

Sulle tracce di Aria Nova.

Il canto ara petrejancara nella Calabria centrale

Christian Ferlaino

Abstract

The *canto ara petrejancara* is a vocal tradition that originated in the mountains of central Tyrrhenian Calabria. These two- or three-part polyvocal songs are sung at a free, non-measured slow tempo, typically accompanied by the diatonic accordion. Songs in this style have been documented in several audio recordings, including those by Alan Lomax and Walter Hennig, who published the relatively well-known track *Aria Nova* in 1954. Despite being still practised in the region, little information is available on the *canto ara petrejancara* to date, making it an understudied phenomenon in Italian ethnomusicology. This paper aims to fill this gap by discussing both historical and contemporary manifestations of the *ara petrejancara* style through music analysis and ethnographic data. This article starts with an analysis of the little information provided by Hennig about *Aria Nova* to position this recording in the broader context of central Calabria music. After providing an analysis of *Aria Nova*, the article reviews the historical audio recordings of songs in this style documented from the 1950s onward and discusses their stylistic features. It then analyses a recent recording that depicts the current state of the *canto ara petrejancara*. This recording is compared with the historical recordings in light of the rich ethnographic data gained through participant observation and direct involvement in the local community of musicians.

Keywords: Multi-part singing; Calabrian music; Ethnomusicology; Music analysis



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

Il canto *ara petrejancara* è uno stile canoro delle aree montane della Calabria tirrenica centrale. I canti *ara petrejancara* sono canti polivocali a due o tre parti, a tempo non misurato, solitamente accompagnati dall'organetto diatonico. Canti di questo tipo appaiono in diverse documentazioni audio storiche, incluso registrazioni ad opera di Alan Lomax e di Walter Hennig; quest'ultimo ha pubblicato una registrazione piuttosto nota dal titolo *Aria Nova* nel 1956. Nonostante si tratti di uno stile ancora praticato in regione, il canto *ara petrejancara* non è stato ancora studiato adeguatamente in ambito etnomusicologico. Questo articolo intende colmare questa lacuna e discute sia registrazioni storiche che attuali dello stile *ara petrejancara* attraverso analisi musicali incrociate con i dati etnografici raccolti nell'area.

Lo scritto prende le mosse da *Aria Nova* e analizza le poche informazioni fornite da Hennig per inserire questo canto nel contesto più ampio della musica della Calabria centrale. Dopo aver fornito un'analisi di *Aria Nova*, si passa ad una tracciatura delle documentazioni storiche di canti nello stesso stile rilevati a partire dagli anni '50 del secolo scorso evidenziandone i caratteri stilistici. Viene inoltre analizzata una registrazione recente di un canto *ara petrejancara* che intende fornire un'immagine dello stato attuale di questo stile canoro. Questa registrazione è infine correlata alle fonti storiche alla luce dei dati etnografici raccolti attraverso l'osservazione partecipante e il coinvolgimento diretto con la comunità locale di musicisti.

Parole chiave: canto polivocale; musica calabrese; etnomusicologia; analisi musicale

1. Introduzione

Lo stile di canto denominato *ara petrejancara* è uno stile canoro originario della Calabria tirrenica centrale e attualmente ancora praticato ma ancora poco studiato. Questo stile di canto è discusso nel presente articolo prendendo spunto dal brano rilevato negli anni 50 da Walter Hennig nei pressi di Nicastro

e pubblicato col titolo *Aria Nova*. Sebbene questo brano sia piuttosto noto in ambiente etnomusicologico italiano, si conoscono pochi dettagli sulla registrazione e sullo stile in cui è cantato.

Questo articolo, parte da un'analisi di *Aria Nova* per esaminarne lo stile e contestualizzarlo all'interno della tradizione musicale della Calabria tirrenica centrale. Il canto registrato da Hennig diventa lo spunto per discutere lo stile *ara petrejancara*, uno degli stili canori principali dell'area, alla luce delle ricerche sul campo condotte dall'autore e dal gruppo di ricerca *Felici & Conflenti* di cui è coordinatore scientifico. L'articolo si apre con un'analisi della registrazione di Hennig che ricostruisce, per quanto possibile, i dettagli mancanti nelle informazioni fornite dall'autore della raccolta. Successivamente, fornisce un'escursione delle registrazioni storiche che sono riconducibili a questo stile canoro. L'articolo discute, poi, la persistenza dello stile *ara petrejancara* avvalendosi di dati etnografici raccolti nel corso di oltre un decennio di indagini nella Calabria centrale. La doppia posizione di etnomusicologo e di musicista dell'area hanno permesso all'autore di poter investigare approfonditamente lo stile in questione attraverso un costante contatto con i musicisti presenti sul territorio. I dati etnografici sono stati intersecati con analisi di corpus nelle quali sono state messe a confronto svariate esecuzioni di canti nello stile oggetto di questo scritto. Anche il metodo di trascrizione adottato per i brani riflette la correlazione tra dati etnografici e di corpus. Si è, pertanto, deciso di adottare una notazione che tenti di cogliere il principio formulaico (Treitler 2007) che sottende questo stile di canto. Le altezze cardine sono indicate con una notazione di dimensioni normali, mentre per le variazioni melodiche e i melismi viene utilizzata una notazione di dimensioni ridotte.

