

## IV

### IL RITMO NELLA VITA E NELL'ARTE POPOLARE IN SICILIA

Sapevo che vi è un determinismo meccanico del movimento, una legge di meccanica applicata che determina la struttura organica delle specie animali, secondo i movimenti necessari alla loro vita e alla loro conservazione. Sapevo che vi è un ritmo organico costante, un movimento normale, proprio ad ogni organo, regolato dalla sua oscillazione propria, che a sua volta dipende dalla forma e dal peso. Sapevo ancora che il ritmo è la legge costante delle nostre azioni muscolari e quindi dei nostri movimenti, così nella alternativa necessaria delle contrazioni e delle distensioni muscolari, come pure nella formazione automatica del periodo ritmico, per piccoli movimenti che procedano e seguano necessariamente uno sforzo principale; e che vi è negli organi una facoltà di adattamento, per cui un movimento si depura nell'esercizio dai suoi movimenti secondari inutili e si perfeziona in quelli utili, sino a diventare perfetto ed automatico. Tutto ciò al di fuori della volontà, la quale non può regolare il ritmo, non avendo in sé la nozione della durata. Sapevo, infine, che vi è un determinismo psicologico del movimento, in rapporto con la ricerca della bellezza plastica.

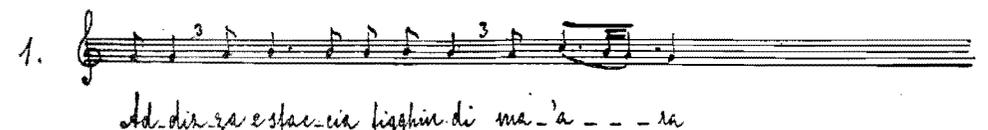
Ma tutte queste cognizioni teoriche non erano sufficienti, nè d'altra parte io potevo sperimentarle in me stesso, perchè non riuscivo ad escludere l'intervento della mia volontà, che era piuttosto un elemento perturbatore dell'esperienza.

Mi diedi allora ad osservare il fenomeno ritmico fuori di me, nel mondo oggettivo che mi circondava, e a prenderne nota. Mi è riuscito, così, di sorprendere nell'ampia distesa del latifondo siciliano tutta una serie di manifestazioni elementari del ritmo. Ritrovai la prima nell'*anninnata di li jenchi*, letteralmente « la ninna-nanna dei giovenchi ».

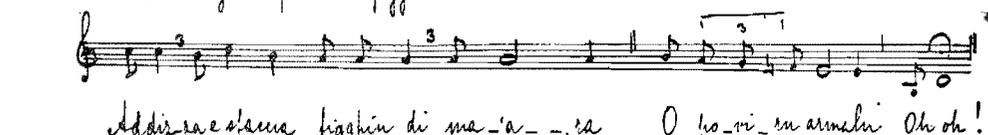
Verso la fine d'autunno si aggiogano all'aratro i giovenchi selvatici: dopo la rapida ribellione attraverso la terra nuda, l'animale vien preso al laccio, il boaro e i suoi aiutanti gli impongono successivamente con gesti tradizionali il giogo — la *percia* —, il mansile, e infine il vomere, nella liturgia immutabile degli antichi padri siculi. L'animale dà di fianco, abbassa il capo, indietreggia con lunghi mug-

giti, rimpiangendo la libertà perduta. Allora comincia l'*anninnata*, una salmodia grandiosa e solenne, sotto il cui influsso la lotta rude si trasforma in un rito religioso. Il canto ammonisce, minaccia, suade: « il lavoro è la legge, o povero animale! se non tiri dritto, verrà la morte, o povero animale! e il tuo corpo sarà diviso nel sacrificio, o povero animale! ». La cantilena continua, continua tutto il giorno e tutta la settimana, il giovenco l'*ascolta*; essa forma uno schema giambico di impulsi in avanti: « *addizza e sfaccia!* », la melodia penetra come un lubrificante nell'organismo e ne modera gli sforzi. Nel fascino armonioso, il giovenco si va acquietando, i suoi movimenti disordinati vengono a poco a poco raccolti e diretti allo scopo: « *a picca a picca l'armalu si addizza* ». Infine si apre nella madre terra, dalle cui viscere è salito il fremito della melodia, il solco nero e fecondo, principio di ogni umana cultura.

#### L'ANNINNIATA DI LI JENCHI <sup>(53)</sup>

1. 

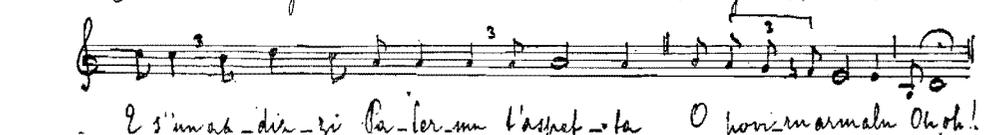
*Addizza e sfaccia figghiu di ma-'a - - - ra*

2. 

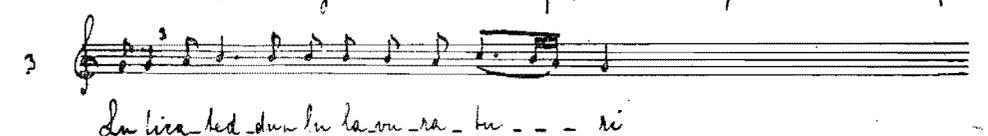
*Addizza e sfaccia figghiu di ma-'a - - - ra O po-ri- in armalu Oh oh!*

3. 

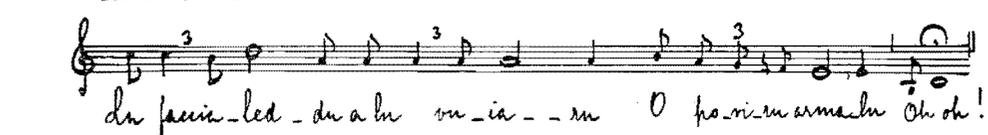
*E si lu addizza li met-lu lu no- - - mu: Ga-lanto- - - ma*

4. 

*E s'im ad-diz-zi Ga-ler-mu l'aspet-ta O po-ri- in armalu Oh oh!*

5. 

*Lu lica led-dun lu la-on-ra- lu - - - ri*

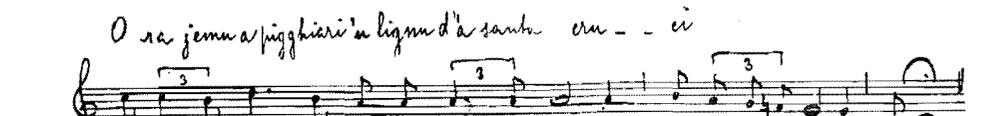
6. 

*Lu pica led-du a lu on-ia - - - in O po-ri- in armalu Oh oh!*

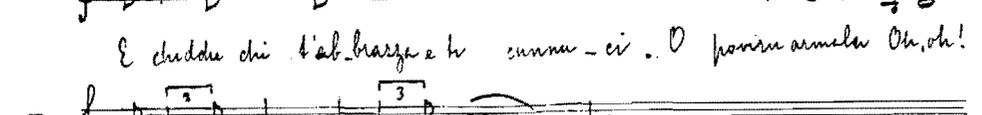
<sup>(53)</sup> Cfr. *Corpus*, ecc., n. 302, pag. 178.

