

Musiche popolari e paesaggi abruzzesi nelle *Novelle dannunziane*

Lara Sonja Uras

(Docente di Storia della Musica presso il Conservatorio di Sassari)

Abstract Through his *Novelle* d'Annunzio offers his readers important examples of popular musical traditions from his native land; it is a profane, paraliturgic and extraliturgic music. It is a music of oral tradition that, by its very nature, is always liable to be altered, and was listened to but also practised by the poet in his youth; he manipulated it, partly transformed it and then fixed it, according to an exotic interpretation, in the abstract time of a myth. At a time when, in Italy, ethno-phonetic studies were virtually non-existent, d'Annunzio manages to safeguard an important musical heritage by crystallising it in his literary work. In the *Novelle* music is immersed in an architectural and natural landscape that is already rich in diffused sounds and both vocal and instrumental performance, with their specific techniques, are expertly outlined.

Keywords Gabriele d'Annunzio. Abruzzo. Folk Music. Ethnomusicology.

In un'epoca in cui il bisogno di riscoprire e conservare il passato è anche conseguenza del gusto di una società conquistatrice di luoghi 'altri', il giovanissimo d'Annunzio trasforma un'apparente condizione di inferiorità, data dalle sue origini, in una qualità identitaria. Offre così ai propri lettori le tradizioni popolari della sua terra intensificandone l'arcaicità fino a calarle nel mito, come prodotto della stirpe a cui deve e sente di appartenere. L'operazione avviene all'insegna dell'esotismo, cioè di un apprezzamento in nessun caso innocente, nel quale l'oggetto e i soggetti di interesse vengono utilizzati in un processo creativo di manipolazione-trasformazione che li porta a essere comodamente adattabili a varie esigenze intellettuali.

A cavallo dei due secoli la riscoperta del popolo, in questo caso dei 'rudi' e 'arcaici' contadini e pastori abruzzesi, ha forti implicazioni ideologiche e proprio l'esotismo, interessato solo ad alcune categorie sociali, garantisce una parte della società nei confronti del nascente movimento operaio, meno controllabile, più aggiornato e dunque meno ingenuo. D'Annunzio, infatti, non si preoccupa dell'emancipazione dei popolani d'Abruzzo dalla marginalità in cui si trovano e, accettandone la condizione, li descrive e raffigura immutabili e quindi mitici come il paesaggio nel quale sono calati.

Proprio la musica di tradizione orale funge quasi da via maestra nel percorso identitario dannunziano. Questo repertorio non immutabile ma anzi sempre suscettibile di rinnovamenti, ascoltato, in certi casi praticato e ricordato dal poeta a partire dalle *Novelle* abruzzesi, nell'interpreta-

zione esotica dannunziana non può che essere manipolato, trasformato e di seguito fissato in un tempo astratto. Nel suo interesse di folclorista di fine Ottocento d'Annunzio non denuncia la pericolosa disgregazione e l'imminente disfacimento a cui vanno incontro le tradizioni musicali alle quali si accosta, anche perché essendo in quegli anni gli studi etnofonici pressoché nulli, l'unica possibilità di salvaguardarli è quella di cristallizzarli nella pagina letteraria: pagina che tuttavia può solo descriverne ma non restituirne la concretezza sonora. Ecco allora proprio la descrizione di suoni immersi nel paesaggio e il paesaggio farsi sonoro quasi ad amplificare ciò che si può solo intuire. D'Annunzio 'incastona' la musica, vocale e strumentale, tra ben definiti 'preludi' e 'postludi' paesaggistici fatti di valli, di monti, di acque che risuonano anch'esse di suoni naturali e in questa trama sonora riesce a cogliere le attinenze fra 'temi' ripetuti a distanza, dando vita a complesse simmetrie che contemplan effetti d'eco, ad esempio tra suoni naturali e suoni artificiali.

Collocandosi a una distanza storica sufficiente per poter osservare senza rischiare di esserne 'imbarbarito', d'Annunzio si fa testimone delle pratiche musicali e della vita locale del popolo; vestendo i panni di 'viaggiatore' nella sua stessa terra ha modo di accedere alle fonti vive del mondo agro-pastorale.