La Calabria si presenta storicamente come una delle regioni italiane più ricche di tradizioni musicali, molte delle quali ancora vitali e ampiamente praticate. Le pratiche musicali di tradizione orale della regione sono descritte e documentate su fonti scritte da lungo tempo, sia che si tratti di brevi cenni in testi che si occupano di altro (ad esempio Douglas 1915 o la raccolta

Plastino 1997) sia che si tratti di studi specifici (Fedeli 1912). I canti della regione sono stati oggetto di studio da parte dell'etnologo Raffaele Lombardi Satriani che ne ha redatto una vasta antologia che abbraccia svariati stili nell'intera regione (Satriani 1928; 1931; 1932; 1933; 1934; 1940). Nella sua opera monumentale, Satriani però raccoglie solo i testi dei canti; per le prime rilevazioni sonore di una certa importanza bisogna aspettare gli anni '50 con le campagne di Carpitella e Lomax (Lomax e Carpitella 1957; Lomax 1999; Ricci e Tucci 2007; Gatto 2021) che documentano ampiamente le pratiche musicali della regione. Negli stessi anni, il tecnico del suono Walter Hennig (all'anagrafe Walther Theodor Hermann Albert Hennig) registra del materiale nelle regioni del sud Italia, compreso anche alcuni brani raccolti in Calabria. Registrati nel 1954, questi brani saranno pubblicati nel 1956 da Ethnic Folkways Library con il titolo *Folk Songs From Italy* (Hennig 1956). Dalle poche informazioni reperibili su Hennig si evince che fu fondatore di un importante studio di registrazione in Germania, il Tondienst Hamburg. Scarse sono, invece, le informazioni sulla sua attività di documentazione sonora. Olmsted (1999), nella sua tesi dottorale, ci comunica che Hennig entrò in un contenzioso legale con la casa discografica Folkways proprio per la pubblicazione della raccolta *Folk Songs From Italy*. Il contenzioso, causato da una presunta violazione dei diritti di distribuzione del disco, a quanto pare si risolse nel nulla, probabilmente a causa del lungo tempo intercorso tra la pubblicazione del disco e la diatriba legale.

Il disco fornisce poche informazioni relative alla campagna di Henning e al materiale raccolto. Il curatore della pubblicazione sottolinea nelle brevissime note introduttive che Henning non ha fornito informazioni riguardo ai canti e ai loro testi. Nelle note si legge che la collezione include «esempi inusuali di canzoni e danze della Sardegna, Sicilia, Capri, i villaggi “albanesi” del sud Italia e di altre parti.» Non viene fatta menzione della Calabria, nonostante il disco contenga ben 4 tracce registrate in regione, come indicato da Hennig nelle sue schede di indice da cui l'editore trae le informazioni relative alle tracce. Di quelle registrate in Calabria, tre sono

raccolte a Spezzano Albanese, centro dell'alto entroterra cosentino e una «nell'area di Nicastro.»

Le note introduttive sottolineano per ben due volte il carattere inusuale del materiale sonoro, comprensibilmente piuttosto sconosciuto ai ricercatori d'oltre oceano, che proprio in quegli anni intraprendevano importanti campagne di ricerca in Italia. Secondo il curatore dell'edizione, è proprio il carattere inusuale di questo materiale sonoro a giustificare la pubblicazione del disco anche senza le trascrizioni e le traduzioni dei testi.

2. Aria Nova

La traccia di interesse per questo articolo è quella registrata «nell'area di Nicastro» che viene pubblicata col titolo *Aria Nova* e sottotitolo *Aria of the Bride* (aria della sposa). Le brevi note con cui è indicizzato il brano riportano che *Aria Nova* è cantato da «due cantanti di Nicastro con accompagnamento all'organetto.» Purtroppo, Hennig non fornisce ulteriori informazioni sui nomi dei cantanti, della località specifica in cui il canto è stato raccolto e del tipo di organetto con cui viene suonato l'accompagnamento musicale. Considerato il tempo trascorso dalla registrazione e la vaghezza delle informazioni sul luogo e le persone coinvolte, diventa impensabile cercare di ricostruire l'identità dei cantori. Infatti, l'area di Nicastro coinvolge una grande quantità di comunità che hanno visto una considerevole espansione demografica dai tempi della campagna calabrese di Hennig e l'intera area oggi conta circa 50.000 abitanti. Rimane tuttavia la possibilità di analizzare il canto e contestualizzarlo all'interno degli stili rilevati nell'area, sia alla luce di registrazioni storiche che di pratiche musicali ancora vive.