4. 

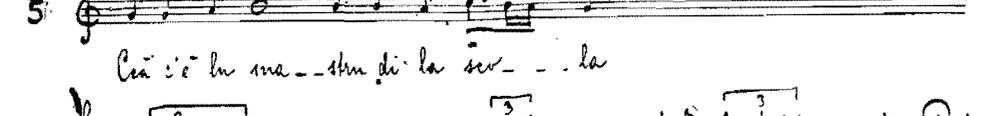
O ra jemma a piggghiri 'a lignu d'a santu cr - - ci



E chiddu chi t'ab-brasce e lu cunnu - ci . O pommarmelu Oh, oh!

5. 

Cu' i'è lu ma - - stin di la ser - - la



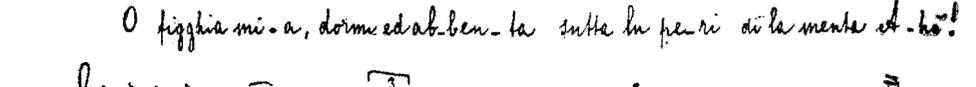
E chi ti l'insigna li strati e li vi - o - - la O pommarmelu Oh, oh!

Il boaro diceva: « i giovenchi sono come i bambini, si debbono acquietare col canto ». Allora io riconobbi l'identità dell'*anninnata di li jenchi* con la ninna-ninna che le donne di Salemi cantano ai loro piccini, melodia che avevo già trovata e trascritta nella mia raccolta.

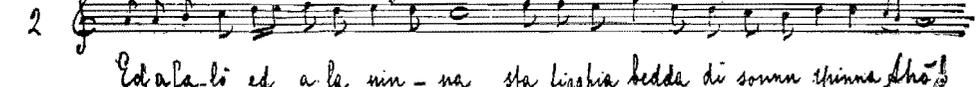
NINNA NANNA DI SALEMI <sup>(54)</sup>

1. 

O figlia mia, dormi ed ab-ben-ta sutta lu pè-ri di la mente A-hò!

2. 

Ed ala li ed a la nin-na sta figlia bedda di somn spinnu Ahò!

3. 

O figlia mia, dormi ch'è u-ra li pè-ri . to-i dormunno a st' u-ra Ahò!

4. 

O figlia mia, dormi e arripo - - sa sutta lu pè - - ri di la rosa Ahò!

(54) Cfr. *Corpus*, ecc., n. 538, pag. 308.

Il vecchio boaro irsuto guardava con occhio limpido nella profondità delle cose, egli aveva la saggezza che dà il contatto diretto con la natura. L'intuizione metafisica dello Herder e dello Schopenhauer era per lui un fatto sperimentale, perchè egli scorgeva da per tutto l'identità iniziale di tutte le forme nella musica.

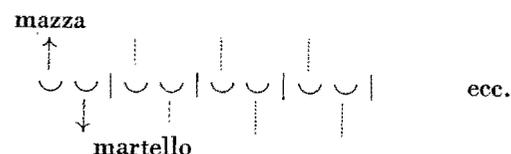
Più che la produzione di un ritmo rigorosamente isocrono, qui vi è una eliminazione preliminare dei movimenti disordinati e violenti dell'organismo per mezzo della musica. Nell'*anninnata di li jenchi* e nella ninna-ninna di Salemi ritrovavo, infatti, l'*éthos esicastico* della teoria greca, la facoltà calmante della melodia, nel modo e nel ritmo di cui gli antichi scrittori narrano mirabili effetti. Ritrovai lo stesso *éthos* nella melodia strumentale che a Partanna, nell'altipiano di Frattàsa, i guardiani di animali suonano a vespero nei loro zufoli, per raccogliere sotto le quercie e far riposare le mandrie.



The instrumental part consists of six staves of music. The first staff shows a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff includes a *lunga* marking above a long note. The third staff has a *pp* (pianissimo) marking below it. The remaining staves continue the melodic and harmonic development of the piece.



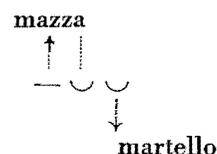
*Primo motivo* — La mazza e il martello battono sul ferro rovente, alternandosi rapidamente e formando insieme una serie di proceleusmatici semplici (Aristide Quintiliano, 34). Il movimento del martello continua come all'*attacco*, e la mazza vi intercala i suoi colpi.



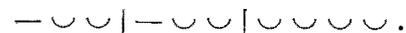
La serie ininterrotta di brevi acquista un ritmo per gli accenti che si producono naturalmente, per legge muscolare, a intervalli uguali di tempo:



*Secondo motivo* — Quando il maestro giudica che il ferro è stato abbastanza battuto da quel lato e che quindi bisogna rivoltarlo, allora egli, seguito immediatamente dall'apprendista, trasporta i colpi dal ferro sull'incudine: i due operai continuano istintivamente il movimento, per la difficoltà che vi sarebbe a interrompere bruscamente; sospendere e riprendere, anzicchè continuare, costerebbe un maggior consumo di energia. Però il battimazza, cessata l'utilità diretta del lavoro, riduce, per riposare, i suoi colpi sull'incudine a metà: « *pi pigghiari ciatu, pigghia 'na botta 'ntu l'aria* », poi la mazza riposa *supra la 'ncunia*, mentre il martello continua sempre la serie uguale dei suoi colpi. Nasce così spontaneamente la forma ritmica dattilica:



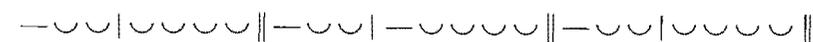
Quindi, quasi per svago e con una punta di piacere estetico, i due motivi si uniscono. Sorge così dall'incudine la tripodia di due dattili e un proceleusmatico:



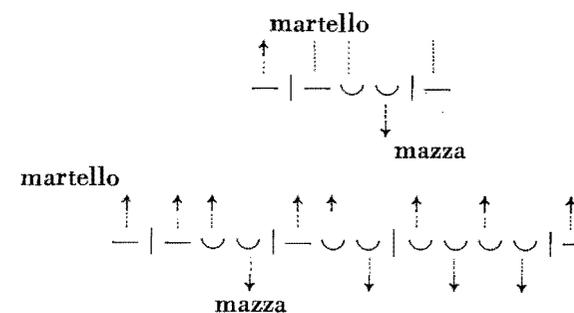
Questo motivo si chiama *appellu*, *appellatina* o *staccamentu*, per la sua funzione di segnare la battuta sull'incudine; mentre il primo motivo è sul ferro. Poi, quando il ferro arroventato è nella sua nuova posizione, si ritorna a martellare su di esso col primo motivo.

