Serenata di Capodanno, dal 1924 in poi, e in quale direzione si muovono gli autori. Della serenata formulare di questua resta poco quanto nulla. Si guarda al modello della canzone napoletana, come è stato sottolineato da Vittorio Monaco<sup>36</sup>, e - in qualche misura- alla canzone abruzzese d'autore. Se ne hanno riscontri nella già citata *Chitarrata malandrina* di Pasquale Carrara, con quell'incipit, *Iù ciéle è cchiuse e cchiusa è la mentagna*, che riprende il primo verso de *Lu piante de le fòjje* di Cesare De Titta, modificando soltanto l'articolo

---

<sup>34</sup> Giannangeli O., *Canti popolari tuttora resistenti presso le formazioni corali abruzzesi*, op. cit., p.70.

<sup>35</sup> Cfr. ancora Giannangeli O., *Canti popolari tuttora resistenti presso le formazioni corali abruzzesi*, op. cit., p.73.

<sup>36</sup> Cfr. Monaco V., *Forme e significato della canzone pettoranese*, in Setta S.-Monaco V. (a cura di) *Le canzoni di Pettorano*, op. cit., p.9-10.

iniziale, *lu*, che viene mutato in *iu* con la velarizzazione tipica del pettoranese, e *mntagna* in *mentagna*. Chi conosce De Titta e le sue posizioni sulla resa grafica del dialetto, riportate nell'introduzione al vocabolario del Bielli<sup>37</sup> e in *Terra d'Ore*<sup>38</sup>, noterà come Carrara riprenda pedissequamente, in quel primo verso, perfino i raddoppiamenti fonosintattici del poeta di Sant'Eusanio, che non troveremo più nel resto della *Chitarrata*. O meglio, se si esclude il raddoppiamento della *b* di *bbieje* al verso 6, che potrebbe prescindere dalla catena fonosintattica, ne ritroveremo solo uno<sup>39</sup> nel quarto verso della seconda ottava, *che sse more*: ma, guarda caso, anche i primi quattro versi di questa ottava sono prelevati di peso, con i debiti adeguamenti, dalla canzone di De Titta. Si legga Carrara:

Se sènte n'urchestrina pe' lle vie:  
iu cante ve resóna dènt'r'iu córe  
'mma nu salute allégre, 'mma 'n'addie  
a chèll'annata pazza che sse móre.

Si confrontino questi versi con i primi quattro dell'ultima strofa della canzone di De Titta:

Le fòjje fa nu piante pe' la vie,  
e lu cant'aresòne entr'a lu core  
gne nu salut'afflitte, gne n'addie  
di tante cose bièlle che ssi more.

C'è dunque il richiamo esplicito alla canzone abruzzese. Anche se -e la cosa va evidenziata- siamo di fronte ad una ripresa parodica (o «imitazione ludica», se si vogliono utilizzare le categorie di Genette) della canzone detittiana. Il saluto 'afflitto' alle 'cose belle' che muoiono si ribalta in Carrara nel saluto 'allegro' all' 'annata pazza' che se ne va. E quindi si potrebbe dire che Carrara assume i segni, ma non lo spirito della canzone abruzzese.

3.3. E dunque di popolarità nel senso a cui alludeva Montanaro per la Serenata di Capodanno pettoranese probabilmente non si può parlare: non se ne può parlare nel 2006, ma non

---

<sup>37</sup> De Titta C., *Prefazione*, in Bielli D., *Vocabolario abruzzese*, Casa Tipogr. Editr. Nicola De Arcangelis, Casalbordino, 1930.

<sup>38</sup> De Titta C., *Terra d'oro*, Carabba, Lanciano, 1925.

<sup>39</sup> Orsini 1996 per la verità riporta nel testo anche *pe' lle vie* (v.9), ma la versione priva di raddoppiamento fonosintattico dell'edizione del 1982 non è segnalata tra le varianti, per cui potrebbe trattarsi di un errore di stampa, visto e considerato -tra l'altro- che in De Titta l'articolo determinativo dopo *pe'* non raddoppia.

se ne può parlare neanche nel 1924. Negli anni Venti e Trenta si crea un prodotto nuovo, e si gettano le basi di una nuova “tradizione” municipale a venire.