Aria Nova è un canto a distesa a due voci non parallele (Macchiarella 2001; Staiti 2021) con accompagnamento strumentale all'organetto. La vocalità è di tipo mediterranea, con un timbro vocale aspro e ricco di armonici e andamento melodico fortemente melismatico (Staiti 2021). La registrazione di Hennig consiste di un preludio strumentale e tre versi cantati, separati da un interludio strumentale che riprende il materiale esposto nel preludio. La

voce femminile espone parte del verso a solo mentre la voce maschile interviene solo nella parte finale del verso. Qui la voce maschile assume il ruolo di voce principale ed è sostenuta dalla voce femminile che si fa carico della parte di accompagnamento. Un'analisi più attenta, come si vedrà nel dettaglio più avanti, mostra che in realtà la voce femminile canta il verso per intero mentre la voce maschile canta elementi extratestuali estemporanei in risposta alla prima voce.

Il testo cantato in *Aria Nova* è piuttosto conosciuto anche al di fuori della Calabria tirrenica centrale ed è comunemente identificato come *Garofalu d'Amuri amatu tantu*. Il testo, composto da distici di endecasillabi, è riportato nella sua interezza qui di seguito.

Garofalu d'amuri amatu tantu	Garofano d'amore amato tanto
cianciu ca non ti viu a mortu tiempu	piango perché non ti vedo da molto
'na littira ti hazzu di piantu	tempo
e una de sospiri e di turmiantu	ti faccio una lettera di pianto
si passe lu pustieri ti la mannu	e una di sospiri e di tormento
sinnò te la spedisciu cu llu viantu	se passa il postino te la mando
e si lu viantu un mine forte tantu	sennò te la spedisco con il vento
tu jetta nu suspiru ed iu lu siantu	e se il vento non soffia forte abbastanza
	tu lancia un sospiro ed io lo sentirò

La formula retorica *Garofalu d'amuri* è usata in vari testi cantati in Calabria per appellarsi alla donna amata (si riscontra fra gli altri in Ricci e Tucci 1997; Alario 1975; Satriani 1934). Nelle sue note, che come accennato non riportano né trascrizioni né traduzioni dei testi, Hennig scrive che si tratta di «una vecchia canzone, le cui parole sembrano essere un misto di Greco antico, Italiano e un po' di Turco.» Conoscendo il testo si evince che la lingua usata è un dialetto piuttosto comune nell'area del lametino e che, nel caso specifico, non presenta particolari influenze o parole di esplicita origine greco

antica, né tantomeno turca. Certamente il dialetto dell'area deve essere sembrato piuttosto complesso da comprendere per il ricercatore, soprattutto se articolato con i complessi vocalizzi con cui viene cantata questa canzone. Ad onore del vero, considerato come i ricchi melismi dispiegati soprattutto dalla voce femminile dilatano le parole, per diverso tempo è stato difficile anche per me ricostruire parola per parola il testo del canto in questione. Solo averlo sentito cantare dalla voce viva dei cantori dell'area ha consentito la sua completa comprensione. A complicare la comprensione immediata del testo è anche l'uso della particella "era" cantata in conclusione di quasi tutti i versi. Nei canti dell'area, e per esteso in tutta la Calabria, è prassi comune concludere le frasi con la vocale sonora "a." La formula "era," utilizzata in *Aria Nova*, rappresenta un unicum nelle mie esperienze di ricerca nell'area. Figura 1 mostra la trascrizione del primo verso di *Aria Nova*, dal secondo 13 al secondo 53.

13 14 15 16 17 18 19 20 21
VF Lu ga ro fa lu d'a mo

21 22 23 24 25 26 27 28 29
VF ri oi a mo ri a ma

29 30 31 32 33 34 35 36 37
VF tu tan t'e ra
VM oi be

37 38 39 40 41 42 43 44 45
VF lla da ve ru oi e ma
VM

45 46 47 48 49 50 51 52 53
VF mma ta
VM

Figura 1: Trascrizione del primo verso di Aria Nova (sec. 13-53).

Degli otto endecasillabi del testesito originale, i cantanti registrati da Hennig ne cantano solo i primi tre, spezzando il secondo distico che rimane incompleto. I versi sono arricchiti con ripetizioni ed interpolazioni che

accentuano il carattere emotivo del testo e ne dilatano la metrica. Il testo registrato da Hennig si presenta come riportato qui di seguito: in corsivo riporto le porzioni aggiunte dai cantori; in grassetto le porzioni in cui la seconda voce assume il ruolo principale.

Lu garofalu d'amori, oi amori amatu tantu era

Oi bella daveru oi 'e mammata

Iu cianciu ca nun ti viu, fortuna mia, a mortu tiempu era

Oi bella a mortu tiempu era

Iu 'na littira ti fazzu, cori tirannu, di piant'era

Cori tirannu di piant'era

L'esposizione del testo con l'inserzione di interiezioni, ripetizioni e interpolazioni è una pratica piuttosto comune sia nell'area in questione che in altre aree della Calabria, soprattutto per quanto riguarda i canti ar'alluangu, canti a distesa che concedono al cantore una certa libertà di arricchire i testi e accomodare la metrica del testo alle variazioni vocali realizzate in tempo reale. Allo stesso modo, è pratica comune nei canti di questo tipo l'uso di interludi strumentali tra i versi cantati. In *Aria Nova*, ad ogni verso, cantato nella sua interezza dalla voce femminile, la voce maschile risponde con quello che nel linguaggio tecnico locale viene indicato come *vutata*, cioè una risposta estemporanea cantata dal secondo cantore che si avvale di elementi testuali stereotipi in risposta alla parte esposta dal primo. Nel caso registrato da Hennig, il gioco polivocale si dispiega solo durante *La sira di lu iovi m'arristaru la vutata*, particolare di rilievo ma che rientra nella variabilità con cui questi canti sembrano poter essere interpretati.