Oltre alla tripodia, che è la forma tipica dell'*appellatina*, ho trovato nella sonata a due martelli anche la tetrapodia:

e la esapodia:



come pure le forme anacrusiche:



Questa varietà di forme proviene, come si vede negli esempi grafici, dalla varia azione della mazza sull'incudine, mentre il martello esegue i suoi spondei regolarmente.

Un fabbro di Salemi vedeva nell'*appellatina*, oltre l'utilità pratica del lavoro, anche il segno distintivo fra i fabbri e i calderai, che battono sempre in proceleusmatici. Egli dava una grande importanza a questa distinzione, ritenendo assai più nobile l'arte sua di fabbricare vomeri, zappe ed armi. Parlava in lui, forse, l'orgoglio atavico degli antichi artefici siculi del bronzo, che apprestavano le armi ad un popolo di cavalieri anelanti alla guerra (Pindaro, *Nemea*, I). E poichè la lavorazione dei metalli rimonta in Sicilia alla più alta antichità, come hanno dimostrato gli scavi siracusani del prof. Orsi, possiamo ritenere egualmente antica la produzione dei ritmi inerenti al lavoro stesso.

Alla utilità pratica della misura e della proporzione, si aggiunge il senso della bellezza che da quelle emana spontaneamente. I nostri fabbri sentono la bellezza della *musica dell'incudine*, come essi la chiamano, e ne comprendono l'importanza artistica fondamentale: « *Di ddocu, di la 'ncunia, spuntau la musica; tutti li musichi spuntaru di ddocu* ». Pare di sentire un teorico greco, che spieghi la prevalenza del ritmo sugli altri elementi delle arti musicali; e si riavvicinano, così, immediatamente, cose lontanissime e pur identiche.

Il più antico ritmo dell'arte greca è la tripodia dattilica: questa coincidenza, come in un lampo, ci conduce dalla stambergia fuliginosa del fabbro alle caverne dell'Ida, là dove i Dattili misteriosi traevano i metalli dalle viscere del monte e li lavoravano al fuoco, nel ritmo cui diedero il nome. Il fatto mitico acquista così una sicurezza spe-

rimentale, perchè esso dura ancora, come una legge immutabile e con una evidenza che tutti possono controllare. Su questo ritmo, forte e sicuro come il ferro donde è uscito, si avanzò trionfalmente per il Mediterraneo la cultura apollinea, dall'oracolo sacerdotale all'inno religioso, dalle leggi di ordine sociale e morale all'epopea. Questa cultura fu martellata in esametri, fra il fumo e le scintille della mitica fucina, accoppiando in un verso le tripodie battute sull'incudine.

Primo verso dell'Iliade:

— ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — | ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ —

Come nel lavoro dei fabbri, questa misura diede origine e armonia alle più alte manifestazioni dello spirito ellenico. Oggi l'esametro non serve più, almeno in Italia, che a qualche rara esperienza di poeta classico; l'eroico metro è tornato al suo umile posto di origine, fra il fumo e le scintille, dove vive ignorato. Forse si potrebbe fare qualche fondata considerazione sulla deficienza di elementi apollinei nella nostra vita moderna; e non sarebbe forse del tutto inutile un ritorno alla idealità del ritmo dattilico, fra tanto ansimare di docmi.

Ma i nostri letterati e i musicisti non escono dalle biblioteche; solamente nel popolo si trova chi conosce il recesso del vecchio ritmo, e lo estrae talvolta dalla fucina per portarlo all'aria aperta: sono i suonatori di *tammurinu*. Questi sono gli allievi diretti dei fabbri: « *Comu nuàtri sintiamu li mastri firrara, la sturiàvamu supra lu tammurinu* ». Il passaggio è colto sul vivo nel motivo della *processione solenne* di Palermo:

— | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ | ◡

(si ripete in serie continua) <sup>(58)</sup>.

Ebbi questo motivo da Giuseppe Caciccia, vecchio di oltre 80 anni, di una famiglia di *tammurinàra*, nella quale i ritmi tradizionali si sono tramandati per secoli, di padre in figlio. La *necessità* del ritmo passa dal lavoro sull'incudine al *lavoro sul tamburo*: è l'applicazione della stessa legge su una materia diversa. Così i *tammurinara* hanno il ritmo nel sangue e nei muscoli; mentre per noi il ritmo è diventato una cosa astratta, oggettivata nella sostanza morbida dei suoni musicali, che non hanno in sè leggi proprie di misura.

Nella *processione solenne* di Palermo abbiamo un vero *prosodion* greco, assolutamente identico all'esempio primitivo che ci rimane nel canto popolare spartano in onore di Lisandro:

<sup>(58)</sup> Questa processione non compare fra i ritmi nn. 926-942 del *Corpus*, che si riferiscono alla città di Palermo, pag. 517 e segg.

◡ | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ | ◡  
 ◡ | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ | ◡  
 ◡ | — — — | — ◡ ◡ — | ◡ | ◡  
 ◡ | — ◡ ◡ — | ◡ | ◡ | ◡ | ◡

Il passo lento degli efebi e delle vergini, recantisi al tempio disposti con simmetria, è oggi regolato con lo stesso ritmo di duemila anni fa. Per farne osservare la nobile sostenutezza, il vecchio Caciccia diceva: « *Si nni vannu a passu, bellu 'na 'alantaria!* », e ne sentiva tutta la segreta bellezza, come un greco antico. Le nuove e rumorose bande di oricalchi, che si sono oggi sostituite con gusto assai discutibile al vecchio *tammurinu*, non accrescono certo il fascino di queste rappresentazioni religiose, anzi ne disturbano il carattere.

Questo rapporto, questa identità fra la forma e l'uso dei ritmi popolari di Sicilia con quelli dell'antichità classica, persiste rigorosamente in tutti i generi e le specie. Il Caciccia mi diede ancora nell'*abbanniatina di la tunnina* un esempio della marcia rapida, simile all'*embaterion* e al tetrametro anapestico di Tirteo. Questa *abbanniatina* consisteva nel trasporto del tonno dalla spiaggia in città. Vi era nel popolino grande allegria per l'arrivo del pesce dalla carne dolce e a buon mercato; il tonno veniva adornato con grandi mazzi di garofani, quindi, imbracato con corde, veniva trasportato a spalla da due uomini. Ma il personaggio essenziale della funzione era il *tammurinaru*, perchè egli col ritmo regolava e facilitava la marcia, trasformandola in un rito. Al momento giusto i portatori avvisavano il Caciccia: « *Vossa sona, zu' Peppi!* ». Mentre quelli sollevano il tonno, il *tammurinu* attacca un gambo, come una scossa, uno sforzo iniziale per passare dalla immobilità al movimento; fa seguire quindi una serie di spondei vivaci, con i movimenti preparatori per segnare il tempo della marcia, e infine la marcia anapestica, vivace, a passi brevi sotto il grave peso:

tr.  
 ◡ — ◡ || — | — — | — — | — — | —  
 ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — || <sup>(59)</sup>