Paradossalmente, da questo punto di vista, sono più “tradizionali” le canzoni della seconda metà del secolo. Chiarisco il concetto. Carrara e Setta, nel 1924, nella continuità di una tradizione antropologico-culturale, studiano a tavolino un prodotto che è invece di rottura rispetto ai canti fino ad allora in auge. Tradizione consolidata, prodotto nuovo: la miscela funziona, e diventa immediatamente partecipata dal popolo.

Fra suoni e canti la notte scende  
mentre di speme ogni cuor s'accende.

L'Anno canuto or se ne va,  
ed il Novello che apporterà?

Così si canta a Pettorano nel 1929. Fatta salva la strutturazione in distici (in questo caso di doppi quinari con un anisosillabismo minimo), la canzone di popolare non ha molto. Come niente di popolare ha l'incipit della Serenata del 1931, con le sue risonanze vagamente ungarettiane:

Risuona per le strade la canzone:  
l'Albero dell'annata si dispoglia,  
la notte incerta sta come una foglia  
rimasta sola a fine di stagione.

Non è da meno l'altra quartina della stessa canzone:

Domani a un nuovo aspetto della vita,  
si affaccia la natura ridestata;  
l'anima umana, al suo vigor ridata,  
ride del nuovo riso, intenerita.

La serie *RIDestata*, *RIData*, *RIDe*, *inteneRITa* e la figura etimologica *ride del nuovo riso* ne fanno quanto di più letterario si sia mai letto e sentito in un secolo di Serenate<sup>40</sup>.

Anche a livello di selezione lessicale, siamo spesso nel raffinato. Pasquale Orsini recupera dal volantino d'epoca un termine, *concento*<sup>41</sup>, nella Serenata del 1952 di Giuseppe Monaco<sup>42</sup> e

---

<sup>40</sup> Cfr. Del Prete M., *Tra la lingua e la poesia*, in AA.VV., *Pettorano arte e storia*, op. cit., p. 55, e Del Prete M., *Testo e contesto*, in AA.VV., *Capodanni d'Abruzzo vol. I*, op. cit., p. 161.

<sup>41</sup> Orsini P., *Prefazione*, in AA.VV., *Capodanni d'Abruzzo vol. I*, op. cit., p.43.

Silvio Setta, che deriva da *cum cantus* e significa «armonia risultante dal suono concorde di più voci o strumenti, o da un sapiente e suggestivo accordo eseguito su un solo strumento»<sup>43</sup>: termine che era stato forse paretimologicamente reinterpretato, o -come ritengo e come è presumibile- volontariamente variato in *concerto*.

3.4. Con il passare degli anni, anche per la naturale limitatezza contestuale di un evento che si ripete<sup>44</sup>, si assiste nei testi alla ricorsività di una costellazione di segni che si cristallizza. Le *aure gelide*, le *gaie note* e il *gaio ritornel*, l'«alba nuova», gli explicit nel segno della «felicità»<sup>45</sup> vengono richiamate, in un gioco di rimandi, nelle Serenate che si susseguono, e diventano parole-simbolo di una precisa volontà di adesione anche formale alla tradizione paraletteraria che si va costituendo. Una volontà che prende via via più coscienza, e con le Serenate di chi vi parla arriva all'inserito, al centone e al mericentone interpolato:

Va' serenata va' e quanta malia,  
iù cante te resóna dènt'r'au córe.  
Scénde la néve e siènte ch'armunie,  
'na quatralèlla canta amóre amóre  
(/ notte d'incanto e cantico d'amore).

Laddove questa adesione al modello non si riduca ad un fatto episodico e meramente formale, ma sia anche un'adesione al senso profondo che la collettività conferisce all'evento e al prodotto che vi si collega, avrebbe preso corpo, in qualche misura, in un certo senso e con le dovute cautele terminologiche, una canzone «tradizionale», e se vogliamo per certi aspetti «popolare», sia pure circoscritta all'ambito del municipio.

3.5. C'è un filo rosso, dunque, che attraversa e lega tutte queste canzoni, e che è dato -da un punto di vista formale- da una ricorsività di lemmi e di sintagmi che non è solo un recupero a lunga

---

<sup>42</sup> Giuseppe Monaco, fratello maggiore di Vittorio, è stato l'autore di numerose Serenate di Capodanno, tra cui la Serenata per antonomasia, bellissima, *Scende la neve*, musicata da Setta), ed è stato il principale artefice della ripresa della tradizione, negli anni Settanta.

<sup>43</sup> Cfr. Devoto G. - Oli, sotto la voce *concerto*.