Ad una analisi delle formule melodiche utilizzate negli interludi strumentali, si evince che l'organetto utilizzato nella registrazione è del tipo a otto bassi. Si tratta di un modello che corrisponde perfettamente a quelli diffusi in quest'area. Nicastro ricade nelle comunità attratte dal pellegrinaggio della Madonna della Quercia (o di Visora) di Conflenti (Ferlaino 2017; 2018),

anche definita in altre ricerche etnomusicologiche come l'area del Reventino-Savuto prendendo come elemento caratterizzante il Monte Reventino e la valle del Fiume Savuto, le principali conformazioni geografiche di quest'area (Bressi et al. 2017). L'organetto d'elezione per l'intera area conflentana è il modello a otto bassi che permette l'uso della quarta aumentata che si ottiene utilizzando sia i due bassi inferiori esterni che tutti e quattro i bassi inferiori dello strumento. L'organetto a quattro bassi, come quello a due, non permette di suonare una scala che contenga la quarta aumentata a meno di modifiche, come ad esempio avviene nei pochi organetti a quattro bassi diffusi nel conflentano, ai quali viene invertita (girata) una delle voci per poter eseguire le sonate dell'area. Quello utilizzato nella registrazione di Hennig però è evidentemente un organetto a otto bassi: le linee melodiche suonate durante gli interludi non sono, infatti, riproducibili su un organetto a quattro bassi con le voci girate, mentre possono essere facilmente suonate utilizzando i bassi inferiori interni ed esterni del modello a otto bassi.

Quello registrato da Henning nel 1954 non è l'unico canto rilevato storicamente in questo stile, sebbene rimanga unico per qualità esecutiva delle variazioni melodiche fra i documenti sonori rilevati. Negli stessi anni in cui Hennig registra *Aria Nova*, Alan Lomax registra a *Feroletto Antico*, paese del circondario lametino, un canto polivocale a tre voci non accompagnate che viene pubblicato col titolo *Alla Campagnola* (Lomax e Carpitella 1999; Lomax 1999). I principi formulaici impiegati in questo canto sono pienamente compatibili con *Aria Nova*, sebbene *Alla Campanola* sia cantato a più voci, l'accompagnamento vocale si presenta sia nella seconda metà dei versi che nelle vutate e non sia accompagnato dall'organetto. Sempre a *Feroletto Antico*, Lomax rileva anche un canto, *Ed amuri t'arricuordi* (Lomax 1999), che presenta modelli melodici e modalità esecutive simili, sebbene il tempo utilizzato dai cantori sia molto veloce e l'elaborazione melodica limitata. Negli anni '70 Antonino Uccello pubblica un canto intitolato *La sira di lu iovi m'arristaru* (Pennino 2002). Sebbene questo canto a voce sola senza accompagnamento strumentale si avvalga di melismi di carattere molto più

marcatamente microtonale se paragonato a Aria Nova, lo si può far facilmente ricondurre allo stesso stile canoro. Infatti, i principi melodici utilizzati in questo canto sono del tutto simili al canto registrato a Nicastro da Hennig. Nel 1988, Antonio De Sensi e Maurizio de Paola (1988), in occasione della loro tesi di laurea, registrano a Sambiasse – paese attiguo a Nicastro – vari canti polivocali accompagnati all’organetto, alcuni dei quali nello stile di Aria Nova. Due di questi, uno cantato da due voci femminili e uno a tre voci voci maschili, proprio Garofalu d’amuri, sono stati poi pubblicati in Bressi et al. (2017). Questi canti si presentano molto simili alle modalità esecutive di Alla Campagnola – quindi con il gioco polivocale sulla seconda metà del verso – sebbene siano accompagnate all’organetto. In Bressi et al. (2017) è anche documentato un canto, Chiantai ‘nu nucipiarsicu alla vigna, nello stesso stile documentato di recente nell’area di Nicastro.

3. Il canto ara petrejancara

Ricerche recenti e l’osservazione dei repertori ancora praticati nell’area dimostrano la persistenza dello stile canoro dei canti fin qui trattati, specialmente nelle aree interne del Reventino-Savuto e nelle zone rurali limitrofe a Lamezia. Lo stile con cui vengono cantati questi canti è uno degli stili principali dell’area del Reventino-Savuto ed è comunemente indicato come canto ara petrejancara, cioè nello stile di Pietrebianche, frazione montana del comune di Martirano Lombardo. Questa piccola contrada ha giocato un ruolo di primo rilievo nell’affermazione della musica per organetto nell’area di influenza della Madonna di Conflenti: era, infatti, particolarmente attiva musicalmente e ha dato i natali ad alcuni musicisti che hanno esercitato una influenza rilevante sull’area (Ferlino 2017). Sono molte le testimonianze di musicisti di varie comunità del versante costiero che hanno appreso sonate per organetto durante qualche festa o qualche serata a Pietrebianche. Pietrebianche è attiguo al territorio comunale di Conflenti, la cui festa mariana ha esercitato un ruolo chiave nella diffusione di un repertorio comune a tutta l’area interessata dal pellegrinaggio, come è stato ampiamente