La raccolta di novelle *Terra vergine* esce nel 1882, nello stesso anno in cui il poeta intraprende un viaggio in Sardegna insieme a Edoardo Scarfoglio e Cesare Pascarella come inviato del «Capitan Fracassa» e della «Cronaca Bizantina» (Uras 2005-2006). Anche nel contesto sardo la musica e il paesaggio locali sono al centro della sua 'indagine' letteraria; interesse questo che avrà notevole ripercussione nella tragedia del 1906 *Più che l'amore* in cui compariranno numerosissimi riferimenti musicali all'isola e in cui il servo sardo del protagonista è suonatore di «*lionedda*»: «Ti ricordi – dice Brando – quando ascoltavamo il vento d'agosto che portava gli stormi rossi allo stagno di Cabras?» (d'Annunzio 1940, 195). Pure qui, come in alcuni casi per le *Novelle abruzzesi*, molti riferimenti sono tratti da letture o da indicazioni fornitegli da storici locali, ma molto proviene anche da ricordi di viaggio. Tra gli studiosi abruzzesi Gennaro Finamore, con una sua raccolta di canti, fornisce importanti informazioni a d'Annunzio.¹ Il folclorista nel *Proemio a Canti popolari abruzzesi* del suo *Vocabolario dell'uso abruzzese* spiega che

1 Anche Giannangeli sottolinea che in d'Annunzio la riproposta di canti popolari non deriva sempre da fonti indirette e libresche (Giannangeli 1986, 125). Al riguardo si veda il precoce interesse folclorico dimostrato dal poeta in una lettera a Elda Zucconi del 21 luglio 1881: «Mi dici che a Settembre vorrai che io ti canti una Canzone abruzzese, se no... Non te la canterò perché non ho voce da cantare; le studio sì, ma da me, e le studio dirò quasi analiticamente e fisiologicamente perché di ognuno io farò una *figurina*. Quelle canzoni lì bisogna sentirle cantare in coro dalle donne in lontananza: sono una meraviglia, sono le più belle canzoni popolari d'Italia. [...] Forse te le manderò: sono state raccolte da Tosti, le principali, in un bel volumetto edito dalla Ricordi» (d'Annunzio 1992³, 849n). Si veda anche Tortoreto 2003.

Canzóna è il nome generico de' nostri canti. *Stánzia* o *Strófa* il nome dell'ottava e della sestina. *Stanzióla* o *Strofétta*, della quartina e del distico. Per antonomasia, *Canzungina* il canto religioso. [...] Le canzoni a sfogo di corrucchio portano il nome di Sospetti (*Suspètte*). (Finamore 1880, 267)

Nelle *Novelle* d'Annunzio usa alcuni di questi termini che tuttavia non sempre derivano direttamente da Finamore; una dimostrazione è data da quanto egli scrive nel 1887 in un articolo in cui ricorda gli amici del cenacolo di Francavilla e si chiede se un giorno si ritroveranno tutti insieme a ricantare «in coro le canzoni contadine, le *stanzie*, le *stanziole*, le *partenze* ed i *sospetti*». Conclude l'articolo con il testo della canzone «Ji' me ne part'e mme ne vade vije» (d'Annunzio 1996, 875). Ciò sta a significare che d'Annunzio conosce molto bene il canto tradizionale abruzzese, avendolo anche praticato.

Tornando a *Più che l'amore*, risulta molto interessante la descrizione del carattere del servo, quando l'autore, introducendo la tragedia, racconta che in quell'isolano «persiste il tipo primordiale dell'uomo. Costui vive fuori d'ogni epoca e fuori d'ogni ordine sociale. Non è all'estremo ma all'origine della sua stirpe» (d'Annunzio 1940, 42). Il personaggio risulta quindi molto simile a quei tipi primordiali di contadini e pastori che nelle *novelle* d'Annunzio colloca all'origine della stirpe abruzzese, in un tempo astratto e immobile.