Il piccolo corteggio procede così, allegramente, sotto l'impulso del ritmo. « *Cu 'a sunata — mi diceva il Caciccia — ci sèntinu piaciri u caminari, e 'u pisu mancu 'u sèntinu* ». Egli, da buon cinico, era,

<sup>(59)</sup> Cfr. *Corpus*, ecc., n. 926, pag. 517.

senza saperlo, d'accordo con Federico Nietzsche. « Che chiede il mio corpo alla musica? » — si domanda in *Gaia scienza* il geniale esteta. « Io credo che esso chieda un *alleggerimento*, come se tutte le funzioni animali dovessero essere accelerate da ritmi leggeri, arditi, sfrenati e orgogliosi, come se la vita di bronzo e di piombo dovesse perdere la sua pesantezza... ». Se cessa questa funzione alleggeritrice del ritmo, la marcia diventa difficile. « *Chiddi chi portanu 'u tunnu senza tammurinu, 'un ponnu caminari. Senza tammurinu ci aggranca 'a spadda* ». Tanto che, quando il padrone del tonno non vuol far la spesa del *tammurinaru*, i portatori lo pagano di tasca propria.

Questa misura tanto necessaria è un dimetro anapestico acatalettico; nell'accento del secondo piede è espressa l'unità naturale del passo doppio (piede sinistro e piede destro), quindi viene l'accento principale nel piede seguente, segnato dal tamburo con un energico trillo. La brevità del metro è in rapporto alla marcia rapida e pesante, e quindi al bisogno di rinnovare sovente l'energia.

Le stesse condizioni produssero, infatti, lo stesso metro nella marcia armata degli antichi spartani: la tribù in marcia per la comune difesa dovette allora sperimentare ben presto la necessità di un ritmo collettivo, per cui l'orda selvaggia si trasformasse in un organismo vivente, con direzione unica. Nacque così spontaneamente il *paremiaco*, il ritmo della strada, un dimetro anapestico acatalettico (*metrum laconium messeniacum*):

Mentre marciavano, i guerrieri cantavano sullo stesso metro il *mélós embaterion*, la melodia per camminare. Ce ne resta un esempio nel frammento 13 di Tirteo:

Noi vediamo, nei monumenti, il coro di guerrieri procedere all'attacco con movimenti eguali, sotto l'impulso di questo ritmo: vi è il genio della stirpe, l'affermazione di una volontà cosciente e irrevocabile: tutto per la patria. L'altro modo di marcia della terra

laconica, il *mélós castoreon*, è un tetrametro anapestico, formato di un dimetro acatalettico e di un paremiaco:

E' analogo al primo, ma ha il respiro più lungo ed indica perciò una marcia più lenta. I Laconi commemoravano così le gesta di Castore, il loro eroe autoctono, ed il *mélós castoreon* echeggiò forse anche nel propileo del tempio agrigentino, eretto al divino domatore di cavalli.

Tirteo trovò questi modi nell'uso tradizionale del popolo, come un risultato dei suoi moti istintivi e dei suoi sentimenti. Egli li rispettò e vi trasfuse la sua ardente poesia, col delicato senso estetico di un greco antico, per cui l'arte ebbe sempre profonde radici nell'anima e nel costume popolare.

L'incudine ci dà ancora i ritmi di genere doppio nel lavoro a tre, il maestro di forgia e due apprendisti; un martello, una mazza grossa ed una media. Nascono così i ritmi dispari, e fra essi principale il giambo. Dopo i soliti movimenti preparatori per stabilire l'unità e la velocità del ritmo di lavoro, i tre operai alternano i loro colpi sull'incudine:

Il giambo è formato dalla mazza media nell'arsi e dalla mazza grossa nella tesi. Il colpo del martello scioglie la lunga del giambo e lo trasforma in un tribachio; ma per la sua leggerezza esso resta assorbito nel colpo accentuato dalla mazza grossa, così che il risultato ritmico reale è il seguente:

I *tammurinara* applicano sul loro strumento anche questo genere

di ritmi sull'incudine. Questo è un tetrametro brachicatalettico, che si suona a Salemi, di buon mattino nei giorni di festa, per destare i fedeli e prepararli alla solennità del giorno.

*FIRRIATA DI PRIMA MATINA* <sup>(60)</sup>

○ — ○ — ○ — ○ — | ○ — ○ — ○ — x ||

Quest'altro è un dimetro giambico brachicatalettico, adoperato a Palermo dai banditori:

○ — ○ — ○ — — (61)

Il ritmo alacre e leggero sospinge, nel giro per la città, il piccolo corteggio del banditore e del *tammurinaru* e richiama nei crocicchi le donniciuole, curiose di sentire il bando. Ma i monelli lo deridono, applicando allo stesso ritmo le parole:

*Nun ci cririti nenti,  
Nun ci cririti nenti,  
E nenti, nenti, nenti,  
Nun ci cririti nenti.*

Il giambo qui apparisce nella sua innata funzione aggressiva contro qualcuno e contro qualche cosa. Lo ritroviamo ad Alcamo, in un dimetro acatalettico, che annunzia una festa più volte rimandata, e la gente, motteggiandone gli organizzatori, dice sul ritmo del *tammurinu*:

○ — ○ — ○ — ○ — —  
*Si fa, si fa! Nun si fa cchiù!* <sup>(62)</sup>

« *Lu tammurinu, quarinu sona, è comu fussi chi parla* ». Esso ha, infatti, un certo numero d'intonazioni alte e basse (« *lu tammurinu fa l'avutu e lu vasciu* »), secondo il punto della pelle che viene percosso; queste intonazioni vengono alternate dal suonatore con un certo criterio di varietà e formano un *discorso*.

○ — ○ — ○ — ○ — — alto  
○ — ○ — ○ — ○ — — basso

Questa sostanza ritmica passa spontaneamente dal *tammurinu* ad oggettivarsi nel dialetto. Si incomincia da onomatopee:

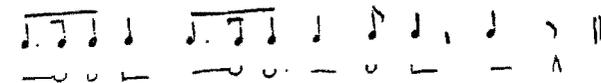
<sup>(60)</sup> Cfr. *Corpus*, ecc., n. 1026 (a), pag. 554.

<sup>(61)</sup> Cfr. *Corpus*, ecc., n. 939, 2, pag. 524.

<sup>(62)</sup> Cfr. *Corpus*, ecc., n. 999, pag. 541.

— ○ ○ — ○  
ghichiti, pùrra, ecc.,

in cui le sillabe corrispondono alla consonante, all'altezza del suono e al suo ritmo; poi si passa alle parole e infine al discorso poetico, in intima relazione col ritmo stesso e con l'azione che esso serve a regolare. La parola esce così dal ritmo tutta piena del suo *éthos* e delle immagini plastiche che al ritmo si accompagnano; una poesia che nasce direttamente dalle cose, come vediamo, per esempio, nel frammento 54 di Saffo:



Nel tempo passato, le fanciulle cretesi danzarono con questa cadenza.