documentato (La Vena 2005; Ferlino 2017; Bressi et al. 2017). La trivvucette o fina, una delle sonate principali dell'area del Reventino-Savuto e fra quelle che maggiormente la caratterizzano, è anche chiamata petrejancara, nome che ne identifica l'origine nella piccola frazione montana del comune di Martirano Lombardo (Ferlino 2017). Sia l'omonima sonata di danza che il canto ara petrejancara utilizzano un modo che fa ampio uso del quarto grado aumentato come settimo grado maggiore dell'accordo tensivo. L'uso del quarto grado aumentato è caratteristica specifica delle sonate del versante interno dell'area conflentana, che la contraddistingue dalle comunità limitrofe sia interne che esterne all'area interessata dal pellegrinaggio. Infatti, sia la petrejancara, originatasi a Pietrebianche, che la cuxxentara, originatasi a Conflenti, utilizzano il quarto grado aumentato. Lo stile di canto ara petrejancara si riscontra attualmente con maggiore concentrazione di informatori e cantori proprio nelle aree montane interne al territorio interessato dal pellegrinaggio di Conflenti. Sebbene sia diffuso in tutta l'area di influenza della madonna di Conflenti, lo stile di canto ara petrejancara è stato rilevato maggiormente a Conflenti, Martirano Lombardo, Nocera Terinese, Sambiasi e Nicastro.

È importante notare che Antonino Uccello indichi nel sottotitolo di *La sira di lu iovi m'arristaru*, registrato nelle carceri siciliane, che si tratta di un canto al "modo di Nicastro." È altresì importante notare che una informatrice di Nocera Terinese che ha ascoltato *Aria Nova* ha definito tale canto "alla Nicastrese." Tuttavia, i dati etnografici confermano che i canti registrati da Hennig e Uccello sono dei canti ara petrejancara, visto che quasi tutti gli informatori cui sono stati fatti ascoltare riconducono questi canti allo stile ara petrejancara.

Lo stile di canto ara petrejancara, insieme al canto alla zampogna, è appannaggio dei cantori più esperti perché richiede sviluppate competenze tecniche nell'uso e nel sostegno della voce, capacità di produrre variazioni melodiche complesse e ampie conoscenze retoriche per modificare ed adattare la metrica del testo alle variazioni melodiche estemporanee. Con le

trasformazioni sociali che hanno relegato la musica tradizionale nell'intimità delle case e non più nello spazio pubblico (Ferlaino 2017), questo stile di canto ha subito, nei decenni passati, una crisi sostanziale, seppure non sia mai scomparso. Essendo un canto complesso che richiede cantori che padroneggino sia l'uso della voce che le competenze retoriche, la pratica di questo canto si è ridotta, rimanendo viva soprattutto nelle comunità rurali che maggiormente hanno conservato la musica e i balli propri dell'area del conflentano. Negli ultimi anni, una nuova generazione di musicisti si è appassionata a questi canti e li ha appresi in famiglia e nelle comunità, rinsaldando la continuità generazionale che si era sfilacciata con il boom economico degli anni '60. Lo stile attualmente è relativamente vitale e praticato da anziani cantori ed uno sparuto, ma crescente, numero di giovani.

Quella che segue è un'analisi di una registrazione recente di un canto, *Stratuzza appassionata ora te lassu*, che fornisce una fotografia attuale dello stile *ara petrejancara*¹. Il canto contenuto in questa registrazione è stato registrato a Firenze nel corso di una esibizione del gruppo Felici e Conflenti da Andrea Bressi. Il brano è eseguito da Giuseppe Muraca e Giuseppe Gallo, due giovani meno che trentenni che hanno appreso questo stile a diretto contatto con i cantori più anziani. Del testo, riportato qui di seguito, Muraca alla prima voce e Gallo alla seconda cantano qui solo i primi quattro versi.

Stratuzza appassionata ora te lassu	Stradina piena di passione ora ti lascio
Cianciannu minne vaju la via via	Piangendo vado per la via
Cianciti petre e lacrime de tassu	Piangete pietre e lacrime di tasso ²
Tassu chi me ntassàu la vita mia	Tasso che ha stordito la mia vita
Ca ntuassicu le petre dduve passu	Ché intossico le pietre dove passo
Ntuassicate le lassu cum'e mmie	e le lascio intossicate come me

¹ <https://b2drop.eudat.eu/s/pJjwa7FkPKynH2s>

² Dalla pianta del *titimalo* si estraeva un liquido lattiginoso tossico con cui si faceva lo *'ntassu* che veniva versato nelle acque per stordire i pesci e pescarli.