<sup>44</sup> Per quante variazioni sul tema ci si possa inventare, si tratta pur sempre di una canzone augurale, cantata di notte, a gennaio, in un paese di montagna: da queste coordinate non si sfugge.

<sup>45</sup> Cfr. Del Prete M., *Testo e contesto*, in AA.VV., *Capodanni d'Abruzzo vol. I*, op. cit., pp.175-179.



gittata. Basta un abbrivio indovinato per assistere immediatamente ad adesioni lessicali e sintagmatiche puntuali.

*E corre e scorre sulle vecchie scale  
dolce di mosto e miele una canzone,*

attaccava la Del Prete-Avolio del 1993. Nel 1997 Vittorio Monaco, in una delle più belle Serenate di Capodanno, *Aria de tièmpo fèrme*, riprende il sintagma, ne inverte i termini e scrive:

*'mma l'acqua de iù Gézie,  
che scòrre e còrre au mare  
e rèsta adònda sta.*

E Michele Ciccolella, che questa Serenata aveva ben musicato, scrive a sua volta in *Nòtte mellenaria* del 2000:

*Iù tièmpo còrre e scòrre e nen se fèrma.*

*Corre e scorre* la canzone nel 1993, *scorre e corre* l'acqua del Gizio nel 1997, e *corre e scorre* il tempo altri tre anni dopo. Troppi e troppo ravvicinati "scorrimenti" per essere frutto del caso. C'è invece la ripresa consapevole di un sintagma che è precisa volontà di certificare l'allargamento della costellazione segnica della canzone di Capodanno e di far sì che l'escursione lessicale-metaforica venga immediatamente sdoganata dalla condivisione, e venga dunque, in un certo senso, "tradizionalizzata".

È appena il caso di aggiungere che questa sorta di messa in circolo non resta confinata alle canzoni di Capodanno. E per esempio nella Serenata del 2006, *Buonafortuna*, l'autore si riprende gli interessi del prestito sintagmatico di cui si è appena detto, e fa propria una tematica, quella del *vento* centrifugatore di sogni e di amici, che è una componente importante -si licet parva...- della produzione poetica di Vittorio Monaco. La canzone dunque non solo diventa un macrosegno, ma chiama a collaborazione e coinvolge anche le esperienze contigue e più nobili della poesia in senso stretto.

3.6. Un prodotto particolare, dunque, la Serenata di Capodanno pettoranese, e difficilmente etichettabile. Popolare e aristocratica, tradizionale e innovativa. Di sicuro, una canzone "leggera":

di quella leggerezza di cui parlava Italo Calvino nelle *Lezioni americane*<sup>46</sup>, e che annoverava tra i valori letterari da conservare nel millennio a venire. I riscontri testuali sono straordinariamente significativi. Calvino cita Cavalcanti che si rivolge alla ballata che sta scrivendo e le dice *Va tu, leggera e piana*, e con grande frequenza l'autore della Serenata alla Serenata si rivolge con esortazioni analoghe: *Va, serenata va!*; *Va' nell'algida notte, o mia canzone*; *Vola, canzone, vola!*; *Va serenata va e lasciati andare*; *Vola luntane, o serenata, vola!*; e si potrebbe continuare. Calvino cita ancora Cavalcanti per il verso *e bianca neve scender senza venti*, ripreso da Dante nel XIV canto dell'*Inferno* (*come di neve in alpe senza vento*), e nelle Serenate troviamo *Scende la neve pian pian, Fiocca la neve placida - lenta e leggera viene*, e così via.

E se è vero che la leggerezza calviniana è un valore letterario che si incontra con la prospettiva esistenziale e con i «dispositivi antropologici»<sup>47</sup>, allora noi possiamo davvero considerare la nostra Serenata come un valore da conservare in questo millennio, e -per dirla con Montale, opportunamente citato da Calvino- come una *traccia madreperlacea di lumaca* capace di guidarci nei percorsi complessi, tortuosi e spesso labirintici della modernità<sup>48</sup>.

4.1. Un accenno alle canzoni pettoranesi diverse dalla Serenata, su cui in verità si è lavorato di meno. Sono state pubblicate nei due volumi dell' '82 e dell' '88 più volte citati, ma ci si dovrà tornare su per sanare degli errori di attribuzione. Incrociando le prove testimoniali nel frattempo raccolte con i necessari riscontri stilistico-linguistici, si dovrà provvedere a stabilire l'esatta paternità di alcune canzoni.

