

I LINGUAGGI DELLE
SCIENZE COGNITIVE

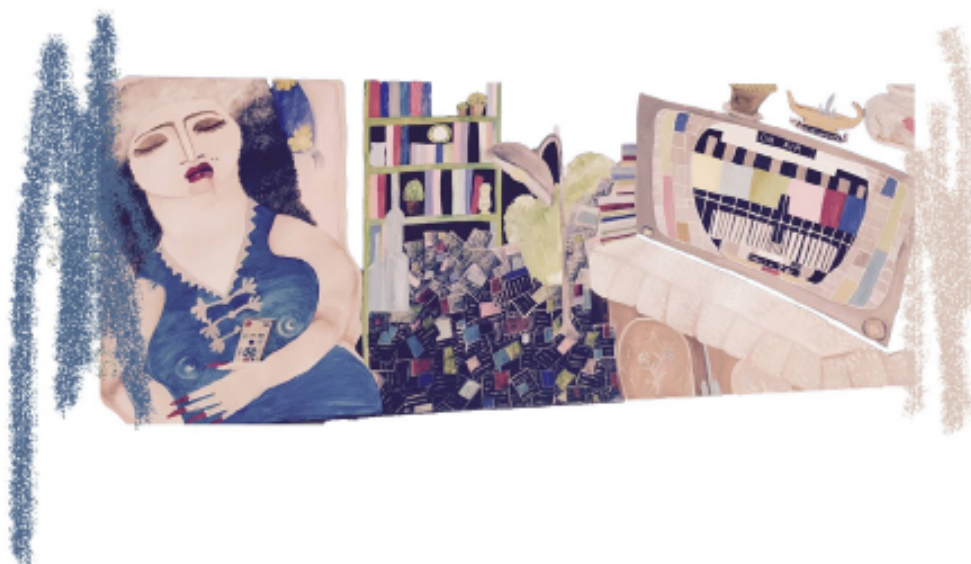
a cura di

ALESSANDRA ANASTASI

VINCENZA DI VITA

La scena dell'oralità

Per una voce fuori luogo



(CORISCO)

I LINGUAGGI DELLE SCIENZE COGNITIVE

© 2015 .. Corisco Edizioni . Marchio Editoriale ..
Roma-Messina

Proprietà artistica e letteraria riservata.

È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale ai sensi
della L. N. 633 del 22/04/1941, L. N. 159 del 22/05/1993,
L. N. 248 del 18/08/00 e successive modificazioni.

ISBN: 978-88-98138-15-9

A. ANASTASI, V. DI VITA

La scena dell'oralità

Per una voce fuori luogo

(CORISCO)

Indice

Prefazione	8
Etologia e linguaggi della scena contemporanea a cura di <i>Alessandra Anastasi</i>	12
Dario Tomasello Le origini filogenetiche della performance	22
Angela Albanese Monologo sul pentagramma: <i>La Borto</i> di Saverio La Ruina	32
Alessandra Anastasi Le forme etologiche della performance	50
Silvia De Min Da uditori a spettatori. Pratiche dell' <i>ékphrasis</i> nelle voci sole della scena contemporanea: il caso di <i>Virgilio Brucia</i>	67
Roberta Ferraresi Lingue teatrali fra scrittura, oralità e vocalità. Il problema dell'italiano "di uso medio" sulle scene degli anni Duemila	84
Nicoletta Lupia Pensare, dire, fare: comporre. L'oralità come strumento di creazione attorica	100
Carla Russo Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e i <i>mondi</i> di Giovanni Testori	116
Chiara Schepis Sul fronte della parola. Strategia dialettale Granteatro	135