Noi troviamo, dunque, nello strumento a percossa gli schemi metrici della nostra poesia popolare. E' una versificazione *a quantità* e non ad accento e a numero di sillabe, sicchè noi dovremmo dire *trimetro giambico brachicatalettico* e non *endecasillabo*, parola che non ha alcun significato ritmico. Il numero delle sillabe può anche variare in più o in meno, per qualche tribachio o per qualche lunga di tre tempi, restando il metro intatto:

○ — ○ — ○ — | ○ — ○ — ○ — | ○ — —

oppure:

○ — ○ — | — ○ — | ○ — —

Quando l'accento proprio della parola non concorda col ritmo, allora esso viene nella recitazione sacrificato senza riguardo <sup>(63)</sup>.

In questo verso gli accenti delle parole coincidono col ritmo:

○ — ○ — ○ — — ○ — —  
*Amùri, amùri, chi m'ha fàttu fàri!*

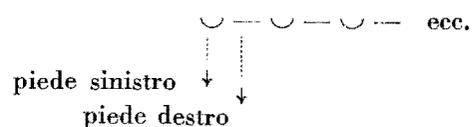
In quest'altro verso gli accenti non coincidono sempre:

○ — ○ — ○ — — ○ — —  
*Jùnciu a la fònti e mi vàgnu lu vi-su...*

La facoltà di adattamento della favella al ritmo non ha limiti; infatti tutte le lingue letterarie moderne si dedicano oggi alla riproduzione delle forme metriche greche.

<sup>(63)</sup> Vedi numerosi esempi nei miei volumi di canti manoscritti. (*Nota del Favara*).

Ma più interessante è l'applicazione del giambo ai movimenti del nostro corpo. Io ho sorpreso il giambo prodotto inconsciamente nella corsa in avanti e a sbalzi di Teresa, la mia bimba di cinque anni:



La bimba prendeva lo slancio sul piede sinistro e ricadeva di peso sul destro.

Un'altra forma plastica del giambo si trova nell'antica danza femminile « *Mi pizzica, mi muzzica* », in cui la danzatrice esegue dei piccoli salti sulla punta del piede sinistro. L'arsi indica lo slancio in aria, la tesi la caduta a terra <sup>(64)</sup>.

<sup>(64)</sup> Cfr. le *Tarantelle* del *Corpus*, nn. 734-738, pag. 433 e segg.

La forma brachicatalettica di questo tetrametro segna alla fine del verso la caduta sul piede destro e il riposo alla fine del verso, come io ho visto nella danza della bimba. La danzatrice della *tarantella*, come dice ella stessa, va avanti e indietro per evitare il morso della tarantola. E' un residuo della grande coreomania, da cui fu invasa tutta l'Italia meridionale al secolo XIII, e ve n'è ancora il ricordo nel popolo. Le ragazze prese dal male danzavano, vestite di bianco e incoronate di rose, sino a cadere esauste, e col sudore espellevano il veleno. Il Padre Kircher ne parla diffusamente in *De Arte magnetica*, e dà anche il disegno dell'innocente insetto, cui si attribuiva l'epidemia. Egli cita i versi:

« Dove ti muzzicò la tarantella?  
Dillo, amata, dove fu?  
Sotto la pudia della fanella! »

Cioè: sotto l'orlo della veste. Ma alcuni altri versi dicono:

« Non fu taranta nè tarantella,  
Ma fu lo vino della garratella. »

C'entrava dunque per qualche cosa anche il bacchico liquore! In sostanza, era un'esplosione delle energie accumulate nel nostro popolo, sotto la lunga compressione medioevale. Vi è uno stato di vita esuberante, in cui la salute dell'individuo si confonde con la malattia. Ma nei riguardi della specie è uno stato benefico; è come un fiume che straripa portando ovunque la rovina, ma che, rientrando nel suo letto, lascia la terra fecondata per altri secoli. Appunto in questi periodi l'umanità si rifornisce di energia. La cultura omerica in Grecia fu preceduta da questa invasazione; e dal tarantolismo venne in Italia la Rinascenza, più che dall'umanesimo. Ogni popolo ha avuto di queste malattie, in cui la vita normale si trasforma in un'orgia crudele e senza freno; la baccante greca ne è il tipo stilizzato. Il ritmo proprio di questo stato è appunto il giambo, e questo informa, oltre ai moti del corpo, quelli dello spirito, e i suoi canti plebei e salaci.

Ecco un canto giambico di Palermo <sup>(65)</sup>:

<sup>(65)</sup> Cfr. *Corpus*, ecc., n. 741, pag. 437.

La vi-ta de la dou-na è sem-pri bel-la

E ca si mis-m-ra. ci la merza can-ni.

*Coro:*  
 Zzà zzà zzà, mac-car-en-ni e quocenti fa!

*Solo:*  
 O I-nella di l'arma mi-a sem-pri a tin m'hain a piggia...

2. *Mesza la ma-ri c'a u-na cu-bon-na,*

Quat-tor-di-ci mu-ta-ra cu' na pin-na,

E la hinna la ti-m-a me so-m nom-ma.

Zzà zzà zzà, mac-car-en-ni e quocenti fa!

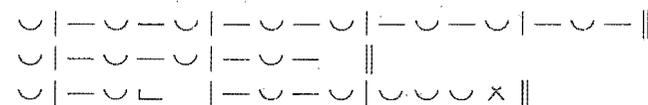
O I-nella di l'arma mi-a sem-pri a tin m'hain a piggia...

Domina sovrano il giambo che aggredisce, sferza e ingiuria nello scatto satirico e irresistibile; domina lo spirito dionisiaco nella forma sbilenca delle sue pentapodie, 2:3 alternate con dipodie semplici. Il giambo è dunque nel nostro temperamento; gli elementi vivi che oggi ne troviamo nel popolo ci riconducono direttamente all'antica

commedia siciliana di Epicarmo e Phormos, ed ai poemi giambici di Aristossene di Selinunte. « I Siciliani — dice Cicerone nelle *Ver-rine* — non sono mai in una condizione tanto depressa da non dire qualche facezia ».

E' un modo giambico di considerare la vita, proprio di una terra in cui si accumulano tutti i contrasti: oltrepassare il dolore con l'ironia e lo scherno, e continuare a vivere; cogliere il grottesco tra la imperturbabilità della vita universale e le accidentalità della vita individuale e riderne, la risata plebea che brucia e guarisce. Così rise Demetra, quando le si fece innanzi a consolarla Jambe, la serva, saltando e cantando nel modo che da lei prese poi il nome. Lì è tutto il segreto del giambo, nel riso di Demetra, nel riso che stende un velo magico sul dolore della dea, e toglie dalla sua memoria la violenza atroce dei Titani.

Aristofane rideva anche lui in giambi per consolarsi della decadenza ellenica; egli ci conservò, nelle *Rane*, la rustica canzone del culto popolare della dea: « Proteggi, o Demetra, i miei giuochi misti di risate, di scherzi e di seri propositi ».