Canzoni che sono state riproposte, negli anni Settanta e Ottanta, dal Coro Gizio, organizzato e diretto da un altro personaggio fondamentale per il recupero della canzone pettoranese, e cioè

---

<sup>46</sup> Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio.*, Garzanti, Milano, 1988. Si tratta di un ciclo di sei conferenze che Calvino avrebbe dovuto tenere all'Università di Harvard.

<sup>47</sup> Calvino I., *Lezioni americane*, op. cit., p.28.

<sup>48</sup> *Filo di perle in questo labirinto / di stelle e strisce e di modernità*, recitava un po' provocatoriamente la Serenata del 1992, sicuramente la più "trasgressiva" tra le Serenate di Capodanno, che è stata penalizzata da un incontro non particolarmente felice del testo con la musica.

Michele Ciccolella, animatore per molti anni anche del Concertino di Capodanno, ed apprezzato autore egli stesso di testi e musiche.

Molte di queste canzoni sono di tipo municipalistico, con la descrizione idillica dei luoghi e l'esaltazione quasi promozionale dei prodotti tipici, come *La pezzella* di Trilli, o anche *La pulenta*, *Pulenta carvunara* e *A Pettrane* (*'Ntorne a sta piazza ce sta na renghera*, per intenderci) di Pelini: con una maggiore finezza -ma l'opinione è naturalmente personale- di Pelini rispetto a Trilli, derivante dal fatto che in Pelini c'è qualche leggero ma significativo scarto rispetto alla descrizione pura delle canzoni di Trilli, che presentano peraltro una strutturazione per certi aspetti più "popolareggiante".

Tra file fute fute de vellane,  
mèntre che ciòrce i pènne, a córe a córe,  
na quatralèlla canta "Amóre, amóre..."  
e l'acqua passa... passa... e va luntane.

Bastano a Pelini questi ultimi due versi per marcare una differenza qualitativa: *na quatralèlla canta "Amóre, amóre..."* richiama sapientemente stilemi popolari, e non è un caso che, in questa funzione, sia stata trasportata di peso nel ritornello della Serenata del 1992; e poi l'altro verso, *e l'acqua passa... passa... e va luntane*, che risulta stereotipato se considerato in sé, ma viene nobilitato dalla contiguità con il verso precedente.

Le canzoni più interessanti, a Pettorano, le ha scritte però Pasquale Carrara, autore di testi di ottima fattura, di cui si è dato qualche saggio parlando delle Serenate di Capodanno.

Nu jórne te 'ncuntrètte alla funtana.  
tenèva sèite e tu me déste a bére:  
me déste a bére che' nna cònce d'óre  
nu sórse d'acqua màggeca d'amóre.

È la quartina iniziale di una canzone che a Pettorano è conosciutissima, *Iù prime amóre*, di Pasquale Carrara e Silvio Setta. Si noti come l'incipit richiami un topos, quello della fontana come luogo di incontro amoroso materiale ed insieme simbolico, che è della poesia, ma anche del canto popolare e della canzone, popolare e non. Abbiamo citato in precedenza il distico riportato da Bruni

(*Quesct'è la funtarella di l'amore, / Viate chi va l'acqua a pijare*); abbiamo citato *Tutte le fontanelle*; altro esempio, il “duettino” di Giulio Sigismondi, *A la fontane*, per la musica di Arturo De Cecco, del 1923:

O bella giuvenette  
che vī da la fontane,  
'mbujete nu puchette  
fatte na carità.

A cquante mi fi' veve  
nu sorse d'acqua fresche,  
sta sete mi ci leve  
che mi fa scalemà'.

Spostandoci a Napoli, mi viene in mente -pescando un po' a caso nella memoria- *Funtana a ll'ombra*, del 1912:

Sta fontanella  
ca mena 'a tantu tiempe l'acqua chiara,

con la fontana che è il luogo materiale e insieme simbolico in cui diverse generazioni di innamorati si incontrano<sup>49</sup>. E venendo ad anni più recenti, c'è un riscontro interessante anche in una canzone di Carlo D'Angiò, che insieme ad Eugenio Bennato diede vita al gruppo *Musicanova* e ad un'operazione di recupero e rielaborazione del “popolare”, con testi da cui spesso veniva fuori una sorta di dialetto su base napoletana ma denso di interferenze di altri dialetti meridionali. In uno di questi testi, *M'è venuta 'na voglia*, del 1981, si legge:

E pe vence la sete de stu cori  
a la fontanella che porta ammori  
ce voglio turna'.