Giuseppe Sommario	
Il <i>cocoliche</i> : da "orribile gergo" a lingua dell'anima	145
Katia Trifrò	
Effetto Sicilia. Miti e archetipi sulla scena novecentesca	159
Voci sole, canti e cunti.	
Dallo schermo antico per un teatro nuovo	168
a cura di Vincenza Di Vita	
Pierrario Vescovo	
La voce sola e lo "schermo antico"	177
Maria Arpaia	
L'epica orale dei giorni nostri. Tecnologia della voce e immagini mentali nell'esecuzione dell'aedo-cuntista Mimmo Cuticchio	190
Vera Cantoni	
'Come all ye theatregoers'	
L'uso della ballad in alcune histories del XXI secolo	208
Flavia Crisanti	
Il romanesco di Celestini: un'oralità letteraria	218
Vincenza Di Vita	
Gli <i>Uccelli</i> di Roberta Torre.	
Un mascherato tributo ad Aristofane	228
Emanuele Fazio	
Il teatro dell'oralità in <i>Giù la piazza non c'è nessuno</i>	242
Dario Migliardi	
Il <i>Prometeo Incatenato</i> :	
tra pièce à machine e potere ideopietico della parola	249
Irene Palladini	
I Maggi fra <i>tradition orale et écriture</i>	264
Francesco Tomei	
L'oralità nel teatro di Salvatore De Muto: "i finali" degli spettacoli	275

Anna Vinciguerra
Luigi Squarzina e la rivelazione delle origini 289

Appendice -Tre artisti fuori luogo 300
Tino Caspanello 302
Vincenzo Pirrotta 326
Spiro Scimone 346

Irene Palladini
Università di Cagliari

I Maggi fra *tradition orale et écrite*

Il magico melismo che informa i Maggi epici, espressione della “cultura faticata dei nostri padri” (Scabia 1974, 10), è senz’altro riconducibile all’in-Canto dei luoghi tabernacolo dell’anima, posti sul crinale dolce e impervio dell’Appennino:

VAL D’ASTA
Se salirai quassù un chiar mattino,
rorido di rugiada al primo albore
dove regna l’abete, il faggio e il pino
e nell’aria il profumo d’ogni fiore,
ferma il tuo andar, turista cittadino,
mira di questa valle lo splendore.
E dentro nel tuo cuore capirai,
perché Val d’Asta non si scorda mai
(Zambonini 2013)¹

Val D’Asta, Villa Minozzo, Costabona, Toano, Frassinoro, Marmoreto nel Reggiano, insieme ad alcune aree della Garfagnana, della Lunigiana e alle colline pisane, in particolare Buti, si configurano come l’epicentro da cui si irradia la liturgia cosmica dei Maggi, nient’affatto inerti reliquie di un passato adusto. Questi *loci deputati* sono fortemente perimetrati, periferici, delocalizzati, ma il loro decentramento ha saputo esercitare una radialità centrifuga e centripeta, in un rapporto ineludibile di intima osmosi con il paesaggio. Come per ogni *story telling* in ambiente, la *performance* è connaturata allo spazio scenico, da intendersi come totalizzazione del luogo e oggetti-

1. Di Costanzo Zambonini (1919-2010), personalità poetica di rilievo della comunità appenninica, si desiderano ricordare, in questa sede, anche le liriche *Cervarolo: ti guardo e ti penso*, *20 marzo 44*, *A un esecutore dell’eccidio* e *Pianto vero*, tutte antologizzate a cura di Benedetto Valdesalici (2005).

vazione del principio del “tutto in scena”, qui di natura circolare e che, per quanto permeabile e indeterminabile, è senz’altro riconducibile alla perfetta stilizzazione geometrica di un *Mandala*.