Nel 1903 riguardo alla *Figlia di Iorio* il poeta scriverà a Francesco Paolo Michetti che in essa l'azione «è fuori del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari» e che «le canzoni del popolo e del contado» gli hanno «dato i modi e gli accenti» (Giannangeli 1986, 119; Sansone 2008). Ogni «canzone popolare» per d'Annunzio (di seguito la *Figlia di Iorio* sarà da lui definita sempre «canzone popolare»), purché «vera», perché prodotto del popolo, porta in sé «una immagine di sogno che interpreta l'Apparenza». Le canzoni popolari si fanno così manifestazione della «melodia primordiale», «la più profonda parola su l'Essenza del mondo» che tuttavia è «modulata in diversi modi dall'istinto del popolo» (d'Annunzio 1977, 110). Qui il poeta rivelerà tuttavia quanto in realtà sia sempre stato consapevole della mutabilità dell'identità, quando riconoscerà un «istinto del popolo» che modula in «diversi modi» la «melodia primordiale» (110); quindi che la più semplice canzone popolare altro non è che una rappresentazione, un evento sonoro e mimico, che muta nel tempo, suscettibile di improvvisazioni e di interpretazioni, come tutta la musica di tradizione orale. Egli stesso affermerà di seguire la musica «col sentimento d'inventarla» (110), vestendo così proprio il ruolo di un cantore che rimodula una tradizione. Il repertorio orale, infatti, si reinventa su codici prestabiliti che come *nòmoi* permettono, come sottolinea Giannangeli, risemantizzazioni dei testi, contaminazioni e varianti (Giannangeli 1986,

122). Il *contrafactum*, ad esempio, si insinua in un repertorio e ne fluidifica i confini permettendo il passaggio dal sacro al profano e viceversa. Tuttavia lo stesso Giannangeli, rifacendosi alle analisi bartokiane (Bartók 1977), sostiene che mentre nella *Figlia di Iorio* a d'Annunzio si aprirà «la doppia possibilità di *citare* o di *ricreare l'atmosfera*, intervenendo con l'*invenzione*», nelle *Novelle* e nei romanzi egli si limita a citare «(in abruzzese) gli stornelli, *incastonandoli* (il verbo è bartokiano) tra preludi e postludi» che fungono da commenti; oppure «a descrivere e a tradurre in prosa il pianto funebre, a citare e commentare i canti sacri e rituali» (Giannangeli 1986, 129-30). Se tutto ciò è vero, tuttavia nelle *Novelle* vi è un utilizzo di riferimenti musicali a cui si dovrebbe guardare con molta attenzione proprio perché non si tratta di ricreazioni d'atmosfera, ma piuttosto di precisi riferimenti a testi e modalità vocali meritevoli di studi comparativi di natura scientifica e di approfondimenti etnomusicologici.

Manca invece a tutt'oggi un quadro chiaro della presenza della musica popolare negli scritti dannunziani, sia di quella profana che di quella extra e paraliturgica, così importante ad esempio proprio nelle *Novelle*. Ignazio Macchiarella ha sottolineato più volte, come già anticipato da Roberto Leydi, quanto tarda sia stata in Italia l'attenzione scientifica alle musiche devozionali extraliturgiche. Gli studi, fino a non molti anni fa, si sono concentrati solo su testi verbali che, ritenuti «sopravvivenze folkloriche» medievali, sono stati analizzati solo «per la forma e il contenuto poetico»; perfino negli studi di Paolo Toschi «praticamente non c'è alcun riferimento al fatto che i testi in discussione venissero cantati!» (Macchiarella 2003, 348). Eppure d'Annunzio, che ha assistito alle processioni religiose e ascoltato le «litanie» riuscendo a distinguere differenti pratiche vocali e associazioni di voci e strumenti e che ne ha lasciato ricordo nei suoi scritti, meriterebbe al riguardo studi approfonditi.²

Se la visione estetizzante dell'Abruzzo determina spesso negli scritti dannunziani il fatto che termini tecnici come 'melodia' o 'cantilena' siano utilizzati con svariati significati che vanno da 'intonazione' a 'ritmo', tuttavia d'Annunzio non è sempre vago. Non lo è nemmeno nelle *Novelle*, dove a volte sono specificate, al fianco di canti monodici, forme di polivocalità che sfoceranno ad esempio nel preciso ricordo della tecnica descritta nel *Trionfo della morte*: la *compagnia* che si dirige al santuario di Casalbordino intona un canto «dal ritmo lento e uniforme», *Evviva Maria!*,³ alternando responsorialmente due semicori sui due registri, maschile e femminile (d'Annunzio 1988, 843-4). La descrizione continua precisandosi meglio: il canto è «quasi sempre iniziato da una voce unica più possente» che, di-

2 Si veda come esempio l'esperienza riportata dal poeta nell'articolo «La vita al mare» del 1888 (d'Annunzio 1996, 1211-7).

3 Testo riportato per intero in Giancristofaro 1971, 118.

stinguendosi, predomina sulle altre. Nelle *Novelle* solo alcune particolarità risultano invece piuttosto indefinite e ciò porta facilmente a supporre che l'autore in esse abbia solo sperimentato, ponendo le basi per successive descrizioni più tecniche.