Giuseppe Muraca e Giuseppe Gallo, che suona anche l'organetto, cantano il testo come trascritto qui di seguito; anche in questa trascrizione, le porzioni di aggiunte dai cantori sono riportate in corsivo e quando la seconda voce assume il ruolo principale in grassetto.

E stratuzza appassionata bella ora te lassu

E cianciannu minne vaju bella la via via

Te vuoiu bene te vuoiu ama

E cianciti petre e la, e lacrime de tassu

E tassu chi me ntassau e donna la vita mia

E bella daver'e mamma

I cantori ancora presenti sul territorio cantano per lo più con le modalità contenute in questa registrazione. Il brano è introdotto da una parte strumentale che, successivamente, funge anche da interludio fra i versi. L'organettista si avvale in questa registrazione dei due bassi esterni inferiori dell'organetto a otto bassi proponendo delle formule melodiche molto comuni nella regione per quanto riguarda l'accompagnamento al canto. Giuseppe Muraca, che canta la prima voce, espone metà del verso a voce sola. Giuseppe Gallo interviene con l'accompagnamento vocale solo nella seconda parte del verso – fa l'accuardu, come viene definito nel gergo tecnico dell'area – con una formula melodica del tutto sovrapponibile a quella utilizzata nella parte polivocale di Aria Nova. Occasionalmente Gallo inserisce una vutata a fine verso assumendo il ruolo di prima voce. Nella vutata, Muraca passa all'accompagnamento vocale, invertendo i ruoli fino alla successiva esposizione del verso. In questa registrazione, i cantori inseriscono una vutata al termine dell'esposizione del secondo e dell'ultimo verso. Il brano si conclude con una sonata di danza petrejancara. Quando possibile, non presente nella registrazione in esame, ai due cantori si aggiunge un terzo che

canta u gaddu, che raddoppia all’ottava alta la parte del secondo cantore nella cadenza a fine verso. Molto spesso, come anche in questo caso, il verso è introdotto con il vocalizzo della vocale sonora “e”. Figura 2 propone la trascrizione dell’ultimo dei quattro versi.

The musical score for two voices, V1 and V2, is presented in six systems. Each system consists of two staves. The lyrics are written below the notes. The time markers above the staves are as follows:

- System 1: 3.41, 3.42, 3.43, 3.44, 3.45, 3.46, 3.47, 3.48, 3.49
- System 2: 3.49, 3.50, 3.51, 3.52, 3.53, 3.54, 3.55, 3.56, 3.57
- System 3: 3.57, 3.58, 3.59, 4.00, 4.01, 4.02, 4.03, 4.04, 4.05
- System 4: 4.05, 4.06, 4.07, 4.08, 4.09, 4.10, 4.11, 4.12, 4.13
- System 5: 4.13, 4.14, 4.15, 4.16, 4.17, 4.18, 4.19, 4.20, 4.21
- System 6: 4.21, 4.22, 4.23, 4.24, 4.25, 4.26, 4.27, 4.28, 4.29

The lyrics for each system are:

- System 1: E ta ssu ca mi
- System 2: 'nta ssai e do
- System 3: nn'a vi ta
- System 4: mia e
- System 5: be lla ve
- System 6: r'e ma mma ta

Figura 2: Trascrizione dell’ultimo verso di Stratuzza Appassionata.

Nonostante la registrazione rappresenti il modo con cui i canti ara petrejancara sono cantati comunemente al giorno d'oggi, nelle indagini etnografiche sono più volte emerse informazioni circa una certa flessibilità nelle modalità di esecuzione. Gli informatori parlano di modalità esecutive compatibili con le registrazioni storiche di questo stile che sono state discusse precedentemente. Non è dato sapere se l'assenza dell'accompagnamento vocale sull'esposizione del verso nella registrazione di Hennig sia dovuta ad esigenze dettate dal contesto o se fosse pratica comune all'epoca e solo in un secondo momento si sia affermato l'accompagnamento sul verso – sebbene la registrazione di Lomax effettuata negli stessi anni ci fornisce un quadro già delineato di accompagnamento sul verso. Tuttavia, nelle informazioni raccolte è emerso, anche se raramente, come si possa instaurare il gioco polivocale solo nella vutata, come accade proprio nell'esempio di Aria Nova. Più spesso, è emerso che questo stile di canto può essere eseguito a tre voci senza l'accompagnamento strumentale come avviene in Alla Campagnola registrato da Lomax. Questa informazione emerge soprattutto per il canto a voci femminili sebbene, nel corso delle mie ricerche, non sia stato possibile ascoltare questo stile di canto in una versione a voci non accompagnate. Non ci sono informazioni riguardo alla possibilità di una esecuzione a voce sola. Anzi, le informazioni etnografiche puntano verso la necessità almeno della seconda voce: capita spesso che un cantore si rifiuti di cantare perché manca qualcuno che faccia l'accuardu. La registrazione di Antonino Uccello si presenta quindi come un unicum, forse dettato dalla solitudine forzata del cantore registrato, che nella raccolta in questione si trova nelle carceri siciliane.