La fascinazione dei luoghi alonati si inverte appieno nel *sound-scape*, trasfigurandosi nell’armonia ipnotica della parola, intimamente scenografica, e del canto, e nella intensità percussiva di un rimario suadente. La voce, intesa come *radiance* di “voler dire e volontà di esistere” (Zumthor 1984, 7), nei vati cantori dei monti, assurge a uno statuto aurorale e fondativo e, percorrendo tutte le scale possibili, si sgrana in infinite gradazioni tonali, forse per l’inveterata abitudine degli interpreti di chiamarsi, a squarciagola, da monte a monte. Nel *flatus vocis* pare vibrare sia l’immensità dello spazio, sia l’aspirazione dell’uomo verso l’infinito; vera presenza, la “la voce modula gli influssi cosmici [...] è risonanza infinita” (Zumthor 1984, 7), come si evince dalle iterazioni dei segni “alma” e “disio”, i quali puntellano i campioni, rivelando la *substantia* corrusca e corroborante dei Maggi epici, lirici e drammatici.

“La monodia intensa e ritmicamente libera del Maggio” (Bonvicini 2009, 22), nella sua orchestrazione ipnotica, si dispiega per salutare la rinascita della Primavera e la ritrovata pienezza dopo i rigori e gli stenti della stagione invernale:

Ecco la primavera
 ecco il tempo novello
 torna più che mai bello
 e più giocondo
 (*Il Maggio delle ragazze*, 1991)

In effetti, lo stesso etimo di Maggio, benché di origine incerta, riecheggia la antica radice MAG, comune anche ai segni latini di *magis et maior*, con funzione propiziatoria. La ritualità apotropaica dei Maggi, traccia nient’affatto residuale di riti agrari, è senz’altro ascrivibile ai più antichi culti arborei, come attestato dal ramo di pungitopo finemente decorato e portato in processione dal Paggio o Donzello nella *ouverture*.

La *performance* si segnala per una prossemica e cinesica fortemente stereotipate e illustrative, per la tipizzazione dei personaggi e

per la prevedibilità di intrecci che si snodano lungo due direttrici fondamentali: quella nuziale-erotica e agonistico-militare. Le peripezie, invero rocambolesche, prevedono, come ineludibile, il trionfo del Bene sul Male, e l'instaurarsi di un *cosmos* improntato a una giustizia immanente, per quanto più di natura etica che sociale. La semplificazione insita in questa polarizzazione oppositiva, quasi manichea, non inficia la intensità del politico drammatico, conferendo al gesto la sapienza millenaria di una riconosciuta appartenenza, che introietta gli eroi di Boiardo, Ariosto e Tasso, praticando la contaminazione come ineludibile costellazione di senso.

Si pensi, a questo proposito, all'*Antigone* del compianto Romolo Fioroni (Fioroni 1991, 6-43): per esprimere la nobiltà del sacrificio, l'intimo dramma e la forza morale dell'eroina greca, Fioroni crea un sorprendente ibrido, liberamente mescidando il trittico sofocleo con *I sette contro Tebe* di Eschilo. L'effetto complessivo non sarà certo quello della profanazione di capolavori immortali, ma una riattivazione vitale dei testi, vocati a interagire in un crescendo di tensione drammatica.

Si pensi, a titolo esemplificativo, alle rielaborazioni della *Liberata*, tra cui occorre almeno annoverare l'adattamento di Domenico Notari e Primo Coli (1933)², e le innumerevoli trascrizioni, spesso anonime, del poema tassiano. L'anonimia è senz'altro ascrivibile alla natura stessa delle rappresentazioni, da intendersi come espressione e patrimonio di una comunità autogestita, quella montana, che nei Maggi riconosce la propria scaturigine, e non come espressione dell'*auctoritas* dell'autore demiurgo.

Generalmente tese a enfatizzare la tensione epico-drammatica, senza abdicare a incursioni nel pelago frastagliato del magico e del meraviglioso, le rappresentazioni maggistiche non rinunciano, tuttavia, a inserti patetico-lyrici, spesso affidati a ottave magistralmente dispiegate nella perizia del canto:

2. Per un profilo biografico di Domenico Notari, si veda Fioroni (2010). Recentemente ho provveduto a una nuova trascrizione del manoscritto di Notari-Coli che, tuttavia, rispetto a quello adottato dalla Artioli (1976), risulta più breve, iniziando alla quartina 177 e terminando alla 394. Poiché presenta una sostanziale autonomia, è presumibile che si tratti di una ulteriore *reductio* rispetto al precedente, per esigenze di economia drammaturgica.