Ma si potrebbe continuare.

4.2. Abbiamo accennato in precedenza all'emigrazione. Sul tema non possono non cimentarsi anche gli autori pettoranesi. Ancora Carrara, nell'ultima strofa di *Barchetta 'nciale*, del

---

<sup>49</sup> La canzone è di Giovanni Gaeta, meglio conosciuto come E.A.Mario, autore di diverse tammurriate, tra cui la famosa *Tammurriata nera*, di una delle più suggestive canzoni sull'emigrazione, e cioè *Santa Lucia luntana*, e autore di quell'*Inno al Piave* che sarebbe potuto diventare -a quanto si dice- il nostro inno nazionale, se non fosse sopravvenuta una divergenza tra E.A.Mario e De Gasperi. Pare infatti che De Gasperi avesse chiesto a E.A.Mario di scrivere l'inno della Democrazia Cristiana, e E.A.Mario gli avesse risposto di non essere portato a comporre su commissione: cosa che avrebbe infastidito De Gasperi, e che avrebbe portato al deppennamento dell'*Inno al Piave* dall'elenco dei possibili inni nazionali.

1927, che è una “partenza” cantata al chiaro di luna, in cui il protagonista sembra quasi rimboccare amorevolmente le coperte al paese che sta lasciando:

Addia pe' ssèmpe, addia, Pettrane mia!  
Dórme cuntiènte sòtt'a ssu chiaróre...  
I' me ne vajje, ca putria ssa luce  
e ssa scentélla renfiammamme u córe!

Ma c'è un'altro canto di partenza, relativamente più recente perché risale agli anni Cinquanta, ed è *Pettrane mia*, musicato da Setta su testo di Giuseppe Monaco:

Iù sóle se nasconne chiane chiane  
e 'ndóra le mentagne appéna appéna:  
l'Ave Mmaria sóna la campana...  
Oh, quanta poesia – e quanta péna!

Addie, addie, mentagne care...  
Partì luntane, quant'è amare  
pe' cchi c'è nate e ce sènte amóre:  
a dérve addie, se spèzza iù córe.  
Pettrane bièjje, nen t'abbandóne!,  
iù córe mia, a tì i dóne...  
Oh, quant'azzórre, quanta malia!  
I' nen te scòrde, Pettrane mia.

Con un addio, stavolta, crepuscolare, e con un incipit di ritornello che richiama inevitabilmente alla memoria quello della già citata *Addie, addie muntagne* di Ottaviano Giannangeli, del 1971.

Su questa canzone di Giuseppe Monaco, popolare a Pettorano almeno quanto *Scende la neve* e *Iù prime amóre*, rileggo quanto scriveva il fratello, Vittorio, in *Forme e significato della canzone pettoranese*: «Le parole sono semplici e lineari, a tratti intense; la musica, calda. È il canto di chi si allontana per sempre dalla terra dei padri e dell'infanzia, sradicato da una violenza che non ha volto, ma che non è per questo meno drammatica e crudele: la violenza della storia. Ma in quanto ispirata alla bellezza e all'amore del paese, *Pettrane mia* è anche la canzone di tutti i pettoranesi: di chi è partito e di chi è rimasto; una specie di carta di identità speciale o di appartenenza etnica»<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Monaco V., *Forme e significato della canzone pettoranese*, op. cit., p.13-14.

È anche una canzone, questa, a cui sono personalmente molto legato, perché era quella che sentivo cantare più spesso da mia nonna quando ero bambino. Ed è una canzone che da allora non ho più scordato, insieme all'altra che mi cantava quando mi metteva a letto: la *Ninna nanna pettoranese*<sup>51</sup>, incisa dai DisCanto nel cd *Dindirindella: Balla balla pecurèjje / ca iù lupe nen ce stà. / Se n'é ite a Ròcca Pia / pe' lla néve nen pó passà....* E *Balla balla pecurèjje* è stata anche la prima canzone che ho cantato accanto alla culla di mio figlio. Mi piace pensare che anche lui, un giorno, la ricanterà a suo figlio: da piccolo, per farlo addormentare; da grande, per tenerlo sveglio.

---

<sup>51</sup> Che poi strettamente pettoranese non dovrebbe essere, visto che Tommaso Bruni ne riporta, con varianti, alcuni versi tra i *Giuochi fanciulleschi e loro canti*, nei *Canti popolari abruzzesi* (op. cit. ).