4. Considerazioni finali su Aria Nova

Della registrazione di Hennig, un particolare lascia aperti alcuni dubbi e riguarda il titolo attribuito al brano: Aria Nova, con sottotitolo di Aria of the Bride (Aria della Sposa). Il canto registrato da Hennig è chiaramente un canto d'amore, storicamente cantato nell'area in occasione delle serenate, durante

le quali ci si corteggiava e si stringevano promesse di matrimonio. In Garofalu d'Amuri un amante soffre per la distanza che lo separa dalla persona amata e la lettera o il vento diventano messaggeri dell'amore che persiste. Il titolo *Aria della Sposa*, sebbene non pienamente compatibile con il testo del canto in questione, risulta plausibile per un canto che possa essere cantato in un'occasione in cui ci si rivolge alla futura sposa, come nel caso di una serenata. L'enigma è costituito dal titolo *Aria Nova*. Il modo in cui viene riportato sembra sottintendere che *Aria of the Bride* possa tradurre *Aria Nova*. Tuttavia, non sembra essere questo il caso, considerando che la dicitura *aria nova* (o meglio all'*aria nova*) appare in altre collezioni col chiaro intento di definire uno stile di canto. Antonello Ricci e Roberta Tucci registrano dei canti all'*aria nova* a Cirò negli anni '80 (Ricci 2006; Ricci e Tucci 1997) accompagnati alla chitarra battente. Anche se Ricci e Tucci non forniscono dettagli su questo tipo di canti, appare evidente che i brani da loro registrati non appartengono allo stesso stile del canto registrato da Hennig, che si articola su modelli melodici completamente differenti. La nomenclatura "all'*aria nova*" appare anche in appendice in Gatto (2007). Gatto scrive che si tratta di un'«altra denominazione del canto ad aria» (ibid., 353), lo riporta di pubblico dominio e ne indica la provenienza da Guardavalle, Lamezia e Corigliano senza però fornire dettagli o esempi musicali di questo stile di canto.

Le tre comunità indicate da Gatto appartengono a tre aree musicali molto distanti fra loro che presentano pochi (se non affatto) caratteri comuni. Sebbene sia interessante rilevare la presenza di questa definizione in altre aree della Calabria, le informazioni riportate da Gatto e da Ricci e Tucci non aiutano a comprendere la scelta del titolo "*Aria Nova*" per il canto registrato da Hennig. Nella loro tesi di laurea De Sensi e De Paola (1988) definiscono i canti da loro registrati "all'*aria nova*" dandone una descrizione piuttosto succinta che potrebbe essere compatibile con il canto alla *petrejancara* di cui riportano varie registrazioni. Gli autori affermano anche che i canti "all'*aria nova*" possono essere accompagnati anche dalla *zampogna*, informazione che

non trova alcuna corrispondenza nei dati etnografici raccolti in un ventennio di ricerche. Nella memoria degli informatori, il canto ara petrejancara è unicamente associato all'organetto anche perché i modelli melodici di questo stile di canto non sono compatibili con le accordature delle zampogne della zona che non presentano il quarto grado aumentato.

Sebbene il termine sia applicato a canti nello stesso stile di quello registrato da Hennig, le informazioni riportate da De Sensi e De Paola non sembrano essere pienamente attendibili e non aiutano molto a chiarire il significato di “aria nova” attribuito a questo tipo di canti. C'è anche da sottolineare che nel corso delle mie ricerche e quelle dei componenti di Felici & Conflenti non è mai emersa tale dicitura. L'ipotesi che ritengo possa essere più plausibile, allo stato attuale delle conoscenze, sia che i cantori registrati da Hennig sottolineassero la recente, all'epoca, acquisizione di questo stile di canto. Una riflessione sugli stili rilevati nell'area può essere utile per comprendere questo argomento. Nell'area di influenza della Madonna di Conflenti sono stati rilevati storicamente, e sono ancora praticati, tre stili di canti lirici accompagnati da strumenti musicali: il canto alla zampogna, il canto all'arietta e il canto ara petrejancara. Il canto alla zampogna è sicuramente uno stile antico che si canta ar'alluangu sullo strumento a sacca. È un canto complesso che richiede spiccate capacità di variazione metrica e melodica. Questo stile si avvale di modelli melodici e armonici interamente legati alle accordature rilevate nella zampogna conflentana (La Vena 2005; Ferlaino 2020).

Il canto all'arietta è uno stile di canto su tempo misurato, cantato su un metro fisso a velocità molto moderata. Il canto all'arietta si canta indifferentemente alla zampogna e all'organetto e può ipotizzare che sia anch'esso uno stile di canto antico, nato come canto alla zampogna e successivamente adattato all'organetto quando questo strumento ha cominciato ad affermarsi nell'area. Sebbene il canto all'arietta possa essere accompagnato all'organetto con armonie che utilizzano il quarto grado aumentato, la forma del canto e le strutture melodiche utilizzate non

presentano rilevanti differenze tra le versioni alla zampogna e all'organetto. Il canto ara petrejancara invece utilizza modelli melodici e armonici che sono esclusivi del repertorio ad organetto dell'area conflentana e non trova alcun corrispettivo nel repertorio di canto alla zampogna. È pertanto plausibile che questo stile si sia sviluppato solo in seguito alla diffusione dell'organetto nell'area, che può essere fatta risalire al trentennio precedente la campagna di Walter Hennig.