Il mio sposo in guerra è morto
 Oggi perdo un caro figlio
 E qual mai saggio consiglio
 Potrà dare a me conforto
 (Cerretti, 1921, quartina 132)³

La gestualità e la mimica, così profondamente cristallizzate e invero anti-naturalistiche, abdicano a ogni pretestuosa illusione di realismo, e riconducono l'interpretazione dei maggerini alle stilizzate coreografie della tradizione dei pupi, come ben documentato dai pionieristici e lungimiranti interventi di Jo Ann Cavallo (2002-2003, 1-14) e, nella concitazione dello spasmo, al sussulto di corpi assunti allo *status* di cadavere. La trama allusiva ed emblematica di gesti formulari, indicativi, espletivi, sempre carichi di simboli culturali e culturali, è portatrice "di senso alla maniera di una scrittura geroglifica" (Zumthor 1984, 244) e impone che, a evocare ipotetiche lacrime, le mani siano poste sugli occhi e, per accentuare la collera, che siano serrate a pugno, con veemenza. Di più, gli stessi *verba dicendi* vengono declinati, con un gusto un poco esornativo e mirabolante, recando le dita alla bocca, invitando, poi, le parole a librarsi in una alea di volo. La grammatica segnica, codificata con tanta precisione, richiede l'essenzialità delle didascalie, scevre tanto di indicazioni interpretative, quanto di caratterizzazioni psicologiche. Dalla loro analisi, per quanto cursoria, si ricava l'attenzione esclusiva alla cinesica inerente le fasi cruciali della diegesi, con sensibile attenzione alla dinamica dello scontro bellico.

A reggere i fili immateriali della *performance*, invero puparo d'altri tempi, è proprio il campionario (o campionatore o indettatore) che porge, e neanche a voce tanto bassa, le battute agli interpreti. In abiti borghesi, egli si aggira tra i maggerini e, con potente effetto di straniamento, suggerisce loro il testo, anche quando la memoria non tradisce (si pensi, a questo proposito, alla venerabile memoria del maggerino Pasquale Marchetti, il quale teneva l'*Immamorato*, il *Furioso* e *La Liberata* "tutti nella crapa", come lui stesso era solito raccontare, con una buona dose di malcelato e disarmante vanto).

La parola, dunque, immanente e pervasiva, è soprattutto relazione, è legame che affonda nella cellula germinale della famiglia, è vincolo

3. Un ritratto biografico di Cerretti si legge in Fioroni R. (2010).

che unisce e si consolida, ogni anno, nella convivialità e nello spirito mistico e mitico della Festa, da intendersi, in primo luogo, nell'accezione di Rito moderno e Primavera ritrovata. La rinascenza si coglie appieno anche nel vivido cromatismo degli abiti e nelle giostre e duelli simili a rituali coreografie.

Il Maggio è dunque Festa popolare per la temporanea sospensione di ruoli codificati, gerarchie dominanti, e liberazione, per quanto circostanziata, dall'ordine esistente. Eppure, su questo sostrato popolare, si innerva una tensione *culta*, come si evince dalla scelta dei soggetti rappresentati, dalla certosina cura posta nell'*ars* versificatoria e dalla raffinata politezza linguistica, ma anche, in funzione contrastiva, dalla mescolanza di registro alto, riconducibile ai testi cinquecenteschi, con impasti dialettali di natura preterintenzionale, che si rivelano nelle circonlocuzioni frastiche o nelle grafie sgrammaticate. Si pensi, a questo proposito, alle frequenti occorrenze che puntellano la *Liberata*, forse trascritta da Tranquillo Turrini⁴: “lucide”, “selerato”, “asasino”, rigurgiti di un idioletto tutto emiliano, che riecheggia modulazioni inerenti l'oralità. La coesistenza di lessico aulico e desueto, su cui si innervano moduli arcaizzanti e tegumenti terragni, produce un effetto pervasivo di modernissimo *shunt*.