Immutabile e romanticamente genuina, la produzione musicale collettiva in d'Annunzio ammette tuttavia (così come è nella realtà delle manifestazioni sonore di tradizione orale) la creazione 'solitaria' del singolo che cantando diviene monumento vivente di quella stirpe a cui lo stesso poeta appartiene e dal cui «dèmone» è ossessionato. Nelle *Novelle* egli ama particolarmente il canto solistico di singoli personaggi (canto che il poeta fa emergere a volte anche in contesti polivocali). Giannangeli, in relazione al *Trionfo*, ma facendone una particolarità di tutti gli scritti dannunziani, parla di una «forte *sopranità* di una voce sul gruppo» (Giannangeli 1986). Un esempio è quello sopraccitato delle *compagnie* che si dirigono a Castelbordino (quando Giorgio Aurispa distingue una voce che emerge fra tutte), «chiara metafora di un misticismo più intenso, o, in un'ottica profana, e magari decadente, di una vocazione più decisa alla bellezza o all'imperio» (Giannangeli 1986, 125). Ma è lo stesso d'Annunzio a sottolineare che la voce, nell'intonare, può 'vincere' le altre e mantenersi

altissima e riconoscibile pur in mezzo all'onda piena per tutta la durata della strofe o del ritornello, significando una fede più impetuosa, un'anima singolare e dominatrice tra la folla indistinta. (d'Annunzio 1988, 844)

Se nella lettura estetizzante dannunziana tale voce appare come una particolare caratteristica del personaggio che canta, nella realtà bisogna considerare che la musica di tradizione orale del sud d'Italia si caratterizza proprio per gli aspetti solistici, oltreché per le diversioni canore di un 'solo' dal gruppo, per forme di eterofonia, per lo sviluppo melismatico e l'emissione a voce alta e forte.

Giannangeli accenna anche all'esistenza di un «*superfeminismo* canoro o estetizzante» (Giannangeli 1986, 125) e sottolinea come nelle opere abruzzesi il «canto popolare» sia gestito dalle donne (Giannangeli 1988, 61). Ciò è rilevabile anche nella novella «Terra vergine», in cui lo «stornello di garofani» è intonato da Fiora «a squarciagola» (tradizionale modalità esecutiva in cui la voce si 'laceri'), mentre la sua personalità musicale si impone sul paesaggio circostante, davanti alle «farnie gigantesche» entro cui il «vento della montagna» alita fungendo quasi da bordone al canto. In questa novella, ricchissima di musica, suoni e descrizioni paesaggistiche, si fa riferimento all'abbazia di San Clemente a Casauria dove, sotto le logge, una *compagnia* di pellegrini ciociari russa e dorme come «carname vivo» (d'Annunzio 1992³, 5-9). D'Annunzio nel 1892 dedicherà all'Abbazia un articolo dove rievocherà l'escursione, fonte dei ricordi, compiuta nel 1881 (nel *Trionfo della morte* lo scritto giornalistico fungerà da canovaccio

proprio al brano relativo a San Clemente). Nell'articolo, ma curiosamente non nella novella, l'autore renderà le strutture architettoniche rivelatrici di un ritmo segreto:

L'armonia composta da quelle linee diveniva più chiara e più pura; e a poco a poco da quel non mai veduto accordo audace d'archi a tutto sesto, d'archi acuti e d'archi a ferro di cavallo; e da quelle sagome e da quei fregi variissimi degli archivolti, dai rombi, dalle losanghe, dalle palme, dalle rosette ricorrenti, dai fogliami sinuosi, dai mostri simbolici, da tutte le particolarità dell'opera, andavasi rivelando per gli occhi al mio spirito l'unica assoluta legge ritmica che le grandi masse e i piccoli ornati concordemente seguivano. E la segreta forza di quel ritmo era tale che riusciva in fine a vincere tutte le discordanze circostanti e a darmi la visione fantastica della intera opera quale era sorta nel secolo XII. (d'Annunzio 2003, 25)