Nel secondo motivo della danza cantata « *Mi pizzica, mi muz-zica* », il secondo dimetro di due versi è trocaico, e la danza, in perfetta correlazione col ritmo, diventa circolare, non più angolosa come nei giambi. Teresa gira saltellando in questo ritmo, intorno a un tavolo; ella fa un passo laterale col piede destro, quindi lancia in su il corpo e ricade sul piede sinistro nel punto dove aveva posato il destro; in tal modo nasce spontaneamente il girotondo dei nostri bambini.

Una danza cantata, puramente trocaica, è questa di Palermo:

CHIOVU « ABBALLATI! » (66)

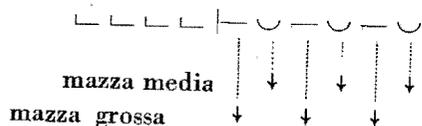
Abballati abballa-ti fimmini schet-ti e ma-ri-ta-ti

E s'un ab-bal-la-ti bann nun vi ca tu e nun vi sonu

(66) Cfr. *Corpus*, ecc., n. 740, pag. 436.

Sein sein sein quante bimmini chi ci su ci n'è quattu scufarza-hi  
 'i facemu cu' i pratati ci n'è quattu ammuccatelli 'i facemmu cu' i piselli...

Nella danza volgare meridionale, vivace e leggera, si ritrovano invece tetrapodie continue di trochei, con tribacchi e lunghe di tre tempi. Questa forma del ritmo doppio si ritrova successivamente sull'incudine e sugli strumenti a percossa, adoperata per la danza e per la marcia rapida. Io l'ho trovata sull'incudine, ottenuta per la semplice inversione dell'ordine delle due mazze tenuto nel giambo, cioè attaccando il ritmo con la mazza grossa, anzichè con la media:

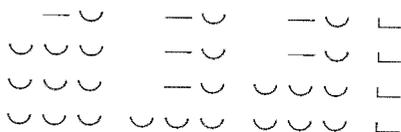


Nel *tammurinu* ho trovato la stessa forma usata nelle processioni rapide, quando si porta in chiesa la cera promessa in voto al santo o alla santa:



Ma questo non è più il trocheo della danza circolare; la sua plastica è diversa; esso è il *coreo*, cioè la marcia rapida. Dicono infatti i *tammurinàra* di questa sonata: « E' linusa, ci voli lena assai, si curri ».

Anche nel *coreo* si trovano frammisti i tribacchi leggeri, come nel trocheo:



Vi sono anche interi dimetri di note brevi:



Nel *prosodion* degli *Uccelli* di Aristofane ritroviamo le forme ritmiche arcaiche popolari del suo paese. Scendendo ancora più in giù, esse si ritrovano nel mito. Ricordano le *Baccanti* in Euripide: « I satiri, ebbri di vino, ottennero da Rea il grande tamburo sacro dalla vo-

ce grave, fabbricato dai Cureti nelle grotte profonde di Creta, e per la prima volta risuonò sulla terra il cretico impetuoso e gagliardo, al cui rimbombo corse la turba degli uomini in ordine meraviglioso, con la fiaccola in pugno, nelle feste notturne ».

Il tipo primitivo del cretico è una dipodia, formata di un coreo e di una lunga di tre tempi:

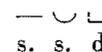


« Disponi i tuoi piedi nel modo cretico, e avanti! » grida il coro finale nell'*Assemblea delle donne* di *Aristofane*, mentre con la fiaccola in mano si avvia al banchetto notturno. « Evoè! evoè! », e la turba va.

Che cosa era precisamente questo modo cretico? La lunga indica la caduta del corpo, una cadenza energica dopo lo slancio leggero raffigurato nel coreo. Ora, dalle mie esperienze sulla produzione spontanea dei ritmi tolgo questa forma orchestrale. Anna, la mia bimba di 7 anni, manifesta spesso con salti e passi di danza le sue emozioni infantili; il suo corpo ben proporzionato segue inconsciamente le leggi del ritmo, sì che l'emozione si trasforma in ondulazioni regolari di forme diverse. Ella ripete sovente questa forma di *corsa in avanti*:



Nel coreo di ogni dipodia, la bimba fa due leggeri salti in avanti sul piede sinistro e quindi cade accentuatamente sul destro nella lunga di tre tempi (*bases*) e compie il passo:



Questa è certamente una forma cretica; ma è quella degli antichi? Nessuno può dirlo con sicurezza, però l'ipotesi è seducente e concorda con la visione notturna lasciataci dai poeti di un coro di satiri in festa, che va avanti saltando, in un *prosodion* danzato.

Questa interpretazione del cretico, fondata sopra il fatto sperimentale vivente della bimba che danza, e quindi indiscutibile, si trova in contrasto con la vecchia dottrina della metrica alessandrina, la quale riduceva tutte le lunghe a due tempi primi. Un fatto analogo è avvenuto nella interpretazione del verso elegiaco, dove il pentametro è stato ridotto da noi moderni alla sua giusta misura con la lunga di quattro tempi; così faremmo col cretico e col peone, allungando la lunga di due tempi in una lunga di tre tempi. Callino ci conservò nel frammento 222 il modello del *melos creticon*, la vecchia aria di danza dell'isola sacra a Giove:

— U L U U U — U L — U L  
 — U L — U L — U U U — U L

Qui, al cretico puro si mescola il peone primo, una misura equivalente, ma una figura orchestrale più leggera ed impulsiva.

Con Taletas, il peone-cretico passa a Sparta ed entra nella ginopedia e nell'arte. Qui il tipo primitivo si fonde gradatamente con le altre forme ritmiche doppie. La commedia attica ci conserva i primi saggi di questo processo di differenziazione, aggiungendo al cretico il peone quarto (U U U L) e il coreo.

L U U U — U L | — U — U — U L

Aristofane (*Cavalieri*, IV)

— U — U | — U — U | L U U U — U L

(*Lisistrata*, 1014)

— U — U | — U L | — U L — U L

— U L — U L L U U U — U L

(*Uccelli*, X)

— U L L U U U — U L — U L

— U L L U U U L U U U — U L

(*fra. 334*)

— U U U — U L L U U U — U L

(*Uccelli*, X)

U U U L L U U U L U U U — U L

(*Uccelli*, X)

La forma tipica di Aristofane è questa di tre peoni primi e un cretico; è un tetrametro che corre e vola, e il poeta ne compose palinodie vivacissime con epodo trocaico:

L U U U L U U U L U U U — U L

9 volte

— U — > | — U — > | — U — > | — U — x ||

ep. (*Acarnesi*, XI)

L U U U L U U U L U U U — U L

8 volte

— U — > | — U — > | — U — > | — U — x ||

ep.

L'intervento dei corei indica una leggera attenuazione dell'impulso cretico, in omaggio al principio artistico della varietà. Ma quando

questo principio viene applicato non solo alla ritmopea, ma anche alla estensione dei membri di frase, allora la modificazione è maggiore. Questo avviene nella corale dorica più evoluta, e in Eschilo.