A questo proposito, si consideri la dichiarazione, dal convincente sapore programmatico, tratta dalla introduzione a *Il presente e l'avvenire d'Italia*, maggio composto da Domenico Cerretti, il modenese poeta cieco, e di argomento contemporaneo, con precise finalità ideologiche e politiche. Vale la pena citare per intero:

Un argomento di questo genere comporta anche un diverso registro linguistico e infatti, pur rimanendo in questo Maggio la base di una lingua illustre, arcaica e letteraria, quando ci si avvi-

4. Tranquillo Turrini, *La Gerusalemme Liberata*, ancora inedito e da me trascritto. Persistono dubbi in merito alla corretta attribuzione del campione, anche se, in una intervista, (antologizzata in Fioroni 2010, 129) Turrini ebbe a dichiarare che il padre possedeva il copione di una *Liberata*. Dalla famiglia Aravecchia, imparentata con i Turrini, il manoscritto è stato consegnato a Benedetto Valdesalici, che me lo ha fatto pervenire. Dunque, forse, il testo da me trascritto potrebbe essere proprio quello cui Tranquillo Turrini alludeva nel corso della già citata intervista. Per un profilo biografico su Turrini, si veda Fioroni 2010, 74-76. Tutte le citazioni inerenti la patina dialettale sono dunque tratte da questo manoscritto.

cina al quotidiano, si ha talora l'utilizzo di voci dialettali (Cerretti 2004, 5).

La mescolazione non produce, tuttavia, l'effetto di un rasposo ir-cocervo linguistico, ma un compiuto amalgama compositivo, che si effonde del nitore adamantino del canto. Si consideri, a titolo esemplificativo, la seguente ottava:

ARGANTE:	Quale crudele morte mi circonda velando gli occhi col suo nero manto, tutto mi sfugge par mi si confonda il viso tuo mi sfugge per incanto.
TANCREDI:	O sommo Dio del Ciel, clemente e buono chiedo per lui clemenza ed il perdono, sappi tu perdonare a questo figlio in questa trista ora del periglio.

*(La Gerusalemme liberata,
Gorfigliano, ott. 22)*

A rileggerli oggi, i copioni così febbrilmente trascritti su materiali di fortuna deperibili, benché zeppi di errori ortografici (tra i più ricorrenti: fù, su, stò, stà, quì, quà, li, la) deriva, forte, l'impressione di una profonda raffinatezza compositiva, come si evince dall'uso garbato e puntuale di artifici retorici, resa ancor più stupefacente dalla mirabile estensione dei testi, che si aggirano, mediamente, tra le 300- 500 stanze, determinando una durata, per la *mise en scene*, che si protrae dalle due ore e mezza alle quattro ore complessive. Impossibile fornire, in questa sede, una campionatura esaustiva delle figure retoriche che informano l'*oratio*. Ma anche la lettura abborracciata di un campione, quale l'inedita *Liberata* di Battista Ferrarini, rivela, tra le figure retoriche più ricorrenti, la sineddoche di "ferro"⁵ o "acciaio" (quartine 19 e 62), anche nella occorrenza di "acciaio" (145), e la metafora "Di

5. Battista Ferrarini, *La Gerusalemme Liberata*, dattiloscritto a tutt'oggi inedito. Per un profilo biografico del campionario, si veda Fioroni, 2010. La sineddoche "ferro" figura in più di una quartina. Si considerino, almeno, le quartine: 18, 59, 93, 113. Dallo stesso dattiloscritto, riporto di seguito nel testo la sola numerazione delle quartine citate.