L'architettura diviene sonora anche nella novella «Campane». In essa d'Annunzio fa precedere la descrizione delle tre campane suonate da Biasca da quella del paesaggio circostante, visto all'alba dall'alto del campanile: «le case accovacciate» che dormono, la pianura nel «dormiveglia sotto una cortina di nebbie leggiere», gli alberi che dondolano alla brezza, le colline, l'orizzonte, il mare, le vele. Seguono le specificità sonore di ogni campana (strumenti popolari dalle caratteristiche sonore estremamente interessanti, le campane, in Abruzzo vantano un'antica tradizione musicale): la maggiore, la Lupa, pare farsi umana lanciando dalla «bocca» un «lungo ululo» che si rovescia sui tetti, per tutta la marina e la pianura, dove i campi si svegliano ai suoi «fiotti sonori»; la mediana, la Strega, dal rintocco «stridulo, rauco, fesso come un latrato rabbioso contro l'ululo di una belva»; la terza, la Canterina, dal suono «gaio, schietto, squillante, petulante». Alle tre campane paiono fare eco i suoni provenienti da altri campanili immersi nel paesaggio. Mentre la Canterina esegue le sue «variazioni», si possono udire stornelli cantati e diffusi tra i meli, i mori, i nespoli, i caprifogli e «in mezzo ai campi gialli di cavoli in fiore». Dal campanile, che da luogo di vita diviene il luogo della morte del protagonista, nel «silenzio del Venerdì Santo», la Canterina emette «cinque o sei squille improvvisate [...] suscitando un volo di rondini dalla tettoia nel sole» (d'Annunzio 1992³, 26-31). Anche in questa, come in altre novelle, il personaggio femminile cantando attira l'attenzione del personaggio maschile (qui Zolfina, passando sotto il campanile, intona *Fiore d'erbette*). Così accade anche nella sopraccitata «Terra vergine», dove tra l'altro il rapporto tra canto (quello di Fiora, il cantilenare dei carrettieri, «le avemarie» che si propagano «di chiesa in chiesa») e paesaggio naturale (il querceto, l'erba, le alfane scampanellanti, i fiori, la Pescara che canta) è particolarmente intenso e quasi principale interesse dell'autore.

Nella novella di «Dalfino» le canzoni «gridate a squarciagola» sono in questo caso riferite a un personaggio maschile. Si tratta di quella enfattizzazione 'drammatica' tipica dell'emissione vocale del centro-sud Italia in cui il canto verte su un *climax* espressivo particolarmente intenso che risolve sfumando. Anche in questa novella la natura pare rispondere alla vocalità umana; il paesaggio si fa sonoro con i gridi dei gabbiani che si alzano «a stormi su dalle scogliere» e con «il rumorìo de' pescatori» dalla spiaggia (d'Annunzio 1992³, 11).

Tornando alla vocalità femminile, anche in «Fiore fiurelle» due stornelli presenti nella raccolta di Finamore sono affidati da d'Annunzio a una donna. Nara, sotto il sole di luglio, «nel rosseggiare lussurioso di peperoni e di pomidori», canta abbeverando «i solchi arsicci» mentre l'acqua produce «un gorgoglio di schiume dentro la terra arida». A un certo punto il suo cantilenare muta d'intensità e diviene «più forte», fluendo tuttavia «limpidamente per la calma meridiana». Di seguito d'Annunzio riporta il testo, riferibile alla zona di Castiglione a Casauria: «Fiore de line, | lu line ca le fa lu fiore chiare; | la donne ci ji tesse lu panne fine». Ne risuonano l'orto, il campo di fave e l'aia; dal mare il grecale invade il «piccolo mare verde, con un fruscìo odoroso». Nara prosegue a cantare «Fiore de mende | senza la mende nen ze po' mmendare; | senza l'amande n'n ze po fa' l'amore!» (d'Annunzio 1992³, 15-6).