Il canto ara petrejancara potrebbe essersi sviluppato quindi come stile ar'alluangu di complessità paragonabile a quella del canto alla zampogna da cantare però sull'organetto. Si può quindi facilmente ipotizzare che il titolo Aria Nova si riferisca ad un canto ad aria in uno stile che nel 1954 era considerato nuovo o recente dai cantori dell'area.

Bibliografia

- ALARIO, L., *Canti d'amore, di lode e di sdegno nella lirica tradizionale del popolo di Cassano*, Trevi Scuola, Cosenza-Roma, 1975.
- BRESSI, A., DI TOMA, G., FERLAINO, C., NITTI, G., *Musiche tradizionali nell'area del Reventino-Savuto*, F&C, 2017.
- DE SENSI, A., DE PAOLA, M., *La tradizione musicale orale nella zona di Lamezia Terme. Canti tradizionali del circondario di Lamezia Terme*, Master's Dissertation, Università di Bologna, Bologna, 1988.
- DOUGLAS, N., *Old Calabria*, Secker, London, 1915.
- FEDELI, V., «Zampogne calabresi», *Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft*, fasc. 13, 1912, pp. 433-441.
- FERLAINO, C., *La musica da danza nell'area di influenza della Madonna di Conflenti*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2017.
- FERLAINO, C., «Alcune osservazioni sulla danza nell'area di influenza della Madonna di Conflenti», in M. Francini (a cura di), *Paesaggi culturali di Calabria. Percorsi interdisciplinari*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2018, vol. 1, pp. 165-176.

- FERLAINO, C., «Using ethnographic data and psychoacoustics to analyse a tuning system for Surdulina bagpipes», *Etnografie Sonore*, vol. III, n. 2, 2020, pp. 49-73.
- GATTO, D., *Suonare la tradizione*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2007.
- GATTO, D. (a cura di), *Canti della tonnara. Immagini e suoni della ricerca in Calabria di Alan Lomax e Diego Carpitella (Vibo e Pizzo, 1954)*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2021.
- HENNIG, W., *Folk Songs From Italy*, Ethnic Folkways Library, 1956.
- LA VENA, V., *La surdulina nella parte meridionale della sua area di diffusione*, Il cerchio, Rossano, 2005.
- LOMAX, A., *Calabria*, vol. 1 sound disc: digital, Rounder, Cambridge, MA, 1999.
- LOMAX, A., CARPITELLA, D., *The Folk Music of Southern Italy. The Folk Music of the Islands and Calabria*, Audio CD, Columbia, 1957.
- LOMAX, A., CARPITELLA, D., *Folk Music and Songs of Italy. A sampler*, Audio CD, Rounder, Cambridge, MA, 1999.
- MACCHIARELLA, I., «Il canto a più voci di tradizione orale», in R. Leydi (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia*, vol. 1, Libreria musicale italiana, Lucca, 2001, pp. 161-196.
- OLMSTED, A. A., «“We shall overcome”. Economic Stress, Articulation and the Life of Folkways Record and Service Corp., 1948-1969», University of Alberta, Edmonton, Alberta, 1999.
- PENNINO, G. (a cura di), *Era Sicilia. Canti popolari di carcere e mafia: canti raccolti e presentati da Antonino Uccello*, Archivio sonoro siciliano, vol. 1, Regione Siciliana Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, Palermo, 2002.
- PLASTINO, G., *Suoni di Carta. Un'altologia sulla musica tradizionale in Calabria (1571-1957)*, A.M.A. Calabria, Lamezia Terme, 1997.
- RICCI, A., *Turuzzu Cariati. Ritratto di un uomo-museo*, Squilibri, Rome, 2006.

- RICCI, A., TUCCI, R., *I canti di Raffaele Lombardi Satriani. La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese*, A.M.A. Calabria, Lamezia Terme, 1997.
- RICCI, A., TUCCI, R., *Musica arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino*, Squilibri, Rome, 2007.
- SATRIANI, R. L., *Canti popolari calabresi*, vol. 1, Eugenio De Simone, Napoli, 1928.
- SATRIANI, R. L., *Canti popolari calabresi*, vol. 2, Eugenio De Simone, Napoli, 1931.
- SATRIANI, R. L., *Canti popolari calabresi*, vol. 3, Eugenio De Simone, Napoli, 1932.
- SATRIANI, R. L., *Canti popolari calabresi*, vol. 4, Eugenio De Simone, Napoli, 1933.
- SATRIANI, R. L., *Canti popolari calabresi*, vol. 5, Eugenio De Simone, Napoli, 1934.
- SATRIANI, R. L., *Canti popolari calabresi*, vol. 6, Eugenio De Simone, Napoli, 1940.
- STAITI, N., *Ascoltate miei cari signori. Le musiche di tradizione orale in Italia*, Nota, Udine, 2021.
- TREITLER, L., *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*, Oxford University Press, Oxford, 2007.