sua vita nel cammino” (90); “fama /entro il mar a me risuona” (122), “grave doglia mi flagella” (14). Frequente la presenza di similitudini, spesso dalla tonalità iperbolica: “Come pecore al macello/ Sveneremo ogni cristiano” (44); “Ed io pur qual scoglio in mare” (45). Il verso, inoltre, ha spesso un andamento chiastico: “i passi erranti, dubbio il sentiero” (157) e ossimorico, per esprimere appieno la tortuosità pericolante dell’anima dei personaggi. La concitazione del dettato si esprime attraverso la sistematica adozione di iterazioni: “tremendo, tremendo, echeggerà, echeggerà” (9) e interiezioni proprie: “O, Oh, Ah, Deh!”⁶, ad acuire la torsione intima di un canto franto. Più raro l’uso di figure di suono, circoscritto alle occorrenze di allitterazioni e segni onomatopeici: “Delle nostr’armi il suono/ pari al fragor del tuono” (9); “Del mio como che rimbomba/ sentirete un’altra tromba” (134). Il dato non deve sorprendere poiché l’orchestrazione ritmica è resa mediante l’intarsio di rime e le inarcature melodiche degli *enjambements*.

In merito alle specificità lessicali, più ancora che l’*ornatus ductus*, colpisce la predilezione per l’astrattezza lessicale. I segni tendono a svaporare in una immaterialità virata ad astratte figurazioni, senza nulla concedere alla sostanza corporea della parola. Un culto per la svaporante astrazione che, coniugato al sistematico corteggiamento della dittologia sinonimica, conferisce un’*allure* di svagatezza incorporea, recidendo i legami con una lingua terragna e creaturale. Senza pretesa di esaustività, la seguente campionatura dilucida la natura elusiva della *parole*:

cuor, ardore, ardir, valor, doglia, pace, onore, affetto, desio,
coraggio, furor, sdegno, orgoglio, ira, dolo, vendetta, perdono,
pena, fidanza, pietade, conforto, sorte (spesso in rima con morte),
pietà, omaggio, affanno, clemenza, ubbidienza, onte, roganza,
fierezza, anima, gloria, fortuna, flagello, ardimento, tradimento,
salvezza, giustizia, tormento, viltà, consiglio, quiete, scomo, diso-
nore, sventura, destino, ritegno⁷

6. Impossibile dar di conto di tutte le interiezioni proprie disseminate nel testo. Si considerino, almeno, “O” (quartina 46), “Ah!” (quartina 64), “Deh” (quartina 72). In linea generale, si rileva la oscillazione grafica di “O” e “A” con ho senza la “h” e con o senza il punto di esclamazione in tutto il testo. Più raro l’uso di “Ahi” e “Deh”.

7. *Ivi*. In queste, come in numerose altre specifiche e puntuali occorrenze, i segni citati ricorrono con inopinata frequenza, quasi a costituire un *refrain* che puntella il testo.

e il catalogo potrebbe, invero, proseguire *ad libitum*, in una ritrattistica delle pieghe, anche quelle più arcane e ascose, dell'animo umano e delle sue ambizioni, tanto di quelle vili e meschine, quanto di quelle nobili e pietose.

A temperare, forse, il vibrante *pathos* di armi e amori, di eroiche gesta di sacrificio, intervengono momenti in cui la oralità dell'improvviso si impone, forte di una materialità corporea e cosmica, mediante la tecnica dell'abbassamento che, solo, consente di sciogliere il pianto in riso, anch'esso da intendersi come forza produttrice e rigeneratrice della terra e del corpo.

Nella sua gaia relatività, il riso è gioioso, ma, per parafrasare Bachtin (2001), è contemporaneamente beffardo e sarcastico, dacché, Giano Bifronte, nega e afferma nello stesso tempo, irride e sovverte, con un furore al contempo distruttivo e catartico. Nella sua ambivalenza, che rivela la natura elusiva e anfibola del mondo, esso si configura come ipotiposi del carnevalesco: il riso della Festa popolare, infatti, è diretto contro le stesse persone che ridono, in un cortocircuito che non ammette esclusioni.