Nelle *Novelle* compaiono spesso riferimenti alle «lunghe cadenze» delle canzoni. La prima comparsa, in d'Annunzio, delle 'note lunghissime' però si ha forse in «Pellegrinaggio» (*Primo vere*), con le voci miste dei pellegrini che intonano inni alla Vergine. Ci sono le montanare che «mescon le voci limpide in note lunghissime, a cui | da l'altro carro in coro rispondono gli uomini» (Giannangeli 1986, 127). Nella novella di Fra' Lucerta, dove le campane si ripresentano emettendo una «stridula nota rossiccia sul turchino cupo del cielo», le «lunghe cadenze» sostenute da una voce femminile saranno addirittura fatali al protagonista. Qui d'Annunzio inserisce, commentandola ampiamente, la canzone *Tutte le fundanelle*, che Finamore attribuisce alla zona di Villa S. Lucia e che sarà successivamente intonata dalla contadina Favetta nel *Trionfo della morte*. Un gruppo di ragazze intona «Tutte le fundanelle se so' sseccate; | Pover' amore mi'! more de sete!» Anche qui una voce emerge fra le altre, «sempre l'ultima a morire». È quella di Mena, il cui «mi lungo» della canzone, strascicato «con un dondolamento voluttuoso del capo» e sostenuto «con le labbra socchiuse e gli occhi fissi come a vederlo allungarsi e dileguarsi nell'aria», da suono carezzevole diviene nel finale della novella suono nefasto. La particolare modalità esecutiva di Mena, l'atteggiare il corpo per renderlo sonoro, non è un'invenzione letteraria di d'Annunzio, ma il risultato di un'osservazione diretta, dato che essa risulta una pratica presente ancora oggi in tutto il bacino del Mediterraneo. Proprio nel *Trionfo* (dove ricompariranno le note lunghe, saranno specificate le sequenze accordali e sottolineato lo scorrere

del canto verso dimensioni «liturgiche») d'Annunzio tratteggerà ancora il corpo dei cantori come uno strumento:

Le cinque fanciulle coglievano il fiore per riempirne le ceste, e cantavano. Cantavano un canto spiegato, con accordi di terza e di quinta perfetti. Quando giungevano ad una cadenza, sollevavano la persona di sul cespuglio perché la nota sgorgasse più libera dal petto aperto; e tenevano la nota, a lungo, a lungo. (d'Annunzio 1988, 797)

Le lunghe note sono presenti anche nella novella «La gatta», dove le cantilene della protagonista scendono

nel cuore di quella gente che spasima per un tozzo di pane, senza speranza, senza conforto, senza riposo, mentre i gabbiani passano e ripassano a folate gittando i loro liberi gridi alle tempeste ed ai sereni. (d'Annunzio 1992³, 51)

Nelle *Novelle* compaiono anche riferimenti ai canti di lavoro. In «Cincinnati» è intonata dal protagonista una canzone molto nota in Abruzzo, di cui d'Annunzio riporta solo il primo verso: «Amór' amór' acciùccheme 'ssa ràme...». Essa rientra nella categoria dei canti di lavoro, dato che lo stesso d'Annunzio sostiene che si tratta di una «canzonetta castellammarese dalle lunghe cadenze malinconiche, una di quelle canzoni che risuonano su pe' nostri colli nei vespri fiammanti d'autunno, dopo la vendemmia» (d'Annunzio 1992³, 20). La canzone che stranamente nella raccolta di Finamore è riferita alla zona di Castel Frentano sarà in seguito riproposta da Tosti nella sua raccolta in una versione italiana.⁴ Anche in «Bestiame» c'è un interessante riferimento ai canti di lavoro, ma in questo caso in negativo: i mietitori si strascicano «innanzi taciturni, senza un canto, senza una parola», a differenza di Corvo che invece ha «sempre in bocca una cantilena [...] di tre note malinconica, simile a un lamento di tiorba» e «a un accompagnamento funebre». In un paesaggio di «stoppie arse» la «cantilena lunghissima» è affidata questa volta a delle falciatrici (54). Ai canti di lavoro si accenna anche in altre novelle: nel «Traghetatore» con i «canti del fromento» che si avvicendano «nell'aria quieta» (250); in «La fine di Candia» con quelli delle lavandaie (286); nel «Cerusico di mare» con quelli dei marinai (358-69).

Una novella particolarmente interessante è «La vergine Orsola» per i suoi riferimenti alla musica paraliturgica, al canto di lavoro di Matteo

4 Su Tosti si veda Guarnieri Corazzol 1990, 95: «È indiscutibile che Tosti sia il rappresentante di una subcultura musicale, il viandante di un braccio secondario della via maestra della storia della musica. Le sue romanze appartengono a quel filone che Bartók ha definito 'musica colta popolaesca': non veramente colta, non autenticamente popolare, destinata a un mercato di media evasione tipicamente urbano».

Puriello che canticchiando martella le suola, alle zampogne di Atina, alle «canzoni del vino urlate dai marinari nella notte tornanti alle barche della Pescara». Si accenna a danze e canzoni libertine, a canzoni di mendicanti e a campane che nella vigilia del *Corpus Domini* suonano tutte «a gloria», con le immancabili rondini che schiamazzano e turbinano, oltre a un gruppo di «verginelle coperte di veli candidi» che intonano «*Tantum ergo sacramentum | Veneremur cernui...*» (79-130).