I. U | — U L — U L L — ||  
 U U U — U L L U U U L ||  
 U U U — U L ||

II. L | — U L L U U U L ||  
 U U U L — U L — U L ||  
 — U L U U U L ||

Pindaro, *Olimp. II.*

Qui, nella vicenda di trimetri e di metri, il senso della euritmia passa dal verso al periodo. Lo slancio originario dei peoni cretici si trasforma in una processione tranquilla, che si svolge nelle evoluzioni della strofe, dell'antistrofe e dell'epodo.

Spenta la cultura ellenica, il peone cretico rientrò nell'ombra della vita popolare, dove vive ignorato ma eterno, nell'impulso irresistibile dei muscoli. Io lo ritrovai, infatti, nella contrada di S. Ciro, presso Salemi, nelle condizioni identiche in cui esso fu prodotto nella più remota antichità. Sentivo da lontano, nella sera autunnale, il tumulto del cretico impetuoso battuto sul *tammarinu*, che spingeva la processione notturna con le fiaccole in onore al santo locale, sul dorso delle colline, e la precipitava nelle valli, incessante, irresistibile. Ferveva nel ritmo l'antica esaltazione mistica per il fuoco che brilla nell'oscurità; e la folla invocava a intervalli con grida acute il santo, come il dio primitivo dei Sicani, Dioniso-Zagreio, amante della corsa e della danza collettiva (*filocorèta*).

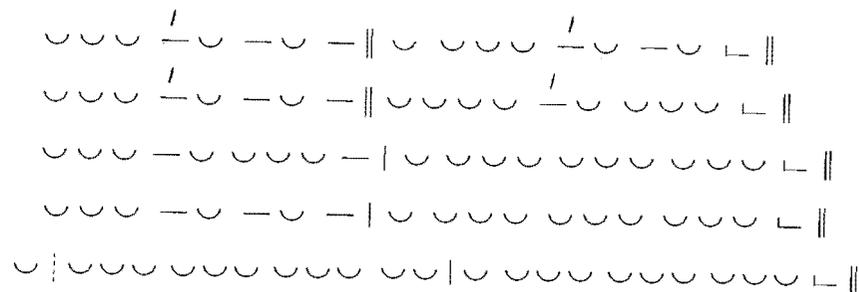
#### CIACCULATA (67)

1. U U U U U U | U U U U U U U U U U ||
2. — U U U U — | U U U U U U U U U L L ||
3. U U U — U — U — | U U U U — U L L ||
4. U U U L U U U L | U U U U U U L L ||
5. U — U — | U U U U U U U U U L L ||
6. L L — | U U U U U U U U U L L ||
7. L L L L L L L L ||

(67) Cfr. *Corpus*, ecc., n. 1022, pag. 552.



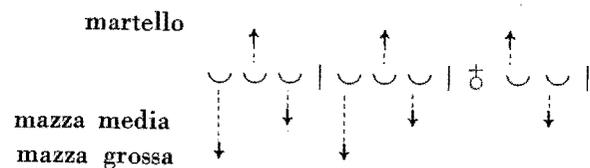
A Villalba (Caltanissetta) si suona questa palinodia, mentre il popolo esce dal tempio, alla fine della messa <sup>(72)</sup>:



Tutti ritornano in mistica letizia alle case, sotto il fascino del ritmo, e il poeta canta alla donna amata, ammirando: « *Quannu camini tu, pari chi abballi* ». E' una forma superiore del movimento; l'eco di un mondo lontano, di una vita integrale e armoniosa, di fronte a cui la nostra civiltà, piena di esagerazione e di lacune, impallidisce.

\* \* \*

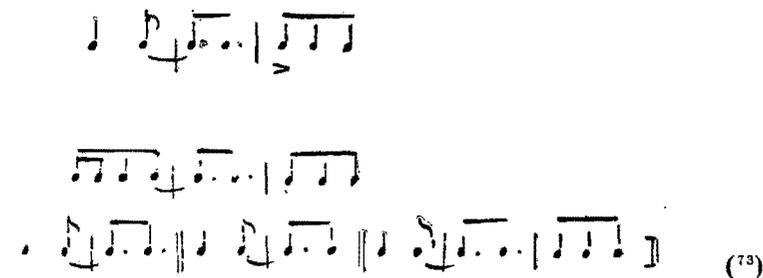
Seguitiamo ora a tessere il filo magico della nostra identità ritmica coi padri mediterranei più lontani, fra i due termini indefiniti del mito e dell'avvenire. L'incudine del fabbro ci dà nel lavoro a tre martelli tutte le forme del genere doppio, così il peone-cretico come il docmio. Se la mazza grossa per riposare *prende un colpo in aria*, cioè tralascia di battere un colpo sull'incudine, si produce automaticamente la sincope.



Al segno  $\oplus$ , la mazza grossa non ha battuto il colpo. Il docmio, prodotto da un semplice meccanismo di lavoro, acquista nel *tammurinu*, e nel rito funebre cui si accompagna, un valore etico ed estetico che non ha nell'incudine. L'angoscia di questo ritmo risuona nei paeselli di Sicilia, quando si porta in processione il viatico ai moribondi.

<sup>(72)</sup> Cfr. *Corpus*, ecc., n. 988, pag. 538.

A Salemi, l'umile teoria di pastori e di contadini procede a passi vacillanti su questo motivo:

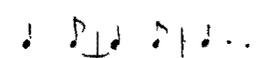


E' il rombo della morte vicina, il dissolvimento della vita e dei moti organici euritmici nel nulla. Di fronte al morente, il dolore riappare ad un tratto come la legge fondamentale del mondo; l'emozione del coro è così violenta che le oscillazioni del corpo formano una tripodia irregolare, qual'è il docmio, una danza obliqua; il ritmo nasce fra una tripodia e l'altra.

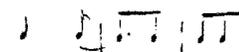
La plastica del ritmo è nel suo nome stesso; la riprova è in questo altro ritmo di *tammurinu*, che accompagna la mimica *sciancata* (sbi-lenca) del *mastru di campu*, nella vecchia mascherata palermitana:



Il motivo del viatico di Salemi è una forma tetica del docmio, che è più accasciata e penosa della forma anacrusica, consueta dei Greci. La forma tetica si trova qua e là nella tragedia, frammista alle altre (Euripide, *Oreste*, I):



E' ugualmente comune, nei docmi della tragedia, la breve irrazionale dopo la sincope e il tribachio alla fine della tripodia (Euripide):



Compiuto il pietoso ufficio, il corteggio ritorna; e non appena esso arriva in vista del tempio, al funebre docmio subentra una marcia festiva, « perché la vista della casa di Dio *metti alligria* »: in Dio solo può esservi gioia e felicità:

<sup>(73)</sup> Cfr. *Corpus*, ecc., n. 1020 a), pag. 551. I clichés di questi ritmi e di quelli delle pagine seguenti sono anch'essi fotocopie del manoscritto del Favara del 1911 (vedi nota <sup>(12)</sup> a pag. 27).