La funzione di *mise en abîme* comico, nei Maggi, è affidata a una sola figura che, si badi bene, veicola il basso materiale e corporeo del realismo grottesco, attraverso la duplice categoria della oralità e della improvvisazione.

Si tratta, come è noto, della figura del Buffone, il quale irrompe sulla scena indossando un abito dai colori sgargianti, e, tra lazzi e motteggi, schernisce le umane debolezze, sancendo la centralità del principio materiale e corporeo della vita, come si evince dalle ricorrenti immagini iperboliche del corpo – segnato da sventurata edacità – e dalla naturale esibizione delle proprie pulsioni istintuali.

Attraverso la sistematica adozione di un registro basso mimetico, con frequenti incursioni nel dialetto o, più in generale, attraverso l'uso irriverente e scanzonato di un *pastiche* linguistico ibrido e mescolato, il *fool* affida alla libertà dell'improvviso e all'estro funambolico della burla sapientemente ordita tutta la carica eversiva del suo messaggio: la libertà e vitalità incorruttibile del corpo, talora coniugata a un'acredine protestataria, mai ingenuamente populistica, come si evince dal recente Maggio *La rivolta degli oppressi* di Daniele Monti (1997).

Ostile, per indole e temperamento, a tutte le pretese di immutabilità, figura dinamica e fluttuante, il Buffone sovverte la rigida regolamentazione del copione e innesta, nella materialità del testo, il *sublime en bas*; con empito carnale e ctonio, prorompe in una oralità primigenia, tra profanazioni, incoronazioni parodiche e detronizzazioni burlesche, “è figura capace di essere fuori e dentro la narrazione, di viverla e al tempo stesso di commentarla” (Umberto Monti 1923).

L'impressione, dunque, è che il compito precipuo del folle non consista tanto nell'ovviare agli inevitabili imprevisti della *mise en scene*, quanto nel mitigare il *pathos* drammatico, sancendo la natura cangiante così della vita, come del teatro, e rivelando, infine, la *fictio* di entrambi. Talora la figura del Buffone può essere duplicata nella coppia dei briganti fanfaroni e millantatori, i quali, con le loro indecenze licenziose, intrattengono il pubblico, per poi soccombere senza gloria. Di più, le infrazioni al linguaggio normato raggiungono i vertici del *divertissement* in un sapiente *mélange* in cui, a essere messi alla berlina, sono gli stessi campioni. Così la rima topica “consiglio-periglio”, che si configura come *refrain* ricorrente nei Maggi, viene sottoposta a torsione parodica. Si consideri, a questo proposito, la seguente quartina, tratta ancora da *La Gerusalemme Liberata* di Battista Ferrarini:

In tuo prò forte guerriero
Starò contro ogni periglio
Ed in opra ed in consiglio
Di giovarti anch'io ne spero
(quartina 123)

sottoposta ad abbassamento dal Buffone saltimbanco:

Io per me ti do un consiglio
Di troncar quella canzone
Altrimenti, o mio minchione,
Correrai un gran periglio
(*Leonildo*, quart. 285, in Artioli, 1980, 38)

I Maggi epici, intessuti di echi e risonanze letterarie, tramati dal

culto di un'erudizione dal sapore un poco desueto, si dischiudono sull'orizzonte di un'oralità scevra delle ipoteche del testo anche nella figura del Passionista.

Sebbene nei Maggi epici tutti gli "spettatori", posti nella soglia liminale che delimita il magico emiciclo della rappresentazione, partecipino intensamente all'esperienza performativa, è soprattutto al Passionista che è affidato il compito di esprimere i sentimenti connotati alla comunità, sancendone così l'identità.

Attraverso il plauso e l'incitamento da una parte, e l'esecrazione e il ludibrio dall'altra, Il Passionista incarna e veicola le emozioni del gruppo. Su tutti si impone, ombra indelebile, la memoria del Passionista Battista Prati.