In «Ecloga fluviale» non compaiono canzoni specifiche e il paesaggio, descritto invece con grande cura, riverbera sonorità diffuse. Musicalmente si tratta di riferimenti vaghi a una «tiorba» (più probabilmente un colascione nobilitato dal linguaggio dannunziano), a un «tentennare eguale di una culla e l'ondeggiare di una cantilena», a una «canzone» non meglio definita che muore «sotto le acacie», in una natura circostante che imita le cadenze lunghe dei canti. Molto suggestiva è tuttavia la descrizione di Zizza che canta una «canzone della patria, lunga, triste, modulata su certi striduli strappi metallici della tiorba, in tono minore», mentre

il narcotico delle note gli fluiva pel corpo lentamente: sotto la tranquillità del mezzogiorno tutte le cose tacevano oziando; il fiume pareva fermo, un canale chiuso, di uno splendore eguale che respingeva i riflessi; sotto lo slancio del ponte la riva si perdeva in una fuga verde di pioppi e di canneti, tra cui i *trabacchi* pendevano come ragnateli enormi. Era la morte calma e silenziosa dell'estate; una frescura dolce alitava nel sole. Ma la canzone moriva a poco a poco su la bocca del cantore; il verso naufragava nel suono, affievolendosi in un gorgoglio della gola indistinto; le corde toccate debolmente ronzavano: non erano più che tre, non erano più che due; l'ultima aveva un gemito sottile allo sfiorare del pollice, fremeva comunicando il vellicamento ai nervi della mano e del braccio. Un formicolio tenue saliva allora pel sangue, si propagava per tutte le vene, si arrestava con un sussulto al sommo del petto, giungeva al capo girando in vertigini; ancóra il metallo della corda, a traverso il corpo vivente. Era come un'eco della canzone, un'ultima eco interiore, vibrante nel senso e suscitante dall'anima i fantasmi addormentati. (70)

Purtroppo però in essa mancano i riferimenti specifici al mondo musicale degli zingari abruzzesi e ciò fa supporre che d'Annunzio non abbia avuto alcuna conoscenza diretta del loro repertorio.

In «La vergine Anna» ricompaiono i canti di vendemmia e il paesaggio si armonizza con intonazioni dei pellegrini. Come in altri luoghi delle *Novelle*, anche qui il canto profano si fa 'sacro': «come il vespro cadeva, ella e Zacchiele ripresero il cammino del declivio. Dietro di loro i coloni cantarono. Molti altri canti sorsero dalla campagna e si dispiegarono nella sera con la piana larghezza di un salmo gregoriano». Ci sono inoltre il popolo che canta il *Te Deum* e il miracolo durante il quale si susseguono i silenzi

e i suoni delle litanie. Anche qui, pur in un contesto liturgico, una voce emerge sulle altre, quasi riproposta dell'archetipo dello *jubilus* (131-77).

Anche la musica strumentale è presente nelle *Novelle*. In «Toto», ad esempio, il protagonista inizialmente, prima che i briganti gli taglino la lingua, suona un piffero di canna (32). Ma è nella seconda parte di «Mungia» che d'Annunzio dedica ampio spazio agli strumenti, associati a quel particolare repertorio che è la musica di questua, legata al calendario agricolo e al ciclo vita-morte. Nella prima parte della novella è presentato il cieco «rapsodo cattolico» Mungia, che inizia le sue «peregrinazioni» in primavera e termina nel mese di ottobre. Il suo repertorio comprende «lamentevoli canti cristiani, le antifone, gli invicatorii, i responsorii, i salmi dell'ufficio per i defunti». Il cantore si annuncia ai contadini «con un trillo del clarinetto» di bossolo; dopodiché viene fatto sedere all'ombra di un albero. In suffragio di un morto, dopo un «preludio» con il clarinetto, Mungia intona il *Libera me Domine* e il *Ne recorderis*, «lentamente, su una modulazione di cinque sole note». D'Annunzio sottolinea come «nel canto, le terminazioni latine si congiungono alle forme dell'idioma natale; di tratto in tratto, quasi con un ritorno metrico, passa un avverbio in *ente* seguito da molte gravi rime; e la voce ha una momentanea elevazione di tono; poi l'onda si ribassa e segue a battere le linee men faticose» (nel frattempo, talvolta, a seconda della stagione, si sentono dai campi i cori di vendemmiatrici o di mietitori). Di seguito riprende il clarinetto e suona un «intermezzo» per poi concludere cantando le strofe rimanenti. Nei momenti di riposo dalla questua, Mungia esercita la propria voce cantando il *De profundis* e intrattiene altri mendicanti intonando melodie con «varia ricerca di modi, tentando altitudini insolite». Nella seconda parte della novella il protagonista è a capo di un'orchestrina di mendicanti composta da una viola, un violone «appeso in su 'l ventre per mezzo d'una correggia di pelle d'asino» e una «chitarra a due corde accordate in diapente». I musicanti si esibiscono nelle feste di paese, nei battesimi, nei matrimoni e nei funerali. Di grande interesse è la descrizione che d'Annunzio fa di un tipico sposalizio abruzzese. La novella si conclude con Mungia che, «con in mano un bicchiere colmo», canta «il bel distico rituale che nei conviti della terra d'Abruzzi suol dischiudere ai brindisi le bocche amiche»: «Quistu vino è dòlige e galante; | A la saluta de tutti quante!» (317-25).

La novella di Mungia risulta tra le più interessanti ai fini di un'analisi di natura etnomusicologica. La musica nella festa è infatti fondamentale per capire, nell'ambito delle società tradizionali, le dinamiche tra gruppi sociali, i momenti di trasgressione permessi e le regole e i ruoli che si stabiliscono fra i generi. In «Mungia» sono sviluppati da d'Annunzio molti degli elementi solo enunciati in altre novelle e particolare attenzione è data inoltre alla gestualità dei protagonisti: a quella grammatica espressiva che contribuisce, insieme alla musica e ai paesaggi, a definire l'identità abruzzese.

Bibliografia

- Bartók, Béla (1977). *Scritti sulla musica popolare*. A cura di Diego Carpitella. Torino: Bollati Boringhieri.
- D'Annunzio, Gabriele (1940). *Più che l'amore*. Roma: Fondazione Il Vittoriale degli Italiani.
- D'Annunzio, Gabriele (1977). *Cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. A cura di Pietro Gibellini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1988). «Trionfo della morte». Andreoli, Annamaria (a cura di), *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: Mondadori, 1: 637-1018.
- D'Annunzio, Gabriele (1992³). *Tutte le novelle*. A cura di Annamaria Andreoli e Marina De Marco. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1996). *1882-1888*. Vol. 1 di *Scritti giornalistici*. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2003). *1889-1938*. Vol. 2 di *Scritti giornalistici*. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti e trascritti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Finamore, Gennaro (1880). *Vocabolario dell'uso abruzzese*. Lanciano: Rocco Carabba.
- Giancristofaro, Emiliano (1971). *Il Mangiafavole. Inchiesta diretta sul folklore abruzzese*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Giannangeli, Ottaviano (1986). «“La Figlia di Iorio” e il canto popolare». *La Figlia di Iorio = Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 24-26 ottobre 1985). Pescara: Centro Nazionale di studi dannunziani, 119-35.
- Giannangeli, Ottaviano (1988). «D'Annunzio e l'Abruzzo del mito». *D'Annunzio e l'Abruzzo = Atti del X Convegno di studi dannunziani* (Pescara, 5 marzo 1988). Pescara: Centro Nazionale di studi dannunziani, 51-67.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (1990). *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Macchiarella, Ignazio (2003). «Le manifestazioni musicali della devozione cristiana in Italia». *Enciclopedia della musica, Musica e culture*, vol. 3. Torino: Einaudi.
- Sansone, Matteo (2008). «“La figlia di Iorio” di d'Annunzio-Franchetti e due libretti verghiani (“La lupa” e “Il mistero”)». Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli, Cesare (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico = Atti del Convegno internazionale di studi* (Siena 14-16 luglio 2005). Firenze: Leo S. Olschki Editore, 271-300.
- Tortoreto, Walter (2003). «Lembi di terra lontana. D'Annunzio e la musica popolare abruzzese». Andreoli, Annamaria (a cura di), *D'Annunzio e la terra d'Abruzzo. Il ritorno del poeta*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 35-42.

Uras, Lara Sonja (2005-2006). «Viaggi reali e ideali. D'Annunzio, Gabriel e la Sardegna». *Venezia Arti*, 19/20, 103-16.