<sup>(74)</sup> Cfr. *Corpus*, ecc., n. 937, -, pag. 523.



celeri navi volanti sul mare, pregano il padre che non si allontani da loro:

u : uu - u | - > || uu - > | - A ||  
 u : uu - u | - u || uu - u | - A ||  
 u | L - u | - u || - A u | - A || (78)

Un esempio docmiaco, in Sofocle, è il *Kommos* dell'*Antigone* (VIII, 1261-1347). Ma il modello del vecchio stile docmiaco ditirambo è nelle *Baccanti* di Euripide, quando il coro delle Menadi celebra la morte di Penteo:

I. u : uu - > | - - u | L A || I *bacch* 3  
 u : uu - > | - - u | L A || *bacch.* 3  
 1 *trim. giamb* II  
 II > | - uu - u - || II. *log.* 4  
 > | - uu - u - || *doc.* 4  
 u : uu - > | - A II *doc.* 2  
*tamm*  
 III. > : - - > - || III *doc.*  
*trim.* *doc.*  
 > : uu - u | uu II  
 IV u : uu - u | - u || - - > | - A IV. *doc.*  
 uu uu | - u L II *doc.*  
*per. 2. = 2TT*

La tragedia prese i suoi ritmi di genere doppio dal ditrambo primitivo; tra gli altri la forma sincopata della dipodia bacchiaca, che io ho ritrovato in un motivo di *tammurinu* a Naso (Messina):

- L u | - L u | - L u | - u L || (79)

(78) Id., ib., 734-8 (*idem*).

(79) Cfr. *Corpus*, ecc., n. 993, pag. 539.



Questa è la forma tetica del tetrametro bacchiaco della tragedia greca:

u | - L u | - L u | - L u | L - ||  
 (80)

Ho pure ritrovato il bacchio nelle danze di Partanna (Trapani); è un tipo di danza orgiastica, in cui la sincopa forma il carattere essenziale, come una pesante caduta a terra fuori tempo.

I.   
  
 II.   
 (81)

A Partanna permangono questi torbidi elementi, il cui carattere risulterà più evidente, se li mettiamo in contrasto con la danza circolare sciolta e leggera di Marsala, tutta corei e tribachi.

(82)

(80) Eschilo, *Eumenidi*, V., str. a.B.I. (*idem*).

(81) Cfr. *Corpus*, ecc., n. 802, pag. 474.

(82) Cfr. *Corpus*, ecc., n. 778, pag. 462.

Queste differenze provano la delicata sensibilità ritmica di nostra gente, a monte e a mare. A Salemi, dove prevale la danza logaedica saltellante, si dice che i partannesi suonano e ballano *'mparpugghiati* (con stento).

Dal ditirambo arriviamo, infine, al mito dove sono le origini del ritmo; quando Dionisio Zagrèò fu dilaniato dai titani, si ruppe l'unità primordiale del mondo, e dagli spasimi del Dio morente nacquero le forme della vita.

Gli antichi ponevano una divinità al posto di un fenomeno, e il culto di questa divinità era la figurazione del fenomeno stesso, i cui moti si trovavano riflessi nella rappresentazione. Così, nel culto dionisiaco i ritmi di genere doppio erano una riproduzione diretta dei fenomeni tellurici, della formazione e della distruzione catastrofica dei mondi. Eschilo dice in un frammento sul ditirambo primitivo: « Il tamburo, simile a un tuono sotterraneo, rulla spandendo un profondo terrore ». In questa nostra terra la tragedia tellurica si ripete periodicamente nei secoli, rinnovando in noi il *senso docmiaco* della vita; il ditirambo qui è sempre vivo, coi suoi ritmi usciti dalle viscere stesse della terra scossa e travolta.

Così oggi, come allora. Le Eumenidi sotterranee imprecavano in docmi agli dei dell'Olimpo. Ed ancora noi impreciamo col petto scosso dai singhiozzi al destino ironico di questa terra, dove le cose più belle vengono create e distrutte, come per il capriccio di un Dio!

L'opposizione fra i ritmi di genere pari e quelli di genere doppio non è, dunque, solamente una questione di metrica, ma è nella vita stessa, nella dinamica delle cose; è l'opposizione tra i due mondi dello spirito e della materia, tra il cielo e la terra, tra Apollo e Dionisio. Nei dattili vi è la tendenza intellettuale alla simmetria, perchè in questa si trova l'economia della forza e il rapido conseguimento dello scopo; la simmetria è cercata e raggiunta fin nella unità elementare della misura, il piede. Invece nei piedi di genere doppio non vi è equivalenza tra i moti successivi, e la simmetria viene raggiunta solo fra gruppi di due o più unità elementari. I giambi e i trochei si aggruppano per dipodi e con accento nel primo o nel secondo piede:



Il cretico è già una dipodia, e l'euritmia non può nascere in esso che in un dimetro:



Tanto più questo avviene nel docmio, che è una tripodia:

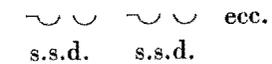


Fra tutte le forme del 3/8 il solo ciclico si conta, secondo i metrici, a monopodie:



La plastica del ciclico consiste in una serie di piccoli salti in giro. I metrici notarono che i ciclici e i trochei hanno un carattere meno aggressivo dei giambi e dei cretici; questi sono slanci in avanti, mentre quelli sono forme di saltellamento circolare; essi aggiungono che l'arsi ha nel ciclico un'intensità maggiore che nel trocheo.

L'interpretazione dei metrici corrisponde alla forma plastica, spontanea e inconscia del ciclico. Anna saltella in ritmo ciclico, facendo due piccoli salti col piede sinistro nella tesi, e una caduta sul destro nell'arsi.



Nel trocheo l'arsi è un lancio in su, mentre nel ciclico è una caduta ed ha un accento secondario.

In Sicilia si trovano tutte le forme dei logaedi nei *tammurini*, nei *tammureddi* (cembali), nei *friscaletti* (flauti a becco) e nelle *ciaramedde* (cornamuse). Questa *Jolla* di Salemi si suona col flauto arcaico a tre buchi:



(83)

(83) Cfr. *Corpus*, ecc., n. 765, pag. 456.



luppi della nostra arte non ci appariranno più come una necessità assoluta, ma come una maniera di essere e uno stile, che può anche mutare. E' in questo senso della vita, fuori dalle accidentalità di un tempo determinato, che son contenute quelle energie che dalle profondità del nostro essere ci spingono innanzi, nella spirale infinita del nostro sviluppo; è il mondo degli istinti, il mondo delle forze positive e creatrici della nazione, il solo dove l'arte e la vita nostra potranno trovare la base e i materiali di una vera cultura <sup>(85)</sup>.

## APPENDICE

*Scritti di Ugo Ojetti, Camille Bellaigue, Ettore Romagnoli, Andrea della Corte, sui primi due volumi di Canti della Terra e del Mare di Sicilia, per canto e pianoforte, editi da Ricordi nel 1907 e nel 1921.*

<sup>(85)</sup> Conferenza letta al Circolo di Cultura di Palermo, nel 1905, e pubblicata più tardi, con qualche taglio, sulla *Rivista d'Italia* del 15 gennaio 1923.