Sottratta alle ipoteche del testo codificato, l'oralità ritrova dunque la tensione catartica che le è propria, percezione festosa dell'appartenenza:

Canto a piena voce il mio dolore, il mio lutto, la mia felicità,
il mio amore e ancora prima lo scrivo, lo compongo, lo raccolgo in
quartine e in ottave (*Genius loci*, 2013)

Nel folgorante distico si coglie appieno la sinergia tra scrittura e oralità che informa la epopea corale del Maggio. Ed è in questa rifrangenza osmotica che *Le voci del mondo* (Schneider 1992) intonano, all'unisono, il medesimo accordo e la nobiltà del canto effonde la "nobiltà della anima e nobiltà dell'accoglienza" (Scabia 2013), nel trionfo di una Primavera che rinfanca e rinnova.

Bibliografia

- Artioli L. (1980), *Il Maggio come genere drammatico popolare*, Dissertation thesis, Università di Bologna.
- Bachtin M. (2001), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Milano, Feltrinelli.
- Bonvicini F. (2009), *Introduzione*, in *Con la guazza sul violino, Tradizioni musicali nella provincia di Modena*, Roma, Squilibri.
- Cavallo J.A. (2002-2004), *L'opera dei Pupi siciliana e il Maggio epico*

- tosco-emiliano: due tradizioni a confronto*, in «Archivio antropologico mediterraneo», V/VI, 1-14.
- Cerretti D. (1979), *Il presente e l'avvenire d'Italia, maggio di Domenico Cerretti secondo il testo adottato dai maggianti di Frassinoro (Modena)*, in G. Venturelli (a cura di), Lucca, G. Biagini.
- Fioroni R. (1991), *Antigone*, in «Il Cantastorie, Rivista di tradizioni popolari», Terza Serie, 41 (92).
- Fioroni R. (2010), *Epopea del Maggio, Cenni di antropologia appenninica*, in Valdesalici B. (a cura di) in «Quaderni del museo del Maggio del Comune di Villa Minozzo (RE)», 55-57.
- Genius loci* (2013), in AA.VV., *Il canto del Maggio in Val d'Asta, I primi quarant'anni della Compagnia Maggistica Monte Cusna di Asta, 1973-2013*, Felina, La Nuova Tipolito.
- Il Maggio delle Ragazze* (1991), canto popolare di incerta attribuzione, in «Il Cantastorie, Rivista di tradizioni popolari», Terza Serie, 41 (92) Gennaio-Giugno, 46.
- La Gerusalemme liberata* secondo il testo adottato dalla Compagnia dei Maggianti di Gorfigliano, Lucca, nella stagione 1985/1986, a cura di Maria Elena Giusti, Lucca, 2010.
- Monti D. (1997), *La rivolta degli oppressi*, La Società del Maggio Costabonese, Reggio Emilia.
- Monti U. (1923), *I Maggi*, «Provincia di Reggio Emilia», 10.
- Notari D., Coli P. (1933), *La Gerusalemme Liberata*, trascritta da Laura Artioli nel 1976, Centro Culturale "A. Benedetti", Villa Minozzo, 1984.
- Scabia G. (1974), *Il Gorilla Quadrumano, teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, Milano, Feltrinelli.
- Scabia G. (2013), *Quando gli Zambonini cantano*, in AA.VV., *Il canto del Maggio in Val d'Asta, I primi quarant'anni della Compagnia Maggistica Monte Cusna di Asta, 1973-2013*, Felina, La Nuova Tipolito.
- Schneider R. (1992), *Le voci del mondo*, Torino, Einaudi.
- Valdesalici B. (a cura di) (2005), *Poesie per Cervarolo, sette poeti per una strage*, Galleria del Maggio di Villa Minozzo.
- Zambonini C. (2013), *Val d'Asta*, in AA.VV., *Il canto del Maggio in Val d'Asta, I primi quarant'anni della Compagnia Maggistica Monte Cusna di Asta, 1973-2013*, Felina, La Nuova Tipolito.
- Zumthor P. (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino.